

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística

Vilma Mota Quintela

O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura

UFBA
Salvador
2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística

Vilma Mota Quintela

O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL), do **Instituto de Letras da UFBA** como parte dos requisitos à obtenção do grau de Dr^a em Letras, sob a orientação da **prof. Dr^a Doralice Xavier Alcoforado**.

UFBA
Salvador
2005

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

Q7 Quintela, Vilma Mota.

O cordel no fogo cruzado da cultura / Vilma Mota Quintela. - 2005.
229 f. : il.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Doralice Xavier Alcoforado.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1, Literatura de cordel - História. 2. Literatura de cordel - História e crítica. 3. Escritores.
4. Cultura. 5. Crítica I. Alcoforado, Doralice Xavier. II Universidade Federal da Bahia. Instituto
de Letras. III. Título.

CDU - 398(091)

CDD - 398.5

Tese defendida e aprovada em março de 2006 pela banca examinadora constituída pelos professores :

Titulares :

Doralice Xavier Alcoforado (Orientadora)

Ria Lemaire (Universidade de Poitiers)

Maria Lúcia Dal Farra (UFS)

Maria de Fátima Ribeiro (UFBA)

Florentina Souza (UFBA)

*A Manoel D' Almeida Filho e demais companheiros da
academia imaterial do cordel.*

Agradecimentos

A todos que fizeram parte deste caminho.

Em especial, a Doralice Xavier Alcoforado, por ter me aceitado como orientanda, apostando nesta tese ;

A Idelette Muzart, pelo apoio em meu estágio na Paris X;

A Jean Hébrard, pelas dicas valiosas;

Aos colegas do PEPEP , nosso centro de pesquisa e estudos de literatura popular;

A meus professores do PPGLL ;

Particularmente,

Aos amigos,

A meus familiares, irmãos, sobrinhos e, sobretudo, a meu filho e a minha mãe, pelo amor nosso de cada dia;

Em memória de meu pai.

Agradeço de modo especial também ao poeta João Firmino Cabral, por ter respondido às minhas perguntas e pela amizade; a todos os poetas que responderam às minhas perguntas; ao pesquisador Jackson da Silva Lima, por ter me ajudado a superar diversas dúvidas; a Francisca dos Santos, por ter me apresentado o que sobrou da Lira Nordestina e o Cariri, um dos maiores centros de cultura popular do Nordeste; à professora Ria Lemaire que colocou à minha disposição o Fonds Raymond Cantel.

Agradecimentos especialíssimos a Maria Lúcia Dal Farra, amiga e eterna orientadora, a quem dedico todo o meu carinho e respeito.

As culturas, concebidas não como “formas de vida”, mas como “formas de luta” constantemente se entrecruzam: as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção.

S. Hall

Resumo:

Antes de mais nada, este estudo vem a problematizar a idéia corrente que reduz a literatura de cordel nordestina a uma manifestação ou a um produto da oralidade. Nesse sentido, procura-se evidenciar, no decorrer da tese, as condições concretas da existência do cordel como um gênero e um sistema cultural específico. Ou seja, tomando-se o cordel em sua materialidade explícita, trata-se de assinalar, inicialmente, uma condição sine qua non ao seu advento, qual seja, a impressão. Quanto a isso, particularmente no texto « Um Sistema literário em trânsito », que compõe a primeira parte do trabalho, trata-se de historiar a presença do cordel no cenário cultural brasileiro, ressaltando-se, a partir de um ponto de vista dado (qual seja, o ponto de vista do autor), as condições sob as quais o seu sistema editorial se institui e aí permanece. Nesse caso, trata-se de representar momentos diversos por que passou esse sistema de produção no Brasil, servindo como parâmetro à análise os diferentes posicionamentos de autores que se destacaram nesse processo no decorrer do século XX. Mais especificamente, articula-se aí certos aspectos que possibilitam configurar três momentos emblemáticos da história do cordel nordestino, no sentido de explicitar os diversos estados por que passou esse campo, quando tais posicionamentos têm lugar. Seguindo uma ordem cronológica, são assinalados, nessa parte, os casos dos poetas: Francisco das Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros, esclarecedores das relações de produção estabelecidas no período em que o sistema editorial do cordel se forma; e João Martins de Athayde e Manoel D' Almeida Filho, que, de acordo com o ponto de vista aqui escolhido, podem ser tomados, cada um a seu tempo, como representativos do embate cultural que tornou possível a continuidade desse sistema no século XX. Já na segunda parte da tese (no ensaio intitulado « O Lugar do cordel: o trânsito do popular nas fronteiras da cultura »), toma-se à análise um conjunto de cordéis e situações contextuais, fazendo-se ressaltar dados reveladores do modo como, inserindo-se no campo da produção impressa, poetas do cordel se apropriam dos recursos aí disponibilizados, dando ensejo a novas formas de representação.

SUMÁRIO

<i>Apresentação.....</i>	<i>10</i>
<i>Preliminares.....</i>	<i>12</i>
<i>Capítulo 1: Leandro, o poeta modelo.....</i>	<i>33</i>
<i>1.1. Chagas Batista, autor de Leandro.....</i>	<i>34</i>
<i>1.2. A Hegemonia do autor proprietário.....</i>	<i>41</i>
<i>Capítulo 2: Athayde, o Fausto.....</i>	<i>68</i>
<i>Capítulo 3: Manoel no Fogo Cruzado da Cultura.....</i>	<i>110</i>
<i>3.1. O cordel nas últimas décadas do século XX : um novo panorama se instaura.....</i>	<i>110</i>
<i>3.2. Apocalípticos e integrados: da Associação Nacional à Prelúdio.....</i>	<i>126</i>
<i>3.3. Manoel no fogo cruzado da cultura.....</i>	<i>135</i>
<i>3. 4. O cordel no século XXI: um breve relatório de posições dominantes.....</i>	<i>148</i>
<i>À Guisa de conclusão: Nas intersecções da cultura.....</i>	<i>151</i>
<i>Resumé.....</i>	<i>197</i>
<i>Abstract.....</i>	<i>198</i>
<i>Referências.....</i>	<i>199</i>
<i>Cordéis consultados.....</i>	<i>200</i>
<i>Recortes de jornais e revistas e revistas.....</i>	<i>211</i>
<i>Estudos diversos.....</i>	<i>214</i>

APRESENTAÇÃO

A presente tese é o resultado de um trabalho que remonta à época da minha iniciação científica, quando, em busca de material de pesquisa, comecei a frequentar a banca do poeta Manoel D' Almeida Filho, então em atividade no Mercado Público Central de Aracaju.¹ De início, me chamou à atenção a figura do poeta em seu minúsculo box, em meio a um conteúdo eclético, formado por publicações de custo barato, dentre as quais predominavam dezenas de cordéis de capa colorida da editora Luzeiro de São Paulo. De certa forma, embora só viesse a formular bem mais tarde tal noção, decorre desse primeiro encontro a idéia do cordel como um sistema concorrente, resultado da luta do poeta denominado e autodenominado popular pela sua inscrição e permanência no mercado cultural.

Tal postura decorre do questionamento de certa idéia recorrente, fundamentada em um ponto de vista anacrônico que reduz a literatura de cordel a uma manifestação exclusiva da tradição oral nordestina, definindo-a, em primeira instância, por oposição à cultura letrada. Nesse sentido, analiso, comento e procuro articular aspectos, situações e textos que considero expressivos da realidade do cordel como um sistema literário em trânsito, isto é como um resultado da intersecção de diversas forças culturais, bem como do conflito e do diálogo desencadeados nesse encontro. Desse modo, ao invés de excluir o cordel do contexto das relações de produção modernas, buscando nele os resíduos de certa tradição européia antiga ou de um passado imemorial, trato de reunir elementos que permitem representá-lo, entre outras coisas, como uma decorrência dessas relações.

O estudo se desenvolve em dois movimentos distintos e complementares. No primeiro, enfoco situações emblemáticas do modo como o campo de produção do cordel se organizou e se desenvolveu no decorrer do século XX, destacando três autores situados em momentos distintos desse processo : Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde e Manoel D' Almeida Filho. No primeiro capítulo, em que procuro contextualizar o momento de formação do cordel no Nordeste, localizo

¹ Pesquisa desenvolvida como graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe com financiamento do CNPq e orientação da professora Maria Lúcia Dal Farra.

Leandro nesse processo, estabelecendo um contraponto entre o autor e seu contemporâneo, o poeta e editor Francisco das Chagas Batista. Esse último (ao contrário dos outros três, aos quais tomo como autores cuja trajetória melhor sintetiza, do ponto de vista escolhido, as épocas assinaladas) aparece como um coadjuvante à representação do período no qual Leandro se sobressai como autor. Ao longo dos três capítulos da primeira parte, trago à cena outras figuras que compuseram a vida literária do cordel no decorrer do século XX, situando-as e sempre que possível observando os laços que as relacionam nos períodos em questão.

Para tanto, aproveitei o quanto pude os dados tomados de fontes primárias, tais como depoimentos, artigos, reportagens jornalísticas, além de uma seleção numerosa de cordéis. Grande parte desse material foi buscada em acervos, principalmente, nas coleções da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Museu do Folclore e do Fonds Raymond Cantel. Outra parte decorre das pesquisas de campo efetuadas do início da década de 90 até o presente. Como fontes bibliográficas, usei uma produção diversificada que inclui desde trabalhos recentes relativos à história cultural do Nordeste até publicações antigas cujo conteúdo serviu como suporte à configuração dos períodos estudados.

Já na parte final do trabalho (à guisa de conclusão) tendo em vista os resultados colhidos no desenvolvimento dos três capítulos que a antecedem, comento uma seqüência de cordéis e situações que traduzem a realidade do cordel como um discurso concorrente, produto das lutas e interações culturais que marcaram o Brasil no decorrer do século passado. Articulo nesse ponto uma série heterogênea de textos e situações que representam o trânsito do poeta denominado e autodenominado popular na contemporaneidade que o integra.

PRELIMINARES

Nos três capítulos subseqüentes, articulo vozes discursivas diversas que dizem respeito à história do cordel como *um sistema literário concorrente*, bem como ao processo de constituição do seu status como um bem dotado de valor cultural para além do seu valor de mercado. Com efeito, não pretendo aqui resgatar, desde a origem, a história da literatura chamada “de cordel” em vista de seus pontos de contato com certa produção ambulante popularizada a partir do século XVII, em alguns países da Europa.² Não obstante, para melhor situar a perspectiva adotada, obrigo-me, antes de mais nada, a certas considerações no que concerne a essa e a outras posturas dominantes relativas à produção em enfoque.

A supervalorização do suposto vínculo genealógico entre a literatura *de bancada*³ nordestina e o antigo cordel português⁴, do mesmo modo que a idéia do caráter “genuinamente” nacional da primeira, ganha expressão a partir dos anos de 1950, com o influxo notável dos estudos folclóricos, favorecidos pela intervenção de órgãos oficiais então recém-fundados, tais como o IBECC e a Comissão Nacional do Folclore.⁵ Esses estudos surgidos entre as décadas de 1950 e 1970 têm como principais antecedentes no século XX os trabalhos sobre a cantoria e o cancionero nordestino tradicional assinados por Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso, Leonardo Mota e, especialmente, Câmara Cascudo.

Já em 1937, em *Vaqueiros e cantadores*, Luís da Câmara Cascudo procede a uma breve investigação sobre as matrizes temáticas medievais franco-ibéricas de alguns dos romances que compunham o repertório poético oral sertanejo.⁶ Partindo de

² Refiro-me à literatura de cordel ibérica, ao chapbook inglês, à *littérature de colportage* francesa, entre outras fórmulas editoriais similares. A propósito, ver BOLLÈME, 1969, 1971 e 2003; MANDROU, 1985; Chartier, 1987 e 1990; BURKE, 1989. Sobre as supostas relações entre essa produção e o cordel brasileiro, ver BENJAMIN, 1980 e ABREU, 1993 e 1999.

³ A expressão remete ao modo popular como se difundiu essa literatura, exposta pelos próprios autores em bancas móveis de madeira, armadas em feiras, mercados, estações e outros espaços físicos similares.

⁴ A propósito, essa filiação é problematizada em tese universitária por Márcia Abreu. Ver ABREU, obra citada.

⁵ Essa produção que se pode situar entre as décadas de 1950 e 1970 tem como principais antecedentes, no século XX, os trabalhos de Câmara Cascudo e os da tríade Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso e Leonardo Mota sobre a cantoria e o cancionero nordestino tradicional.

⁶ Câmara Cascudo define a cantoria sertaneja como um conjunto de regras, de estilos e de tradições que compõem a ciência do cantador. Não se sabe, exatamente, a partir de quando a cantoria existe, sistematicamente, no Nordeste, mas, com certeza, ela surge como uma prática associada ao processo de colonização do extremo interior nordestino, possibilitada pela cultura do gado. A cantoria clássica se

informações editoriais sobre as matrizes literárias européias dos romances apresentados, o autor não deixa de destacar a autoria das versões nordestinas, o que evidencia o contato do folclorista com a produção de folhetos local. Não obstante, seguindo a tendência de seus antecessores, Câmara Cascudo passa ao largo das condições de produção efetivas desse material impresso, limitando as versões nordestinas do romanceiro tradicional ao campo de atividade da poesia anônima sertaneja:

*A poesia tradicional sertaneja tem nos romances um dos mais altos elementos. Recebidos de Portugal em prosa ou verso todos foram vertidos para as sextilhas habituais e cantados nas feiras, nos pátios, nas latadas das fazendas (...) nas bodas de outrora. Esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval.*⁷

Essa primeira abordagem do autor sobre o romanceiro nordestino será estendida em *Os Cinco livros do povo* (1953⁸), onde apresenta um estudo exclusivamente dedicado a um grupo de romances tradicionais, alguns dos quais já tratados no trabalho anterior. São: *A Donzela Teodora*, *A História da Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *A História da Princesa Magalona* e *A História de João de Calais*. O trabalho de Câmara Cascudo, bem como o de seus contemporâneos Leonardo Mota e Gustavo Barroso sobre a cantoria sertaneja vieram a orientar os estudos sobre a poesia popular nordestina fomentados a partir dos anos de 1950 pela Comissão Nacional de Folclore (CNF) e, em seguida, por outras instituições oficiais. Já na década de 1960, tem início, no Rio de Janeiro, uma série de publicações da Casa de Rui Barbosa, reunida na Coleção Literatura Popular em Verso, da qual consta, além de um catálogo abrangendo cerca de mil títulos de folhetos nordestinos, antologias e uma série de estudos sobre o cordel e a cantoria sertaneja.⁹ Dentre esses, alguns trouxeram novas e fundamentais contribuições à sistematização da pesquisa

dá a partir da reunião de dois ou mais cantadores, acompanhados da viola sertaneja ou, mais remotamente, da rabeca. Em sua versão litorânea, acrescentou-se o pandeiro, que deu à cantoria o ritmo da embolada. Ocupando lugar secundário na apresentação, na cantoria sertaneja, o acompanhamento musical serve, basicamente, como suporte aos enunciados poéticos, que se destacam na performance do cantador. A cantoria compreende tanto a apresentação solada de um cantador que recita poemas narrativos de domínio público, quanto o *desafio*, em parte, improvisado, entre dois cantadores que disputam entre si a hegemonia verbal, com base na ciência da cantoria. Na região serrana do Teixeira, no sertão paraibano, localiza-se uma geração de cantadores e glosadores que marcaram a cantoria sertaneja na segunda metade do século XIX. A essa geração estão ligados culturalmente os poetas que estiveram na base da formação do cordel brasileiro. A propósito, para um estudo sobre a cantoria e suas formas poéticas, ver, entre outras referências, ver BATISTA, 1982, CASCUDO, 1986, e RAMALHO 2000 e 2001.

⁷ Cf. CASCUDO, 1984 (1ª ed., 1937), p. 28.

⁸ Ver referências.

⁹ Ver PROENÇA e LESSA, 1961; PROENÇA, 1986 (1ª ed. 1964); DIÉGUES JÚNIOR et alii; 1986

sobre o cordel, impulsionada consideravelmente a partir daí. São os casos da investigação sobre a autoria dos folhetos registrados no catálogo, por Sebastião Nunes Batista, que disponibiliza dados importantes para se pensar o problema da propriedade privada no âmbito do cordel; o ensaio sobre romances do ciclo do boi, por Bráulio do Nascimento, que procede ao estudo comparativo entre romances impressos e orais; e o de Mark Curran, sobre a sátira e a poesia social na obra de Leandro Gomes de Barros.¹⁰ Em meio a esses trabalhos, contudo, ressoa dominante a noção do cordel como uma tradição oral de origem ibérica, presente no estudo de Manuel Diégues Jr. sobre os ciclos temáticos da poesia popular nordestina:

Os inícios da literatura de cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativa de guerras ou viagens ou conquistas marítimas. Mas ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começam a aparecer, no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população. Antes que o jornal se espalhasse, a literatura de cordel era a fonte de informação; assinala Teófilo Braga que justamente quando começa a disseminar-se o jornal, a literatura de cordel decai. Isto em Portugal. No Brasil, apesar do jornal, ela continuou em pleno esplendor, talvez só ameaçado em nossos dias com a difusão do rádio transistor e da televisão.¹¹

Ancorando-se no ponto de vista tradicionalista, Diégues Jr. situa a origem do cordel nordestino no mesmo contexto de surgimento da gesta do boi e do romanceiro sobre valentes, isto é, em um período bem anterior à popularização da imprensa no Nordeste. Com base nisso, se estabelece a oposição entre o cordel e os meios modernos de comunicação tais como o jornal, o rádio e a televisão, sempre referidos como antagonistas da tradição. Daí, também, a tendência a reduzir o cordel a um mero suporte da memória oral como se observa na passagem abaixo, em que o autor trata da incorporação do desafio ao repertório do cordel:

Quando os versos aparecem divulgados na literatura de cordel, já aí têm uma autoria; o autor é, de modo geral, o colecionador dos versos ouvidos, o “editor” no sentido inglês da palavra. Mesmo os desafios, alguns célebres que aparecem em folhetos de cordel, são produzidos por esse editor que aproveita os temas explorados durante à discussão. Daí se encontrarem versos diferentes, para certos desafios, se bem que se conservem, no geral dos casos, os aspectos mais importantes, tal como um trava-línguas ou outra coisa semelhante, que se tornou ponto alto no desafio transcrito.¹²

(1ª ed., 1973).

¹⁰ Ver DIÉGUES JÚNIOR, obra cit..

¹¹ Cf. DIÉGUES JR. et alii, obra cit., p. 31.

¹² Idem, p. 43.

Privilegiando o movimento da oralidade para o cordel, definindo o poeta apenas como coletor do legado da tradição, o autor deixa de considerar o trânsito contrário, ou seja, a contribuição do cordel à cantoria nordestina. São exemplos do legado do cordel a essa tradição algumas pelepas clássicas, como *A Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, tradicionalizada a partir da popularização do folheto de autoria de Firmino Teixeira do Amaral, poeta piauiense morto em meados da década de 1920.¹³ Embora considere o problema da autoria, Diégues Jr. tende a interpretar o romance impresso como o translado de uma versão oral correspondente, reduzindo genericamente a condição do poeta popular à do editor de versos anônimos:

Temos, portanto, na literatura de cordel, com importância e significação, o problema da autoria. Foi muito comum a divulgação em sextilhas de histórias ou novelas antigas. Foi assim, na maioria dos casos, que histórias como a da Imperatriz Porcina, ou a Princesa Magalona, ou do Soldado Jogador, por exemplo, se divulgaram no Nordeste. (...)

*O problema da autoria, em grande parte, se liga ao problema do analfabetismo. É o que resulta das relações entre a literatura oral e a literatura escrita. O analfabeto, como é a maioria dos poetas populares, inventa ou repete o que ouve, não registra, guarda na memória; o alfabetizado, às vezes mesmo não sendo poeta, registra o que ouviu, e pode divulgar como próprio sem que nisso seja perturbado.*¹⁴

Colocando em segundo plano a condição desses romances como obras impressas, Diégues Jr. deixa de notar a contribuição do poeta de ofício à oralidade, bem como à difusão do impresso nos focos tradicionais da cantoria sertaneja. Não obstante, a ausência de registros de versões sertanejas da novelística impressa franco-ibérica anteriores à popularização do folheto no Nordeste (ocorrida no decorrer das três primeiras décadas do século XX) reforça a tese do cordel como principal veículo de popularização desses romances no contexto da cantoria. É o que se pode dizer também da produção comentada por Mário de Andrade no “Romanceiro de Lampeão”, publicado em 1943.¹⁵ A propósito, os romances sobre cangaceiros, que têm como antecedentes romances orais sobre valentes¹⁶, difundiram-se a partir do cordel, introduzindo, no contexto da oralidade, certas particularidades do jornal. Esse é o caso da série de folhetos sobre o assunto, produzidos nas três primeiras décadas do século XX, nos quais interagem elementos da oralidade e do material impresso que lhes serviu de fonte. Tal aspecto constitui um dado diferenciador dos romances do ciclo de cangaceiros relativamente aos romances sobre anti-heróis já presentes na

¹³ Ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, 1990.

¹⁴ Cf. DIÉGUES JÚNIOR, obra cit., p. 45 e 48.

¹⁵ Cf. ANDRADE, 1975.

¹⁶ Ver CASCUDO, 1978 e BARROSO, 1949 (1ª ed., 1921).

tradição sertaneja, antes da popularização da imprensa. A propósito, em seu estudo antes mencionado, Mário de Andrade registra algumas observações sobre o contexto de produção dos romances impressos, por ele flagrado na década de 1930. Diz o autor:

*O cantador nordestino tem duas formas principais de poesia cantada: o Desafio e o Romance. O primeiro é a forma dialogada, em uso sempre que dois ou mais cantadores se encontram; é a que mais se presta à improvisação. Porém mesmo no Desafio grande número de estrofes surgidas, como de improviso, são, na realidade, estrofes decoradas, extraídas da abundantíssima literatura de cordel nordestina. O romance é a forma solista por excelência, poesia historiada relatando os fatos do dia. Qualquer caso mais ou menos impressionante sucedido no Brasil, e às vezes mesmo no estrangeiro, é colhido nos jornais por algum poeta popular praceano, versificado e impresso em folheto. O cantador rural, a infinita maioria das vezes analfabeto, decora o folheto, com auxílio de algum intermediário alfabetizado, e lá se vai cantando o romance, brejo, catanga e sertão afora.*¹⁷

Embora reduza o cordel a uma de suas modalidades (o romance baseado em fatos jornalísticos) e estabeleça uma divisão inexistente, nesse contexto, entre a produção e a divulgação, a descrição de Mário de Andrade permite conceber o poeta praceano como um elemento transformador no contexto de produção da poesia tradicional. Também, no comentário acima, observa-se a tendência a reduzir o cordel a uma edição, no caso, não da poesia oral, mas de fatos jornalísticos “colhidos” e versificados pelos poetas. Há que se problematizar ainda uma outra redução teórica expressa nessa passagem, em que o poeta praceano é identificado como fonte de uma das formas principais da cantoria: o romance. O cantador, que, em princípio, atuaria no campo da improvisação, no qual se constitui o desafio, aparece, nesse quadro, meramente, como um elemento do sistema de difusão do romance, e o romance, como uma contribuição do poeta praceano à tradição oral. No entanto, embora a sua classificação deixe de notar a contribuição fecunda do cantador ao romance impresso, Mário de Andrade acerta ao destacar a singularidade do poeta de ofício em relação ao cantador, especialmente, do cantador iletrado. Tendo em vista a cidade como campo de atuação do poeta praceano, ele situa esses dois parceiros culturais em posições distintas, porém intercambiáveis. Tomada como um instantâneo do modo como o sistema de produção do cordel funcionou durante certo tempo integrado à cantoria, seu testemunho permite conceber o poeta de ofício como uma espécie de mediador situado culturalmente no ponto de intersecção entre a cidade e o sertão.¹⁸

¹⁷ Cf. ANDRADE, obra cit., p. 87.

¹⁸ As relações do cordel com a cantoria sofreram alterações com a modernização, havendo, de ambas as partes, com o passar do tempo, uma tendência à especialização. Embora tenham continuado a compartilhar espaços e tenham, em parte, um público e produtores comuns, o sistema de circulação do

Quanto a esse aspecto, o artigo de Mário de Andrade destoa da abordagem tradicionalista de Câmara Cascudo que se tornou lugar comum no campo de estudos sobre o cordel a partir da década de 1950. Significativamente, boa parte desses estudos tendem a endossar o valor do cordel como uma forma cultural genuinamente popular, pura ou autêntica, senão incompatível, vulnerável à força contrária dos sistemas de produção próprios da modernidade. Certamente, o desenvolvimento dessa noção não dá conta da identidade do cordel como uma literatura em trânsito, instituída transversalmente no campo da produção cultural impressa. Para isso, se torna necessário situá-la, desde o princípio, além dos limites da poesia sertaneja, isto é, em um domínio cultural mais amplo, ao qual, certamente, a oralidade também concorre.

Tendo em vista o exposto, não obstante reconhecendo a validade da orientação teórica comentada, proponho outro caminho, tomando o cordel, não apenas como um produto da oralidade, mas sobretudo como resultado de uma ruptura sócio-cultural presenciada no contexto da poesia sertaneja, especialmente, entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Dizem respeito a tal situação discursiva eventos diversos tais como a crise da economia agrária sertaneja desencadeada pela seca; a expansão comercial possibilitada pela construção de ferrovias ligando a zona da mata ao extremo agreste; a diáspora do poeta sertanejo e a sua luta pela demarcação de um lugar para a sua atividade poética no espaço urbano. Tal embate implicou, entre outras coisas, a assimilação de regras próprias das relações de produção modernas, como também a transformação e a ampliação da narrativa oral sertaneja.

Partindo desse pressuposto, trato de articular uma série de dados e situações que permitem refletir sobre esse processo, enfocando, particularmente, a *tomada de posição* do autor nesse contexto de produção específico.¹⁹ A escolha desse viés não se

cordel se tornou cada vez mais independente da cantoria. Os folhetos, que durante muito tempo eram cantados em lugares públicos onde se dava a sua divulgação, passaram a ser apenas recitados. A limitação do espaço premida pela reorganização do mercado, enfim, tornou, sobretudo, a partir da década de 1970, a performance oral cada vez mais rara. No que concerne à cantoria, o acesso dos cantadores aos meios eletrônicos, a começar pelo rádio, trouxe novas possibilidades de difusão, passando, também, tais inovações técnicas a reorientarem as formas de apresentação do cantador.

¹⁹ Uso a expressão em destaque no sentido empregado por BOURDIEU em sua “teoria dos campos”, especialmente em seu estudo sobre a gênese do campo literário (1992), por ele tomado como um conjunto de condições a partir das quais se dá a mediação entre a obra e a realidade social que a engloba. Para Bourdieu, a existência do campo literário, espaço de concorrência, realidade simbólica mutável caracterizada pelas relações objetivas entre diferentes agentes (autores, editores, críticos, produtores etc) que negociam um lugar nessa esfera de atividade, implica a luta ou o embate entre

dá por acaso. A atividade do poeta nesse campo envolve questões centrais relativas às condições que tornaram possível a produção do cordel no Nordeste. Importa assinalar: tradicionalmente, no âmbito do cordel, a prática do autor não se restringe ao fazer poético, que se encontra, no caso, integrado ao trabalho de edição e de divulgação das obras impressas.

Os autores aqui reportados são exemplos da polivalência característica da atividade do poeta no âmbito do cordel. A esse respeito, Leandro Gomes de Barros (1865-1918) pode ser tomado como um paradigma a quem se deve, em grande parte, o desenvolvimento do mercado do cordel no período em que o seu sistema editorial se forma. Nessa época, que corresponde, mais ou menos, às duas primeiras décadas do século XX, Leandro e seu contemporâneo Francisco das Chagas Batista (1882-1930) juntos dominaram o processo de produção e distribuição de folhetos do gênero a partir de Pernambuco e da Paraíba, então, seus dois focos principais. Até, pelo menos, 1910, por exemplo, Leandro, Chagas Batista, como também Pacífico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931), esse último em Maceió, dependeram para a confecção dos seus folhetos apenas dos serviços do *tipógrafo*, figura eminentemente cidadina, com quem mantiveram relações comerciais próprias da produção independente. Vale frisar: embora tendo alcançado grande prestígio em seu círculo social, ambos os autores contribuíram ativamente até o fim de suas trajetórias à expansão do mercado de folhetos, Chagas Batista, como proprietário de livraria editora especializada, e Leandro, como ambulante e distribuidor grossista autônomo.²⁰

Leandro, que antecedeu Chagas Batista em vários aspectos nesse mercado, iniciando o ofício ainda no século anterior²¹, foi, provavelmente, o primeiro a assumir publicamente a *posição de autor*²², quando passa a reivindicar, já por volta de 1909, os direitos de propriedade dos folhetos que produzia. Essa prática, tornada corrente com o tempo, foi, ainda no início do século, adotada também por Chagas Baptista, o que sinaliza a autonomia relativa do cordel já nessa fase. Embora as relações de produção próprias do gênero tenham mudado no decorrer do século com a incursão de

“tomadas de posição” diferenciadas pertinentes ao referido campo. A posição do autor nesse campo é, de certa forma, condicionada pelas regras dominantes no espaço social onde sua tomada de posição se torna possível; por outro, pelas disposições culturais que ele trouxe consigo para essa posição.

²⁰ Na maturidade, em meio a mudanças constantes de endereço, Leandro anuncia, na capa de fundo de seus folhetos, a disponibilidade de mais de 500 títulos de obras de sua autoria, encontrados em sua residência ou a serem expedidos via caixa postal a retalhistas do ramo.

²¹ A propósito, ver TERRA, 1983. Ver, também, comentários de Sebastião Nunes Batista, in: DIÉGUES JR. et alii, obra cit..

²² Ver nota 15.

novos agentes e novos valores nesse campo, a problemática do direito de autor não deixou de estar presente nesse âmbito. É possível observar as suas marcas também nos períodos de hegemonia do *editor proprietário*, que passa, a partir da década de 1920, a centralizar o processo de produção do cordel. Apesar disso, poetas de ofício relativamente autônomos não deixaram de surgir, concorrendo, quase sempre de forma desigual, com o padrão de qualidade das casas editoras mais bem estruturadas do meio.

A *reivindicação do direito de propriedade literária*, um gesto no sentido da privatização da obra impressa, senão incabível, sem valor ou efeito prático antes da difusão do folheto no contexto da cantoria, marca a diferença fundamental entre o poeta de ofício e o cantador interiorano na época da formação da literatura de cordel no Nordeste.²³ Apenas com a formação do sistema literário do cordel, cantadores como João Melchíades (1869-1933), que viveram, também, da edição e do comércio do folheto, puderam figurar como autores e reivindicar os direitos de propriedade agregados à obra impressa. Contudo, grande parte dos cantadores que concorreram ao estabelecimento do sistema literário do cordel, tornando-se seus divulgadores privilegiados e fornecendo matéria aos poetas de ofício e editores, viveram ao largo das questões sobre os direitos de autor, explorando suas “obras feitas”, unicamente, como matéria à performance oral.²⁴

A questão do direito de autor, entre outras questões ausentes ou muito restritas no contexto original da poesia sertaneja, se apresenta como um ponto crítico que impõe a problematização da idéia do cordel como lugar privilegiado da memória oral coletiva. Tomado como resultado do posicionamento do poeta sertanejo no campo da produção impressa onde se tornou possível, entre outras coisas, o romance em série, o cordel melhor se traduziria como *lugar da articulação dos conflitos e do diálogo* entre forças populares tradicionais e forças urbanas hegemônicas. Sem isso, não seria possível conceber a sua existência como um sistema literário relativamente autônomo. Tal relação é, pois, algo que não se deve desprezar quando se trata de compreender o cordel no que há de mais intrínseco à sua constituição, tanto como um produto

²³ A expressão poeta de ofício ou “de bancada” designa os poetas que vivem da produção e do comércio do folheto.

²⁴ São assim chamadas as obras compostas previamente à performance oral pelos cantadores, que as têm guardadas na memória ou manuscritas. Era comum a apropriação, autorizada ou não, dessas composições por editores do meio.

mercadológico quanto como um *gênero específico do discurso*.²⁵

Sobretudo, no conjunto das reflexões posteriores a 1980, alguns trabalhos tratam, muito propriamente, de particularidades relativas ao contexto de produção do cordel, alguns desses produzidos fora da academia, como é o caso do estudo de Liêdo Maranhão (1981) sobre as capas e ilustrações do folheto popular.²⁶ Nesse breve trabalho sem pretensões científicas, temos pistas importantes sobre a produção editorial do folheto nordestino em diversas fases e, particularmente, sobre as suas relações com o jornal e outros produtos da modernidade tais como o cinema com o que diversos autores mantiveram significativo diálogo ao longo do século passado. No campo universitário, o estudo de Ruth Terra (1983) se destaca por explicitar, a partir de um inédito levantamento de dados relativos ao sistema de produção do cordel, a autonomia deste em relação à cantoria, situando os poetas de ofício que se sobressaíram nas três primeiras décadas do século passado.²⁷ Mais recentemente, Gilmar de Carvalho apresenta, em livro sobre publicidade e consumo (1994), a história da edição de folhetos em Juazeiro do Norte, observando as relações do cordel com a política e a imprensa local.²⁸ Já Ana Maria Galvão, em tese transformada em livro (2000 / 2001), procura “(re)construir” o público leitor/ouvinte e os modos de ler/ouvir literatura de cordel entre 1930 e 1950, em Pernambuco.²⁹ Partindo dos suportes materiais do folheto, a autora mostra como recursos editoriais presentes nas capas conduzem a leitura e ajudam a compor o sentido que se pretende dar aos textos. Tais abordagens contribuem significativamente à revisão da idéia do cordel como um produto exclusivo da memória oral coletiva, refletindo, de algum modo, o diálogo que ele mantém com a tradição letrada. Ainda no campo universitário, há também que se destacar a tese de Márcia Abreu (1993), tornada livro em 1999, na qual a autora

²⁵ Quanto à noção de *gênero do discurso* aqui referida, ver BAKHTIN, 1992. Enfatizando o caráter social da linguagem (a língua em sua integridade concreta e viva e não enquanto sistema abstrato de regras e relações) o autor reflete a problemática referente aos modos como, em situações de comunicação específicas, instituem-se as formas mais ou menos padronizadas do discurso, incluindo o gênero literário. Respondendo a condições e às finalidades da comunicação em um campo de atividade socialmente definido, todo enunciado (seja uma réplica do discurso cotidiano, uma obra literária, científica ou de qualquer tipo), ainda que, tomado isoladamente, possa refletir um estilo individual, implica um gênero de discurso social ou culturalmente determinado. Desse ponto de vista, pode-se definir o cordel como um gênero específico do discurso poético que agrega, em sua constituição uma pluralidade de estilos e linguagens, relacionadas às mais diversas áreas da produção cultural.

²⁶ Ver SOUZA, 1981.

²⁷ Ver TERRA, 1983.

²⁸ Ver CARVALHO, 1994.

estabelece um confronto entre o cordel brasileiro e o português.³⁰ Ao problematizar, pela primeira vez a idéia da origem ibérica do cordel brasileiro, esse trabalho (que enfoca, particularmente, as relações substanciais do folheto nordestino com a oralidade) não deixa de concorrer à noção do cordel brasileiro como um sistema literário relativamente autônomo. Vista por outro ângulo, a ênfase nas diferenças, isto é, na oposição entre o caso português, situado pela autora no campo da produção letrada, e o brasileiro, por ela situado, estritamente, no campo da oralidade, não deixa de implicar uma redução problemática.³¹ Dessa forma, a abordagem coloca em segundo plano ou oblitera as semelhanças entre os dois sistemas opostos, isto é, os aspectos formais e editoriais que relacionam o folheto nordestino à cultura letrada, bem como os traços da oralidade que ajudaram a fazer do cordel português um fenômeno popular. Quanto ao caso brasileiro, cumpre ressaltar: a sua especificidade discursiva e a sua identidade como um sistema editorial, sem dúvida, não podem ser consideradas sem se levar em conta os efeitos dos usos modernos no contexto de produção da poética tradicional sertaneja. A propósito, no que se refere a esse aspecto, talvez seja útil, nesse ponto, abrir um parêntese a um breve confronto.

∴

Tomo como ponto de partida dois enunciados, produzidos por poetas diferentemente ligados à cultura sertaneja. O primeiro é uma passagem da transcrição de um romance cantado pelo rabequista Fabião das Queimadas (1848-1928), em 1921.³² O segundo, é extraído da *História do boi misterioso*, um cordel de Leandro Gomes de Barros publicado, a primeira vez, no começo do século XX e ainda hoje em circulação. É necessário dizer que esses enunciados constituem dois casos extremos, sendo seus respectivos produtores representativos de realidades sociais diferenciadas. O primeiro é atribuído a um cantador iletrado, nascido escravo, que obteve alforria com os ganhos de suas apresentações. O outro é da autoria de um sertanejo criado em um meio familiar de certa instrução, tornado comerciante autônomo dos cordéis por

²⁹ Ver GALVÃO, 2000 e 2001.

³⁰ Ver ABREU, 1993 e 1999.

³¹ Com relação à idéia da descendência ibérica do cordel nordestino, a autora indaga: “Se o que define essa literatura são aspectos formais, como vincular seu surgimento aos cordéis portugueses, que não possuem qualquer uniformidade? Como imaginar um processo que partiria da leitura de textos de estilos e épocas tão variados e levaria à definição de normas poéticas rígidas? Como entender o surgimento dessa poesia, se os cordéis que chegaram ao Brasil são escritos, na maior parte das vezes, em prosa? Como atribuir tal peso ao contato com textos escritos segundo a convenção letrada em um ambiente caracterizado pelo analfabetismo?”. Cf. ABREU, 1999, p. 119.

³² Ver CASCUDO, 1984 (*princeps*, 1939).

ele mesmo escritos e editados.

Não se pode, certamente, tomar o exemplo de Fabião como uma generalidade, considerando-se o caso dos cantadores que se distinguiram por um perfil intelectualizado, como parece ter sido o caso dos cantadores célebres da serra do Teixeira. A propósito, o interesse por uma certa categoria de produtos da cultura letrada e até mesmo um certa aspiração enciclopédica distinguiram o antagonista clássico de cantadores com o estatuto de Fabião. Por exemplo, é antológico o suposto desafio entre Inácio da Catingueira (1845-1881/2), cantador, também, de origem africana, morto cativo no final do período escravocrata, e o cantador autodidata, pequeno proprietário, Francisco Romano do Teixeira.³³ Já em 1939, Câmara Cascudo apresenta o que seriam as *fontes de erudição* da cantoria sertaneja.³⁴ Trata-se de um conjunto de leituras que incluem, além da Bíblia, basicamente, histórias tradicionalizadas e outros gêneros de publicação que também compuseram a literatura ambulante européia, como é o caso do almanaque.³⁵ A atividade intelectual desses cantadores consistia, também, na prática do *manuscrito*. Parece ter sido comum entre cantadores e glosadores com certa instrução, circularem composições poéticas de tipos diversos e representações de desafios envolvendo antagonistas célebres como

³³ Sobre Romano ver CHAGAS BAPTISTA, 1929, e ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra citada. Sobre Catingueira, ver, entre outras referências, OTAVIANO, 1942. Inácio se tornou, realmente, uma figura emblemática da cantoria nordestina. Sobre ele, pouco se sabe, além do fato de ter nascido na fazenda do povoado da Catingueira, a algumas léguas da antológica Teixeira, e de ter pertencido, até a morte, ao fazendeiro Manoel Luís. No campo dos estudos folclóricos, o primeiro a mencioná-lo foi Rodrigues de Carvalho (*Cancioneiro do Norte*, 1903), baseado, sobretudo, nos folhetos que corriam divulgando a fama do cantador. De acordo com Chagas Batista (1929), Rodrigues de Carvalho transcreve de um manuscrito do cantador Hugolino do Teixeira, o que seriam trechos da extraordinária peleja entre Catingueira e Romano. Nessa versão, o cantador letrado tenta vencer Inácio, desafiando-o a glosar a partir de nomes referentes à mitologia greco-latina. Diz Catingueira: « Eu bem sei que seu Romano/ Está na fama dos anéis;/ Canta um ano, canta dois,/ Canta seis, sete, oito e dez;/ Mas o nó que der com as mãos/ Eu desato com os pés. » Ao que responde Romano com o enigma: « Latona, Cibele, Réia,/ Iris, Vulcano e Netuno,/ Minerva, Diana, Juno,/ Anfitrite, Androcéia,/ Vênus, Climene, Amaltéia,/ Plutão, Mercúrio, Teseu,/ Júpter, Zoilo, Perseu,/ Apolo, Ceres, Pandora;/ Inácio, desata agora/ O nó que Romano deu! ». Contrafeito por Romano ter recorrido à ciência dos almanaques, que ele, como cantor iletrado, desconhecia, encerra Catingueira: « Seu Romano, desse jeito/ Eu não posso acompanhá-lo;/ Se desse um nó em Martelo,/ Viria eu desatá-lo;/ Mas como foi em Ciência,/ Cante só que eu me calo. » Cf. RODRIGUES DE CARVALHO, 1967 (*princeps*, 1903), p. 249.

³⁴ Ver CASCUDO, 1984.

³⁵ Do gênero, o mais popular entre os cantadores sertanejos parece ter sido o *Lunário Perpétuo*, almanaque, originalmente, publicado em Veneza, por volta de 1550, que teve versões diversas em italiano, espanhol e português. Traz informações sobre o ano solar e uma miscelânea de conhecimentos e saberes seculares sobre a natureza e sobre o homem. Apresenta prognósticos relativos ao ano em questão, trata da natureza dos ventos, das épocas ideais para a sementeira, do fluxo e do refluxo das marés etc, relacionando-as com a posição da Lua e dos planetas já conhecidos. Traz ainda receituário de remédios universais à base de plantas, informação sobre a melhor época para tratamentos de saúde, entre outros saberes do gênero. Sobre o almanaque, ver BOLLÈME, 1969 e 1971, e BOLLÈME e ANDRIERS, 2003. Sobre a recepção do *Lunário Perpétuo* no ambiente sertanejo nordestino, ver CASCUDO, 1984 e 1988.

Francisco Romano e Inácio.³⁶ Já na segunda década do século XX, Fabião das Queimadas representa a posição mais distante do cantador rural relativamente à tradição letrada. Essa distância, sem dúvida, permite visualizar melhor as diferenças em meio às semelhanças que aproximam os dois enunciados em questão. Quanto às semelhanças, observa-se, entre outras coisas, que, em ambos os casos, o narrador se vale de uma fórmula própria à performance oral. Ele fala diretamente ao interlocutor, intervindo estrategicamente na cena narrativa. Não obstante, em cada um dos exemplos, esse ritual serve a um contexto discursivo específico. No primeiro, o narrador se dirige a uma audiência concreta, situada no mesmo tempo e espaço da narração. Diz o cantador:

*Eu peço a Vamicês todos
Os senhores que aqui estão,
Olhe lá, escute bem,
O que diz o Fabião,
Vou contar o sucedido
De uma apartação.*³⁷

. O assunto tratado, a vaquejada, diz respeito à experiência concreta do cantador que descreve com total familiaridade o cenário e os bastidores do acontecimento.³⁸ A descrição do entorno tem tanta importância à composição do

³⁶ A propósito, Hugolino, que, de acordo com seus biógrafos, conhecia bem o Novo e o Velho Testamento, o Dicionário da Fábula, o Manual Enciclopédico, entre outros, foi, na época, um dos divulgadores do “traslado” ou “translado”. Veículo de divulgação da poesia produzida pelos cantadores e glosadores letrados desde as últimas décadas do século XVIII, o traslado era uma espécie de livro artesanal contendo obras manuscritas. O caderno trazia o dorso preso a um laço de fita e, na capa, em letras góticas, o título da obra a ser apresentada. Ver LIMA, 1978. Sobre Hugolino ou Ugolino, ver CHAGAS BAPTISTA, 1929 e CASCUDO, 1984.

³⁷ Cf. CASCUDO, 1984, p. 110 e seguintes.

³⁸ No contexto rural em que viveu Fabião, o cantador de romances cumpria uma função culturalmente prestigiada. O cantador era o animador tradicional das grandes apartações, sendo ele também o responsável pelo testemunho poético do acontecimento. Fabião (Hermenegildo Ferreira da Rocha) foi um desses cantadores que, tradicionalmente, acompanhavam as apartações, divertindo a audiência com as façanhas de vaqueiros e “barbatãos” tornados célebres. Ver CASCUDO, 1984 e 1988. A propósito, Câmara Cascudo resume o conteúdo de uma festa típica da apartação sertaneja, ressaltando a importância do cantador nesse cenário: “Criado em comum nos indivisos, o gado, em junho, tendo o inverno começado cedo, era tocado para grandes currais, escolhendo-se a fazenda maior e de mais espaçoso pátio de toda ribeira. Dezenas e dezenas de vaqueiros passavam semanas reunindo a gadaria esparsa pelas serras e tabuleiros, com episódios empolgantes de correrias vertiginosas. Era também a hora dos negócios. Comprava-se, vendia-se, trocava-se. Guardadas as reses, separava-se um certo número para a *vaquejada*. Puxar gado, correr ao boi, eram sinônimos. A *apartação* consistia na identificação do gado de cada patrão dos vaqueiros presentes. Marcados pelo *ferro* na anca, o *senal* recortado na orelha, a *letra* da ribeira, o animal era reconhecido e entregue ao vaqueiro. A reunião de tantos homens, ausência de divertimento, a distância vencida, tudo concorria para aproveitar-se o momento. Era um jantar sem fim, farto e pesado, bebidas (...). Antes, pela manhã, corria-se o gado. (...) O jantar mantinha-se em jovialidade, narrando façanha, revelando derrotas alheias. Indispensavelmente, havia um ou dois cantadores para *divertir*. O cantador, analfabeto quase sempre, recordava outras apartações, outras vaquejadas famosas, ressuscitando nomes de vaqueiros célebres,

enunciado quanto a cena da vaquejada em si. Conta Fabião:

*O vigário disse a missa
E veio pra apartação.
Convidou o Adelino,
Pra vê a vadiação
E veio com muita gente
Conduzindo o sacristão.*

(...)

*Chegou Manoel Adelino:
- Vá pra sombra seu Vigaro-
Ele disse:- Eu lá não vou
Isso pra mim é regalo
Quero ver nesta corrida
Quem são os melhor cavalo.*

*Gritou Manuel Adelino
Com o curral cheio de gado
Mais de 200 cabeças,
Vinte touro separado:
- Quem tiver cavalo encoste,
Que os touro estão jejuado...*

*Tornou a dizer de novo
Ali a seus camarada:
- Boi e vaca que morrer
Hoje de perna quebrada,
Tudo é para se comer
A mim não se deve nada.*

*Ficou o povo animado
Com as palavras do patrão.
- Vamo agora comer muito
Farofa, carne e pirão...
Até eu estive lá
Também dei meu empurrão...³⁹*

O cantador também faz questão de evidenciar a sua presença na cena do acontecimento narrado. Supostamente, a narrativa atualiza a memória de uma prática significativa e, de algum modo, ainda presente na vida de Fabião, que marca a sua posição no *statu quo* por meio da performance oral. Ao contrário, no cordel de Leandro, publicado por volta de 1904, portanto, quase duas décadas antes da suposta performance de Fabião, o narrador se encontra separado temporal e espacialmente dos acontecimentos referidos, colocando-se na atualidade da cena enunciativa onde também situa o leitor:

*Leitor, vou narrar um fato
De um boi da antigüidade
Como não se viu mais outro*

de cavalos glorificados pela valentia. Cantava-se a desafio até a madrugada. Pela manhã, ao lento passo da boiada, os vaqueiros se dispersavam, aboiando...”. (sic) Cf. CASCUDO, 1984, p.

³⁹ Cf. CASCUDO, 1984, p. 110.

*Até a atualidade;
Aparecendo hoje um desses,
Será grande novidade.*

*Foi em mil e oitocentos
E vinte e cinco este caso
Uma época em que o povo
Só conhecia o atraso;
Quando a ciência existia,
Porém trancada num vaso.*⁴⁰

Ele se situa em um ponto de vista exterior ao universo narrado, de onde ele pode apreciar global e distanciadamente o momento referido. No que diz respeito ao plano da enunciação, o narrador, não tão exposto quanto no primeiro caso, marca a sua presença apenas pelo uso implícito do pronome pessoal. Principalmente, ele se dirige a alguém que se situa, de fato, em um plano virtual e que, como se pode deduzir, receberá a mensagem em um tempo posterior ao momento da elaboração do enunciado. O narrador se dirige a um interlocutor virtual que é introduzido na cena enunciativa por meio de uma convenção retórica própria embora não exclusiva do gênero editorial (“*Leitor*, vou narrar um fato”). Sem dúvida, o narrador também não é mais o mesmo narrador testemunha que cumpria uma função específica nas antigas festas de apartação. Ainda que o romance se adegue formalmente à performance oral, a priori, os interlocutores não deixam de ser uma abstração criada pelo autor, já que não se encontram fisicamente presentes na cena enunciativa. Esse leitor virtual não deixa de condicionar a narração que, enfim, se destina a uma escuta bem mais ampla que a da coletividade restrita à qual se dirigiam os cantadores antes dos avanços das técnicas fonográficas. Destinam-se a um público bem mais diversificado e abrangente, a pessoas situadas em tempos e espaços distintos que podem receber, simultaneamente ou não, a sua mensagem. Na *História do boi misterioso*, o interlocutor (que, de fato, pode muito bem ser um *ouvinte*, haja vista o caráter formal da narrativa e, também, o jogo retórico que lhe dá suporte) é expressamente nomeado *leitor*.

O esclarecimento a respeito das circunstâncias em que ele se torna portador da história, não deixa de funcionar, é claro, como um dispositivo ficcional. O comentário sobre a origem veneranda do relato como expediente à legitimação do ato do narrar, nesse cordel, remete, não apenas a uma prática da oralidade, à prática do narrador

⁴⁰ Cf. BARROS, 1987. Há que se considerar que, ao longo dos anos, o texto de Leandro teve inúmeras edições, passando por diversas correções ortográficas e variações poéticas e editoriais. A referência ao *leitor* aparece nas edições mais antigas do romance presentes nos acervos do Museu do Folclore e da

tradicional aí de certa forma representado, como também a uma convenção literária popularizada, entre outros meios, pelo folhetim.⁴¹ Constituído no jogo discursivo que privilegia uma categoria específica de interlocutor, no caso, o *leitor*, tal recurso situa o enunciado em um campo de atividade desse ponto de vista autônomo em relação ao primeiro. Em suma, se a temática e, de certo modo, a forma dialógica do discurso, bem como a modalidade estrófica do enunciado, a sextilha em redondilhas maiores, marcam seu vínculo cultural com a oralidade, por outro lado, a *cenografia* que lhe dá suporte permite inscrevê-lo também no contexto de produção da cultura impressa.⁴²

Quanto ao desenvolvimento dessa temática tradicional, pode-se dizer que, no romance de Leandro, transcendem-se os limites estruturais característicos da produção oral sertaneja.⁴³ Ganha relevo o mistério que envolve o homem em seu embate contra a natureza, representada pelo boi. A trama, que abrange, mais ou menos, um período de vinte e quatro anos (número que importa sentidos místicos em diversas culturas tradicionais), ganha, aí, as proporções do fantástico, indo a história muito além do animismo hiperbólico característico dos romances orais do ciclo do boi.⁴⁴ A propósito, o número 24 reaparece em diversos momentos da narrativa, marcando o nascimento do boi (ocorrido em 24 de agosto, dia aziago de acordo com a tradição popular) e o seu retorno para a luta final, dado em 24 de junho, dia em que, tradicionalmente, se comemora no interior do Nordeste a festa da colheita. Nesse caso, as datas reforçam o sentido mágico fomentado desde à apresentação da história,

Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴¹ Vale lembrar que os jornais mais importantes de Recife publicavam diariamente o *folhetim* nas primeiras décadas do século passado, o que pode ter relação com o aparecimento, no cordel, de romances publicados em partes, como foi o caso da *História do Boi Misterioso*, publicada, posteriormente, em sua versão integral. Sobre a publicação de folhetins nos jornais do Recife, ver NASCIMENTO, 1972. Sobre o folhetim no Brasil, ver MEYER, 1996.

⁴² Tal como é empregado na teoria do discurso, o termo *cenografia* representa o jogo ou a situação enunciativa, isto é, a relação que se estabelece entre os interlocutores, como também o tempo e o espaço nos quais se desenvolve o processo da enunciação. A propósito, ver MAINGUENEAU, 1995.

⁴³ Nos romances desse ciclo, coletados, entre outros, por José de Alencar e Sílvio Romero, o animal humanizado relata a própria saga, incluindo a sua derrota pelo vaqueiro e, em alguns casos, a distribuição de suas partes e vísceras. Em muitos desses romances, compostos em quadras e, posteriormente, em sextilhas, também se faz alusão às datas do acontecido, como se observa no *Rabicho da Geralda*, um dos mais antigos registrados, em que se menciona a grande seca de 1792: “Chega enfim noventa e dois,/ Aquela seca comprida ;/ Logo vi que era a causa/ De eu perder a minha vida.” (Cf. CASCUDO, 1978, p. 358.) Nesse caso, a data situa a época aproximada do surgimento do romance que se relaciona a um período marcante do ciclo do gado no Nordeste. Diferentemente do que ocorre no romance de Leandro, as datas não representam, em geral, no conjunto dos romances orais registrados pelos folcloristas, um aspecto constitutivo do enredo. Sobre o ciclo do boi na tradição oral, ver ALENCAR, 1994; ROMERO, 1977; RODRIGUES de CARVALHO, 1967; CASCUDO, 1978, 1984 e 1988; NASCIMENTO, BRÁULIO, in: DIÉGUES JÚNIOR et al., 1986; e ALCOFORADO, 2005.

contribuindo para a clima de perplexidade que percorre o texto. Basicamente, as datas cumprem, na história do boi misterioso, duas funções: situar os acontecimentos em um passado historicamente localizável, inscrevendo, assim, o relato no âmbito da realidade vivida, e reforçar a atmosfera misteriosa que cerca o boi: “Meia-noite mais ou menos/ Pode o povo calcular -/ O galo pai do terreiro/ Estava perto de cantar-/ Quando viram um touro preto/ No pátio se apresentar”. Ao contrário do que ocorre nos romances orais, a história se alonga em diversos desdobramentos até chegar ao clímax, envolvendo, no decurso dos anos, a ação malograda de vaqueiros de várias partes do Brasil e testemunhos que confirmam, pouco a pouco, a natureza sobrenatural do acontecimento. O cordel, publicado inicialmente em partes pelo autor, tem, ao todo, 217 estrofes de seis versos, um número bem superior ao dos romances tradicionais, que compreendem, em média, 48 estrofes de quatro ou seis versos. Para além das cenas da perseguição ou das circunstâncias do acontecimento, procura-se destacar a perplexidade diante do sobrenatural que se apresenta pouco a pouco. Nesse caso, a situação não se resolve como nos romances orais, com a inevitável vitória do campeador e a celebração em que se banqueteia o animal vencido. O mistério se cristaliza no desenlace, em que o vaqueiro desconhecido (vindo do sertão mato-grossense, extremo centro do país) e seu cavalo extraordinário, trazendo sinais demoníacos no porte e na atitude, protagonizam com o boi o último duelo:

*Então seguiram no campo
Onde tudo se avistava,
O cavalo do caboclo
Fogo da venta deitava,
Dava sopro na campina
Que tudo ali se assombrava.*

(...)

*Bem no centro da campina
Havia uma velha estrada
Feita por gado dali,
Porém estava apagada,
Depois com outra vereda
Fazia uma encruzilhada.*

(...)

*Mas o boi chegando perto
Não quis enguiçar a cruz –
Tudo desapareceu,
Ficou um foco de luz
E depois dela saíram
Uma águia e dois urubus.*

⁴⁴ Ver Bráulio do Nascimento, in:

O desfecho anuncia o fim de um ciclo cultural: o coronel (figura de mando indispensável também nos romances tradicionais), que presencia a ação do princípio ao desenlace, abandona para sempre a pecuária - “O coronel Sezinando/ Ficou tão contrariado/ Que vendeu suas fazendas/ E nunca mais criou gado”. O boi dos rituais sertanejos é repostado à tradição como símbolo de um passado extinto, atualizado a partir do posicionamento do poeta na modernidade que inclui o leitor.

Importa chamar a atenção a um aspecto histórico que se apresenta em vista desse cotejamento. A diferença entre as duas posições expressas, a do cantador rural e a do poeta de ofício, corresponde à existência simultânea de duas estruturas sociais contrastantes, embora, de fato, não excludentes, relacionadas aos diferentes espaços geográficos em que se formaram a cantoria e o cordel. A performance de Fabião se dá no contexto das relações de produção engendradas no Nordeste agrário, às custas do trabalho escravo ou servil. Nesse contexto, a cantoria se formou, bem antes do surto migratório que fez deslocar muitos de seus representantes para as zonas onde se constituíam relações de produção relativamente modernas. A inclusão do cantador nesse espaço, certamente, condicionou, a longo prazo, mudanças de grande alcance no sistema da cantoria, possibilitando a seus representantes o acesso a recursos técnicos inexistentes em seu ambiente de origem. Em parte, contudo, como ilustra o exemplo de Fabião, a cantoria continuou a se desenvolver, na zona agrária, até, pelo menos, as primeiras décadas do século XX, alheia a tais transformações.

Nesse contexto, o cordel, um produto do século XX ou do XIX tardio, resultante das novas relações de produção estabelecidas pelo homem do campo na cidade, desponta como mediador entre essas duas situações culturais, tornando-se, também, um suporte à atuação do cantador para além dos limites de seu campo de atividade inicial. Sem dúvida, a cantoria, bem mais antiga, foi indispensável à constituição do cânon poético e, em parte, ao repertório temático do cordel. Por outro lado, o advento do cordel, produto, de certa forma, das inovações técnicas que tiveram como principal símbolo a imprensa, possibilitou a renovação da cantoria após o declínio da hegemonia cultural exercida pelo cantador no sertão.

∴

Tendo em vista o exposto acima, trato de articular, nos capítulos que se seguem, aspectos e situações que permitem refletir sobre o modo como se tornou possível a empresa do cordel no Brasil, tomando como ponto de partida, basicamente,

um pequeno elenco de poetas que tiveram participação significativa nesse processo. No primeiro capítulo, estabeleço um contraponto entre Leandro e Chagas Batista, para, assim, melhor evidenciar a importância decisiva do primeiro no processo de formação do sistema editorial do cordel no Brasil. No seguinte, apresento o poeta João Martins de Athayde (1978/80-1959) como figura centralizadora que melhor encarna a hegemonia do editor proprietário, plenamente por ele assumida no período de consolidação do mercado. Já no último capítulo desta sequência, articulo situações e eventos localizados no decorrer da segunda metade do século XX, quando o mercado do cordel transcende os limites regionais, resistindo em contexto cultural cada vez mais marcado pelo sistema da produção em massa. No conjunto diversificado dos autores referidos nesse capítulo, assinalo o poeta Manoel D' Almeida Filho (1914-1995), que começou como autônomo na Paraíba, ainda nos anos de 1930, no auge da empresa de Athayde, e manteve uma posição privilegiada no campo do cordel no período enfocado. Mais especificamente, elejo a sua trajetória dentre outras, como representativa do movimento de resistência e entrega que possibilitou a permanência e a legitimação cultural do mercado do cordel nesse período.

Cumpro, pois, situar e refletir sobre essas posturas concorrentes, aqui tomadas como representativas dos diversos estados em que se encontrava o sistema de produção do cordel quando elas têm lugar. Adotando uma postura crítica, portanto, em certa medida, arbitrária, elegi, em cada momento enfocado, autores a quem se pode atribuir uma obra poética relevante e que concorreram de forma estratégica à continuidade da produção, atuando decisivamente, também, no campo editorial. Deixo, portanto, de me aprofundar a respeito de outras figuras dominantes, como o foram, cada um a seu modo, por exemplo, o editor José Bernardo da Silva e o poeta, editor e ativista cultural Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986), dentre outros de quem falo apenas o estritamente necessário, tendo em vista os fins específicos da reflexão proposta. Posto isso, cabe neste intróito, ainda à guisa de esclarecimento, uma breve exposição dos pressupostos teóricos que deram suporte ao desenvolvimento desta tese.

∴

Como foi dito, este trabalho resulta de um esforço no sentido de articular um conjunto de dados que dizem respeito à história do cordel como um sistema literário concorrente. Para tanto, tomei como referencial teórico o conceito articulado por

Antonio Candido em seu estudo sobre a formação da literatura no Brasil.⁴⁵ O conceito de sistema literário empreendido pelo autor se coaduna com a idéia (eliotiana) de tradição, entendida como um conjunto de obras poéticas que se sucedem, no tempo, a partir da atuação renovadora de seus representantes mais influentes. Tal como sintetiza o autor, o sistema literário se traduz como uma rede de comunicação inter-humana, isto é, como um sistema simbólico instituído, basicamente, a partir de três instâncias (o autor, a obra e o público), unidas por um mecanismo transmissor comum, ou seja, uma linguagem específica. Daí, decorre, inicialmente, a idéia de focar o processo de constituição do cordel como um sistema literário concorrente, isto é, como algo mais que o reflexo de um imaginário ou o suporte de uma memória oral involuntária e anônima.

No entanto, essa aproximação não se deu sem o questionamento dos princípios teóricos implicados na idéia de sistema literário desenvolvida pelo autor. Tal conceito, é claro, diz respeito, exclusivamente, a certa produção poética inserida no contexto da tradição escrita brasileira, ou seja, à literatura legitimada como tal pelas instituições oficiais da cultura. Isto é, adequada a uma noção historicamente datada da literatura, a perspectiva teórica aí apresentada não coloca em foco a coexistência de práticas literárias baseadas em valores culturais concorrentes. Ao contrário, ao tratar dos aspectos que definem a literatura de cordel como um sistema, tomo como parâmetro um conceito mais amplo de literatura, que abrange uma diversidade de gêneros da comunicação impressa, incluindo os gêneros canônicos e as publicações da cultura de massa, bem como uma variedade de interlocutores de estratos sociais diversos. Ao assim proceder, coloco em primeiro plano, não propriamente os valores estéticos que, em parte, justificam a escolha dos autores e obras comentadas, mas, sobretudo, as práticas e mediações que dizem respeito ao modo como o cordel se insere nesse contexto de produção mais amplo.

Serviu ainda de suporte teórico ao desenvolvimento deste estudo a teoria de Roger Chartier sobre as diferentes práticas e formas de apropriação culturais que mediam as relações entre o autor, a obra e o público.⁴⁶ Tal enfoque põe em xeque a

⁴⁵ Ver CANDIDO, Antonio, 1981 (primeira edição, 1956).

⁴⁶ Ver CHARTIER, 1987, 1990 e 1994. A palavra *apropriação* é tomada pelo autor no sentido empregado por Bourdieu, isto é, como um mecanismo cultural que evidencia a diversidade dos hábitos e posicionamentos sociais: “A noção de apropriação pode ser, desde logo, reformulada e colocada no centro de uma abordagem de história cultural que se prende com práticas diferenciadas, com utilizações contrastadas”. Cf. CHARTIER, 1990, p. 26. Tal reformulação se afasta do sentido empregado por Foucault em *A Ordem do discurso* (Ver FOUCAULT, 1971, p. 45 e subseqüentes, e CHARTIER p. 26 e

idéia de um valor estético universal, que se encontra na base da formação do cânon literário oficial. Aplicada ao *corpus* da *Bibliothèque Bleue*, a literatura de *colportage* que se popularizou a partir do século XVII, na França, essa perspectiva teórica orienta a análise aqui empreendida dos usos e práticas editoriais observadas ao longo do século passado. Refiro-me às especificidades discursivas e editoriais que o definem como um sistema literário concorrente e revelam o seu trânsito pelas mais diversas áreas da produção cultural.

Levando-se em conta os pressupostos acima, pode-se dizer que o cordel brasileiro começa a se configurar como um *sistema literário concorrente* por volta do início do século XX. Isto se dá quando, tendo em vista um certo público, esses poetas que produziam autonomamente suas obras desde o final do século anterior, estabelecem um *padrão editorial* comum.⁴⁷ Tal modelo, que dá suporte a uma linguagem também padrão, permite identificar essas obras socialmente, passando o cordel a representar uma prática de consumo diferenciada. Isto é, efetivamente, o cordel se constitui como uma fórmula editorial quando seus produtores mais influentes assimilam uma estratégia de mercado, apropriando-se, sob condições determinadas, de recursos disponibilizados, em princípio, aos setores hegemônicos da produção cultural impressa. Nesse sentido, é possível também dizer que o processo de legitimação cultural do cordel nordestino se inicia nessa fase quando esses poetas de ofício, amparados por um significativo mercado consumidor, passam a reclamar os direitos de publicação de suas obras baseados na consciência de seus direitos como autores. Partindo desses pressupostos, apresento certos indicativos do amadurecimento da consciência do autor (que, em dados momentos, recolhe-se ante a hegemonia do editor proprietário) acerca da propriedade literária. Paralelamente a isso, observa-se o amadurecimento da idéia do cordel como um produto do mercado e,

137) como um dos dispositivos mais importantes de confiscação e submissão dos discursos pela ordem hegemônica. A noção atualizada por Chartier também se distancia do sentido empregado pela hermenêutica da apropriação como reconfiguração da experiência fenomenológica (universal). Ao contrário, para o autor, o conceito de apropriação implica colocar em relevo a pluralidade dos modos de emprego e a diversidade das leituras que pressupõem a circularidade das práticas culturais: “A apropriação (...) tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem”. Cf. CHARTIER, *idem*, p. 26.

⁴⁷ O folheto mais antigo datado de que se tem notícia, foi publicado em 1904, sendo da autoria de Francisco das Chagas Batista, que publicou o seu primeiro cordel em 1902. Entretanto, de acordo com diversas referências, Leandro Gomes de Barros teria iniciado, por volta de 1889 ou 1893, o seu ofício. A propósito, ver nota 2.

mais que isso, como um bem simbólico dotado de valor para além do seu consumo imediato.

CAPÍTULO I

Leandro, o Poeta Modelo

No que se refere às referências mais remotas sobre o cordel e a cantoria nordestina, um trabalho pode ser considerado fundamental à problematização do status conferido pela vertente folclórica ao poeta por ela classificado como popular. Refiro-me à antologia *Cantadores e poetas populares*, de Francisco das Chagas Batista, publicado em 1929, pela editora de propriedade do autor.⁴⁸ Em seu livro, até hoje, não reeditado, Chagas Batista apresenta o que considera “a melhor parte” da poesia popular nordestina, relacionando, em notas breves, os cantadores e poetas, do seu ponto de vista, mais representativos. Desde a época de Leandro, incorporada ao discurso do cordel, a insígnia do popular também aparece aí como um distintivo do poeta assim referido em oposição ao poeta letrado, o que aproxima o estudo de Chagas Batista do ponto de vista tradicional. Por outro lado, essa foi a primeira obra com intenções eruditas a destacar a presença de Leandro Gomes de Barros no campo da produção cultural impressa, considerando a autonomia da literatura de cordel em relação à cantoria. Sem dúvida, como se observa na fala inicial ao leitor, esse trabalho merece destaque por sua postura, em certa medida, inédita, tendo-se como parâmetro o que fora produzido sobre o assunto até então:

*Notando que os illustres escriptores Drs. Gustavo Barroso, Leonardo Motta e Rodrigues de Carvalho deixaram de incluir nos seus livros: “Ao som da viola”, “Cantadores”, “Violeiros do Norte” e “Cancioneiro do Norte”, a maior e melhor parte dos versos dos poetas populares do nordeste, vivos e já fallecidos, venho reuni-los nesta Anthologia Regional, no intuito de prestar uma justa homenagem a poetas obscuros e desconhecidos dos nossos estudiosos historiadores nordestinos.*⁴⁹

Não passa despercebido no enunciado, o esforço do autor no sentido de ampliar, como também reorientar a produção sobre o assunto, introduzindo esses poetas, para usar a sua expressão, “obscuros”. Com isso, por um lado, Chagas Batista inscreve o seu posicionamento nesse campo, já demarcado pelas autoridades por ele mencionadas, dentre outras surgidas no contexto do projeto etnográfico que ganha

⁴⁸ Tardiamente conhecida nesse campo de estudos, a antologia publicada pela Popular Editora, aparece como referência apenas no início da década de 1970, em estudos de Sebastião Nunes Batista, filho do autor. Ver nota 6.

⁴⁹ Cf. CHAGAS BAPTISTA, 1929, p. 1. Em seu trabalho, C. Batista destaca um elenco de cantadores da região sertaneja paraibana que ajudaram a definir o padrão poético da cantoria clássica.

expressão, no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX.⁵⁰ Contudo, ao se colocar nesse campo, Chagas Batista põe em prática valores e escolhas que nem sempre se coadunam com as posições, aí, dominantes. Ele fala, não, propriamente, como as autoridades que nomeia, mas, antes, como um autodidata inserido na cultura que ele também concebe como regional e, já a partir do título, popular. Mais que uma contribuição ao folclore, tal investida representa a tomada de posição do autor no sentido do reconhecimento dessa linguagem regional no âmbito das práticas consideradas cultas. Ao configurar um diálogo com a tríade que antecedeu Câmara Cascudo no registro e estudo da cantoria no século XX, o autor autodenominado popular transita no campo da erudição, apropriando-se dos meios aí disponibilizados para instaurar uma posição, de certa forma, concorrente. A propósito, para melhor representar o lugar de onde o autor enuncia e, portanto, o contexto que possibilitou o posicionamento de Leandro e de outros poetas seus contemporâneos no campo da produção impressa, vale, aqui, abrir um parêntese para uma breve nota biográfica.

1. Chagas Batista, autor de Leandro

Sobre Chagas Batista, o primeiro dado a se ressaltar é, sem dúvida, a sua descendência de uma família de cantadores e glosadores que fizeram fama na Serra do Teixeira, estado da Paraíba, um dos principais focos da cantoria sertaneja no passado. A propósito, era descendente direto dos Nunes da Costa, sendo neto do glosador Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) e sobrinho dos cantadores Hugolino (1832-1895) e Nicandro Nunes da Costa (1828-1918), ícones de uma tradição que ele acabou por consagrar em seu livro. Vale lembrar: a literatura de cordel, que se pode definir como um discurso narrativo em versos, deve as formas poéticas básicas à cantoria. Isso justifica, por um lado, a sua grande penetração no interior, da zona da mata ao sertão, onde se localizou, durante muito tempo, o seu público mais coeso. Pode-se dizer que os vínculos do poeta de ofício com a cultura oral sertaneja condicionaram a padronização de um código discursivo adequado às injunções da comunicação verbal nesse âmbito, tornando também possível, por outro lado, a formação de um público consumidor cidadão diferenciado.

⁵⁰ Nesse contexto, há que se destacar a presença polêmica de Sílvio Romero, que, influenciado pelo positivismo, procura, pela primeira vez, submeter a matéria a uma abordagem científica. Ver ROMERO, 1977.

Importa assinalar que, sem exceção, todos os autores em atividade no período de formação do sistema editorial do cordel descendem desse meio, de onde, também, vieram, em grande parte, os autores responsáveis por sua continuidade no decorrer do século XX. É o caso, por exemplo, de Leandro Gomes de Barros, contemporâneo mais velho e colega próximo de Chagas Batista. Nascido na mesma região semi-árida paraibana, Leandro mudou para o Teixeira, reduto expressivo de glosadores e cantadores de certa instrução, por volta dos quinze anos de idade. Lá, permaneceu até migrar para Pernambuco, provavelmente, em fins da década de 1880, indo primeiro para a comercial Vitória de Santo Antão; daí, para Jaboatão, nos arredores do Recife, e, finalmente, para a capital.⁵¹ Entre os poetas sertanejos paraibanos que, de alguma forma, podem ser incluídos nesse momento inicial do cordel, há que se mencionar ainda Silvino Pirauá de Lima (1848-1913) e José Galdino da Silva Duda (1866-1931), que se tornaram conhecidos principalmente como cantadores.⁵²

No que diz respeito à experiência sertaneja, um outro dado aproxima

⁵¹ A respeito da origem social de Leandro, informa Pedro Nunes Filho que o poeta viveu, até os 15 anos de idade, em Pombal- PB, onde foi adotado por uma família de pequenos proprietários, da qual descende o Padre Vicente Xavier de Farias, sacerdote que, por muitos anos, exerceu certa influência social no Teixeira: « Leandro Gomes de Barros nasceu em 1865, na Fazenda Melancia, município de Pombal, Estado da Paraíba. A Fazenda pertencencia aos trisavós do autor desta nota, Manuel Xavier de Farias e sua mulher Dona Antônia Xavier de Farias, por quem Leandro foi criado. Manuel e Antônia eram pais do Padre Vicente Xavier de Farias, que nasceu na mesma fazenda em 1822. Ordenado sacerdote, aos 24 anos de idade mudou-se para o Teixeira em 1846, tendo permanecido ali durante 61 anos. Faleceu em 13 de dezembro de 1907, com 85 anos de idade. Em 1880, os pais do Pe Vicente mudaram-se para o Teixeira, vindo em sua companhia o grande e talentoso Leandro, aos 15 anos de idade. » In: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/@pn01.html>. Sobre Leandro ver, entre outras referências, CHAGAS BAPTISTA, 1929; WANDERLEY, 1954; BATISTA, 1971; ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, 1978; e TERRA, 1983.

⁵² Entre os autores que se destacaram nesse contexto nas duas primeiras décadas do século XX, há que se lembrar o poeta Pacífico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931), que, excepcionalmente, nasceu e atuou fora do circuito Paraíba-Pernambuco, então foco principal do cordel. Nascido em Quebrangulo, localidade situada na zona agreste alagoana voltada à produção agropecuária, publicou a maioria dos seus folhetos em Maceió. Seus pais, no entanto, vieram do sertão pernambucano, também reconhecido por Cordeiro Manso como terra natal, como, a propósito, declara em *Um brado de Pernambuco: qual das pátrias, a minha pátria*: “Meus paes são pernambucanos / Do brejo de Madre Deus, / Onde a família Cordeiro, / Tem alli seus apogeus, / Aquelles bons sertanejos / todos são parentes meus” (Coleção Museu do Folclore). Uma das vertentes preferidas pelo autor foi o folheto noticioso sobre casos urbanos. Escreveu diversos cordéis sobre crimes hediondos que se tornaram manchetes nos jornais de Maceió. Entre esses, destaca-se *O Crime de Fernão Velho* que, como outros folhetos do autor, traz como ilustração de capa pequenos clichês, representando as personagens envolvidas na história, indicadas por legendas. Já em *A Morte de Marieta, a prisão do assassino*, publicado pouco depois, o autor apresenta uma versão mais completa do crime. Entre seus cordéis circunstanciais, há ainda que se mencionar *O tiroteio de Maceió - Zé Povo e os Maltinos* (1912) que compõe uma série de quatro histórias de inspiração republicana. Exacerba-se aí a veia humorística popular do autor, que narra em cenas grotescas o ataque do bando do justiceiro Zé Povo aos Maltinos, representantes da oligarquia alagoana na capital. Começa o poeta: « Permittam, caros leitores / Em quatro livros iguaes, / Descrever alguns successos / Da terra dos Marechaes; / Também de Pedro Paulino / um dos nomes immortaes. » . Sobre o autor, ver ALMEIDA e SOBRINHO, obra citada.

culturalmente esses poetas: a *migração*. Se, por um lado, o ambiente cultural sertanejo lhes proporcionou uma formação artística própria, por outro, migrar da zona sertaneja agrária para os centros urbanos locais foi condição de possibilidade ao posicionamento desses poetas como autores.⁵³ Chagas Batista, por exemplo, iniciou-se por volta de 1900, pouco depois de migrar, aos dezoito anos, do Teixeira para o agreste paraibano, fixando-se um tempo em Campina Grande, economicamente, uma das principais cidades do estado. Lá ou em Alagoa Grande (onde trabalhou como operário na rede ferroviária que se estabelecia entre o litoral e o sertão, como uma consequência do desenvolvimento comercial observado em determinadas áreas nordestinas), teria chegado a frequentar a escola noturna. Em 1902, começou a viver como ambulante, editando e fazendo circular o primeiro folheto de sua autoria, *Saudades do Sertão*. Fez, também, já nessa época, algumas incursões no campo da poesia lírica, das quais resultaram trabalhos esparsos, alguns desses publicados em jornais da época, a exemplo do opúsculo *Modinhas frescas*, comentado, em 1905, em *O Combate*:

Escolhi para assunto destas linhas um pobre sertanejo que, não há muito tempo, andou aqui em diversos lugares do interior, vendendo uns folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito de moço desejoso de instruir-se e ávido de um futuro mais sorridente e feliz. Pobre agricultor, nascido nas encostas da Borborema, sem nenhum conhecimento literário, sem meios que o melhor recomendassem, escrevia contudo algumas quadrinhas que, embora sem arte e incorretas, deixavam transparecer pálidos reflexos de sua inteligência prometedora. Deixou a vida campestre e procurou a capital do seu Estado, onde publicou alguns fascículos de poesias, tratando porém de assuntos tão baixos que ninguém deu-lhe a mínima importância, a não ser um moço generoso de nosso meio que (...) deu-lhe uns brados de avante. Vagando pelas ruas, rogando a um e a outro que lhe comprassem seus versos, para adquirir recursos para estudar, disse-me ele, nenhum apoio encontrou em sua terra, o pobre boêmio.⁵⁴

Esse artigo, assinado por “M. M”, nos permite flagrar um acontecimento, relacionado ao fenômeno da migração, decisivo ao advento do cordel e, conseqüentemente, da figura do autor nesse âmbito: *o encontro do poeta sertanejo com a imprensa*. Penetrar nos domínios da imprensa popular, pulsante na capital e em certas cidades do interior da Paraíba e de Pernambuco, foi, no caso de Chagas Batista, condição de possibilidade ao advento do autor por dois motivos principais. Em primeiro lugar, o acesso às tipografias (multiplicadas com a popularização do

⁵³ Remeto-me, aqui, à noção de *autor* como uma instituição social decorrente das injunções relacionadas aos modos modernos de produção impressa. Nesse sentido, a função autor, problematizada por M. Foucault, relaciona-se ao sistema jurídico institucional que condiciona o universo dos discursos, pressupondo um estado de direito e de responsabilidade penal.. A propósito, ver FOUCAULT, 1992, CHARTIER, 1994, e EDELMAN, 2004.

jornal, observada na segunda metade do século XIX nessas cidades) possibilitou a publicação de sua primeira obra, com a venda da qual ele pode iniciar a sua bem sucedida trajetória. Em segundo lugar, não em termos de importância, o diálogo com a imprensa lhe permitiu se integrar, ainda que marginalmente, ao debate cultural que se instituía na esfera cidadina, e, com isso, dar um passo a favor da legitimação do seu ofício e da posição de autor a ele associada.

Visto por outro ângulo, o excerto acima nos permite vislumbrar a tensão produzida nesse encontro entre essas duas forças culturais concorrentes. Essa tensão se expressa, sem rodeios, no ponto de vista do articulista que se coloca como homem “culto”, isto é, para recorrer a uma expressão gramsciana, no campo da atividade cultural hegemônica, ao apresentar o poeta sertanejo como o seu *outro* cultural. Refere-se a ele como uma ave rara no contexto arcaico que definia o sertão agrário no período em que se formou a literatura de cordel no Brasil. É o ponto de vista do citadino, numa época em que o fenômeno da seca e a estagnação econômica no extremo interior, fizeram partir milhares de sertanejos, seja em direção ao Norte para atender à demanda dos seringais, seja em direção ao Sudeste onde se concentrava o desenvolvimento industrial. A esse respeito, a propósito, em estudo sobre o cangaceirismo e o fanatismo nesse período, Rui Facó informa como a cultura dos seringais na Amazônia, tornando-se o principal pólo de atração dos sertanejos nordestinos, representou um fator importante ao desenvolvimento comercial do alto Nordeste:

Embora pareça paradoxal, a ruptura da estagnação se inicia com o êxodo em massa de imigrantes nordestinos, inicialmente para a Amazônia, mais tarde para São Paulo. É o fenômeno mais progressista que ocorre nos sertões do Nordeste nesse período.

E, mais adiante:

A Amazônia continuava a atrair como miragem os pobres sertanejos nordestinos, que iam morrer de febre em suas florestas exuberantes, nos seringais que alimentavam nababos a estadear riquezas em Manaus, Belém, nas capitais da Europa... Em 1900, abandonam o Ceará 40 000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de Fortaleza, enquanto 8 500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte.

No entanto, Chagas Batista, bem como seus colegas de ofício em atividade no momento da formação do cordel, pertenceram a uma parte desses sertanejos que tomou uma outra direção. Não de todo desprovidos de recursos financeiros e de letramento, esses sertanejos migraram para os centros comerciais nordestinos mais

⁵⁴ Cf. CHAGAS BATISTA, 1977, p. 2.

próximos, encontrando, na edição de folhetos, um modo de sobrevivência e, em alguns casos, mesmo de ascensão social. Em contrapartida, o investimento desses poetas no mercado do folheto, possibilitou a constituição de um público de leitores na zona sertaneja oralizada, bem como o surgimento de novos valores necessários à sua continuidade. Unidos por um *código poético estrito*, herdado da cantoria, esse público de *leitores-ouvintes* deu sustentação a um mercado literário, que se expandiu, a partir daí, em direção ao Norte e, posteriormente, ao Sul, seguindo o movimento emigratório.

De qualquer modo, esse artigo sobre o jovem Chagas Batista representa muito bem as condições de luta sob as quais se instituiu esse ofício, expressando o olhar de uma certa elite romântica, a um tempo, condescendente e distanciado, sobre o poeta sertanejo. A esse respeito, vale destacar a idéia do poeta como uma espécie de missionário sobrevivente da cena de pobreza e desolação que traduzia o sertão na perspectiva do cidadão: “(...) o pobre sertanejo era ávido de saber, queria conhecer os segredos da ciência literária, era um sonhador, um iludido enfim, cria no futuro! Por isso o melhor qualificativo que teve em nossa terra foi o de louco.” O articulista, embora pareça não compreender bem o contexto poético em que se inscreve o poeta sertanejo, não perde a oportunidade de enaltecê-lo como um pobre porta-voz da civilização no cenário do atraso.

De certa maneira, essa aparição de Chagas Batista na imprensa não deixa de servir como um indicativo do posicionamento que viria a caracterizar a sua presença nesse momento de formação do cordel. De fato, em sua época, talvez tenha sido ele o autor de folhetos que esteve mais próximo do debate com certa elite letrada, estabelecida nas cidades nordestinas mais progressistas da época, a exemplo da Paraíba (hoje, João Pessoa) e do Recife. O diálogo explícito que manteve com essa cultura, fica, aliás, patenteado em sua antologia acima referida, e nas obras líricas e paródicas, por ele publicadas, expressando-se, também, em sua produção de folhetos.⁵⁵ No contexto da literatura de cordel, aparecem como obras de sua autoria,

⁵⁵ Leitor autodidata, Chagas Batista teve, como fonte de erudição, além de obras da literatura ambulante de origem portuguesa, publicadas, no Brasil, pela Laemmert, do Rio de Janeiro, desde 1840 (ver CASCUDO, 1984), obras que se inserem no contexto da produção literária oficial. Fizeram parte do seu cânon pessoal os autores José de Alencar, Castro Alves, Olavo Bilac, Guerra Junqueiro, Humberto de Campos, Augusto dos Anjos, Tobias Barreto, Rodrigues de Carvalho, Victor Hugo, entre outros. Foi, também, leitor habitual dos jornais de Pernambuco e da Paraíba; das revistas *O malho*, *A careta*, *Revista da semana* e *Cosmos*, do Rio de Janeiro, e da *Revista do Brasil*, de São Paulo. Editor livreiro, Chagas Batista vendia em seu estabelecimento comercial livros do folhetinista francês Ponson du Terrail, e dos clássicos portugueses Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano,

por exemplo, *A escrava Isaura*, uma versão, em sextilhas, do romance homônimo; *O triunfo do amor*, uma versão do *Quo Vadis?* (talvez intermediada pela versão cinematográfica popularizada, no início do século XX, nas principais capitais nordestinas); *A história de Esmeraldina* ou *Traição, Vingança e Perdão*, baseadas em uma novela do *Decameron*.⁵⁶

Quanto à antologia *Cantadores e poetas populares do Nordeste*, importa ressaltar: esse livro, praticamente, desconhecido até, mais ou menos, a década de 1960, tem, no mínimo, o mérito de introduzir Leandro Gomes de Barros no cenário da cultura brasileira, definindo-o como paradigma de um sistema literário à parte. Ao assim situá-lo, Chagas Batista o introduz em um contexto cultural bem mais amplo que o espaço restrito do folheto nordestino na época em questão. Sobre Leandro, resume o poeta-editor paraibano:

*Foi fundador da popular literatura poética de cordel no Nordeste. Escreveu cerca de mil folhetos de versos populares, tendo tirado dos mesmos mais de dez mil edições. Leandro manejava a sua veia poética com fantástica facilidade. Foi um escriptor que viveu exclusivamente de sua penna – caso raro no Brasil.*⁵⁷

Esse gesto resulta significativo, não apenas por ter sido o antologista o primeiro a apontar Leandro como fundador em um contexto cultural, por ele, denominado popular, o que é digno de nota, mas, sobretudo, pelo estatuto, aí, concedido ao poeta, que ele reconhece como *escritor*. Desse modo, ao atribuir a Leandro o status do fundador de um sistema literário particular, que ele, como autor-editor, também, integra, Chagas Batista inscreve o lugar do cordel no âmbito da produção cultural impressa brasileira. Até então, de uma maneira geral, os folcloristas que informaram sobre a cantoria ainda não tinham assinalado o cordel como um sistema editorial à parte. Sílvio Romero falou da existência de uma literatura de cordel presente em várias partes do Brasil, no penúltimo decênio do século XIX. Muito provavelmente, dado o ano da publicação de sua obra, refere-se à literatura importada da Europa, já nessa época, editada no Brasil. Presentes no contexto brasileiro bem antes disso, era também vendida no mercado ambulante, tal como ocorria com outras modalidades de produção impressa destinadas ao vulgo.⁵⁸

conforme consta em catálogo da sua livraria. A propósito, ver TERRA, obra citada.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Cf. CHAGAS BAPTISTA, p. 114.

⁵⁸ Ver ROMERO, 1977 (primeira edição 1888) e CASCUDO, 1984 (primeira edição, 1939). No que diz respeito a publicações populares (isto é, livros brochados, em formato reduzido, a preço acessível, publicados em grandes tiragens, para atender a uma população imersa na oralidade, em geral, pouco letrada), há que se reportar ao caso das edições Quaresma. No cenário da *Belle époque* carioca,

No geral, no conjunto do que se publicou sobre a poética sertaneja entre o começo do século XX, quando o sistema editorial do cordel está em formação, e a década de 1930, quando ele já havia se consolidado no Nordeste, poucas vezes, essa literatura ambulante foi identificada como uma atividade cultural específica. O quase desconhecimento em torno do cordel explicita-se nos estudos dos folcloristas que primeiro trataram da cantoria. Por exemplo, Leonardo Mota, em *Cantadores* (1921⁵⁹), toma um texto publicado em folheto, por Leandro Gomes de Barros em 1910⁶⁰, onde se representa a disputa poética entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira, supostamente ocorrida em 1874⁶¹, como a reprodução de uma peleja autêntica.⁶² Câmara Cascudo, no *Vaqueiros e cantadores* (1939), distingue o romance impresso como uma modalidade da poesia sertaneja, sem, no entanto, atentar para a especificidade do cordel nesse âmbito.

Ao marcar, em seu livro, o lugar de Leandro como fundador da “popular literatura poética de cordel”, Chagas Batista, de certa forma, autentica o estatuto do autor de folhetos no âmbito do discurso letrado. Note-se que, aí, já não se delinea o ponto de vista do folclorista que registra um fenômeno regional, mas a perspectiva de alguém que dispõe, criticamente, o lugar de Leandro tendo em vista um contexto cultural mais amplo. O seu julgamento sobre o colega falecido ressalta a sua postura como *editor*. Há que se chamar a atenção ao aspecto privilegiado por Chagas Batista para traduzir a importância do biografado. É Leandro, antes de mais nada, alguém que “viveu exclusivamente de sua pena”, isto é, literalmente, um profissional das letras, egresso da zona da cantoria. É precisamente esse dado que importa ressaltar, no que se refere a esse trabalho de Chagas Batista. Nesse sentido, podemos dizer que a sua antologia se situa em lugar estratégico, na medida em que representa um marco da consciência do cordel como um ofício, do qual viveram alguns poetas como Leandro

dominado por editoras estrangeiras, tais como a Laemmert, a Garnier e a Francisco Alves, que atendiam, sobretudo, a uma elite cultural e econômica, o brasileiro Pedro Quaresma se estabeleceu, no final da década de 1870, difundindo, a partir do Rio de Janeiro, em várias partes do Brasil, incluindo o Nordeste, uma literatura, em boa parte, feita de encomenda para atender a esse público, então, emergente. O advento dessa editora, em funcionamento até meados do século XX, não deixa de ser um produto do fenômeno da popularização do impresso, no Brasil, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte, ao qual, necessariamente, o advento do cordel está relacionado. Ver BRITO BROCA, 1994. Ver, também, OLIVEIRA, 2002.

⁵⁹ Ver MOTA, 1987.

⁶⁰ Ver CHAGAS BAPTISTA, 1929.

⁶¹ Ver OTAVIANO, 1949.

⁶² Já em 1903, no *Cancioneiro do Norte*, Rodrigues de Carvalho, havia comentado essa mesma disputa, com base em uma outra versão, esta, feita por Hugolino Nunes da Costa (1832-1895), um cantor de Santa Luzia do Sabugi, que se destacou, na região do Teixeira, como um dos intelectuais de seu tempo.

e Chagas Batista, que começou a sua empresa editora com a venda ambulante de folhetos. Para além disso, cumpre assinalar, o autor dá conta dessa atividade como algo que constitui um *mercado*, no caso, um mercado literário específico. Nesse sentido, pois, isto é, no sentido em que, de certa forma, representa, no campo teórico instituído, o sistema que ajudou a formar, poderíamos chamar Chagas Batista de *fundador*.

No entanto, considerando o juízo crítico do autor, que atribui a seu contemporâneo mais velho tal epíteto, cabe tomar a digressão em torno de Chagas Batista (o *autor*, no sentido borgiano ⁶³, de Leandro) como um quadro representativo do embate que importa aqui traduzir. Não obstante os traços particulares que distinguem Chagas Batista nesse contexto, a sua trajetória nos permite ilustrar diversos fatores comuns, dentre esses, o *deslocamento* realizado pelo poeta do espaço rural para o urbano. De fato, esse dado se apresenta como uma marca da formação dos autores do cordel ao longo de sua história. Tendo isso em vista, cumpre, na seqüência, observar, a efetivação desse *trânsito* na trajetória de Leandro Gomes de Barros, que esteve na linha de frente do sistema editorial do cordel, no momento inicial desse processo.

2. A Hegemonia do autor proprietário

Diante do exposto, cumpre, antes de mais nada, endossar o axioma que nomeia Leandro Gomes de Barros um poeta fundador. A propósito, vale assinalar, já agora, o qualificativo “popular”, empregado por Chagas Batista quando se refere ao autor. É bem provável que o termo implique, nesse caso, algo além da idéia do popular como sinônimo do folclórico, balizadora do discurso etnográfico, psicologista ou sociológico que se ocupou da poética coletiva nacional a partir da segunda metade do século XIX. Sem dúvida, o autor não se restringe, aí, a uma certa noção do popular como sinônimo de cultura tradicional anônima, desenvolvida por seus antecessores. Para além disso, o termo remete ao folheto como objeto em que se observa a adequação de um conteúdo discursivo de grande alcance a uma forma de apresentação, do ponto de vista gráfico e financeiro, mais acessível. Isso se torna

Ver CHAGAS BAPTISTA, obra cit..

⁶³ Reporto-me ao texto “Pierre Menard, autor de Quixote”. Ver BORGES, 1986.

patente quando Chagas Batista coloca em primeiro plano, no seu comentário, o sucesso editorial de Leandro, num momento em que o mercado editorial do cordel encontrava-se em expansão. Tal sucesso, sem dúvida, relacionado à excepcionalidade do poeta, com certeza, remarca o peso da presença do autor, na perspectiva em que Chagas Batista a inscreve. Nesse sentido, o comentário do antologista diria respeito, também, em certa medida, à vocação do cordel ao massivo, flagrada, por exemplo, no diálogo de seus produtores com a imprensa e, ao longo da história do folheto nordestino, com outros sistemas da indústria cultural. Por outro lado, é possível, também, que a definição do cordel como *popular* sirva, aí, como referência a uma nova classe urbana ou semi-urbana emergente, relacionada ao advento dessa literatura. Isto é, é provável que a expressão diga, também, respeito ao estatuto social desses poetas de ofício que vinham, então, a compor a classe dos ambulantes ou a dos pequenos mercadores estabelecidos na periferia da cidade, às custas desse tipo de comércio.

Leandro, que possuiu distribuidora de folhetos em Recife - de onde enviava suas edições a diversos agentes vendedores entre o Nordeste e o Norte - atuou, até o fim de sua trajetória no comércio informal, vendendo seus folhetos nos mercados públicos de Recife e nas estações da Great Western, que ligavam o interior pernambucano à capital. De fato, a vida ambulante o tornou, sobretudo, nesse sentido, uma presença bastante popular em seu tempo. Isso é o que testemunha, por exemplo, a crônica de Eustórgio Wanderley, republicada, em 1954, em livro sobre os tipos populares da antiga Recife:

*Era ele o próprio editor e “distribuidor” dos seus “livros de poesias”, viajando no trem da já citada Estrada de Ferro, entre o Recife e Palmares e no “prolongamento” de Palmares e Garanhuns. Vendia a 200 réis o folheto (...). O caso é que toda a população do interior do Estado, assim como a do Estado de Alagoas, compravam seus folhetos e assim o poeta se mantinha e mandava imprimir outros livros como a “História da Princesa Magalona” e a “Imperatriz Porcina” e outros mais do mesmo gênero...poético.*⁶⁴

Nesse livro, dedicado aos tipos populares anônimos da capital, Leandro aparece como uma personagem, basicamente, urbana ou suburbana, junto com diversas outras personagens curiosas, aí, tratadas como pitorescas. Tal perspectiva sobre o autor, decerto, difere bastante daquela de Chagas Batista sobre seu colega de ofício. A postura solene do antologista que dispõe o lugar de Leandro na literatura de cordel, agora, dá lugar à crônica social do Recife, cujo principal objetivo parece ser

⁶⁴ Cf. WANDERLEY, 1954, p. 43.

uma apresentação da memória popular da cidade. Certa perplexidade e distanciamento próprio de quem se coloca, em relação ao que fala, em um outro domínio discursivo, insinua-se quando o memorialista hesita ao se desincumbir de nomear a mercadoria do ambulante (observe-se como o autor destaca o termo « livros de poesias » e o modo reticente como designa essa literatura como gênero poético). Contudo, um certo olhar antropológico não deixa de captar o alcance cultural da ação protagonizada por esse cidadão, por assim dizer, sertanejo-urbano, em constante trânsito entre o interior e a capital. A propósito, Eustórgio apresenta, nessa passagem, um panorama inédito do sistema editorial do cordel, em pleno funcionamento, no final da segunda década do século XX. Não passa despercebida ao cronista, a peculiaridade desse pequeno mercador, autor e editor dos folhetos que negocia no percurso dos trens da “linha – sul”. É, então, Leandro Gomes de Barros, sem dúvida, a presença mais influente em seu meio.

Com certeza, outros poetas havia em condições semelhantes, a instituírem ou a darem, de alguma forma, suporte a essa iniciativa editorial. Há que se reportar, quanto a isso, à presença de Silvino Pirauá de Lima, contemporâneo de Leandro quase vinte anos mais velho, que chegou a vivenciar, como cantador, o apogeu da cantoria na segunda metade do século XIX, na Paraíba.⁶⁵ Já por volta dos cinquenta anos, no final do século, o autor da *História do Capitão do Navio* e de *Zezinho e Mariquinha*, dois clássicos do cordel, ainda hoje, republicados, migrou de Patos, então, um dos redutos da cantoria, para o Recife. Para ganhar a vida na capital, parece ter associado a venda de folhetos ao seu antigo ofício. Caso semelhante ao de Pirauá, é o de José Galdino da Silva Duda (1866-1931), autor da *História de D. Genevra*, que reconta uma das novelas do *Decameron*.⁶⁶ Nascido, também, no sertão paraibano, onde transportava mercadorias em burros de carga, este, ao que consta, mudou-se ainda jovem para a capital de Pernambuco. Esses poetas cantadores, em atuação entre o final do século XIX e o início do XX, sem dúvida, ajudaram a fomentar o mercado que então se formava, compondo textos que se tornaram referência para novos clássicos. Pirauá,

⁶⁵ A propósito, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..

⁶⁶ Surgida, provavelmente, no início do século XX, *A história de Dona Genevra* é uma versão da novela IX da décima jornada do *Decameron*, de Boccaccio. Como nota Câmara Cascudo, é difícil precisar como seu autor, o ex-almocreve José Duda, entrou em contato com o texto de Boccaccio. Ver CASCUDO, 1984. A novela teve outras versões em cordel, entre elas, a de Francisco das Chagas Batista, *Traição, vingança e perdão*, publicada em três partes. Ver CHAGAS BAPTISTA, 1977. Uma versão do suplício e redenção de Genevra, também correu no romanceiro oral, conforme registram ALCOFORADO e ALBÁN (1998).

sobretudo, que teve uma atuação importante na definição do código da cantoria⁶⁷, pode mesmo ter influenciado, diretamente, Leandro Gomes de Barros. Teixeira, onde vivera o mais moço, situava-se, afinal, relativamente, próxima a Patos, vilarejo onde residia Pirauá, cujo mercado teria sido palco de antológicas disputas poéticas.⁶⁸

É verdade que, diferentemente dos cantadores anônimos comentados por Mário de Andrade (ver *Preliminares*), José Duda e Pirauá, que estiveram, de alguma forma, no momento de formação do cordel, deram sustentação ao mercado do folheto, não apenas como divulgadores. Além disso, eles, também, contribuíram ao repertório do cordel, com romances que se tornaram clássicos no gênero. No entanto, do ponto de vista da instituição do sistema, a atuação desses dois, comparada à de Leandro, foi, com certeza, bem mais restrita. Se a presença, na biblioteca do cordel, de obras como a *História de Dona Genevra* ou *Zezinho e Mariquinha* (respectivamente, dos cantadores José Duda e Silvino Pirauá) evidencia os vínculos do cordel com a cantoria, o que ficou a respeito delas pouco ou nada revela sobre o trânsito de seus compositores no metiê da impressão. Quanto a isso, não por acaso, o primeiro a se destacar, o poeta Leandro Gomes de Barros, embora formado no reduto da cantoria paraibana, não foi um cantador, tendo vivido, exclusivamente, da produção e comercialização de folhetos. Não chegou a ser editor no sentido que o foi Chagas Batista, embora tenha feito uma breve tentativa, mantendo um prelo entre 1910 e 1911, em sua residência, de onde saiu uma série de folhetos do autor. A maquinária foi, pouco depois, vendida a Chagas Batista, que começou com essa aparelhagem a sua pequena editora em 1913. Lá, passaram a publicar, autonomamente, além do próprio autor, Leandro, Melchíades entre outros.⁶⁹

Especialmente, Leandro se colocou na vanguarda do sistema editorial do cordel quando estabeleceu, a partir da livre iniciativa, uma rede comercial que contribuiu para a extensão do mercado de folhetos para além de Pernambuco e do estado da Paraíba, os dois focos iniciais dessa produção. Já no início do século XX, Leandro já dispunha de títulos suficientes para suprir pequenos comerciantes espalhados pela cidade e para além da capital. A propósito, a presença desses mercadores de rua em Recife é registrada, ainda, na crônica de Eustórgio Wanderley, que, certamente, testemunha um momento em que o mercado de folhetos nordestinos

⁶⁷ Ver MEYER, Marlyse, 1980 e ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..

⁶⁸ A mais famosa dessas é a peleja entre Romano do Teixeira e o poeta escravo Inácio da Catingueira, registrada, entre outros, por Pirauá e Leandro.

já havia se estabelecido naquela cidade:

*Os engraxates que tinham banca fixa na porta das escadas de sobrados, vendiam também esses folhetos, que dependuravam em barbantes, à vista do freguês, junto dos cadarços para sapatos, constituindo essa prática, o que ainda hoje se chama “literatura de cordel.”*⁷⁰

Como se pode observar, o cronista representa um período em que o comércio de folhetos nordestinos já não se restringia aos poetas e aos cantadores. Presente no mercado informal das ruas de Recife, a literatura de cordel integra o cotidiano citadino, assim como o jornal e outros produtos que vinham a atender às necessidades do cidadão comum. Convém ressaltar: o testemunho enfoca um período da maturidade de Leandro, que culmina com o desaparecimento do poeta aos cinquenta e três anos de idade. É possível que, pelo menos, até essa época ou mais, em alguns pontos do Nordeste, os folhetos nordestinos concorressem com edições brasileiras de clássicos popularizados, inicialmente, pelo mercado ambulante em alguns países da Europa.⁷¹ Essa literatura, que, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século seguinte, provavelmente, circulava entre a classe média e média baixa das principais capitais brasileiras, tornou-se, também, muito popular no meio dos cantadores e poetas sertanejos, como sugerem as versões nordestinas de diversas obras incluídas nessa produção. Podemos mesmo dizer que uma parte significativa dos folhetos nordestinos, surgidos entre o final do século XIX e o início do XX, é composta por tais versões. Esse é o caso, por exemplo, dos romances comentados por Câmara Cascudo em *Cinco livros do povo* (excetuando-se a *História de Roberto do Diabo*, versão do conhecido romance tradicional, publicada por Athayde, ao que tudo indica, já na década de 1940). Tais versões não deixam de sugerir que tal literatura, em princípio, importada e, depois, publicada no Brasil, como também a prática da sua comercialização ambulante, pode mesmo ter servido ao menos como referência, no processo de formação do cordel nordestino.

Esse fato, decerto, não contradiz o advento do cordel, no Nordeste, como um

⁶⁹ Ver TERRA, obra cit. e

⁷⁰ WANDERLEY, obra cit., p. 43.

⁷¹ A propósito, Câmara Cascudo comenta a existência de diversas versões da história da princesa Magalona, publicadas na década de 1930, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente, pela Antunes e pela Paulicéa. Quanto a isso, cabe, também, lembrar o caso da Laemmert, que, ainda de acordo com o autor, publicou profusamente esses romances tradicionais desde 1840. Ver CASCUDO, 1984. Já HALLEWEL (1985) fala da publicação da história da Donzela Teodora pela Imprensa Régia, em 1815, e da inclusão em catálogo de 1811 da livraria Silva Serva, de Salvador, de obras dessa biblioteca popular, tais como a história de Roberto do Diabo e o livro de Carlos Magno. Sobre a publicação dessa literatura no Brasil, ver, ainda, ABREU, 1999.

sistema editorial à parte, isto é, com características e um modo de funcionamento próprios, a despeito das relações que manteve, desde sempre, com os sistemas culturais hegemônicos. É claro, não há ligação direta entre o cordel brasileiro e a literatura ambulante produzida na Europa em um período cujo auge, importa sublinhar, antecede a era da imprensa industrial. Consta que, na França, por exemplo, o surgimento do folhetim, um produto da imprensa jornalística, coincide com o enfraquecimento gradativo do sistema editorial da literatura ambulante a partir do século XIX.⁷² Situação semelhante se dá, também, em outros países, como é o caso de Portugal e da Espanha. O cordel brasileiro, ao contrário, de certa forma, um produto da popularização da imprensa industrial em certas áreas nordestinas onde predominava uma cultura oralizada, deve a sua existência, em certa medida, ao jornal. Por exemplo, em Pernambuco, onde se concentrou a produção de cordel no início do século XX, é digna de nota a proliferação de periódicos diversos a partir, sobretudo, da segunda metade do século XIX, o que veio a revelar a prática jornalística como uma espécie de obsessão local:

*Em meados do século passado, editaram-se, no Recife, numerosos periódicos, numa verdadeira mania de publicismo (...). (...) Desde 1821 até 1900 circularam, em Pernambuco, 1347 publicações, inclusive revistas abrangendo o interior do Estado, que também possuiu, e ainda possui, boas células jornalísticas como Olinda, Vitória do Santo Antão, Palmares e Goiana.*⁷³

Um dado importante a se observar a esse respeito foi a popularização do ofício do tipógrafo, para o qual se dispuseram, na época, até mesmo cursos para atender à demanda do mercado em ascensão.⁷⁴ O reconhecimento do tipógrafo que podia, algumas vezes, acumular a função do editor, pode ser observado nos chistes jornalísticos, tais como os “Mandamentos do tipógrafo”, publicado em um jornal humorístico de Pernambuco, no final do século XIX: “Escreverás limpo, clara e ortograficamente, e o que publicares seja teu e não plagiado”.⁷⁵ Ou ainda:

*O tipógrafo parece-me com o alfaiate, porque toma a **medida**, tira as **provas**, e faz a **emenda**; com uma tampa, porque está sempre preso à **caixa**; com o cabeleireiro, porque sempre espera a **última hora**; com o general, porque percorre as **linhas**; e, finalmente, com um **amolador**, porque, não raro, esgota a paciência dos revisores.*⁷⁶

⁷² A literatura de colportage era composta, basicamente, de almanaques, guias para as estações do ano e livros ou folhetos brochados, *in-octavo*, produzidos a partir de materiais reciclados, que compunham a *Bibliothèque Bleue*. Ver nota 1. Sobre a *Bibliothèque Bleue* no contexto da história da impressão, ver ainda EINSENSTEIN, 2003, e BRAUX e MALINAS, 2000.

⁷³ Cf. NASCIMENTO, 1954, p. 7, 8 e 9.

⁷⁴ Ver NASCIMENTO, 1962.

⁷⁵ Nono mandamento. Idem, p. 130.

⁷⁶ Idem, p. 132.

Essas publicações, ao que parece, recorrentes nesse contexto, podem ser tomadas, de certa forma, como uma espécie de manual do tipógrafo para leigos, haja vista seu caráter descritivo didático, que se pode observar, também, nessa anônima “Declaração amorosa de um tipógrafo”, publicada na *Gazeta de Jaboatão*, em 1911:

*Ah! querida Safona! Tu és o **componedor** de minha alma, a **linha** de minhas esperanças, o **versalete** dos meus sonhos, a **vinheta** do meu amor, o **bigode** das minhas ilusões, o **clichê** de minha inspiração. Mas se o **pastel** do teu desprezo vier **entrelinhar** o **tipo** do meu amor, perderei minha tarefa, ficarei sem **espaço** e, de encontro à **caixa baixa**, irá o **paquet** da minha existência.⁷⁷*

Como informa Luiz Nascimento, a partir de 1901, intensificam-se, no interior e na capital, publicações de modalidades diversas da imprensa periódica. Surgem e desaparecem, por exemplo, jornais cinematográficos, comerciários, estudantis, feministas, literários, panfletários, políticos, proletários, religiosos.⁷⁸ Esse fenômeno, vale frisar, não se restringe à capital, onde surgiu, em 1821, o *Aurora Pernambucana*, primeiro informativo periódico do estado, e, em 1825, o *Diário de Pernambuco*, o mais antigo em circulação na América Latina. Um dos pólos de destaque, desde o século XIX, no que concerne a essa atividade no estado, foi Vitória de Santo Antão, onde, a propósito, Leandro se instalou, ainda moço, ao deixar a serra do Teixeira, e onde ele teria iniciado o seu ofício.⁷⁹ Vale ressaltar: em 1866, é publicado, nessa cidade, *O Vitoriense*, na ordem cronológica, o quinto jornal a surgir em Pernambuco. A vocação ao publicismo, aí observada, aparece, por exemplo, nas citações de trechos de um artigo do jornal *O Lidador*, de 1940, com que Liêdo Maranhão faz destacar o volume da produção periódica na cidade:

‘ Vitória já espalhou para todo o mundo mais de uma centena de periódicos. (...) No stand do município de Vitória, na Exposição Nacional de Pernambuco, entre outras coisas, há uma coleção de jornais vitorienses, coleção preciosa, e que vem demonstrar ser aquela terra um viveiro de homens de imprensa.’
‘ Quantos gazeteiros, quantos tipógrafos, quantos impressores! Quanta tinta gasta, quanto papel gemeu no prelo, quantos assinantes não pagavam assinaturas! Quantos embrulhos com a gramática do Guedes, com o helenismo de Célio, com a Sátira de Samuel Campelo! Quantas indiferenças pelas chaves dos meus sonetos!⁸⁰

Depois dessas citações, o autor faz referência à produção de folhetos em Vitória de Santo Antão, aventando mesmo a hipótese de Leandro tê-la escolhido,

⁷⁷ Idem, p. 133.

⁷⁸ Ver NASCIMENTO, 1954. Ver, também, FIGUEIROA, 1983.

⁷⁹ Para um estudo da trajetória poética de Leandro, ver, entre outras referências, BATISTA, 1965, 1971 e 1977; CURRAN, 1973; BARROS, 1976, 1977 e 1980; BENJAMIN, 1979; TERRA, 1983, e ALMEIDA E SOBRINHO, 1990.

⁸⁰ Cf. SOUZA, 1981.

conscientemente, dadas as inclinações jornalísticas da cidade. Conjecturas à parte, o dado a se considerar é o relativo à sua permanência tanto aí quanto em Jaboatão, outro pólo do publicismo pernambucano, onde o autor teria vivido um período, depois de deixar Vitória e antes de mudar, definitivamente, para Recife.⁸¹

Esse fenômeno, indicativo do peso comercial que a imprensa passou a representar na época, deve ser também colocado em primeiro plano, quando se trata de demarcar, não, exatamente, o momento inicial da produção dessa literatura no Brasil, mas os limites históricos em que se dá a sua formação como um sistema. A origem social de Leandro e a sua migração, ainda na juventude, para cidades associadas ao surto da atividade jornalística em Pernambuco, representam condições de possibilidade cruciais à sua empresa. O fenômeno que permitiu o acesso de Leandro e seus colegas a uma certa imprensa e a seus produtos, isto é, a relativa popularização dos meios de impressão, foi, não resta dúvida, o fato diferencial nesse processo. A história de Leandro, como também a de Chagas Batista e a dos demais poetas e cantadores que participaram do momento inicial desse sistema, ilustram bem como o deslocamento dos focos da cantoria para certos focos da imprensa popular, sobretudo, a pernambucana, foi decisivo à formação desse sistema literário no Nordeste.

Há que se observar: os mais antigos exemplares de folhetos nordestinos de que se tem notícia, publicados entre 1904 e 1918, ano da morte de Leandro, foram impressos em gráficas de jornais diários ou em tipografias que serviam, entre outras coisas, à produção literária local.⁸² A propósito, esses exemplares, grande parte dos quais, da autoria de Leandro, traduzem, com suas marcas editoriais características, eloqüentemente, essa ligação do cordel com a imprensa comercial da época. Uma leitura dos suportes materiais (capas, contra-capas, folhas de rosto etc) que compõem essas edições, é, pois, de fundamental importância para uma visualização de como

⁸¹ A propósito, em Jaboatão, surgiu, em 1883, o primeiro e único exemplar de *O mamoeiro*, na ordem cronológica, o décimo jornal a aparecer no estado. Seguindo o padrão de muitos dos jornais da época, essa publicação se apresenta como uma espécie de pasquim, onde figuram anúncios e fofocas em meio a pequenas notas informativas. É interessante observar, não é incomum, nas publicações da imprensa periódica pernambucana da época, a divulgação de expressões poéticas bissexatas, o que pode ter vindo a facilitar, por exemplo, as investidas literárias de Chagas Batista e, possivelmente, de outros autores do cordel, nesse meio. Sobre a imprensa periódica de Jaboatão, ver FIGUEIROA, 1983. A propósito, ver, nesse estudo, fac-símiles de edições dos primeiros jornais publicados na cidade. Sobre a história da imprensa periódica em Pernambuco, ver NASCIMENTO, 1954, 1962 e 1972. Ver, também, CUNHA, 1954.

⁸² É, por exemplo, o caso da Livraria Francesa e da Imprensa Industrial, onde publicaram Leandro e Chagas Batista.

funcionou o sistema editorial do cordel nesse período de formação, ao mesmo tempo, à margem das instituições culturais hegemônicas e em diálogo constante com elas.

Considerando-se um acontecimento importante do ponto de vista editorial para o cordel, a saber, a fundação da Popular Editora por Chagas Batista⁸³, é válido segmentar esse período em duas fases. A primeira, de 1904 a 1913, quando esses dois poetas, certamente, os mais expressivos na época, publicavam em diversas gráficas comerciais, quase que exclusivamente, situadas no Recife⁸⁴; e daí a 1918, quando Leandro e outros poetas passaram a publicar também na editora de Chagas Batista, situada na capital paraibana. Durante esse período, possivelmente, em 1909, João Martins de Athayde, conforme depoimento do próprio autor, teria iniciado sua editora em Recife.⁸⁵ Dessa iniciativa pioneira, no entanto, não restaram, ao que se sabe, exemplares autênticos. Certamente, essa ausência de registros materiais aponta para a precariedade com que teria funcionado o prelo de Athayde, na época, um poeta desconhecido no círculo dominado por Leandro. De qualquer forma, o que se pode deduzir, dos fatos e testemunhos, é a ascendência de Leandro sobre ele, bem como sobre os demais produtores de folhetos do período. Isso, em grande parte, não apenas por Leandro ter sido o principal responsável pela expansão do mercado editorial do cordel no período, como também pelo volume de obras que ele detinha, com autoria reconhecida, sendo, então, o proprietário da maior parte dos títulos reeditáveis. Em vista desse dado, cabe, aqui, salientar a trajetória de Leandro como representativa do modo como funcionou o sistema editorial do cordel nas duas primeiras décadas do século passado. Sendo impossível reconstituir tal processo, não deixa de ser válido à reflexão sobre esse aspecto o cotejo de alguns elementos presentes na apresentação material das duas produções mais significativas, a de Leandro e a de Chagas Batista, no sentido de elucidar ou confirmar o exposto.

∴

O mais antigo folheto com data, encontrado nas coleções disponíveis⁸⁶, é *A Vida de Antonio Silvino* (1904), de Francisco das Chagas Batista, impresso em Recife,

⁸³ Ver TERRA, obra citada, e MENDONÇA, 1993.

⁸⁴ Ver TERRA, *idem*.

⁸⁵ *Idem*. Ver, também, ATHAYDE, 2000.

⁸⁶ Para esta pesquisa, consultei os acervos da Biblioteca Nacional, da Casa de Rui Barbosa e do Museu do Folclore, situados no Rio de Janeiro. Além disso, consultei, parcialmente, as coleções da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), do Rio de Janeiro, e do Fonds Raymond Cantel, da Universidade de Poitiers, que estão, ainda, em fase de catalogação. Dispuz, ainda, das informações de Ruth Terra (TERRA, obra citada), que toma como referência, entre muitas outras, a coleção do

na Imprensa Industrial.⁸⁷ O fac-símile dessa obra de 16 páginas em formato ¼⁸⁸, contém, além da narrativa principal sobre o célebre cangaceiro, uma pequena fisiologia em sextilhas, a “Anatomia do Homem”, dois sonetos com dedicatória, respectivamente, intitulados “Cromo” e “Amor materno”, e uma sequência, sem título, de duas quadras formadas, exclusivamente, por nomes de cidades.⁸⁹ Na capa, destaca-se a tradicional moldura orlada, que vem a realçar o título e os dados da impressão, tais como a data, o nome da casa impressora e o preço. Não se observa aí e em parte alguma do exemplar, referência aos direitos de propriedade do autor ou qualquer outro dado dessa ordem.⁹⁰

Já em 1907, Chagas Batista lança *A História de Antonio Silvino*, romance de 48 páginas que traz, na folha de rosto, a reprodução de um desenho à lapis do cangaceiro, feita a partir de um clichê de zinco.⁹¹ Logo após o encerramento da narrativa, no rodapé da página, aparece nova chamada em que se anuncia a continuação da história no próximo volume, condicionando-a à realização de novas

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

⁸⁷ Consultar CHAGAS BATISTA, 1977. Além desse exemplar fac-similar, de 1904, pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, há um outro, do mesmo ano, comentado, por Liêdo Maranhão, que apresenta a reprodução da capa do folheto, impresso na Tipografia da Livraria Francesa, no Recife. Ver SOUZA, obra citada.

⁸⁸ Com pequenas diferenças quanto ao tamanho, o cordel brasileiro pode apresentar formatos que variam entre 16 x 11 cm, 16,5 X 10 cm, 15,5 x 11 cm , 17 x 11 cm e 18 x 12 cm aproximadamente. Ver BENJAMIN, 1979, e SOUZA e TERRA, obras cit.. Quanto ao número de páginas, este pode variar entre oito e sessenta e quatro, sendo não muito freqüentes as publicações com número de páginas superior a quarenta e oito. É incomum, portanto, um cordel com mais de sessenta e quatro páginas, como é o caso de *Os miseráveis* (124 páginas), de Manoel Pereira Sobrinho, editado pela Prelúdio de São Paulo (hoje, Editora Luzeiro), sem data, que teve uma única edição. A apresentação do cordel com número de páginas sempre múltiplo de quatro se deve ao fato de se imprimirem quatro páginas por chapa de composição gráfica, sendo o tamanho delas determinado pela capacidade do prelo. No Nordeste, convencionaram chamar « folheto » as publicações de até dezesseis páginas e , « romance », as com vinte e quatro ou mais páginas. Ver BENJAMIN, idem. O termo « romance » como sinônimo de história envolvendo amor, luta e sofrimento, à maneira romântica ou mesmo à maneira dos antigos rimances, por outro lado, parece ter sido popular, também, no contexto de formação da literatura de cordel. Isso é o que sugere, por exemplo, esta estrofe do cordel *A força do amor*, de Leandro Gomes de Barros, em que se apresenta a reação da protagonista forçada, por seu pai, a um casamento por conveniência: « Disse Marina comsigo;/ Por certo hei de me acabar;/Que romance interessante/ Alguem de mim vai formar! » (sic). Cf. BARROS, 1980, p. 281.

⁸⁹ Cf. CHAGAS BATISTA, 1977.

⁹⁰ Eis a primeira estrofe: « Ao público vou contar/ A história de minha vida,/ Os crimes que cometi,/ Como me fiz homicida./ E porque julgo minh' alma/ Eternamente perdida. ». Todos os folhetos da série de Antônio Silvino - em que se narra, progressivamente, as ações do bandido, desde a sua iniciação no cangaço até a sua prisão em 1914 - produzidos por Chagas Batista e Leandro têm o mesmo padrão narrativo, apresentando, caracteristicamente, Silvino como narrador protagonista.

⁹¹ Cf. Chagas Batista, 1977, p. 52. No acervo do Museu do Folclore, esse mesmo folheto (*História de Antônio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial), do qual se dispõe uma cópia digitalizada sem a capa, é catalogado como sendo de 1905. Trata-se, evidentemente, de um equívoco de catalogação, já que, no romance, o autor apresenta um diário dos crimes de Silvino, desde 1896, quando ele adere ao cangaço, até setembro de 1907, conforme aparece na capa do fac-símile presente na antologia da F. Casa de Rui

façanhas pelo cangaceiro, que se encontrava, na época, em plena atividade criminosa. Na capa, observa-se, sob o título exposto em transversal, uma sinopse da história, que não deixa de funcionar como um reclame, por meio do qual o autor-editor procura captar o interesse público: “Contendo o retrato e toda a vida de crimes do célebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime, até a data presente. - Setembro de 1907”.⁹² Ainda na capa, o anúncio da venda do folheto na livraria Econômica mostra que, nessa época, o comercialização do cordel nordestino já não se restringia ao mercado ambulante, sendo possível encontrá-lo, também, no mercado livreiro local.

Um plano editorial um pouco diferente, com algumas modificações tipográficas, pode ser observado em edições posteriores do autor, impressas na mesma empresa, como é o caso de três folhetos a esse subsequentes, incluídos na antologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, que serve de *corpus* a esta análise. Quanto ao plano intelectual da edição, nota-se, nesses exemplares, haja vista os recursos aí utilizados, o esforço no sentido de dar uma certa unidade ao conjunto - ao contrário do que se observa no folheto de 1904, em que os sonetos e as quadras sem título parecem servir apenas para preencher vazios tipográficos. Agora, Chagas Batista anuncia, na capa do folheto, a continuidade de uma série sobre Antônio Silvino, baseada em notícias jornalísticas, como também no noticiário e no fabulário oral que corria em torno do cangaceiro. Depois de Antônio Silvino, vieram outros foragidos mitificados pelo imaginário popular local, dentre os quais se destaca Lampião, que também figurou em uma série de folhetos de sua autoria.⁹³

O cordel de 1908, ilustrado com o clichê da edição anterior, traz os novos episódios protagonizados por Antônio Silvino. Seguindo o padrão da época, o folheto contém 16 páginas incluindo, além das aventuras de Silvino, a primeira parte do romance *A Formosa Guiomar*⁹⁴. Em comparação com o primeiro folheto aqui

Barbosa.

⁹² Cf. CHAGAS BATISTA, 1977, p. 52. Eis a primeira estrofe do folheto: « Leitores eu vou contar-vos/ A minha biographia./ Contar-vos que eu outr’ora/ Não fui quem sou hoje em dia. Fui um homem mui pacato, / E sou uma fera bravia!... ». Cf. *idem*, p. 54.

⁹³ Além disso, seria recorrente em sua produção o noticiário sobre acontecimentos políticos, envolvendo disputas oligárquicas no sertão ou ataques de revoltosos contra as forças oficiais, ocorridas nos focos do poder econômico sertanejo. Essas composições, confirmam a veia jornalística do autor, que escreveu, assim, algumas páginas inéditas da história política local.

⁹⁴ Eis a primeira estrofe: « Caros leitor, dá-me o braço/ E vamos de vis-a-vis/ Lêr dramas que se passaram/ Em Lisboa e em Pariz./ A uns cem anos passados/ Segundo a história nos diz. » (sic), p. 13. Tem-se, aí, um bom exemplo das transformações operadas na narrativa oral, com o ingresso do poeta sertanejo no campo de produção da cultura impressa. Observe-se o clichê, próprio da biblioteca popularizada pelo mercado ambulante e pelo jornal, usado pelo autor na abertura do romance (« Caro leitor, dá-me o braço/ E vamos de vis-a-vis »). A estrofe final do folheto, representa bem o diálogo do

relacionado, a inclusão, na capa, dos títulos das duas composições incluídas no folheto, o que aponta, da mesma forma, para um maior planejamento no sentido da unidade tipográfica da obra. No que concerne a questões relativas a direitos autorais, contudo, uma pequena nota aparecerá, apenas, em exemplares publicados a partir de 1911.

No folheto *Novas lutas de Antônio Silvino*, de 1911, que inclui a primeira parte do romance *Traição, vingança e perdão*, impresso na tipografia Gonçalves Pena, na capital da Paraíba, lê-se o aviso: “O autor reserva os seus direitos de propriedade”. A advertência se repete no folheto seguinte, produzido na mesma tipografia e datado de 1912, no qual se vê, na contracapa, um novo clichê de Antônio Silvino.⁹⁵ Nesse cordel, no entanto, aparece, na capa de fundo, tal como se vê no fac-símile, um dado novo relativamente ao anterior, seja: a propaganda de livros e materiais escolares comercializados em sua livraria, que começou com a venda de livros usados em 1911.⁹⁶ Observa-se, também, no rodapé da última página, o anúncio de seu livro de poesias e paródias, *A Lira do poeta*.⁹⁷ Isso vem a representar a estratégia mercadológica do autor-editor, que dispõe, no mesmo espaço tipográfico as duas produções, o que indicia a convivência de gêneros editoriais distintos compondo certas áreas do comércio livreiro local.

Já nos folhetos posteriores a esse, publicados na primeira metade da década de 1920, em que figuram as histórias sobre Lampião, acompanhadas, algumas vezes, de composições adicionais, observam-se traços editoriais semelhantes ao da edição de 1912. Contudo, ao invés do clichê na contracapa, vê-se, na maior parte deles, um desenho do cangaceiro impresso na capa. Além disso, a propaganda, antes, referida, dá lugar a uma relação dos cordéis disponibilizados pela empresa editora do folheto. Na capa, por outro lado, a chamada relativa aos direitos autorais é substituída pela marca do *editor proprietário*, no caso, Francisco das Chagas Batista e Irmão.⁹⁸ A

poeta com o folhetim, então publicado pelos grandes jornais de Recife e por alguns pequenos jornais do interior pernambucano (a propósito, ver NASCIMENTO, obras citadas). Diz o narrador: « Noutro folheto descrevo/ De Guiomar o sofrimento; O despreso de seu pae, / O seu bom comportamento ; E de Waldevino Conrado/ O infame procedimento!... ». Cf. CHAGAS BATISTA, 1977, p. 117.

⁹⁵ *Novas empresas de Silvio e A Encrenca da Paraíba ou a Revolução dos drs. Santa Cruz e Franclin Dantas*, 16 p.

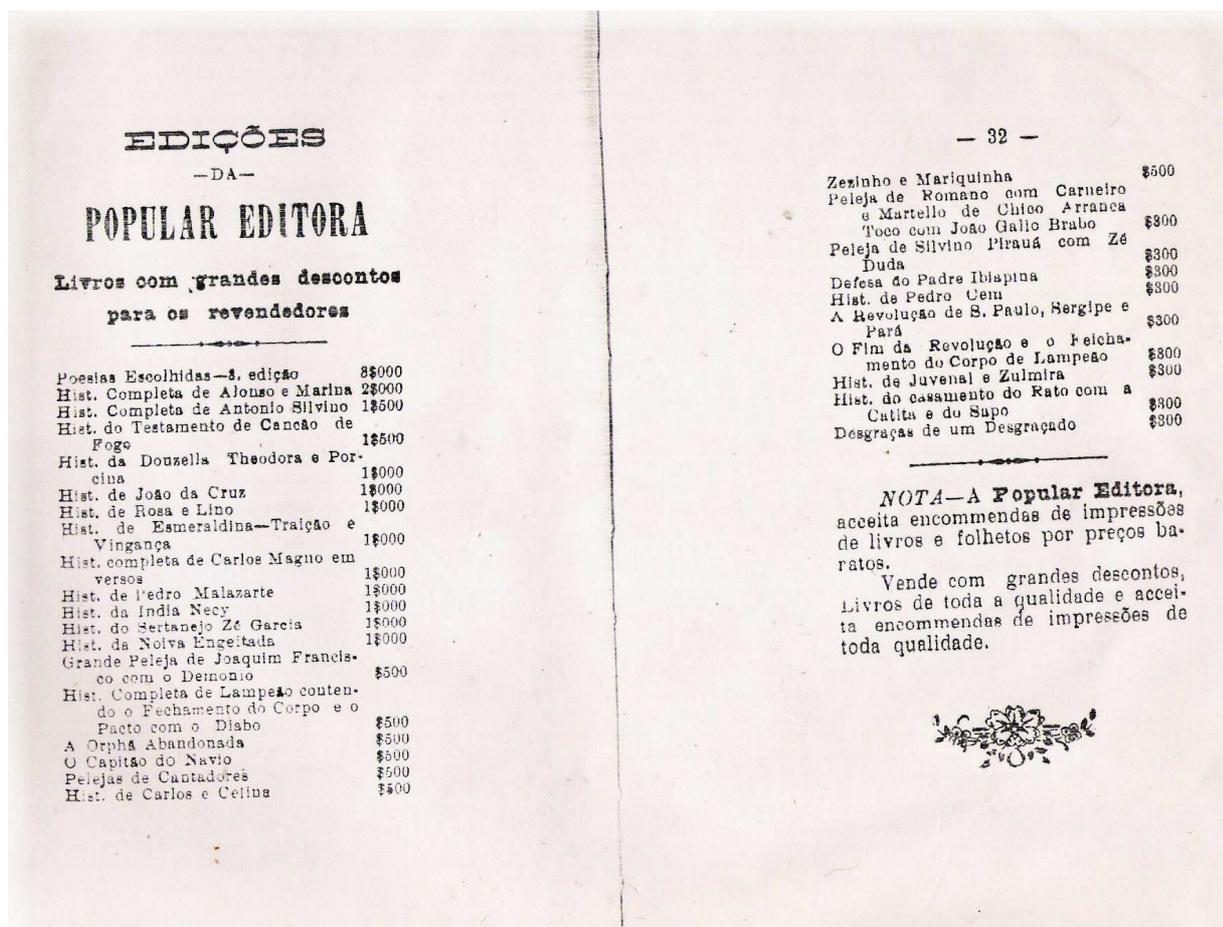
⁹⁶ A propósito, ver TERRA, obra citada. Ver, também, MENDONÇA, 1993.

⁹⁷ Além dessa reunião de poemas, lançada em 1910, Chagas Batista publicou, já em 1918, o volume *Poesias escolhidas*, contendo paródias de poetas brasileiros surgidos nos três últimos decênios do século XIX, tais como Castro Alves, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Tobias Barreto, entre outros. Ver TERRA, obra cit..

⁹⁸ A partir de 1918, essa assinatura substitui a marca Popular Editora, nas edições de Chagas Batista.

propaganda na capa de fundo desses cordéis indica que, nessa época, passaram alguns anos desde à morte de Leandro, a editora já havia definido uma coleção que inclui, além de obras de Chagas Batista, cordéis de José Duda, Pirauá, Melchíades e Leandro.

A ausência de informes relativos ao registro ou a direitos autorais e editoriais nos folhetos produzidos até 1910, apontam ao modo informal como se organizou o sistema literário do cordel até então. Por outro lado, as diferenças observadas na sequência das edições supõem o amadurecimento gradativo da concepção editorial das obras, cuja forma de apresentação exterior se adequa, cada vez mais, à necessidade de comunicação imediata com o público. A inclusão de anúncios e propagandas nas capas mostra como se ampliou o uso da linguagem mercadológica na edição dos folhetos. Já a presença de uma relação de títulos publicados pela editora, na capa de fundo dos exemplares da década de 1920, indicam o fortalecimento do mercado do cordel, em vista do aumento significativo do seu patrimônio simbólico, boa parte do qual a editora de Chagas Batista dispunha em sua coleção.



Relação de edições e anúncio da Popular Editora estampados em folheto de 1925. Coleção Museu do Folclore.

A falta de dados precisos impossibilita definir quando exatamente Leandro Gomes de Barros teria começado a publicar. Uma declaração exposta em folheto de 1907⁹⁹ leva a crer que isso tenha ocorrido ainda no final da década de 1880, bem antes, portanto, de sua instalação na capital pernambucana, no início do século XX. Contudo, não se encontram disponíveis cordéis de sua autoria editados antes de sua estada em Jaboatão, onde esteve até por volta de 1906.¹⁰⁰ Os dois folhetos mais antigos da antologia aqui tomada como parâmetro, foram produzidos nessa época, já no final de sua permanência naquela cidade, tendo sido impressos em Recife. No geral, os cordéis publicados por Leandro, nessa época, apresentam poucas diferenças em relação aos primeiros folhetos aqui analisados, embora se possa observar alguns detalhes significativos no cotejamento das duas produções. A ausência do preço na capa da maioria dos folhetos de Leandro sugere que, embora apareça, algumas vezes, nas edições de Chagas Batista, esse não era um recurso indispensável, estando o seu uso ligado a aspectos comerciais variáveis. Por outro lado, a falta de datação na maior parte dos cordéis de Leandro faz supor uma maior observação do critério editorial dominante por Chagas Batista, que costumava registrar mais frequentemente a data de seus folhetos, ou ainda certo descompromisso de Leandro relativamente a tal critério. No que concerne ao plano tipográfico, pode-se dizer que os cordéis de Chagas Batista apresentam uma estratégia editorial mais sofisticada. Por exemplo, em *A História de Antônio Silvino*, antes referida, a disposição do título, a sinopse da narrativa colocada na capa, e o desenho do cangaceiro, estampado na folha de rosto, denotam a apropriação, por parte do autor, de certa estratégia mercadológica própria de publicações destinadas ao grande público, como é o caso do jornal. Já em *O Interrogatório de Antônio Silvino*, lançado, provavelmente, pouco tempo depois da prisão do cangaceiro, ocorrida no final de 1914, aparece, na capa, uma montagem, em que se destaca o rosto do réu, feita a partir de um clichê jornalístico reciclado, seguido da seguinte inscrição: “Antônio Silvino nasceu em dois de novembro de 1875. Fez as primeiras mortes em julho de 1895, tornando-se ele o mais audaz e arrojado criminoso. Ferido em um combate em Pernambuco, entregou-se à prisão a 21 de

⁹⁹ A declaração aparece na introdução ao romance “A Mulher roubada”. Ver BARROS, 1980.

¹⁰⁰ Ver TERRA, obra cit.. A respeito dos endereços comerciais de Leandro, ver BARROS, 1976, 1977 e 1980. Ver, também, TERRA e ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obras cit..

novembro de 1914.”¹⁰¹ Nesse folheto, em que se rompe a linha divisória entre a história e a ficção, a recorrência ao dado referencial serve como exemplo das formas de apropriação do discurso dominante pelo cordel, configurando-se, não apenas como um recurso jornalístico, mas também como uma estratégia enunciativa plena de significação e ressignificações culturais.



Capa do folheto *O Interrogatório de Antônio Silvino*, de Chagas Batista. Foto ampliada da cópia disponível no acervo do Museu do Folclore.

¹⁰¹ Cf. *O Interrogatório de Antônio Silvino*. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina; João Pessoa: UFPB/FUNAPE, 1981. Trata-se de uma reedição da edição original de Chagas Batista, feita para a Biblioteca da Vida Rural Brasileira. Ver catálogo do acervo do Museu do Folclore. A edição reproduz o texto original, em que, como é próprio da modalidade, o cangaceiro narra em primeira pessoa o acontecimento representado. Começa Silvino: “Na detenção do Recife/ fui agora interrogado/ pelo chefe de polícia/ o que tenho revelado/ a ele, vou aos leitores/ contar em versos rimados.”

Já nos folhetos de Leandro publicados até 1910, predominam as capas simples, não obstante, como se vê abaixo, às vezes, ilustradas com vinhetas recorrentes na imprensa periódica da época.¹⁰²



Folheto de 1907, de Leandro Gomes de Barros. Cópia da edição fac-similar publicada pela Fund. Casa de Rui Barbosa.

Como se vê registrado na parte inferior da capa, nessa época, Leandro já

¹⁰² Refiro-me aos cordéis que compõem as antologias da Fundação Casa de Rui Barbosa, tomadas como *corpus* a esta análise. Para tal, foram ainda consultadas cópias digitalizadas de exemplares originais do autor, disponibilizadas pelo Museu do Folclore e pela referida Fundação.

dispunha de, pelo menos, quatro agentes revendedores que representavam o autor na capital e arredores, formando, uma rede comercial que se expandiria a partir daí até o Norte do país. Impresso na tipografia Mendes, em Recife, esse folheto, em particular, representa bem o ecletismo característico do repertório de Leandro, que transitou, com sucesso, pelas mais variadas tendências tradicionais do cordel, assinando a autoria de boa parte dos cordéis até hoje mais reeditados. Dentre as obras publicadas como de sua lavra, encontram-se sátiras, gracejos, representações de desafio, relatos sobre acontecimentos da época, histórias de exemplo, lamentações sertanejas, além dos romances. Só nesse cordel de 1907, encontram-se, respectivamente, um poema satírico (« Os dezeréis do Governo »), uma representação de desafio (« Manoel de Aernal e Manoel Cabeceira ») e a primeira parte de um romance (*A Mulher roubada*), três das modalidades privilegiadas pelo autor.

Por volta de 1913, já havia, em sua coleção, os folhetos “com capa”¹⁰³, ilustrados, inicialmente, por meio do clichê de metal riscado à mão e, pouco depois, também, da fotogravura, mais eficazes à figuração do texto ou da personagem apresentada que as antigas vinhetas. A essa altura, Leandro já teria passado por uma fugaz experiência como impressor, encerrada com a venda de sua prensa manual, adquirida poucos anos antes, a Chagas Batista, que estabelecera editora na Paraíba.¹⁰⁴ Com o acesso aos meios necessários a uma confecção caseira, esses poetas conquistaram maior liberdade no que se refere à atividade editorial, o que permitiu, gradativamente, uma melhor adequação dos folhetos às necessidades do produtor e ao gosto do público presumido. É dessa época o *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*¹⁰⁵, de Leandro, onde se vê, na contra-capas, a fotogravura do autor, que aparecerá a partir daí em suas edições como uma garantia da autenticidade de seus folhetos. Significativamente, esse cordel, de dezesseis páginas como a maior parte da produção desse período, traz, na capa, a mesma gravura presente, a partir de 1907, na folha de rosto de uma seqüência de folhetos de Chagas Batista sobre o cangaceiro.¹⁰⁶

¹⁰³ A expressão designa os folhetos cuja capa é ilustrada com desenho, gravura ou fotogravura, o que não se aplica aos ornatos tipográficos, muito usados por Leandro no início do século. Ver SOUZA, obra cit..

¹⁰⁴ Ver TERRA, obra cit..

¹⁰⁵ A época aproximada da edição dos folhetos de Leandro sem data, aqui, mencionados, é dada a partir do cruzamento de dados presentes nas capas, tal como os diversos endereços do autor em Recife, e informações disponibilizadas em estudos sobre o autor. A propósito, ver TERRA e ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obras citadas.

¹⁰⁶ Ver nota 89 e página correspondente.

Essa ocorrência sinaliza a relação de cooperação mantida por esses dois poetas, um, editor na Paraíba, e o outro, autor proprietário autônomo radicado em Pernambuco, que estabeleceram, juntos, a linha mestra em torno da qual circulou e se expandiu o sistema literário do cordel nas duas primeiras décadas do século passado.

Já para a ilustração do *Antônio Silvino, no jury* – que remete ao julgamento do réu, ocorrido em 1916, em Olinda – Leandro recorre a uma fotogravura idêntica a que aparece no folheto publicado por Chagas Batista quando do aprisionamento do cangaceiro em 1914.¹⁰⁷ Nesse caso, a mesma gravura é enquadrada de modo particular em cada uma das edições, adequando-se, de certa forma, aos diferentes encaminhamentos dados pelos autores a seus respectivos assuntos. Na capa do cordel de Chagas Batista, a montagem sóbria, em que se destaca a expressão abatida do réu, antecipa e reforça a seriedade do relato, que, no caso, toma a forma de um depoimento solene. Em seu cordel, publicado posteriormente, Leandro também reinventa e, de certa forma, atualiza a saga do cangaceiro, na época, amplamente reportada pela imprensa. Mas ao contrário do que se observa no noticiário oficial, na narrativa de

¹⁰⁷ Refiro-me a *O Interrogatório de Antônio Silvino*, comentado acima. Nesse folheto, a narrativa se resume a uma sumária recapitulação da biografia criminosa do prisioneiro, que reconta e assim justifica a sua vida errante em depoimento ao público: “Na detenção do Recife/ fui agora interrogado/ Pelo chefe de polícia/O que tenho revelado/ A ele vou aos leitores/ Contar em versos rimados.” Não obstante os elementos da realidade estampados na capa e fornecidos no relato, trata-se, evidentemente, de uma confissão fictícia, conquanto, como informa Severino Borges em reportagem sobre o cangaceiro, o réu, que foi a júri, a primeira vez, em 1º de agosto de 1916, não prestara qualquer depoimento formal antes do seu julgamento, quase dois anos depois de sua prisão em Recife (ver referências, seção dos periódicos, BORGES, 1966). Curiosamente, ao contrário do que se observa no exemplar de Chagas Batista, que usa a narração autodiegética própria dos romances sobre Antônio Silvino escritos até então, no folheto de Leandro, pela primeira vez, o narrador se separa da personagem central, tomando a palavra na terceira pessoa. Fala o narrador: « Era 26 de Outubro/ O dia designado/ Para o célebre cangaceiro/ No tribunal ser julgado/ Perante a justiça pública/ E o seu advogado. ». Tal mudança em nada prejudica a desenvoltura ficcional do enredo, esse baseado em acontecimento reportado pela imprensa da época (ver Severino Borges, reportagem citada). Na seqüência, o narrador encena a conversa entre Silvino e o juiz, colocando em prática a forma dialogada própria do debate poético: Começa o juiz: « Sabe o réu porque está preso ?/ O juiz lhe perguntou/ Disse Silvino : por falço/ Que o povo me levantou,/ Servindo-se de meu nome/ Não foi um só que roubou. ». Prossegue o juiz: « Mais os horrorosos crimes/ Que se vê em seus processos ?/ Respondeu Silvino : muitos/ Escreveram com excessos/ Onde eu passava já via/ Os rastros de outros perversos. ». O diálogo continua com as perguntas do juiz e a esquiva estratégica de Silvino: « Porém o senhor não sabe/ Porque vem ao tribunal ?/ Eu vim porque me trouxeram/ Disse Silvino, afinal/ Sou um homem ignorante/ Não conheço bem nem mal. ». Mais adiante, o narrador transfere a palavra para o advogado: « O advogado delle/ Entrou da forma seguinte :/ Disse em pleno tribunal/ Veja o meu constituinte/ Ser condenado em artigos/ Onde se livraram vinte. ». O advogado prossegue argumentando a favor do réu: « Por exemplo uma hypothése :/ Pedro disse que fulano/ Lhe disse, que lhe disseram/ Que Paulo matou beltrano/ Nesse processo de Paulo/ Não pode dar-se um engano ? ». Feitas as exposições, finaliza-se o julgamento, que tem como resultado a condenação sumária do herói. O narrador enfoca a reação do réu em uma descrição dramática da cena. Em seguida, recorrendo a clichês românticos, apresenta o solilóquio de Silvino no cárcere: « Elle exclamava consigo/ Ah ! liberdade de outr’ora/ Quanto feliz era eu/ Podendo colher-te agora/ Mas tu foste como o pássaro/ Voaste e fostes embora/ (...)/ Ah! Campos da minha terra/ Onde a infância passei/ Ah ! sombras deliciosas/ Onde dias desfrutei/ Montes cobertos

Leandro, o tom anedótico próprio do autor desloca o factual ao plano da ficção, tal como, na capa, a fotogravura, um signo reciclado da realidade imediata, contrasta com a moldura e os ornatos anacrônicos que preenchem os vazios tipográficos da página.



Antônio Silvino, no Júri, de Leandro Gomes. Cópia do fac-símile da capa. Acervo da Fund. Casa de Rui Barbosa.

A partir de 1914, torna-se usual a reapropriação de fotografias publicadas em jornais, que reaparecem nas capas dos cordéis de época, como é o caso dos folhetos sobre a guerra mundial ou sobre assuntos polêmicos reportados pela imprensa local.

de flores/ Que para sempre deixei. » (sic). Cf. BARROS, 1976, p. 82-97.

Exemplo disso é a sátira ao curandeirismo intitulada *Bento, o milagreiro do Beberibe*, onde se vê, no centro da capa, a foto do milagreiro (ou de alguém a representá-lo), elegantemente, habilitado, à moda urbana da época.¹⁰⁸ Também, por volta desse período, começam a aparecer folhetos com capas temáticas complexas, impressas por meio da zincografia ou técnica afim. Por exemplo, na capa do folheto *Festas de Juazeiro no vencimento da guerra*¹⁰⁹, que trata da sedição ocorrida, em 1914, em Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, temos o seguinte desenho sintetizando a situação reportada no título : em primeiro plano, em uma pequena tribuna, cercado pelos combatentes armados, vê-se Floro Bartolomeu (vulgo “Dr. Floro Berto”), líder político da sedição, assistido pelo povo em festa; ao fundo, os casebres do povoado e sua igreja, de onde vem o Padre Cícero, líder espiritual do combate, de braços abertos, ao encontro da multidão. O aparecimento dessa modalidade de capa indicia, entre outras coisas, a entrada do ilustrador popular no campo do cordel. Algumas vezes ligados a tipografias de jornais locais, esses artistas ganham um importante espaço na literatura de cordel, sobretudo, a partir da década de 1930.¹¹⁰ Seria a porta aberta ao aparecimento, anos mais tarde, do xilogravurista especializado na ilustração de folhetos, que, a partir do cordel, ganha terreno para desenvolver a gravura popular como uma arte, relativamente, independente.

Por outro lado, o aparecimento das capas temáticas não deixa de sinalizar a autonomia relativa alcançada pelo mercado editorial do folheto nordestino na época em questão. Agora, o cordel já dispunha de tipografias próprias (como era o caso da Popular Editora, de Chagas Batista, em funcionamento na capital da Paraíba, desde 1913) e, provavelmente, de pessoas que começavam a se especializar nesse metiê.¹¹¹ Relacionada a isso, a luta pelos direitos de propriedade, nessa época, personificada, sobretudo, na trajetória de Leandro, reflete o amadurecimento da “consciência de autor” nesse contexto de atividade. No que concerne a esse aspecto, merece destaque o folheto *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*, acima referido, publicado por volta

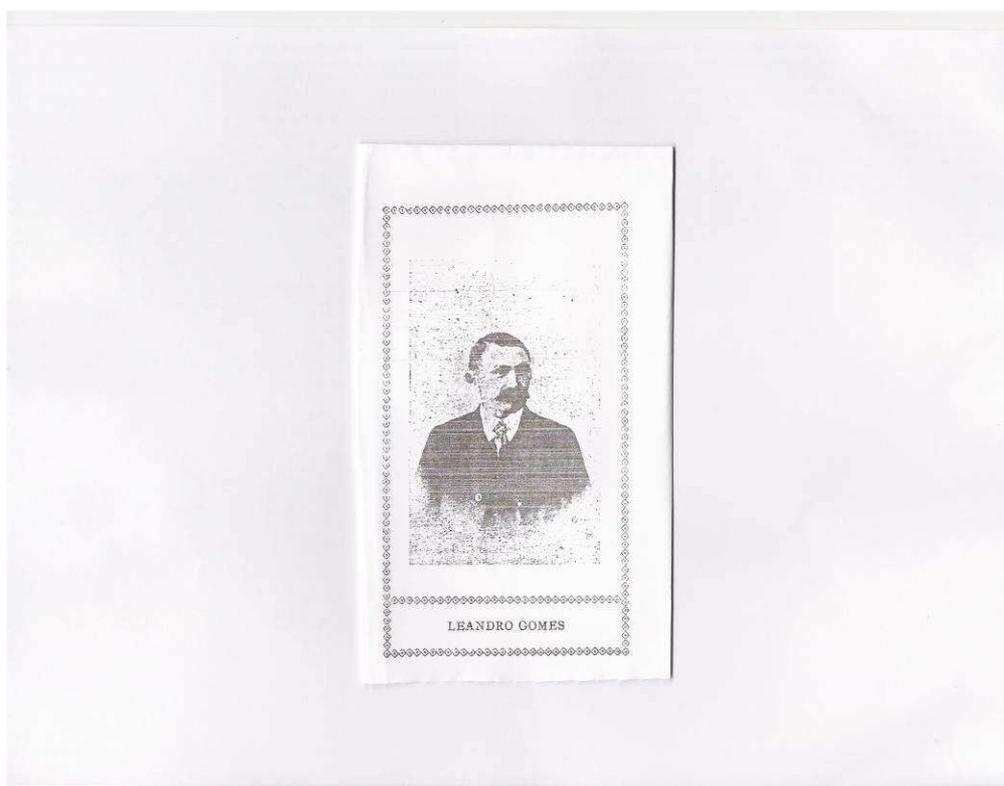
¹⁰⁸ Cf. BARROS, 1976, p. 283. Esse folheto, de 16 páginas como os anteriores, inclui, além da referida sátira, a *Peleja de Antônio Baptista e Manoel Cabeceira*.

¹⁰⁹ Ver BARROS, 1980.

¹¹⁰ A propósito, ver SOUZA, obra cit..

¹¹¹ Sobre a editora de Chagas Batista, ver TERRA, obra cit.. De acordo com a pesquisadora, em 1913, o editor contava apenas com um prelo manual, que pertencera a Leandro. Já em 1923, a tipografia de Chagas Batista contava com três prelos, dois movidos a pedal e um manual. A capacidade de impressão diária de folhetos de 32 páginas era de um milheiro, e de 16 páginas, de três milheiros. O editor dispunha, então, de três tipógrafos e três impressores-encadernadores, que recebiam por dia ou pela tarefa realizada, contando, também, o editor, com auxiliares de encadernação.

de 1913, quando o autor passa a divulgar, em suas edições, o próprio retrato e a seguinte advertência: « Com os fins de evitar os abusos constantes, resolvi d' ora em diante estampar em todas as minhas obras o meu retrato em um cliché, sem logar determinado. » (sic).¹¹² Trata-se de um gesto isolado no sentido da construção de uma imagem autoral, relacionada, no caso, à concepção da obra literária como um bem privado. Antes disso, a partir de 1909, aparece, na maioria dos cordéis publicados pelo autor, no rodapé da capa ou em uma das páginas de fundo, uma nota referente aos direitos de publicação da obra pelo autor, o que só se verá a partir de 1911 nos folhetos de Chagas Batista. Em *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*, a fotogravura do autor, que funciona como uma espécie de marca autoral, e a nota na capa de fundo indiciam, entre outras coisas, a grande popularidade dos folhetos de Leandro na época em questão, bem como certa consciência relativamente a seus direitos como autor, como também ao valor de mercado da sua obra.



Fotogravura de Leandro, publicada no folheto Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros. Coleção Fund. Casa de Rui Barbosa.

¹¹² Ver BARROS, 1976, p. 115. Já o poeta Pacifico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931), publica, em Maceió, também, por volta de 1914, folhetos que trazem, na capa, a fotogravura do autor acompanhada apenas da indicação: « Retrato do autor ». Ver folhetos do poeta alagoano disponíveis na Col. do Museu do Folclore e da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Nos nove folhetos do autor, por mim, encontrados, o autor reserva os direitos de propriedade da obra.

A partir daí, essa marca autoral passou a identificar os cordéis de Leandro, que usou também o acróstico, entre outras formas de assinatura. O retrato e o aviso vinham então numa tentativa de combater a impressão não autorizada de seus sucessos editoriais, dentre os quais já se destacavam os romances. Já em 1914, desponta, em Belém do Pará, a editora e tipografia Guajarina, do pernambucano Francisco Lopes (1883-1947), que começou com duas linhas editoriais: o cancionero popular urbano, representado pelas modinhas e canções seresteiras à moda carioca, e a literatura de cordel. Focada no mercado popular, a editora se tornou a principal divulgadora do cordel nordestino no Norte do país, mantendo-se, de 1920 a 1940, nessa posição.¹¹³ No catálogo de 1920 da editora, por exemplo, constam trinta e cinco títulos de cordéis de vários autores, incluindo muitos títulos de Leandro. Dois anos depois, são catalogados pela editora quarenta e cinco títulos de folhetos, o que vem a confirmar o fortalecimento e a expansão contínua do mercado do cordel nordestino nos anos que se seguiram à morte de seu principal autor, ocorrida em 1918. Após isso, a presença das obras de Leandro na coleção de editores não autorizados, passa a ser combatida, nominalmente, por Pedro Batista, seu genro e responsável imediato pelo espólio deixado. Já em uma edição do romance *O cachorro dos mortos*, feita por Pedro Batista em 1919, vê-se, na página de fundo, o seguinte comunicado dirigido aos chefes de polícia do Ceará e do Pará, sobre a impressão indevida das obras de Leandro nesses respectivos estados:

Já se achava esse folheto em composição quando chegou ao meu conhecimento que em Belém do Pará, um indivíduo de nome Francisco Lopes e no Ceará um outro de nome Luiz da Costa Pinheiro, tem criminosamente feito imprimir e vender este e outros folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros, sem a menor auctorização de minha parte que sou o legítimo dono de toda a obra literaria desse poeta. Chamo pois a atenção dos Drs. Chefe de Polícia dos Estados acima referidos para porem termo a essas infracções e procederem contra esses indivíduos, infractores do Art. 345 do Codigo Penal, enquanto que por lá chegue eu legitimamente documentado conforme exigem os artigos 649 e subsequentes do Capítulo VI do Codigo Civil . (sic)¹¹⁴

É certo que a Guajarina publicou, não se sabe, exatamente, a partir de quando, obras da coleção de Leandro, não sendo ela a única a fazê-lo, haja vista o alerta do autor com relação ao assunto em folhetos anteriores a 1914, data do surgimento da editora paraense. No que concerne a essa editora, malgrado às reações negativas a tais publicações, há que se ressaltar a sua grande importância à difusão massiva do cordel no Norte do país. De Belém, os cordéis da Guajarina irradiaram para Manaus, Rio

¹¹³ Sobre a editora Guajarina, ver SALLES, 1971 e 1985.

Branco, Santarém, São Luiz, Teresina, entre outras cidades do Norte e do extremo Nordeste brasileiro. O grande sucesso da editora, no que concerne à produção de cordéis, pode ser assinalado, entre outras coisas, como uma decorrência do movimento migratório dos nordestinos, seja para a zona dos seringais ou para as lavouras, situadas entre o Pará e o Amazonas; seja para a zona ferroviária estabelecida em vista do progresso comercial da região. A esse respeito, observa-se, já no início do século XX, por exemplo, na periferia de Belém, a formação de bairros tipicamente nordestinos, tornados redutos, sobretudo, de paraibanos e cearenses.¹¹⁵

As questões relativas ao espólio de Leandro fazem ver que, por volta de 1920, já se instituía, no campo do cordel, o debate acerca das implicações jurídicas próprias da produção nos domínios da cultura impressa, particularmente, no que diz respeito à consciência da obra literária como um bem privado. Peculiarmente, nesse âmbito, tal consciência, que justifica a tomada de posição de Leandro contra os usurpadores de sua propriedade intelectual, se manifesta em meio a informalidade com que o autor e seus contemporâneos e sucessores se apropriam dos recursos disponibilizados pelos setores hegemônicos da produção impressa. A autonomia de Leandro que, como produtor independente, pôde estabelecer uma fórmula editorial versátil (decorrente da livre apropriação de recursos diversos, boa parte dos quais disponibilizados pela imprensa) não deixa de ser uma decorrência do modo informal como esse mercado se desenvolveu até então. O fato de não haver, na prática, qualquer espécie de controle legal sobre a produção desse folhetos (a não ser as pressões políticas locais e a fiscalização do cobrador de feira, que atuava na área do imposto sobre o produto comercializado) favoreceu, sem dúvida, o grande crescimento do mercado de folhetos nordestinos nesse período. Apesar das questões em torno dos direitos de propriedade, o mercado do cordel se expandia, para além de seus limites iniciais, informalmente, tal como havia começado.

Quanto a isso, há, ainda, que se ressaltar: o estabelecimento do mercado do cordel no Norte e no alto Nordeste não decorre, unicamente, da iniciativa de Francisco Lopes, devendo-se, antes, entre outras coisas, também, à ação do próprio Leandro, que, por meio de um sistema de agenciamento, ajudou a difundir o cordel para além do seu reduto inicial. A propósito, em uma série de folhetos produzidos entre 1913 e 1914, vê-se estampada, na capa de fundo, uma lista de agentes revendedores, que

¹¹⁴ Cf. BARROS, 1977, p. 132.

inclui representantes de diversas cidades de Pernambuco e da Paraíba e duas importantes capitais do Norte: Rio Branco e Manaus.¹¹⁶ Segue-se a essa lista, um breve comunicado, em que se divulga a existência de mais de vinte qualidades de folhetos do autor, a serem remetidos via correio, em caso de pedidos, a qualquer estado brasileiro. Esse sistema de difusão começa a ser viabilizado ainda no início do século, pelo autor, como se observa no folheto de 1907, aqui comentado, que traz, na capa, uma relação de agentes de quatro cidades pernambucanas, incluindo Recife e Jaboatão. Daí a 1914, observa-se o crescimento significativo da popularidade do autor nesse mercado em ascensão. Curiosamente, nos folhetos impressos depois de 1914, não mais se vê nenhuma referência a esses agentes, assim como, também não mais se encontram o clichê com a foto do autor, o alerta sobre a publicação indevida de suas obras nem o aviso de que procederá judicialmente em caso de contravenção.¹¹⁷ O forte investimento de Francisco Lopes no mercado do cordel, no Norte, e, particularmente, as apropriações crescentes da produção de Leandro, a partir dessa data, mostram que tal posicionamento não surtiu o efeito esperado, o que, talvez, justifique o abandono dessa estratégia editorial pelo autor. De fato, não obstante detivesse, em termos legais, o bem em questão, certamente, Leandro não tinha na prática como controlar o surgimento das edições não autorizadas de sua obra. Da mesma forma, como editor, sem dúvida, Leandro não possuía os recursos materiais necessários para enfrentar a concorrência que se estabelecia fora do seu reduto inicial. Por outro lado, é possível que a campanha realizada pelo autor nos anos anteriores, tenha, em certa medida, contribuído à afirmação do seu nome nesse mercado cada vez mais concorrido.

Já por volta de 1915, Leandro detinha uma posição, publicamente, reconhecida, como sugere o aviso que aparece, na capa de fundo de uma série de cordéis editados, pela Popular Editora, nessa época, em que se lê, simplesmente: “Leandro Gomes de Barros avisa que está morando em Areias, Recife, e que remeterá

¹¹⁵ *idem*.

¹¹⁶ Entre 1910 e 1914, o autor assinala em seus cordéis dois endereços na rua do Alecrim: Rua do Alecrim 38B e Rua do Alecrim 34. Enquanto esteve no n° 38 B, o autor imprimiu folhetos em sua residência, no prelo que, depois, vendeu a Chagas Batista. A propósito, ver TERRA, obra cit.. A lista em que divulga agentes comerciais do Norte, aparece, especificamente, nos folhetos que trazem como endereço a rua do Alecrim, n° 34.

¹¹⁷ Tomo como parâmetro a essa observação, os folhetos reunidos na antologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, reunida em três tomos. Ver BARROS, 1976, 1977 e 1980.

pelo correio todos os folhetos de suas produções”.¹¹⁸ Essa forma nominal de comunicado, certamente, mais solene que o impessoal « à venda » usado em edições anteriores, não deixa de resultar como um dispositivo com que o poeta continua a patentear, não apenas os folhetos, como também a sua posição autoral. Já em um conjunto de folhetos de 1917, também, impressos na tipografia de Chagas Batista, na Paraíba, quando Leandro se encontrava à Rua do Motocolombó, em Afogados, nos arredores do Recife, seu último endereço comercial, vê-se, na capa de fundo, uma forma mais complexa de divulgação. Sob o título “Obras do Autor”, aparecem listados onze romances completos de Leandro, a essa altura, já bastante populares. Antes de surgirem em versão integral em um único volume, esses romances já tinham sido publicados em partes, incluídas em diferentes folhetos lançados sequencialmente à maneira do folhetim. Nesses cordéis de 1917, vê-se, abaixo da lista referida, um comunicado semelhante ao de 1915, em que, no entanto, Leandro Gomes anuncia mais de quinhentas qualidades de folhetos, ao invés das vinte e tantas divulgadas dois anos atrás. Sem dúvida, a essa produção incomparável, antes de mais nada, deve-se a posição, por assim dizer, hegemônica mantida pelo autor, até a sua morte.

¹¹⁸ Cf. BARROS, 1976, p. 34.



Cópia do fac-símile da capa de fundo de O Fiscal e a lagarta, de Leandro, publicado por volta de 1917 pelo autor. Acervo Fund. Casa de Rui Barbosa.

Em 1918, quando os direitos de propriedade da obra de Leandro passam, temporariamente, a Pedro Batista, genro de Leandro e irmão-sócio de Chagas Batista, nenhuma outra coleção podia se comparar em volume e diversidade temática a do autor falecido.¹¹⁹ Os romances, que compunham a maior parte dos títulos reeditáveis, representavam, por isso, a parte mais valiosa do espólio.¹²⁰ Ao contrário dos folhetos

¹¹⁹ Ruth Terra, que fez, talvez, até hoje, historicamente falando, o mais rigoroso levantamento, em coleções disponíveis, da obra de Leandro, identifica cerca de duzentas e cinquenta produções do autor, entre essas, vinte e sete romances; vinte e duas peças, dois marcos e um ABC. Isso, sem contar os poemas circunstanciais (ao todo, dezoito sobre Antonio Silvino e cinco sobre o Padre Cícero) e as sátiras sobre mulher, sogra, casamento, cachaça, jogo do bicho e protestantes. Ver TERRA, obra cit..

¹²⁰ Em 1917, o exemplar do romance de 40 ou mais páginas custa mil réis (1\$ 000), isto é, em média,

de ocasião, que, geralmente, perdiam o interesse público com o passar do tempo, sobretudo, os romances continuavam a circular depois da morte de Leandro, representando um fundo permanente em meio às publicações de interesse imediato.¹²¹

O sucesso editorial de Leandro justifica a atitude de Pedro Batista, que lança, em Guarabira na Paraíba, no mesmo ano da morte do autor, a 16ª edição do romance *A força do amor*, no qual se encontra, na capa de fundo, uma relação de vinte e quatro outros romances completos pertencentes ao espólio.¹²² Nessa lista, aparece, dentre outros textos então já consagrados nesse âmbito, *A Vida e o Testamento de Cancão de Fogo*, em que o editor reúne *A História de Cancão de Fogo* e *O Testamento de Cancão de Fogo*, publicados em folhetos separados por Leandro, até 1917. Essa e outras pequenas ações não deixam de ser representativas do modo como essa obra foi se reestabelecendo, por meio das apropriações feitas pelos editores que continuaram a publicá-la a partir daí. Em todo caso, a reedição de parte desses romances, imediatamente, após a morte de Leandro, evidencia a grande popularidade de seus folhetos na época, o que justificava o interesse de editores do meio pelos direitos de propriedade dessa produção. A propósito, a passagem desses direitos do núcleo familiar do autor, representado por Pedro Batista, às mãos de um concorrente, em 1921, marca o início de uma nova fase do sistema editorial do cordel, como cumpre observar no próximo capítulo, dedicado a João Martins de Athayde.

de três a quatro vezes mais caro que o preço do folheto de 16 páginas. Regularmente, fazia-se, por tiragem, mil cópias de cada romance publicado. A propósito, ver TERRA, *idem*.

¹²¹ *Idem*. Entre as obras de Leandro reeditáveis, na época, encontravam-se, também, composições de outras modalidades, como é o caso da clássica *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*.

CAPÍTULO II

Athayde, o Fausto

*Voltando João Athayde
De Victoria a Jaboatão,
Quando chegou em Tapera
Que saltou na estação,
Encontrou Leandro Gomes,
Entraram em conversação.*¹²³

A aquisição legal da obra de Leandro por Athayde tornou-se, certamente, o evento mais polêmico envolvendo questões editoriais no âmbito da literatura de cordel. O ponto principal da discussão, iniciada no campo acadêmico a partir da década de 1960, com as primeiras tentativas de estabelecimento dessa produção¹²⁴, incide sobre o modo como o comprador do espólio se apropriou do material, comprado por 600 mil réis (600\$000), após desentendimento entre Pedro Batista e a viúva de Leandro.¹²⁵ Antes de voltar a esse assunto, cumpre observar: tal negócio, o primeiro dessa natureza realizado no âmbito da literatura de cordel, representou, sem dúvida, um passo decisivo ao reconhecimento da empresa editorial de Athayde, como também à afirmação de sua posição como autor. A propósito, sua luta por esse status, personificado na figura de Leandro Gomes, fica bem representada no episódio que envolve esses dois autores, ainda por volta de 1912 ou 1913, quando vem a público, em um folheto de Leandro, o seguinte aviso: « Faço ver aos leitores uns livros que vendem com o título *Discussão de Leandro Gomes com João Athayde*, é falço pois nunca vi esse Athayde. » (sic)¹²⁶

O autor se refere, no caso, a uma provocação poética feita por Athayde em folheto em que simula o encontro com Leandro, seguido de um desafio à moda da cantoria, entre o poeta obscuro e o já, a essa altura, paradigma de sua geração. Em princípio, como bem observa Ruth Terra ao tratar do assunto, a reação de Leandro causa estranhamento, levando-se em conta o fato de que, a essa altura, já haviam sido publicadas, no âmbito do cordel, peijas fictícias envolvendo poetas ou cantadores

¹²² Ver BARROS, 1980 e TERRA, obra cit..

¹²³ ATHAYDE, *Discussão de João Athayde com Leandro Gomes*. Recife: (s.n.), 1925, p. 1.

¹²⁴ A propósito, ver DIEGUES JÚNIOR, 1986.

¹²⁵ Ver BATISTA, 1965. Ver, também, TERRA, obra cit, e ATHAYDE, 2000.

¹²⁶ Cf. BARROS, 1980, p. 88.

conhecidos no meio ou, às vezes, antagonistas imaginários.¹²⁷ Vista por outro ângulo, a reação de Leandro traduz muito bem a *vontade de distinção* do autor, que faz valer a sua autoridade, quando, ao desqualificar o folheto de Athayde, expõe, solenemente, o colega à reprovação pública. A posição secundária de Athayde, da mesma forma, fica subentendida no posicionamento de Leandro, que não deixa de expressar, com essa nota pouco amigável, um certo desdém em relação ao concorrente. Essa situação, no entanto, é apresentada a partir de um outro ponto de vista por Athayde. Este, que, em sua peleja fictícia, usa a terceira pessoa quando se refere a si próprio, procura validar, com bom humor e bastante senso de oportunidade, a sua posição, colocando-se no mesmo nível intelectual do seu interlocutor.

Sugestivamente, no folheto de Athayde, o encontro dos dois poetas se dá em Tapera, localizada entre Vitória e Jaboaão, redutos conhecidos de Leandro, que, já estabelecido em Recife, continuou, até o fim, a percorrer o caminho da estrada de ferro onde transitava o comércio ambulante de folhetos.¹²⁸ Depois de narrar as circunstâncias do encontro, conforme se vê na epígrafe que abre este segmento, o autor simula o diálogo que antecede à disputa propriamente dita:

(Athayde) - Bom dia, senhor Leandro,
Grande poeta modelo,
Fiquei bastante contente
Porque desejava vê-lo
Não só pela sua fama
Como para conhecê-lo.

(Leandro) - Eu também da mesma forma
Gosto da sociedade,
Embora que suas frases
Não tenham sinceridade,
Caiu a sopa no mel
Pra quem já tinha vontade.

(A.) - Senhor Leandro, não se altere,
Veja que lhe tratei bem,
Primeiro sem ter segundo
No mundo não há ninguém,
Quando o mal persegue o homem
Não se sabe de onde vem.

(L.) - A mim não há quem persiga,
Eu tenho o corpo fechado,
Se vem com esta intenção
É porque vem enganado,

¹²⁷ Ver TERRA, obra cit..

¹²⁸ A linha ferroviária que ficou conhecida como *Great Western* estabelecia a ligação entre a zona da mata e o agreste pernambucano, favorecendo o comércio entre Recife e Limoeiro. Sobre a importância da *Great Western* à difusão do cordel na região nas duas primeiras décadas do século XX, ver WANDERLEY, 1954, e CURRAN, 1973.

*Não deixo peru por gordo,
Nem pato por carregado.*

(...) ¹²⁹

Cumpra assinalar: na situação real que envolve Leandro e Athayde, o contraste entre os dois posicionamentos, o do poeta emergente, que leva a discussão para o campo da poesia, lugar onde se torna possível o seu diálogo, em pé de igualdade, com o poeta modelo; e o de Leandro, que vem a afirmar a sua superioridade, recusando, solene e publicamente, tal aproximação. Não obstante, sem dúvida, essa investida poética produziu, na prática, algum efeito em benefício de Athayde. Curiosamente, poucos anos mais tarde, o autor tem seu nome citado em duas composições de Leandro, *O Galo misterioso marido da galinha de dente* e *Como derribei o Marco do Meio Mundo*, reunidas em um folheto de 16 páginas, impresso na Popular Editora, em 1916.¹³⁰ Na primeira delas, Leandro desenvolve a tópica popular do “mundo virado” ou “às avessas”, recorrente em sua obra.¹³¹ Nesse gracejo, conforme atesta na abertura, o autor faz um contraponto com a história da galinha com dente, publicada em folheto de Athayde:

*Todo dia no Recife
Chega um caso diferente ;
Um curando com o dêdo
Outro com água somente
Agora temos de novo
Uma gallinha com dente.*

*Tem bico, dente e gengivas
Não sei se terá muéla
Atahyde fez um livro
E não escreveu novella
Eu também descrevo agora
O gallo marido d' ella.*

*As folhas todas fallaram
Não é falso de nós dois
Não quero que linguarudos
Façam sensura depois
Veiu o gallo, e nesses dias
Vem a gallinha que o poz.*

¹²⁹ Cf. Idem, p. 20. Depois dessas estrofes, começa a luta na qual os protagonistas expõem sua habilidade na ciência da cantoria, seguindo a proposta do desafiante, que evoca, no decorrer do debate, formas poéticas da tradição dos cantadores, tornadas lugares comuns pelos poetas de ofício. Ao contrário do que se observa nas discussões de Leandro, nas quais se percebe um maior investimento no enredo, na peleja de Athayde não se apresenta uma conclusão. O debate, em que não se aponta vencedor, acaba por figurar o equilíbrio entre os contendores.

¹³⁰ Consultar Coleção da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹³¹ A propósito, ver CURRAN, in: DIÉGUES JR. et alii, 1986.

(...) (sic)¹³²

Como se observa, o tom empregado pelo autor, quando se refere ao colega, em nada se aproxima da postura distintiva expressa na advertência que fizera circular poucos anos atrás. Agora, ao contrário, Leandro não apenas faz a defesa de Athayde, reconhecendo-o como um par, como também utiliza o folheto do autor como argumento. É interessante notar o modo familiar com que é evocada a presença de Athayde, o que implica a aceitação pública do concorrente, antes, rechaçado, no círculo do mestre. Por outro lado, o diálogo estabelecido por Leandro com folhetos de Athayde, indica que, a essa altura, esse último já havia conquistado algum espaço como poeta no campo do cordel. Já em *Como Derribei o Marco do Meio Mundo*, Leandro afronta poeticamente Athayde, que lançou, no mesmo ano, *O Marco do Meio Mundo*, impresso em sua tipografia, em Recife. Nesse folheto escrito em setilhas, forma que distinguiu o autor entre seus contemporâneos, Athayde se ocupa da construção de sua fortaleza poética¹³³:

*Vou contar uma história
Quem quiser preste atenção
De um marco que levantei...
No centro do meu sertão
Sobre os dizertos de um ermo
Para dividir meu termo
Separar meu quarterão.*

*Eu fui procurar um páu
Nas mattas da beira-mar
Gastei um anno e seis mezes
P' ra este páu encontrar
Tive um trabalho insano
Depois gastei mais um anno
P' ra este páu derrubar.*

*Eu construi este marco
De um baobab estrangeiro
Do cume d' elle se avista
São Paulo e Rio de Janeiro
A Italia e Allemanha
Suissa, França, Hespanha
Portugal sendo o primeiro.*

(...) (sic)¹³⁴

No folheto de Leandro, a desconstrução da fortaleza de Athayde se dá, passo a

¹³² Cf. folheto *O Gallo misterioso, marido da gallinha de dentes*, p. 1. Como me falta o folheto de Athayde mencionado por Leandro, valho-me, neste comentário, apenas do folheto desse último.

¹³³ O “marco” é uma das modalidades poéticas da cantoria incorporadas à literatura de cordel. A propósito, ver BATISTA, 1982.

¹³⁴ Cf. *O Marco do Meio Mundo*. Recife, Tip. J. M. Athayde, 1916, p. 3 (Col. Museu do Folclore, Rio de Janeiro).

passo, por meio do rebaixamento do concorrente, recurso próprio do desafio, acionado pelo autor como mecanismo de autopromoção:

*Achei agora um primeiro
Que nunca encontrou segundo*¹³⁵
*Diz que o tiro d' elle é certo
E só dá talho bem fundo
Queria me sacudir
No marco do meio mundo.*

(...)

*Caçou um páo (pau) mais de um anno
Afinal poude encontral-o
Outro tanto desse tempo
Gastou para derribal-o
Menos de 15 minutos
Eu gastei para rachal-o.*

(...)

Continua Leandro, destruindo, um a um, os símbolos de poder representados no marco de Athayde:

*Na lagôa do collega
Eu não achei fundamento
Fui tirar mil litros d' água
Porém não achei um cento*

(...)

*Sim; fui ver o estaleiro
Que o collega fez alli
Quando vi admirei-me
Perguntei: é isso aqui?*

(...)

*Os vapores que vi lá
Achei que tudo é asneira
Quando vi disse: é menino
Faz isso por brincadeira
Creia, leitor, que o melhor
Foi feito de bananeira.*

(...)

*Eu murmurei, oh! É este?
O forte bem construído
Atahyde ainda é do tempo
De plantar feijão cusido
Antes de fazer o forte
Já elle tinha cahido!*

(...)¹³⁶

Não satisfeito com a provocação, antes de finalizar o poema, Leandro anuncia,

¹³⁵ É interessante observar que o autor inicia a sua fala parodiando Athayde, que, na *Peleja de João Athayde com Leandro Gomes*, faz a seguinte provocação a Leandro: “ - Senhor Leandro, não se altere,/ Veja que lhe tratei bem,/ Primeiro sem ter segundo/ No mundo não há ninguém. ”

para breve, o lançamento do Marco Brasileiro, de fato, publicado em folheto pelo autor, nesse mesmo ano, pela editora de Chagas Batista¹³⁷:

*Eu edifiquei um marco
para ninguém derrubar
e se houver um teimoso
Que queira me duvidar
Verá que nunca fiz coisa
Para ninguém desmanchar.*

*O marco do velho Barros
é obra desconhecida,
Porque no fundo do mar,
A pedra foi escolhida:
O objeto maior
Que o homem viu nesta vida.*

(...) ¹³⁸

Ao concluir o trabalho, Leandro reinvidica o status do pioneiro, insinuando que o seu marco havia sido publicado, originalmente, em 1906. Finaliza, o autor, recorrendo à fala de uma personagem, que tece o comentário sobre a fortaleza:

*Foi este o primeiro marco
que desde que escreve fez
em 28 de junho,
De novecentos e seis
Foi lembrança de um amigo
A pedido de um freguez.* ¹³⁹

Seja verídica ou não, a mensagem, poeticamente apresentada nessa estrofe, faz ver como, a despeito do seu prestígio, o autor se coloca, em vista da concorrência cada vez mais expressiva, no sentido de defender ou afirmar a sua posição. Por outro lado, a repercussão do *Marco do Meio Mundo*, que se tornou o gerador de uma seqüência de folhetos, mostra que, embora não gozasse do status do poeta modelo, Athayde já amealhava, no reduto de Leandro, os créditos do seu ofício. Isso se dá, relativamente, em um curto espaço de tempo, levando-se em conta o depoimento do

¹³⁶ Cf. p. 6-12.

¹³⁷ Ver TERRA, obra cit.. Já em 1921, *O Marco do meio mundo e O Marco brasileiro* motivam *O Marco Paraibano*, de José Adão Filho (1890- ?), que começa com a estrofe: « Athayde do Recife/ é poeta como eu / o seu Marco Meio Mundo/ Leandro Gomes Venceu/ os dois juntos desertaram/ só com a notícia do meu. » Apud TERRA, obra cit., p. 49. Em 1925, quase dez anos depois do lançamento do marco de Athayde, José Adão publica, pela Tipografia R. Dourado, a *Destruição do Marco Meio Mundo*, em que o autor usa a setilha, também usada por Athayde em seu marco, lançando novo desafio ao concorrente: « Vou fallar sobre Athayde/ Poeta de justa fama:/ Entre os cantores modernos/ Elle o primeiro se chama/ Embora eu não diga assim/ Elle que falle de mim/ Será este o meu programma. ». Cf. obra cit., p. 3. (Ver Col. Museu do Folclore, Rio de Janeiro.)

¹³⁸ Cf. BARROS. *A História do Marco Brasileiro*. Juazeiro do Norte: Ed. S. Francisco, 1955, p. 3 (Cons. col. Museu do Folclore, Rio de Janeiro).

¹³⁹ Cf. p. 8.

próprio Athayde, que afirma ter começado a publicar em 1908, quando Leandro já era reconhecido como mestre pelos poetas da sua geração:

Comecei a publicar folhetos em 1908. Ainda não era dono de tipografia. Eu chegava num tempo em que Leandro de Barros era o mestre de todos nós. Os seus 'livros' eram decorados pelos cantadores, lidos por todo mundo.

"Um preto no branco apurando qualidades" foi o meu primeiro folheto, impresso na Tipografia Moderna, de Luiz Leite. Vendi tudo dentro de um mês e escrevi outros folhetos, engendrei umas pelepas com Preto Limão. Em 1909 montei tipografia. E de lá para cá tenho vivido disso. Faço esses 'livros' para ganhar dinheiro, se bem que neles eu ponha um fim moral.¹⁴⁰

Ao contrário do seu antecessor, que “viveu exclusivamente da própria pena”¹⁴¹, Athayde, pouco depois de se lançar como poeta, teria começado a se especializar como editor, tendo se tornado, ao final de mais ou menos quarenta anos de atuação, no mais expressivo da história do cordel. Não há notícia sobre a existência de tipografias especificamente dedicadas à produção desses poetas antes de 1909, ano em que Athayde teria iniciado a sua empresa.¹⁴² A editora de Chagas Batista, pioneira no ramo, começa a funcionar apenas em 1913, depois da tentativa frustrada de Leandro Gomes. Importa assinalar, a Popular Editora, que tinha o cordel como carro chefe, servia a uma produção variada, que incluía material para fins comerciais e didáticos entre outros, como também os chamados “livros de prateleira”, dos quais as suas antologias são um exemplo.¹⁴³ Já Athayde, que, a certa altura, ofereceu serviços tipográficos diversos, em sua tipografia, acabou por se concentrar como editor, exclusivamente, no mercado do cordel que, por volta de 1910, como fazem crer os dados disponíveis, entrava em uma fase de expressivo crescimento.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Depoimento concedido a Paulo Pedrosa, publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1944. Apud TERRA, obra cit.. Para uma biografia de Athayde, ver, também, entre outras referências, ALMEIDA e SOBRINHO, obra cit.; ATHAYDE, 2000; e FERREIRA DA SILVA, 2003.

¹⁴¹ Há, porém, indícios de que Leandro fez publicar, pelo menos, uma versão do romance de D. Geneva, cedido por seu parceiro José Duda, que teria oferecido ao autor um manuscrito da *História de Dona Geneva*. A propósito, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit.. Isso explica as edições de Athayde em que Leandro figura como autor do romance, posteriormente, publicado pelo editor José Bernardo como obra de Athayde.

¹⁴² Ver TERRA, idem.

¹⁴³ Ver anexo. Ver, também, TERRA, obra cit.: “Na *Bibliografia paraibana*, de Horácio de Almeida, encontram-se arroladas dez obras publicadas pela Popular Editora.” Cf. p. 27.

¹⁴⁴ Leandro, que, em folhetos de 1906, anuncia seu endereço como único ponto fixo de venda, apresenta, em folheto de 1907, quatro agentes em Pernambuco, incluindo a capital. Já, entre 1913 e 1914, o autor chega a trabalhar com nove agentes, entre os quais se encontram representantes situados no Acre e em Manaus. Um outro indicativo desse crescimento é a circulação de folhetos de autores de outras praças, como é o caso do poeta Pacífico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931), de Alagoas (ver nota 50). É difícil precisar o momento em que o autor, contemporâneo de nascimento de Leandro, começa a publicar folhetos. Nas coleções consultadas (BN, FCRB, MF), o exemplar mais antigo, com data, por mim encontrado, é de 1912. No folheto *Embolada para o Natal - o vestido estreito*, de 1915, de 16 páginas, impresso na Tipografia Fernandes, de Maceió (acervo Museu do Folclore), o autor

Em seu depoimento a Paulo Pedrosa, publicado em 1944, Athayde pouco fala sobre as atividades com que esteve envolvido antes de iniciar o ofício aos vinte e oito ou trinta e um anos de idade, em Recife.¹⁴⁵ Conta que começou a glosar ainda na infância, influenciado pelos cantadores que percorriam a região, em especial o cognominado Pedra Azul, que viu cantar em Cachoeira de Cebolas, no município de Ingá do Bacamarte, onde nasceu :

Aos oito anos vi o primeiro cantor: Pedra Azul, famoso na redondeza. Nunca mais pude esquecer dele. Durante os três ou quatro dias que passou no povoado, não arredei o pé de junto do Pedra Azul. Acabava de comer e me botava para o lugar das cantorias - bodega, calçada ou esquina, onde se reunia o povo para ouvir os repentes. (...)

Vários cantadores vi cantando. Mas nenhum me impressionou tanto como Pedra Azul. Ainda me lembro, como se fosse hoje, do desafio de Francelino com Pedra Azul. Cantaram várias noites. Foi como eu pude ver como se rimava a sextilha. (...)

Essa cena recordada pelo autor, não deixa de ser ilustrativa do modo como se dá, nesse contexto, a formação do poeta de ofício, pelo menos até a primeira metade do século XX. Já na década de 1930, a prática da glosa era bastante popular entre cantadores e poetas, reunidos em ocasião das grandes feiras periódicas, que tinham lugar nas principais cidades entre a zona sertaneja e o litoral.¹⁴⁶ No caso de Athayde,

apresenta, na capa de fundo, uma relação incluindo o nome de cinco agentes revendedores e um ambulante, no estado de Alagoas. Gilmar de Carvalho noticia a publicação de composições de Leandro e Cordeiro Manso em *O Rebate*, jornal ligado à causa política representada pelo Padre Cícero, que, a partir de 1910, começa a publicar esses poetas, em sessão intitulada *Lyra popular*. Ver CARVALHO, 1994. A propósito, o folheto *A Grande surra que o poeta Cordeiro Manso, de Maceió, levou de Athayde, por ter ido desafiá-lo*, de 16 páginas, republicado em 1923 (ver acervo do Museu do Folclore), representa bem a rivalidade entre o poeta de Pernambuco e o representante alagoano. Começa Athayde: “O pobre Cordeiro Manso/ aonde foi se metter !?! abriu a luta commigo,/ pensando de me vencer,/ eu acho até vergonhoso/ um homem já tão idoso/ depois de velho soffrer.” (sic, p. 1) . Como se pode observar, o tom mordaz do discurso, dirigido a Cordeiro Manso, difere bastante do tom reverente empregado no debate fictício com Leandro. Continua Athayde: « Os teus grandes predicados/ é uma cousa que somma,/ todo homem analphabeto/ mostra logo este symptoma/ se acaso não for bravura/ é asseço de loucura/ ou você gosta de gomma. » (sic, p. 10). A propósito, nesta espécie de poema de escárnio, Athayde não perde a oportunidade de evocar a presença do mestre, cujo nome figura, em seu texto, como um suporte à detratção do concorrente. Diz Athayde: “Cordeiro por sua cauza,/ eu fui muito sensurado/ um bom colega que tenho/ se acha quase intrigado/ me disse um aventureiro,/ a um typo como carneiro,/ dassa resposta calado// O meu collega Leandro/ quiz até propor questão/ me disse assim Athayde/ você prestou atenção !/ p’ ra mim perdeu o conceito/ porque ligou um sugeito/ um typo sem coração.” (sic, p. 11). Não encontrei o folheto correspondente de Cordeiro Manso, sem o qual é difícil precisar a época desse embate. Contudo, como informam ALMEIDA e ALVES SOBRINHO (obra cit.), Cordeiro Manso permaneceu dez anos ausente de Alagoas, tendo estado, entre 1916 e 1926, no Rio de Janeiro, em S. Paulo e no R. G. do Sul, sendo o que permite situar o suposto folheto em uma época anterior a sua partida. Um dado que confirma essa data aproximada é a menção a Leandro Gomes, morto em 1918.

¹⁴⁵ Os dados disponíveis sobre a data do nascimento de Athayde são contraditórios. O ano do seu nascimento varia, nos estudos referentes ao poeta, entre 1877 e 1880. Ver ATHAYDE, 2000.

¹⁴⁶ A propósito, em entrevista, a mim, concedida, no início da década de 1990, em Aracaju, Manoel D’ Almeida Filho (1914-1995) fala sobre diversos desses encontros ocorridos em Itabaiana, na Paraíba,

que, como Chagas Batista e Leandro Gomes, jamais foi cantador, a prática da glosa levou ao interesse pela escrita :

*Sentindo o desejo de escrever as minhas glosas, comprei uma carta de ABC de Landelino Rocha e andava com ela dentro do chapéu para toda parte. Eu ia tratar do gado e me sentava, às vezes abaixo dos pés de pau só para escutar as lições.*¹⁴⁷

Em 1898, seguindo um percurso parecido com o de muitos poetas surgidos nesse contexto, Athayde emigra, indo se instalar, inicialmente, na zona metropolitana de Recife, de onde se mudou, algum tempo depois, para a capital. Diz o autor:

*Em 98 sucedeu apenas isto: a seca rebentou com Valentia, matou meu roçado, meu gadinho quase se acaba. Vendi meus troços e arribei para Camaragibe aqui em Pernambuco. Passei uns tempos em Paulista, bati por quatro lugares, acabei vindo morar no Recife.*¹⁴⁸

Em seu relato, Athayde nada revela sobre a sua experiência como editor. No entanto, no Brasil, no contexto da literatura de cordel, nenhum outro poeta encarnou tão incisivamente esse papel. A partir de 1921, quando a empresa de Pedro Batista sofre o abalo da perda dos direitos de propriedade da maior parte da obra reeditável de Leandro, Athayde se torna, sem dúvida, o principal articulador do mercado, reunindo, em torno de si, um elenco de colaboradores, que viabilizou um sistema de produção, até então, inédito nesse campo. Importa ressaltar, daí à década de 1940, quando se dá o depoimento supracitado, progressivamente o poeta conquista um prestígio jamais alcançado em vida pelo seu antecessor. Por volta da década de 1930, seu nome já havia cruzado fronteiras geográficas e sociais, tornando-se um fenômeno de popularidade, conforme testemunha Waldemar Valente, em depoimento publicado em 1976 :

Athayde tornou-se, sem exagero, um verdadeiro ídolo popular. Não apenas da gente pobre e humilde, semi-alfabetizada e mesmo analfabeta, do interior - Zona

onde, apresentado pelo poeta de bancada e cantador Luiz Gomes de Albuquerque (1905-1959) , chegou a participar da celebrada roda de glosadores, também, frequentada por « Manoel Raimundo » de Barros (1880-1948), cantador respeitado e, assim como Luiz Gomes de Albuquerque, parceiro e colaborador de João Martins de Athayde. (Ver verbetes sobre nomes citados, in: ALMEIDA E ALVES SOBRINHO). Conta Manoel D' Almeida sobre um desses encontros, ocorrido entre fins da década de 1930 e início da década seguinte : “Quando estávamos juntos, vivíamos glosando - é uma espécie de treinamento; como os artistas treinam, os poetas também treinam, fazendo versos. Em uma dessas ocasiões, nos encontrávamos na feira de Itabaiana (...), numa bodega, com uma roda de poetas, entre eles o grande poeta Manoel Raimundo. O compadre Luiz Gomes costumava dar uns temas muito difíceis para quem não entendia da coisa, mas fáceis para quem já estava prático. Então ele deu o tema: ‘ Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem ’. Todos se concentraram para entrar, cada um com o seu primeiro verso, que quem entrasse primeiro levava vantagem. E eu saí: ‘ Lá nos tronos divinais,/ quando existem eleições,/ são santas inspirações/ que os anjos descer consentem./ pois são luzes que não mentem/ com as centelhas que descem./ Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem.’ ” Cf. QUINTELA, p. 50.

¹⁴⁷ Cf. TERRA, obra cit., p. 46.

¹⁴⁸ Apud TERRA, obra cit., p. 46.

da Mata, principalmente -, mas da gente remediada e rica das zonas urbanas e até capitais e cidades importantes, entre elas Salvador, Recife, Fortaleza, Caruaru, Campina Grande e Garanhuns.

*Entre seus leitores mais entusiastas, estavam meninos, adolescentes e até adultos. Gente branca e gente de cor. A plebe iletrada e a elite intelectual, incluindo estudiosos de nosso folclore. De modo especial, os que se interessavam pela literatura de cordel.*¹⁴⁹

Em Pernambuco, o comércio de folhetos que antes tinha lugar, sobretudo, nas zonas periféricas situadas ao longo da estrada de ferro, a essa altura, havia ganhado mais força na capital, concentrando-se nas imediações do Mercado de São José, que se tornou o reduto principal de poetas e cantadores vindos do interior. O folclorista continua, apresentando um quadro da situação na capital :

*No Recife, os gêneros eram discutidos, entre os aficionados, no Pátio do Mercado de São José, que ficava perto da casa de João Martins de Athayde (...), os camelots, fazendo a propanda da literatura de cordel, a declamarem como se estivessem vivendo, em entusiasmo cênico, os próprios personagens.*¹⁵⁰

Importa ressaltar, o processo de consagração do poeta coincide com um momento emblemático da política nacional, marcado por uma série de rebeliões, que culminou com a revolução de 1930 e o golpe do Estado Novo.¹⁵¹ Nesse período (a partir do qual se observa, no Brasil, um aumento gradativo dos estudos etnográficos e das matérias jornalísticas relativas ao cordel), em Recife, na esfera de certa elite intelectual, Athayde é cotado como um expoente vivo da mais autêntica poesia do povo. Essa situação é bem representada no depoimento de W. Valente, autor de uma série de artigos sobre o poeta surgidos entre 1935 e 1937, em jornais importantes da capital. Diz o folclorista:

*O primeiro artigo, publicado em 1935, no Jornal do Commercio, intitulado « Uma página do folclore pernambucano », utilizava informações, de boa vontade, a mim concedidas. Neste trabalho, considero o grande vate de Ingá como uma página viva e aberta do nosso folclore. (sic)*¹⁵²

A propósito, o depoente foi também o responsável pela organização da antologia *O Trovador do Nordeste*, impressa no Rio de Janeiro em 1938, em que Athayde faz publicar, como sendo de sua autoria, uma seleção de alguns dos mais

¹⁴⁹ C.f. ATHAYDE, 2000, P. 28.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ A esse respeito, teve papel importante a política cultural estabelecida na primeira fase do governo Vargas, sob a liderança de Gustavo Capanema, que reuniu, em torno do seu ministério, um grupo de intelectuais comprometidos com o projeto da popularização da educação no Brasil. Dentre as metas defendidas por esse grupo, no qual se destaca a presença de Mário de Andrade, está o incentivo à pesquisa e à preservação das raízes culturais brasileiras. Sobre a relação entre política e cultura na era Vargas, ver OLIVEIRA (2), 1980 e 2002. Ver também, entre outras referências, LEITE, 1992, e MOTA, 1994.

¹⁵² Cf. ATHAYDE, p. 31.

populares poemas de Leandro.¹⁵³ Nesse contexto de exaltação das manifestações folclóricas, essas publicações, decorrentes, em parte, do contato direto de um representante da elite intelectual local com o poeta do povo, vêm, sem dúvida, a sancionar a posição de Athayde como porta-voz da cultura do homem simples. Cumpre dizer: tal idéia relativamente ao poeta e à poesia dita “do povo”, endossada, por exemplo, pelo populismo autoritário da era Vargas, é a pedra de toque da maior parte do que se produziu sobre o cordel, pelo menos, até a década de 1960. Nesse quadro, podemos situar desde trabalhos substanciais como os de Luís da Câmara Cascudo, que tiveram grande relevância no processo de legitimação das manifestações populares tradicionais nas esferas culturais hegemônicas, até uma sucessão de matérias jornalísticas, por meio das quais a causa se difundiu em larga escala. A propósito, o jornal que, como procurei demonstrar, sempre esteve presente no horizonte cultural dos poetas de ofício, tornou-se um importante aliado à afirmação do status alcançado, em vida, por Athayde, como se observa em um conjunto de artigos referentes ao autor publicados entre as décadas de 1940 e 1960.¹⁵⁴ Dentre esses, uma matéria de Manoel Diégues Jr., publicada no *Diário de Notícias*, em 1959, ano da morte de Athayde, traduz bem o espírito dessa produção. Começa o autor:

*João Martins de Athayde, que vem falecer em Recife, creio beirando ou mesmo passando a casa dos oitenta anos, era uma das últimas figuras do autêntico trovador e cantador, com uma popularidade nacional; pertencia àquela linhagem que vem do prêto Inácio da Catingueira ou do Velho Leandro Gomes de Barros.*¹⁵⁵

É recorrente nesses artigos que refletem um momento de grande expectativa em relação ao folclore e à chamada poesia popular nordestina, o uso de expressões tipo “voz do povo”, “espírito da raça que se criou no Brasil”, “poesia matuta”, “aedo”, “trovador”, “espontâneo”, “autêntico”, “rude”, “simples”, “ingênuo”, para se referir a Athayde ou ao cordel de modo geral. Em muitas dessas matérias, toma-se Athayde, também, como cantador e, embora em poucos desses artigos se deixe de mencionar a

¹⁵³ Infelizmente, não pude localizar exemplar dessa antologia citada em diversas referências sobre o autor. Essa obra teve, como assinala Ruth Terra, algum peso à divulgação do nome de Athayde como trovador popular, no Sudeste, a partir de 1940. Diz a autora: « João Martins de Athayde foi aclamado nos anos 40 como o maior poeta popular do Nordeste. Elogiado por Tristão de Athayde e Mário de Andrade, recebeu votos para Príncipe dos Poetas Brasileiros em 1958, quando foi eleito Guilherme de Almeida. ». Ver TERRA, obra cit.. Conforme informa Willy Lewin, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, no referido concurso, promovido, então, pelo *Correio da Manhã*, Athayde recebeu um voto do escritor Paulo Dantas, logo retirado, assim que se soube da morte do poeta, ocorrida em agosto de 1959. O prêmio teria sido indicado a Guilherme de Almeida em 16 de setembro daquele ano.

¹⁵⁴ Parte desse material pode ser acessada a partir da base de dados de periódicos disponibilizados pelo Museu do Folclore.

atividade de Athayde como editor, na maioria deles, é o talento do poeta nato, original e humilde que se acaba por destacar. Por exemplo, em uma importante reportagem do jornalista Joel Silveira, publicada em 1944, em que se ressalta o cotidiano do poeta proprietário de tipografia, tratando-se de aspectos relevantes como a censura política sobre a literatura de cordel nos anos 1940, assim é apresentado Athayde:

Nesta reportagem da série « O Caminho do Norte », Joel Silveira nos conta a história do poeta João Martins de Ataíde, poeta do sertão, da seca, das lendas, das caatingas e dos bandoleiros. É um homem humilde, que tem sua pequena tipografia na rua dos Pescadores, no Recife, e que escreve seus versos diariamente no salão onde seus « livros » se empilham. Mais de oitenta folhetos de João Martins Ataíde enchem hoje as feiras livres do Nordeste brasileiro: são dramas e abcês, lendas e desafios, numa poesia ingênua, forte e colorida.¹⁵⁶

Waldemar Valente, Diéguas Jr., Joel Silveira, entre outros que tiveram contato direto com o poeta antes do seu retiro, pouco mencionam sobre o posição de Athayde como editor, que resta recalcada sob as insígnias do “trovador autêntico” e do “homem simples”. Esses clichês, que, sem dúvida, tiveram papel decisivo no processo de legitimação cultural do cordel e ajudaram a consagrar a imagem de Athayde como poeta nas esferas culturais hegemônicas, acabam, muitas vezes, por ocultar o sistema complexo de relações que se instituem, informalmente, possibilitando a continuidade da produção. A vontade de encontrar, no cordel, a memória popular primitiva, às vezes, impede de ver a realidade dessa literatura como um produto dessas relações, que têm lugar, não em um passado imemorial, mas em momentos determinados da sua história. Desse ponto de vista, ao contrário, não passa despercebida a historicidade manifesta no modo como Athayde leva a cabo a campanha com que ajudou a escrever o próprio nome nos domínios da cultura, apropriando-se dos meios disponibilizados pelos setores dominantes da produção impressa. Quanto a isso, importa destacar, como um marco dessa campanha, a publicação estratégica do folheto que traz o seu debate imaginário com o poeta modelo, no qual Athayde faz anunciar a própria presença no território marcado pela autoridade de seu antecessor.

¹⁵⁵ Cf. DIÉGUES JÚNIOR, 1959.

¹⁵⁶ Cf. SILVEIRA, 1944 (seção de periódicos).

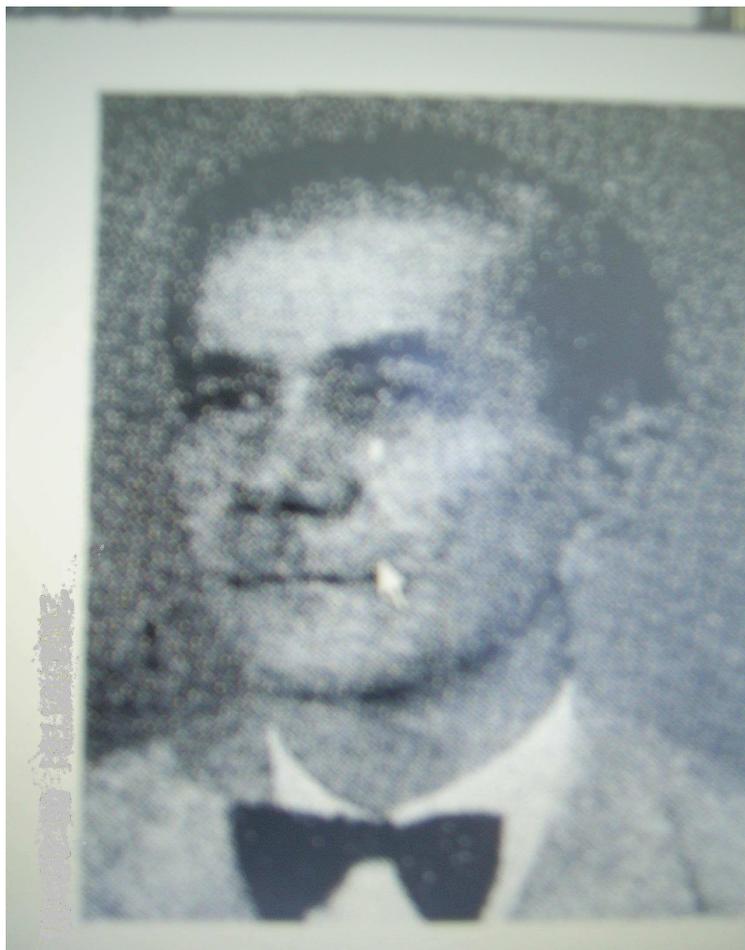


Foto de Athayde da década de 50, publicada em artigo de Severino Barbosa: « Violeiros do Norte cantam glórias e tragédias do sertão » do Diário de Pernambuco. Recife: 15/10/1967

O projeto arrojado de Athayde se faz notar, claramente, em 1921, com a aquisição dos direitos de propriedade da melhor parte do patrimônio literário deixado por Leandro. Nesse ponto, as aspirações do autor se coadunam com a ambição do editor, que, a partir daí, começa, pouco a pouco, a definir a sua marca, ancorado, em parte, na propriedade adquirida. Contudo, importa assinalar: a essa altura, muito provavelmente, a empresa editorial de Athayde já havia conquistado algum prestígio entre poetas e cantadores que surgiam no cenário da produção do cordel. O prelo adquirido em 1909 ou em 1911, como ele teria declarado em diferentes entrevistas, certamente, ajudou a atrair a sociedade que formou em torno de si, com o reforço da qual, sobretudo, a partir de 1920, seu nome começa a se projetar no mercado do cordel. Tomando-se como parâmetro uma seleção de edições de Athayde, publicadas entre 1921 e 1949, organizadas por década, e composições de poetas diversos lançadas nesse período por sua tipografia editora, é possível perceber como, ao longo do tempo, a partir de uma série de relações que se desenvolvem nos bastidores da

produção, vai se instituindo a marca do autor-editor.

Nas coleções, por mim consultadas, verifiquei que é, relativamente, pequena a quantidade de folhetos disponíveis, publicados pelo autor antes de 1920. Os mais antigos folhetos impressos em sua tipografia, por mim localizados, foram produzidos por volta de 1914. Ruth Terra menciona, em seu trabalho, edições, expressamente, datadas de 1914, 1916, 1917. O mais antigo folheto de Athayde, localizado pela autora, data de 1908 e foi impresso na tipografia Moderna, de Recife.¹⁵⁷ No geral, os folhetos publicados até 1920 apresentam um plano editorial simples, contendo, na capa, o título e a indicação de que foram impressos em Recife. Entre esses, destaca-se o folheto *O Fim da guerra com a vitória dos aliados*, publicado em 1918, que traz, na capa, além desses dados, a fotogravura de um militar paramentado com as armas usadas na guerra. Nos folhetos publicados entre 1920 e 1921, recorrentemente, aparecem, na capa, o nome do autor e indicações sobre o local da venda. Em alguns desses, o autor reserva os direitos de propriedade da obra. Quanto às modalidades poéticas praticadas, incluem-se, na produção anterior a 1921, basicamente, folhetos sobre fatos jornalísticos da época, tal como a primeira guerra mundial (*Guerra civil na Europa* e *O Fim da guerra com a vitória dos aliados*); sobre fatos marcantes da política local, também, noticiados pela imprensa, tais como a derrota do interventor Coronel Franco Rabelo pelas forças oligárquicas do Cariri, em 1914 (*Entrega do governo do Ceará ao Coronel Setembrino: A retirada do Coronel Franco Rebelo*); sobre fatos marcantes ocorridos na capital (*Os Sucessos do Recife: O incêndio das Casas Alemães*), além de debates fictícios e representações de pelepas que, a partir de meados da década de 1920, certamente, tiveram a casa Athayde como principal produtora e divulgadora. Não consta, nas coleções por mim consultadas nem na relação de folhetos mencionados por Ruth Terra, nenhum romance entre os folhetos publicados pelo autor antes de 1920. Se houve edições dessa modalidade devem ter sido raras em sua produção anterior a essa data.

No decorrer dos anos de 1920 (quando ainda funcionava a Popular Editora na capital da Paraíba e, pelo menos, até meados da década, a casa impressora de Pedro Batista, em Guarabira ¹⁵⁸), em Recife, Athayde aumenta significativamente a sua coleção, com uma variedade das obras adquiridas em 1921. Publica romances

¹⁵⁷ *Um Preto e um branco apurando qualidades*, de acordo com o depoimento do autor, o primeiro por ele publicado. Ver TERRA, obra citada.

¹⁵⁸ Ver TERRA, *idem*.

completos e histórias curtas (*O Soldado Jogador*, *A história de Pedro Cem*, *História de Alonso e Marina*), sátiras sociais e gracejos (*Debate do ministro nova-seita com o urubu*, *Mulher em tempo de crise*, *Os homens da mandioca*, *Uma viagem ao céu*), poemas sobre a condição do sertanejo (*O Retirante*, *Suspiros de um sertanejo*), pelepas que, se não foram produzidas por Leandro, provavelmente fizeram parte das obras por ele publicadas (*Serrador e Carneiro*, *Debate de Josué Romano com Amaro Coqueiro do Piauí*). Algumas dessas obras continuaram aparecendo na coleção das casas editoras concorrentes, como é o caso da Popular Editora, que teve Pedro Batista como uma espécie de sócio informal, e da Guajarina, de Belém. Chagas Batista e Francisco Lopes continuaram a publicar folhetos de José Melchíades, Pirauá, José Duda e Leandro. Por outro lado, essas editoras lançam, também, obras de poetas e cantadores pouco conhecidos fora do próprio reduto. Chagas Batista, por exemplo, publica obras dos cantadores Manuel Vieira do Paraíso, Antônio da Cruz e de outros poetas, às vezes, identificados apenas por um acróstico. É possível que a Popular Editora tenha publicado parte das composições que fizeram parte do repertório de “obras feitas” dos cantadores, muitas das quais teriam circulado, em traslados, na região da serra do Teixeira.¹⁵⁹

Por sua vez, Francisco Lopes, com a colaboração do pernambucano Firmino Teixeira do Amaral, autor da conhecida *Peleja do Cego Aderaldo com Zé pretinho do Tucum*, lança um elenco de poetas, alguns desses, saídos da elite intelectual paraense, como é o caso de Zé Vicente, pseudônimo do jornalista Lindolfo Marques de Mesquita, que chegou a ser ministro do Tribunal de Contas de Belém, e de Apolinário de Souza, entre outros, que, provavelmente, também não se tornaram muito populares fora do círculo cultural da capital paraense.¹⁶⁰ Para além disso, a Guajarina publica, ocasionalmente, outros poetas nordestinos, como é o caso de Luiz da Costa Pinheiro, em 1918, acusado, juntamente com Francisco Lopes, de piratear obras de Leandro, então, sob a responsabilidade de Pedro Batista.¹⁶¹ Como informa Vicente Salles, constam, em catálogo da Guajarina de 1920, trinta e cinco títulos de autores consagrados nos redutos nordestinos do cordel, dentre os quais se incluem, também, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Essas edições não autorizadas, motivaram a publicação do seguinte protesto, veiculado na capa de fundo

¹⁵⁹ Ver nota 32.

¹⁶⁰ Ver SALLES, obras citadas.

¹⁶¹ Ver nota 123.

de uma série de folhetos publicados por Athayde, entre 1921 e, aproximadamente, 1926:

Tendo sciencia de que alguém procura escrever e editar as minhas trovas populares de que sou exclusivo auctor e proprietário, iludindo assim a boa fé dos meus freguezes e apreciadores.

Protesto contra absorção dos meus direitos garantidos pelos arts. 649, 670 e 672, do capítulo VI do código civil brasileiro, fazendo valer meus direitos oportunamente perante os tribunales do paiz, já tendo requerido as certidões de que trata o artigo 673 do referido código.

Sirva este meu protesto de aviso aos meus leitores e as autoridades de todas as circumscripções da republica, a quem requeri não só a apprehensão como indemnisação pelos damnos causados.

Recife, 20 de Fevereiro de 1921.

*João Martins de Athayde.*¹⁶²

Esse protesto, comparado com as advertências ao leitor que se vê nas edições de Leandro publicadas entre 1913 e 1914, expressa um significativo amadurecimento da consciência referente à propriedade literária no contexto de produção da literatura de cordel. Leandro, que, aparentemente, falava com base na consciência moderna da obra literária como um bem particular, isto é, passível de ser alienado como propriedade individual, ao que consta, jamais, em suas detratações públicas, ameaça levar os supostos contrafactores ao júri. Ao invés disso, ele se dirige à opinião pública, à qual delega o poder da sanção moral, provavelmente, a única ao seu alcance, numa época em que, vale ressaltar, no Brasil, a matéria sobre o direito autoral, já incluída na Constituição de 1891, ainda não havia sido, sistematicamente, regulamentada.¹⁶³ O protesto de Athayde, como se pode observar, segue a linha do aviso veiculado, em 1918, por Pedro Batista, no qual, no entanto, não se observa a

¹⁶² (sic). Na Lei Nº 3.071, DE 1º DE JANEIRO DE 1916 (Revogada pela Lei nº 10.406, de 10/01/2002), do Código Civil dos Estados Unidos do Brasil, consta, no capítulo VI, referente à Propriedade Literária, Científica e Artística, respectivamente, nos artigos citados por Athayde: « Art. 649. Revogado pela Lei nº 9.610, de 19.2.1998: Texto original: Ao autor de obra literária, científica ou artística pertence o direito exclusivo de reproduzi-la. (Redação dada pela Lei nº 3.447, de 23.10.1958)§ 1º Os herdeiros e sucessores do autor gozarão desse direito pelo tempo de 60 (sessenta) anos, a contar do dia de seu falecimento.§ 2º Se morrer o autor, sem herdeiros ou sucessores até o 2º grau, a obra cairá no domínio comum.§ 3º No caso de caber a sucessão aos filhos, aos pais ou ao cônjuge do autor, não prevalecerá o prazo do § 1º e o direito só extinguirá com a morte do sucessor. (Parágrafo acrescentado pela Lei nº 3.447, de 23.10.1958) »« Art. 670. Revogado pela Lei nº 9.610, de 19.2.1998:Texto original: Quem vender ou expuser à venda ou à leitura pública e remunerada uma obra impressa com fraude, será solidariamente responsável, com o editor, nos termos do artigo antecedente; e , se a obra for estampada no estrangeiro, responderá como editor o vendedor, ou o expositor. »« Art. 673. Revogado pela Lei nº 9.610, de 19.2.1998:Texto original: Para segurança de seu direito, o proprietário da obra divulgada por tipografia, litografia, gravura, moldagem, ou qualquer outro sistema de reprodução, depositará, com destino ao registro, dois exemplares na Biblioteca Nacional, no Instituto Nacional de Música ou na Escola Nacional de Belas-Artes do Distrito Federal, conforme a natureza da produção.Parágrafo único. As certidões do registro induzem a propriedade da obra, salvo prova em contrario. » (Fonte: Presidência da República / Subchefia para Assuntos Jurídicos - https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/13071.htm.)

¹⁶³ O que só ocorrerá em 1916, com a Lei Nº 3.071.

mesma precisão quanto ao detalhamento da causa em termos jurídicos. Por outro lado, enquanto Pedro Batista fala como um representante legal (embora não o fosse de direito) da obra de um terceiro, Athayde atua revestido dos poderes legítimos do autor, com base nos quais reivindica, publicamente, a sua posição. Importa notar, tal advertência, como se pode deduzir pela data, é anterior ao negócio que o tornou proprietário legal das obras de Leandro nesse mesmo ano, revestindo-o dos poderes do autor sobre essa produção.¹⁶⁴ A partir daí, pouco a pouco, Athayde consolida a sua posição no mercado do cordel, levando a cabo uma estratégia editorial até então inédita nesse campo.

É bem provável que, já em 1921, além da produção da sua própria lavra e das obras do seu antecessor, Athayde dispusesse, à publicação, obras de poetas emergentes ou cantadores, que fizeram da comercialização de folhetos um meio de sobrevivência. Esse é, pelo menos, o caso de José Ferreira de Lima ou José de Lima, como ficou conhecido o poeta, lançado pela casa Athayde no início da década de 20. É dessa época - em que Athayde tinha como principais concorrentes Chagas e Pedro Batista, na Paraíba, e Francisco Lopes, no Norte do país - o folheto intitulado *O primeiro fruto da Limeira*, obra de estréia do cantador, subsidiada pelo editor de Recife. Como fica subentendido no poema, a relação estabelecida entre o poeta emergente e o editor se caracteriza como um pacto de cooperação mútua. Eis como, fiel à pragmática do cantador, isto é, falando, diretamente, ao público, José de Lima se posiciona no campo concorrido pelos valores emergentes e, ainda, marcado pela presença emblemática de Leandro e pela autoridade de Chagas Batista:

*Alerta rapaziada
vou abraçar a missão
que abraçou Leandro Gomes
chamando o público atenção,
José Ferreira de Lima
cantador de profissão.*

*Leandro Gomes de Barros
nesta missão foi fôrçoso,
versava por conta e risco,
prático, theórico, geitoso
fez profissão viveu disto
sempre foi vitorioso.*

*Francisco das Chagas Batista
que tem arte geito e plano*

¹⁶⁴ Conforme consta no contrato de venda, a passagem da propriedade literária de Leandro a Athayde se dá em 16 de abril de 1921. Ver DIÉGUES JR. et al., p. 452.

*conterrâneo de Leandro
do solo paraibano
vê aparecer de subito
um simples pernambucano*

(...)

*Apariceu Adão Filho
na saída se arrojou
alterou logo a viagem
antes de chegar voltou,
outros chegaram estão fixe
eu agora também vou.*

*Morreu Leandro de Barros
enricou Chagas Batista
Baquiou José Adão
não triumphou na conquista,
Na vaga de Adão Filho
Vou eu prehendêr a lista.*

*Porém vou devagarinho
Sem arrôjo e sem desdém
Limitado e resumido
Pra não baquiar também
Quem ama a vagar com geito
Chega volta vae e vem.*

Na seqüência, em tom laudatório, o estreante José de Lima comunica o apoio e o acordo tácito, que selam a sociedade informal entre ele e Athayde:

*Limite o meu relatório
no grande João Athayde
conferenciei com elle
na casa onde elle reside,
nois discutindo elle disse:
Lima vá não se intimide.*

*Desta nossa conferência
surgiu a minha vantagem
além do plano que eu tinha
reforçou a minha coragem,
disse Athayde collega
pode seguir a viagem.*

*Acho ser um absurdo
Athayde ser collega
de um rustico da minha ordem
sabendo o publico não nega
Lima não alue o peso
que Athayde carrega*

*Athayde é delicado
não quer me desvanecer
do meu plano já formado
antes quer favorecer
me auxilia e me garante
em tudo me proteger.*

Na estrofe seguinte, fica explícito o elo de interesse que une o poeta emergente ao editor:

*Não é para me dá versos
que faço por minha conta
eu precisando elle dá
pulido de ponta a ponta,
penas garante a imprensa
que para mim vive pronpta.*

*Se Athayde quiser
os meus versos corregir
não passará uma estrophe
sem Athayde bolir
na metrificação elle
não deicha (deixa) silaba cahir.*

*Eu na metrificação
pelo metro de poesia
se fosse escrever sonêto
também metrificaria,
eu pela prática, e Athayde
pela prática e theoria.*

*Athayde na missão
commigo fez aliança
tanto que de bom progresso
me resta certa esperança,
desde que em Athayde
depositei confiança.*

*Athayde até então
(...)
me concedeu a licença
me ajuda a vender livros
e me resume a impreença.*

(...) (sic)¹⁶⁵

Conforme fica configurado nesse poema publicitário (cumpre dizer, nada convencional, se tomamos como parâmetro a média dos folhetos produzidos até hoje), nesse momento, Athayde se apresenta como um facilitador, colocando, à disposição do aspirante, a imprensa e, à escolha do freguês, os seus serviços como editor. Não se trata, nesse caso, da negociação dos originais pelo poeta, que, como fica expresso,

¹⁶⁵ Cf. LIMA, José Ferreira, 1921(?), 16 p. Transcrevo essas estrofes da cópia digitalizada do folheto, que integra o acervo do Museu do Folclore. Na ficha catalográfica que identifica o folheto, na referida coleção, o exemplar é registrado como sendo de 1914. Tal informação, no caso, é dada com base na data que acompanha o aviso colocado no rodapé da página final do folheto: « Propriedade do novo autor pernambucano José Ferreira de Lima, Cantador de profissão. Recife, 8 de maio de 1914. ». Trata-se, evidentemente, de um equívoco, visto que o folheto traz, na capa de fundo, o protesto, aqui, antes referido, datado de fevereiro de 1921. Certamente, esse reclame foi escrito e publicado depois da morte de Leandro, mencionada pelo poeta (« Morreu Leandro de Barros »), ocorrida em 1918. Provavelmente, esse poema de estréia surgiu na mesma época ou um pouco antes da *Peleja de João de Athayde com José Ferreira de Lima*, do mesmo autor, publicada pela casa Athayde em 1921.

pretende preservar a sua autonomia como produtor, conservando a propriedade das obras que intenciona escrever:

*Eu vou entrar na campanha
João Athayde se aguarda
eu por minha conta e risco
sigo em frente na vanguarda
fica João Athayde
garantindo a retaguarda.*

Em seguida o poeta apresenta o que seria seu plano de ação:

*Eu sempre cantei com ânimo
sem temer os embaraços
preparei agora o lápis
com o fim de dar outros traços
cantar verbar vender livros
e um pão com dois pedaços.*

(...)

*Soube (sob) as páginas dos meus livros
se encontrarão abcêis
pelejas e discições
romances décimas talvez
martellos galopes glozas
de oito linha, sete e seis.*

Finalmente, depois de adiantar algumas das matérias sobre as quais pretende publicar (“Capitulos da escriptura,/ tratados sobre a igreja”), conforme a ocasião (“Conforme seja a figura”), o estreante arremata :

*Emfim está feito o reclame
já fiz minha propaganda
vou logo mudar de trezo
pra diante é que si anda
quem dever tem que pagar
ou vai em pessoa ou manda.*

(...)¹⁶⁶

Pelo que se pode concluir do anúncio, trata-se, na realidade, não de uma espécie de mecenato, como sugere o tom laudatório empregado inicialmente, mas de um contrato de risco, de acordo com o qual o dono da imprensa adianta serviços que serão pagos, posteriormente, com o lucro da venda da obra publicada. Como fica implícito, na prática, o devedor, também, compensaria as vantagens ofertadas, com a venda dos folhetos produzidos pela editora. É possível que esse tipo de acordo, que não deixa de configurar uma estratégia de expansão comercial, tenha atraído para a casa Athayde outros poetas surgidos no meio da cantoria, tomados pela expectativa de

¹⁶⁶ Idem.

êxito na campanha. Entretanto, ao que tudo indica, se, em algum momento, chegou a se configurar, provavelmente, esse tipo de sociedade não se instituiu como uma prática dominante. Como permitem concluir os dados disponíveis, ainda na década de 1920, a marca do *autor proprietário* deixa, praticamente, de constar nas edições de Athayde, que, no decorrer desse período, fortalece a sua posição como editor. A exemplo do que ocorre com a *Peleja de João Athayde com José Ferreira de Lima* e com as *Décimas amorosas (e sentimentais)*, da autoria de José de Lima, a produção lançada por Athayde passa, com o tempo, a ser identificada apenas com a marca do *editor proprietário*. A propósito, o modo gradual, como isso se dá, pode ser bem observado a partir do cotejo dos dados editoriais presentes em uma seleção de folhetos da autoria de Leandro, reeditados por Athayde nessa década e depois.

Por exemplo, em um cordel publicado por volta de 1921, no qual se encontra a sátira *Os Homens da mandioca* e o *Debate de Josué Romano com Amaro Coqueiro do Piauí*, os endereços comerciais, impressos na capa (que traz o nome de Leandro e o habitual aviso acerca da reservação dos direitos de propriedade pelo autor), são os únicos indicativos de que se trata de uma reimpressão do folheto pela casa Athayde.¹⁶⁷ Já em folheto de 1924, no qual Athayde reedita dois sucessos editoriais de seu antecessor (*A Intriga da aguardente*, que integra uma série de gracejos em louvor à cachaça, e o *Soldado jogador*, uma das histórias, até hoje, mais publicadas de Leandro), o nome do poeta é substituído pela marca do editor proprietário. Em princípio, tomando-se como parâmetro a maioria dos folhetos impressos na tipografia Athayde, na década de 1920, pode-se deduzir que a marca “editor-proprietário”, em regra, ausente nas obras de sua lavra¹⁶⁸, nas quais aparece apenas o seu nome, serve como um indicativo que permite separar o autor do editor. Entretanto, na prática, nem sempre se torna possível, com base em tal evidência, estabelecer essa distinção. Por exemplo, nos folhetos que trazem, respectivamente, as obras *A Mulher em tempo de crise*, *Debate do ministro nova-seita com o urubu* e *Peleja de Leandro com uma velha de Sergipe*, da autoria de Leandro, reeditadas, entre 1924 e 1925, por Athayde, o

¹⁶⁷ Ver anexo. Para a organização cronológica dos folhetos analisados, segui um método semelhante ao empregado no caso de Leandro. A definição da época aproximada de publicação dos folhetos não datados se tornou possível a partir do cruzamento das informações disponíveis sobre Athayde com os dados presentes, nas capas, sobre o endereço do editor e os locais de comercialização das obras, estes, regularmente, indicados nas edições posteriores a 1920.

¹⁶⁸ Como é o caso dos folhetos *Discussão de João Athayde com Leandro Gomes*, *A Prisão de Antônio Silvino*, *Discussão de José Duda com João Athayde*, *A Grande surra que o poeta Cordeiro Manso (...) levou de Athayde (...)*, *A Revolução do Rio de Janeiro*, entre outros publicados ou republicados nessa

nome desse último aparece substituindo o nome do autor, não constando, nesses casos, em parte alguma, a marca que o identifica como editor-proprietário. A partir da década de 1930, esse passa a ser o procedimento mais frequente no que concerne à publicação das obras de Leandro por Athayde. As novas edições deixam de trazer, na capa e no cabeçalho da página inicial, o nome do autor, e o nome de Athayde passa a representar a autoria das obras.

O editor procede de modo semelhante com relação aos trabalhos por ele adquiridos de autores vivos que, provavelmente, em face do monopólio exercido, nessa fase, pelos poucos editores especializados no ramo, fizeram da venda dos direitos de publicação de seus originais, um meio de sobrevivência. No entanto, nesse caso, isto é, pelo menos, em parte dos casos, o acróstico final, contendo a assinatura do autor, usado por alguns poetas, resta como indicativo da autoria. Isso ocorre, por exemplo, com os romances *Entre o amor e a espada* e *As Grandes aventuras de Armando e Rosa (História de Coco Verde e Melancia)*, de José Camelo (1885-1964), que começou publicando folhetos, autonomamente, em Guarabira, na década de 1920; e com uma série de obras do poeta Delarme Monteiro, que se tornou, no início dos anos 1940, aprendiz de tipógrafo na casa Athayde, e, a partir daí, um colaborador assíduo do editor.¹⁶⁹ São da sua autoria *O enfeitado de Orion*, *O Mistério da fada Borborema*, *O Mistério dos três anéis*, *O Sino da torre negra*, entre outros sucessos editoriais, assinados com o tradicional acróstico por Delarme.¹⁷⁰ Entre as décadas de 1930 e 1940, aparecem, também, obras escritas por autores bissextos, que, ao que tudo indica, negociaram, eventualmente, seus trabalhos com o editor. Esse é o caso dos folhetos *O Neto de Cancão de Fogo*, de Alfredo Pessoa de Lima, que assina com o acróstico “ALFREDO”; *O Valente Josué*, que traz na estrofe final o acróstico “AMANCIO”; e *O Monstro, o índio e o menino*, no qual consta, em acróstico, o anagrama “ARREUG” (“Guerra” invertido), referente a Francisco Guerra Vascurado.¹⁷¹ Contudo, é certo que a casa Athayde, também, publicou, por volta

década, onde consta apenas o nome do autor.

¹⁶⁹ Sobre José Camelo (de Melo Rezende) e Delarme Monteiro (da Silva), ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra citada. Reimpressos diversas vezes por Athayde e José Bernardo, que adquiriu toda a propriedade literária do editor, em 1949, as obras citadas continuam em circulação, tendo sido reeditadas, recentemente, pela editora Luzeiro, de São Paulo.

¹⁷⁰ Esses folhetos, assim como *As aventuras de Armando e Rosa*, de J. Camelo, reimpressos diversas vezes por Athayde e J. Bernardo, que comprou os direitos de publicação das obras de propriedade do editor, em 1949, continuam em circulação, tendo sido, alguns desses, recentemente, reeditados pela editora Luzeiro, de São Paulo.

¹⁷¹ Sobre os autores, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obras citadas.

dessa mesma época, obras de diversos autores sem qualquer marca de autoria, a exemplo do romance *A Princesa Rosamunda*, de José Pacheco da Rocha, e do clássico *As Proezas de João Grilo*, posteriormente reconhecido como da autoria de João Ferreira de Lima.¹⁷² Esse modo de apropriação tornado recorrente no âmbito do cordel, a partir de Athayde, representa uma nova fase do sistema de produção de folhetos, que, antes, movido pela autonomia do poeta de ofício, passa a ser orientado pela hegemonia do editor.

Juntamente com isso, Athayde desenvolve um projeto editorial no sentido da padronização das edições. As capas simples, com o passar do tempo, vão sendo substituídas pelas capas temáticas. Nas capas dos romances, já no início da década de 1920, são usados clichês feitos a partir de cartões postais à moda francesa, onde se vê modelos fotográficos, geralmente, uma jovem ou um casal em pose romântica. Em alguns casos, as capas dos romances são, também, ilustradas por desenhos encomendados aos gravuristas locais, tal como ocorre com os folhetos das demais modalidades, em cujas reimpressões as capas são reaproveitadas, passando, assim, de certa forma a integrar a composição. Esse é, por exemplo, o caso das capas dos folhetos *A Vida e o Testamento de Cancão de Fogo*, *O Casamento do Calangro*, *O Soldado Jogador*, *Proezas de João Grilo*, que se tornaram quase tão populares quanto as obras que serviram a ilustrar.¹⁷³ Já os folhetos contendo pelejas ou representações de desafio, republicados a partir da década de 1930, trazem, na capa, um desenho ou uma caricatura da cena representada: em um salão familiar ou ao ar livre, portando violas sertanejas e sentados frente-à-frente, os protagonistas atuam, assistidos por uma platéia. Outras vezes, geralmente, quando o próprio Athayde aparece como um dos protagonistas do desafio, o folheto traz, na capa, a fotografia dos combatentes ou, apenas, a foto do editor ao centro. Ainda na década de 1930, surgem, também, as ilustrações feitas a partir de uma técnica de colagem (na qual se mistura desenho e fotogravura), muito usada, sobretudo, na década de 1940, na confecção das capas dos romances.¹⁷⁴

Essa investida no sentido da padronização dos folhetos, vem, sem dúvida, fortalecer a marca do editor, constituindo, também, um modo de apropriação das

¹⁷² Idem. Não confundir João com José Ferreira de Lima, autor das *Décimas amorosas e sentimentais* e da *Peleja de João Athayde com José Ferreira de Lima*.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

obras de autoria diversa, negociadas para publicação. Especialmente no caso das obras de Leandro, as quais com a compra dos direitos de propriedade Athayde passa a representar legalmente, a apropriação se dá de forma radical. Algumas vezes, como mostram, sobretudo, as edições posteriores a 1930, as atualizações vão um pouco além da revisão ortográfica e das pequenas mudanças observadas no título de algumas obras¹⁷⁵, chegando, em alguns casos, a comprometer o reconhecimento da autoria. Isso se dá com diversos textos que trazem, nas edições do autor, o acróstico “LEANDRO”, formado na estrofe final, e são reeditados, a partir da década de 1930, por Athayde, com a última estrofe modificada.¹⁷⁶ Essa e outras formas de apropriação que se apresentam, de certo ponto de vista, como dispositivos à salvaguarda da propriedade pelo editor, não deixam de ser representativas do modo como, na prática, o monopólio editorial, por ele exercido, serviu à afirmação da sua posição como autor. O resultado positivo desse empreendimento, ainda que não tenha sido planejado por Athayde, pode ser observado no depoimento e nos artigos antes comentados que tratam da sua atuação a partir da década de 1930.

Sobretudo, a partir dessa década, quando deixou de funcionar, em João Pessoa, a editora de Chagas Batista, e Francisco Lopes já atuava, desde a década anterior, como agente comercial de Athayde¹⁷⁷ em Belém, sem dúvida, o editor desempenha um papel decisivo, fomentando e dando vazão à produção de poetas que, embora

¹⁷⁵ A exemplo do que ocorre com *Os Novos sermões do Padre Cícero*, reeditado, por Athayde, com o título *Antigos sermões do Padre Cícero*) e com a *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, reeditada, ainda na década de 1920, com o título .

¹⁷⁶ Por exemplo, no folheto *Defeza feita pelo doutor Ibiapina*, reeditado, por Athayde, em 1938, é suprimido o quinto verso da estrofe final (« Deu-se no Brejo de Areia »), presente na edição de 1917 de Leandro: « Leitor pode dar por visto/ Esse caso assim foi dado/ A historia está escrita/ No século proximo passado/ Deu-se no Brejo de Areia/ Resultou que da cadeia/ O réu saiu perdoado. » (sic, negrito meu). Cf. BARROS, 1980, p. 36. Já na edição de 1948 do romance *A Filha do pescador*, os dois primeiros versos da estrofe final (« Lindos dias que gozaram/ Em paz e doce harmonia/ A filha do pescador/ Nunca uma vez julgaria/ De passar tantos regalos/ Rodeada de vassalos/ Onde pobre era outro dia. », sic, negrito meu. Cf. BARROS, 1916, p. 32.), presente na edição de Leandro, de 1916, são substituídos, respectivamente, pelos versos: « Belos dias que gozaram » e « Na paz de doce harmonia ». São, também, publicadas com o acróstico adulterado a *História do boi misterioso*, *Os Sofrimentos de Alzira*, *O Príncipe e a fada*, *História de João da Cruz*, *A Mulher roubada*, entre outras histórias. A propósito, ver DIÉGUES JR. et al., 1986, p. 392 e subseqüentes.

¹⁷⁷ Como fica registrado, na capa de fundo do folheto *O Poder do dinheiro/ A Carestia da vida*, de Leandro, editado por Athayde, s.d., provavelmente, em meados da década de 1920, em Belém, Francisco Lopes já agenciava, com a autorização do editor-proprietário, os folhetos da casa Athayde. Já a Popular Editora, levada à frente pelos herdeiros de Chagas Batista, após à morte do editor, entra em concordata em 1933. Ver TERRA, obra citada. Nesse mesmo ano, morre, em João Pessoa, Melchíades Ferreira da Siva (contemporâneo de Leandro e de Chagas Batista), que publicou, autonomamente, seus folhetos até o início da década. A partir de então começam a aparecer, também, edições não autorizadas de obras desse autor, realizadas por Athayde. Esse é o caso da versão de Melchíades do romance *O Pavão Misterioso*, identificada, posteriormente, como um plágio da obra

prestigiados no meio, não possuíram os recursos e a popularidade suficientes a uma carreira, totalmente, autônoma. Esse é o caso dos já mencionados autores João Ferreira de Lima, José Camelo e José Pacheco (da Rocha), parceiros de glosa e colaboradores de Athayde entre as décadas de 1930 e 1940; e Delarme Monteiro, poeta de certa maneira formado sob a influência do editor.

Cumpra ponderar: decerto o êxito de Athayde não se deveu apenas à disposição comercial que o caracterizou como editor, embora tal aspecto o tenha colocado em uma posição privilegiada relativamente a seus colegas de ofício. Junto com isso, a sua experiência como poeta formado no ambiente da cantoria e do cordel tornou-o apto a orientar a produção, de acordo com as injunções do mercado. Detentor, em potencial, do monopólio editorial do gênero, desde a década de 1920, quando se tornou editor *autorizado* das obras de Leandro, coube a Athayde, de certa forma, dar continuidade à linha de produção definida por seus antecessores e, por outro lado, atualizá-la de acordo com a demanda do público emergente. A esse respeito, pode-se dizer que a sua atuação foi eficaz. A partir da década de 1920, com base no retorno dado por seus diversos públicos, o do interior e o citadino, Athayde selecionou os folhetos reeditáveis, privilegiando a produção de duas modalidades em especial: a peleja ou representação de desafio e, sobretudo a partir de 1930, o romance.

Depois de 1920, pelo que se pode deduzir, com base em uma amostra significativa de cordéis publicados pelo editor ao longo de sua atuação, Athayde investe fortemente na produção de folhetos contendo pelejas, colocando em circulação não menos de vinte títulos, sem contar com os incluídos no espólio de Leandro que tiveram diversas impressões realizadas pelo editor ao longo de sua atuação.¹⁷⁸ São, na maior parte, debates poéticos envolvendo os grandes paradigmas da cantoria da

homônima de José Camelo. A propósito, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra citada.

¹⁷⁸ Dessa modalidade, localizei, nos acervos do Museu do Folclore e da Casa de Rui Barbosa, uma ou mais edições, realizadas, pelo editor, entre 1920 e 1940, dos folhetos: *Peleja de João Athayde com Leandro Gomes*, *Dois glosadores: Azulão e Borborema*; *Peleja de Antônio Machado com Manoel Gavião*, *Peleja de Bernardo Nogueira com Preto Limão*, *Peleja de João Athayde com Raimundo Pelado do Sul*, *Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde*, *Peleja de Manoel Raimundo com Manoel Campina*, *Peleja de Ventania com Pedra Azul*, *Discussão de Athayde com Mota Júnior*, *Serrador e Carneiro*, *Peleja de Patrício com Inácio da Catingueira*, *Martelo de José Duda com Joaquim Francisco*, *Germano e Mufambão glosando* e *Discussão de José Duda com João Athayde*. Isso sem contar os títulos, reconhecidamente, da autoria de terceiros, como é o caso da *Peleja de João Athayde com José Ferreira de Lima*, da autoria do segundo, e da *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, de José Firmino Cabral, antes, já publicado pela Guajarina. Nesse grupo, incluem-se, também, os debates fictícios envolvendo personagens representando idéias ou posições sociais opostas, como a exemplo dos folhetos *Discussão de um operário com um doutor* e *Zé do Brejo com*

segunda metade do século XIX, como também peijas fictícias entre glosadores contemporâneos mais velhos do editor. É bem possível que grande parte desses folhetos tenha derivado do repertório da cantoria, do qual certamente eram depositários os diversos cantadores e poetas ambulantes que se reuniram em torno da sua editora nesse período.



Capa da peija entre Serrador e Carneiro, editada por Athayde. Foto da cópia disponibilizada pelo Museu do Folclore.

Entre as décadas de 1920 e 1930, o Pátio do Mercado de São José se destaca como um importante centro difusor da literatura de cordel, tornando-se conhecidas as reuniões poéticas na casa de Athayde, situada nos arredores, onde se juntavam alguns dos glosadores mais prestigiados no meio. Nessa época, as representações de peijas publicadas pelo editor, pelo que mostram os dados disponíveis, superam, em número, os folhetos baseados em fatos jornalísticos (incluindo-se a produção sobre Lampião) e (excluindo-se o espólio de Leandro) também os romances. Contudo, considerando-se a produção posterior a 1930, pode-se deduzir que, a partir de meados dessa década, há um forte investimento na publicação de romances, de modo que, na década de 1940, a quantidade de novos títulos de folhetos dessa modalidade supera, significativamente,

a de pelejas e a de poemas de época juntas. Contando com as obras identificadas pelo acróstico como de autoria de terceiros, localizam-se, nesse período, não menos de quarenta novos romances lançados pelo editor.¹⁷⁹

É possível que o aumento significativo de romances envolvendo moças e jovens valentes que desafiam a autoridade paterna; heroínas perseguidas; jovens divididos entre a honra e o amor; ou, ainda, dramas vividos entre mãe e filha, indicie o crescimento da demanda do público feminino nessa época, não se descartando o interesse dos leitores do sexo oposto pelos folhetos dessa modalidade. A orientação dessas obras ao gênero feminino fica sugerida, não apenas na escolha e no desenvolvimento do assunto, como também na composição das capas, que são a marca registrada dos romances da casa Athayde. Quanto a esse aspecto, não deixam de ser ilustrativos os postais românticos, que, a partir da década de 1920, aparecem nas capas dos folhetos contendo narrativas protagonizadas por tipos femininos.¹⁸⁰ Já

¹⁷⁹ Sem contar com as obras reconhecidas como da autoria de Leandro, constam, nas coleções a que tive acesso, os seguintes títulos de romances, contendo 32 ou mais páginas, a maioria desses, publicados, ao que tudo indica, depois de 1935, sendo que os catorze primeiros folhetos trazem a assinatura em acróstico do editor: *Um amor impossível* (2 vol.); *O prisioneiro do Castelo da Rocha Negra*; *Romance de um sentenciado* (3 vol.); *O Fantasma do castelo*; *A Condessinha roubada* (2 vol.); *A Menina perdida*, *A Filha das selvas*; *O Lobo do oceano* (2 vol.); *Mabel ou as lágrimas de mãe* (2 vol.); *Amor de pirata*; *Nobreza de um ladrão*; *A Pérola sagrada*; *O Balão do destino ou a menina da ilha* (3 vol.); *Romance do príncipe que veio ao mundo sem ter nascido* (2 vol.) ; *O Prêmio do sacrifício ou os sofrimentos de Lindóia* (2 vol.); *História de Roberto do Diabo*, *A Princesa sem coração*; *A Filha do bandoleiro*; *História da escrava Guiomar*; *Romance de Romeu e Julieta*; *A Paixão de Magdalena*; *O Perdão de Dulcinéia*; *Dimas o bom ladrão* (não confundir com a versão de Manoel Pereira Sobrinho, posterior a essa); *O Romance do escravo grego*; *O Touro do Imbuzeiro ou o curandeiro misterioso*; *Os Dramas trágicos do Recife antigo* ; *História de José do Egipto*, *História da Princesa da Pedra Fina* (não confundir com a versão de Leandro, presente na antologia da F. Casa de Rui Barbosa); *História de Roberto do Diabo*; *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (atribuída, por ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, a Alfredo Pessoa de Lima); *O Valente Josué* (que traz como assinatura o acróstico « AMANCIO », referente a João Amâncio Pereira); *O Enjeitado de Orion*; *O Mistério dos três anéis*; *O Mistério da fada Borborema*; *O Morcego humano*; *O Sino da Torre Negra*; *A Duquesa de Sodoma*, sendo esses seis últimos assinados com o acróstico « DELARME », referente a Delarme Monteiro; *Entre o amor e a espada* ; *As Aventuras de Armando e Rosa*, esses dois assinados com o acróstico « JOSECAMELO », referente a José Camelo; *História de Barba Azul* (identificado com o acróstico « HEITOR », referente a Heitor Martins de Athayde); *O Neto de Cancão de Fogo* (identificado com acróstico « ALFREDO », relativo a Alfredo Pessoa de Lima); e *A Princesa Rosamunda ou a morte do gigante*, de José Pacheco. Podem, ainda, ser citadas, como exemplos dessa modalidade, histórias curtas, de 16 páginas, envolvendo aventuras, amor e sofrimento. Esse é o caso dos folhetos *História de Paulo e Maria*; *A Rainha que saiu do mar*; *Natanael e Cecília*; *A Infelicidade de dois amantes*; *O Amor na guerra*, *História da moça que foi enterrada viva*, *A Filha que matou a mãe*, *A Bela adormecida no bosque*, *O Segredo da princesa*, entre outras. Foram, também, publicados, nessa época, com a marca do editor, romances, de autoria diversa, que fizeram parte do repertório de Chagas Batista e de Melchíades, como é o caso de *Zezinho e Mariquinha* e *História do capitão do navio*, atribuídos a Silvano Pirauá de Lima, e *Roldão no Leão de Ouro* e *História do Pavão Misterioso*, de Melchíades Ferreira da Silva, sendo, o segundo, posteriormente, tomado como plágio do romance homônimo de José Camelo (ver, a respeito, ALMEIDA e ALVES SOBRINHO).

¹⁸⁰ Coqueluche das damas e senhoritas do Recife por volta da primeira década do século passado, esses postais importados, vendidos, inicialmente, nas melhores livrarias da cidade, tornam-se, com o passar

por volta da década de 1940, tornam-se frequentes as capas feitas a partir da técnica da colagem, nas quais aparecem cenas desenhadas que se completam com a imagem dos modelos fotográficos e artistas de cinema, recortada de postais. Esse recurso ajuda a produzir o caráter idílico, às vezes, dramático, próprio da maior parte das capas destinadas aos folhetos dessa modalidade.

No que diz respeito ao assunto, o repertório dos romances surgidos entre as décadas de 1930 e 1940, também, apresenta novidades. Continuam aparecendo as narrativas sobre princesas e damas perseguidas, comuns na produção anterior a 1920. Contudo, distingue-se, nesse período, uma tendência em especial: a adaptação à linguagem do cordel de enredos que remetem às histórias popularizadas pela indústria cinematográfica e pelos jornais por meio do folhetim. Nesse grupo, encontra-se a maioria dos romances que se pode tomar, até que se prove o contrário, como sendo da lavra de Athayde. É o caso de *Romeu e Julieta*, *A Escrava Guiomar*, este um pastiche do romance *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e, entre outros, boa parte dos folhetos em que aparece, na estrofe final, o acróstico « Athaide » ou « Ataide », referente ao editor.¹⁸¹ São, muitas vezes, romances longos, publicados em volumes que totalizam 64 ou mais páginas. Com eles, são introduzidos novos cenários, seja a França aristocrático-burguesa, que serve de pano de fundo ao *Romance de um sentenciado*, versão do clássico *O Conde de Monte-Cristo* (1845-1846), de Alexandre Dumas, provavelmente derivada de uma das leituras fílmicas da obra¹⁸²; a

do tempo, um gênero popular, podendo ser encontrados, na década de 1930, em grande quantidade, no Mercado de São José. Ver SOUZA, 1981.

¹⁸¹ Observa-se, também, essa influência, em boa parte dos romances de seu assistente, o poeta Delarme Monteiro, a exemplo, entre outros, dos folhetos *O Enjeitado de Orion*, *A Duquesa de Sodoma* e *O Sino da Torre Negra*; e de outros autores que produziram, eventualmente, para a editora de Athayde, como é o caso de Heitor Martins de Athayde (*O Barba Azul*) e Alfredo Pessoa de Lima (*Iracema, a virgem dos lábios de mel*).

¹⁸² A propósito, em seu levantamento de dados sobre a história da exibição cinematográfica em Fortaleza, Ary Bezerra Leite (LEITE, 2005), lista três montagens diferentes do romance, projetadas, na capital, entre 1909 e 1924: *O Conde de Monte-Cristo* (*Il Conte di Monte Cristo*. Itália: Società Anonima Ambrosio, 1908), lançado, em Fortaleza, em 1909; *O Conde de Monte-Cristo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, em 3 séries e 12 partes. França: Les Films D'Art/Pathé Frères, 1917), lançado em Fortaleza em 1919; e *Monte Cristo* (*Monte Cristo*. USA: Fox Film, 1922), idem, em 1924. Curiosamente, uma das mais famosas versões cinematográficas do romance, a de 1934 (*The Count of Monte-Cristo*. USA: Reliance Pictures/United Artists), não é mencionada pelo autor. Dentre os filmes, exibidos, em Fortaleza, entre 1908 (data em que se inaugura o primeiro cinema fixo na cidade) e o final dos anos de 1940, levantados, em seu relatório, encontram-se os clássicos aos quais remetem os seguintes cordéis, incluídos na coleção de romances da casa Athayde: *O Romance de um sentenciado*, 3 vol., (*O Conde de Monte Cristo*); *O Prisioneiro do Castelo da Rocha Negra*, baseado no filme *O Prisioneiro de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*. USA: Metro Pictures, 1922 ; e 1937, Selznick International Pictures/ United Artists) ; *A Filha das selvas*, que versa o *Idílio na selva* (*Her Jungle love*. USA: Paramount Pictures, 1936); *Romance de Romeu e Julieta*, baseado na popular história de *Romeu e Julieta*, que teve duas versões cinematográficas exibidas em Fortaleza, no período em

África hollywoodiana, onde se passa o romance *A filha das selvas*, que versa um outro sucesso cinematográfico da época, o *Idílio na selva*; ou a Inglaterra elizabetana, referida no romance *O Lobo do oceano*, no qual apenas o título remete ao romance homônimo de Jack London, que também teve diversas adaptações para o cinema, na primeira metade do século passado.¹⁸³ Aparecem tramas incomuns à produção anterior a 1920, embora as mensagens morais sejam semelhantes às dos romances antigos.

Um exemplo disso é o cordel *Um Amor impossível* no qual se desenvolve um dos temas recorrentes do folhetim e do romanceiro tradicional, o do amor que transcende as barreiras sociais e vence o sopro da morte. No cordel de Athayde, esse tema, o mesmo do clássico *A Força do amor*, de Leandro Gomes de Barros, desenvolve-se em um enredo muito mais próximo do folhetim.¹⁸⁴ Publicado em dois

questão: *Romeo und Julia im Schnee*, 6 atos - Alemanha: Maxim-Film, 1920; e *Romeo and Juliet* - USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1937; e *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, baseado no romance homônimo, que teve duas montagens nacionais para o cinema exibidas na cidade, no período mencionado: *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, em 9 atos - Rio de Janeiro: Capellaro Film, 1919; e *Iracema* (1ª versão sonora do romance) - São Paulo: Metrópole Filme, 1930-31.

¹⁸³ USA: 1913, 1920, 1926, 1930 e 1941. Fonte: Wikipedia (<http://en.wikipedia.org>).

¹⁸⁴ *A Força do amor (História de Alonso e Marina)*, cordel que, em 1918, já estava em sua décima sexta edição (ver TERRA, obra cit.), trata da trágica história de Alonso, um jovem sem nome de família, adotado, ao nascer, por um ferreiro, e Marina, a filha de um barão. A saga continua em *A Morte de Alonso e a vingança de Marina*, constituindo, cada um dos volumes, 48 páginas, algo raro na produção disponível do autor, na qual são mais comuns obras de 40 ou menos páginas. A narrativa retoma elementos presentes no conto oral, no romanceiro e na novelística antiga, que se difundiu por meio do mercado ambulante. As personagens são arquétipos comuns ao universo representado em muitas histórias que compõem o repertório tradicional: um rapaz bom e muito pobre, uma moça virtuosa e muito rica, um barão rico e arrogante (que poderia ser um conde, um rei ou qualquer outro representante poderoso da aristocracia), um capitão de navio e outros tipos recorrentes, que aparecem como adjuvantes. O narrador não gasta tempo com a descrição das personagens, de estados psicológicos, dos ambientes nem dos cenários onde se desenvolvem as cenas. O tempo e o espaço são apenas marcados, representando elementos acessórios, sem grande importância para a trama, que se concentra na sequência de acontecimentos vividos pelos personagens. É, eminentemente, um romance de ação. Ao encarceramento e à fuga de Alonso, que parte sob a ameaça do barão, segue-se o noivado forçado de Marina com um estrangeiro e o desmascaramento do pretendente, um foragido da lei. Logo após, dá-se o segundo noivado imposto pelo barão à protagonista, que assassina o noivo e um dos irmãos do morto - ambos seus primos e filhos do conde de Montalvão - na cerimônia de casamento. Segue-se a prisão de Marina, o retorno de Alonso, a fuga marítima do casal, a perseguição, o naufrágio... Os acontecimentos se sucedem em um curtíssimo intervalo de tempo. Em um tempo indefinido, que pode ser o de alguns meses ou alguns anos, Alonso se transforma em um rico comerciante no Japão. Uma transformação brusca ocorre, também, com o barão, que, imediatamente, depois da batalha marítima, da qual decorre o segundo naufrágio envolvendo o casal, perde, repentinamente, toda a fortuna, arrepende-se de seus atos recentes e parte para mendigar no Japão. *A Morte de Alonso e a vingança de Marina* dá continuidade à história do ponto de vista de Brulino, filho mais novo do conde de Montalvão, da Espanha. Único sobrevivente de sua linhagem, cabe ao jovem visconde executar a vingança pela morte de seus irmãos. Ao contrário do que se observa na primeira parte, o enfoque recai, também, sobre os efeitos morais decorrentes das ações das personagens, destacando-se, nessa sequência, o drama vivido pelo jovem Montalvão, dividido entre o dever da honra e a culpa cristã. Mas isso não o impede de agir como o herói resolutivo dos romances de gesta. Assim, dezoito anos passados desde a fuga dos amantes, finalmente, o conde de Montalvão é vingado. Morto Alonso, o herói

volumes de 32 páginas, o romance importa elementos narrativos que remetem ao drama sentimental. Ao contrário do que se observa na obra de Leandro, onde se apresenta um narrador objetivo, que privilegia o acontecimento, detendo-se no aspecto exterior das situações apresentadas, em *Um Amor impossível*, tem lugar um narrador urbanizado, familiarizado com o universo íntimo, onde evolui o drama vivido pelas personagens em ação. Nas sequências iniciais do romance, o enfoque recai sobre Cléa, uma heroína urbana de classe média, e sua mãe, dona Eulália, uma viúva honesta e independente que sustenta, com esforço, a educação da única filha em um internato para moças. Ao contrário do que se observa no romance de Leandro, a narrativa é bem marcada do ponto de vista espaço-temporal. A narração, nesse caso, não se restringe ao contar. Por meio de estratégias tomadas panorâmicas, pouco a pouco, o leitor é introduzido no contexto familiar que envolve as personagens. No ponto inicial da história, temos dona Eulália na estação, no momento exato do retorno de Cléa para o colégio:

*Era uma tarde de Março
Soprava um vento ligeiro
Dona Eulália mãe de Cléa
Com um sorriso brejeiro
Dava adeus enquanto o trem
Sumiu-se no nevoeiro.*

*Nesse dia dona Eulália
foi até a estação
levar Cléa pro colégio
a filha do coração
ela voltava em dezembro
que triste separação.*

*Ela adorava a filha
e queria lhe educar
trabalhava com esforço
mas conseguia pagar
um bom colégio na França
sem a ninguém ocupar.*

*Dona Eulália era viúva
Tinha uma hospedaria
Perto dos Alpes Suissos
só gente boa assistia
E Cléa era pra ela
A sua grande alegria.*

*Dona Eulália chegou tarde
neste dia de partida
achou sua hospedaria*

torturado parte em retirada. Segue-se a perseguição, o aprisionamento, o ajuste final entre os protagonistas, a libertação do vingador por Marina. Finda-se a história sem vencedores: Braulino, o último descendente de Montalvão, e Marina morrem, consumidos pelo remorso.

*tão tristonha e tão sem vida
quanta alegria lhe dava
a sua filha querida.*¹⁸⁵

Nesse contexto, a referência aos Alpes Suíços resulta apenas como pormenor. Na trama, não é a realidade exterior que importa ressaltar, mas o espaço íntimo da convivência familiar, dominado pela mãe. Feito isso, o enfoque é transferido para o internato. Semelhantemente ao que se observa na primeira sequência, o narrador transita do cenário que se configura por meio do panorama, ao mundo particular e à disposição psicológica da personagem em questão:

*Deixamos aqui Eulália
com saúde e esperança
de breve ver a filhinha
pra ela tão doce, mansa
e vamos encontrar Cléa
em um Colégio de França.*

*Tinha um grupo de meninas
fazendo rodas cantando
de sete até onze anos
outro grupo conversando
nisto alguém chegou correndo
era Cléa salteando.*

*Cléa tinha onze anos
era alegre e jovial
sua voz doce e risonha
tinha o timbre do cristal
era a mais bela de todas
ali não tinha rival.*

*era querida de todos
por sua delicadeza
pois os seus modos prendiam
com tanta graça e beleza
às vezes até os seus mestres
lhe chamavam de princeza.*

*assim os mezes passaram
Cléa em louca ansiedade
e dezembro estava às portas
que grande felicidade
iria ver a mamãe
contar toda novidade.*

Nessa sequência, como na anterior, não se configura nenhuma ação relacionada ao desencadeamento do drama. Afastando-se do padrão da narrativa tradicional, o narrador não parte diretamente ao fatos. Antes, ele dispõe por etapas os elementos da história, aproximando-se e aproximando o leitor sutilmente da situação. Contudo, do ponto de vista do andamento do enredo, essas tomadas de cena que, de

certa forma, retardam o momento da ação, não deixam de ser funcionais. O adiamento do processo narrativo resulta, no caso, como um dispositivo à adesão do interlocutor ao enredo, concorrendo ao aumento da expectativa em torno da ocorrência principal. Por outro lado, o flagrante da protagonista no colégio faz sobressair a sua identidade com o modelo burguês da « filha de família », no caso, uma menina em processo de educação, numa palavra, uma colegial amparada socialmente pela boa influência materna. Esse traço realista se amolda ao arquétipo da heroína dos contos de fada que vem a ser nesse contexto, atualizado. As duas primeiras sequências compreendem o período de um ano escolar, que se estende de março (quando se dá a partida para o internato) a dezembro, data do seu retorno para as férias no ambiente familiar, onde se desencadearão os primeiros conflitos. Na chegada, Cléa recebe, com estranheza, a nova situação: seu quarto, até então diligentemente resguardado pela mãe, fora cedido a um fidalgo, supostamente, um velho em estado terminal. Segue a apresentação do incidente que antecede o clímax da primeira parte:

*Nessa tarde dona Eulália
ofereceu um jantar
mas disse, não quero dança
pois não pretendo abusar
este hospede que chegou
eu não quero incomodar.*

*Ora mamãe, disse Cléa
um pouquinho aborrecida
e que importa este velho
enxarcado e já sem vida?
eu queria era dançar
pois sempre fui divertida.*

*Dona Eulália nada disse
e com carinho a beijou
houve bebidas e discursos
mas ninguém ali dançou
Cléa ficou tristonha
mas tudo isso passou.¹⁸⁶*

Essa sequência, destinada à narração de um acontecimento puramente casual, vem de certa forma a antecipar os elementos do drama, nesse ponto, de algum modo insinuado. Apresenta-se aí, ainda que disfarçadamente, a primeira triangulação dramática do romance. A protagonista é apanhada, no ponto, imediatamente, anterior ao encontro que determinará a transformação do seu destino, operada pela descoberta do amor. São, aí, reiteradas a posição da mãe, provedora e zeladora do lar, e a

¹⁸⁵ Sic, p. 2.

¹⁸⁶ P. 7.

realidade comum de Cléa, ressaltando-se mais uma vez na personagem os atributos infantis. A ênfase nesse aspecto concorre, de alguma forma, a intensificar a carga dramática implicada na experiência radical que se aproxima passo a passo. Segue-se, finalmente, o primeiro encontro de Cléa com o hóspede misterioso:

*No outro dia a menina
Se divertia tocando
Um sonoro bandolim
E uma moça escutanto
Ela estava no terraço
E dona Eulalia bordando.*

*E Cléa tocando olhava
Uma paisagem distante
Quando um carro ali parou
E saltou no mesmo instante
Um homem com barba grande
Decente e muito elegante.*

*Ele olhou para o terraço
E a menina fitou,
Que homem pálido tão lindo
Ela p'ra si exclamou
Ele subiu as escadas
E P'ra ela não olhou.*

Ressalta, nesse quadro, a caracterização do personagem, posteriormente, apresentado como o duque de Bran, sobrinho do rei Gabriel, da Alexandria, e seu herdeiro presumido. Ao invés do vigor do herói das aventuras de capa e espada, assoma a palidez e a gravidade próprias do protagonista sentimental do folhetim romântico. Nesse ponto, precipita-se a passagem da heroína do universo infantil, dominado pela mãe, ao mundo adulto das escolhas decisivas. A marcha dos acontecimentos é contida pela narração dos efeitos produzidos pelo incidente, ressaltando-se o estado psicológico de Cléa, que se apresentará, a partir daí, como o motivador da ação:

(...)

*- Mamãe dizer que ele é 1 velho
E porque esse segredo?
Isso é algum mistério
Ah! Eu desvendo esse enredo
E é logo pois eu gosto
De descobrir tudo cedo.*

Seguem-se a descoberta sobre a identidade do hóspede, a tentativa frustrada de aproximação, a repressão da mãe, que repudia a inconveniência da filha. Sobrevém o momento epifânico:

Cléa ficou com a imagem

*Do velho no coração
 Mas ele não era um velho
 Ela viu tinha razão
 Era um jovem e só a barba
 Fazia a transformação.
 (...)
 Ante aquela palidez
 De um aspecto mortal,
 Feriu a alma de Cléa
 Tão pura e tão virginal
 Despertando uma paixão
 Sublime descomunal.*

O despertar de Cléa, agora transformada pela experiência do amor platônico, no entanto, não a impele a uma ação imediata. Ela espera o momento certo de agir. No processo da conquista, é a personagem feminina quem toma as iniciativas. A oportunidade se apresenta exatos um mês e dez dias depois da revelação íntima. Aproveitando a ausência do hóspede e da mãe, ela invade o seu antigo quarto, agora, espaço proibido, faustamente decorado, em função do novo habitante, e observa com espanto a mudança operada. A tensão chega ao ponto mais alto com a chegada inesperada de Bran. Salva a tempo, Cléa, mais uma vez, não se precipita. À espreita, ela aguarda a saída do criado particular do duque. Segue-se o confronto, o gesto heróico de Cléa que bebe do copo do suposto condenado, a confissão amorosa, o beijo... A narrativa se alonga com a exposição de situações relacionadas ao acontecimento transformador (os encontros às escondidas no quarto, o início da cura), até chegar ao momento do segundo confronto dramático do romance, que sobrevém ao flagrante da mãe. Destaca-se, nesse cordel, em especial, a precocidade da heroína que, nesse ponto da história, conta com apenas doze anos de idade. No entanto, esse aspecto não aparece como um impedimento ao enlace, em princípio, ameaçado pelo estado crítico de saúde do duque. Vencida pela situação, a mãe cede, e é marcado o casamento. Rapidamente, passam-se oito meses. Dá-se, nesse tempo, a cura milagrosa do duque. Mas a história não para por aí. Encerra-se, o primeiro volume, com a entrada em cena de Vanda (a antiga prometida de Bran) e do duque de Argel. No segundo volume, ganha destaque o drama do herói dividido entre o dever aristocrático e o amor sublime. Entra agora em questão o abismo social entre os amantes: uma “menina do povo” e o herdeiro do trono de Alexandria; e a intriga doméstica dá lugar ao combate entre o bem e o mal. Os elementos do drama moderno se adequam ao modelo ficcional próprio do romanceiro e da novelística antiga popularizada pela literatura de cordel.

Esse romance se destaca entre muitos outros em que se observa uma similar apropriação de recursos narrativos comuns ao folhetim e à montagem cinematográfica. Sobressaem-se, também, nesse contexto, entre outros, os cordéis *Mabel, ou as lágrimas de mãe*, outro drama envolvendo romance e a relação entre mãe e filha ; *Amor de pirata*, em que se cruzam duas histórias de amor proibido, vividas por duas irmãs de família honrada, que se apaixonam por heróis fora-da-lei; *O Prisioneiro do Castelo da Rocha Negra* e o *Romance de um sentenciado*, que remetem, respectivamente, aos clássicos *O Prisioneiro de Zenda* (Anthony Hope) e *O Conde de Monte-Cristo* (Alexandre Dumas), que tiveram diversas versões para o cinema na primeira metade do século passado.

Esses novos enredos coincidem com a fase de ouro da exibição cinematográfica no Brasil, quando o cinema chega ao grande público das capitais, destacando-se São Luiz, Fortaleza, Recife e Salvador, como importantes centros dessa atividade, no Nordeste.¹⁸⁷ Em Recife, um marco dessa popularização, observada, sobretudo, a partir da década de 1920, foi o aparecimento em um curto espaço de tempo de diversas casas de projeção nos arredores do Mercado de São José, e, posteriormente, o surgimento de cinemas nos bairros periféricos. Em 1915, quando Recife já contava com cinco cinemas fixos¹⁸⁸, é inaugurado o Ideal, situado no Pátio do Terço, onde ficava um dos endereços de Athayde na década de 1920.¹⁸⁹ Em 1926, aparece o mais popular entre os cinemas da cidade, o Glória, na rua Direita, também próxima a casa do editor, que teve diversos endereços, entre as décadas de 1920 e 1940, sempre no bairro de São José, situado na parte central e mais urbana de Recife. Nesse período, a propósito, como informam fontes diversas, Athayde era frequentador assíduo das *soirées* diárias do Ideal, mais elitizado, e do Glória, o mais frequentado pelos moradores do centro.¹⁹⁰ Na década de 1920, o bairro que abrigava uma classe média formada por funcionários públicos, portuários e comerciantes, já contava com

¹⁸⁷ A propósito, ver Silveira, 1978; WANDERLEY, 1995; LEITE, 1995; CAVALCANTI, 1998; SILVA, 2002; MATOS, 2003; SOUSA, 2003; SOUZA, 2004; LEITE, 2005; e MORAIS, 2005.

¹⁸⁸ O Pathé, o primeiro da cidade, inaugurado em 1909; o Royal, surgido no mesmo ano, templo sagrado do cinema pernambucano, na década de 1920; o Helvética, « cassino familiar », inaugurado em 1910; o Polytheama, inaugurado em 1911, sob a direção do escritor Eustórgio Wanderley ; e o cinema do Teatro Santa Izabel, considerado, na época, tecnicamente, o melhor da cidade. Fonte: *Pesquisa Escolar: Fundação Joaquim Nabuco/MEC*. In: <http://www.fundaj.gov.br>.

¹⁸⁹ No decorrer desse período, Athayde manteve tipografia no Largo do Forte, na Rua do Rangel e na Rua do Nogueira, também conhecida por Rua dos Pescadores, seu antigo nome. Sobre os endereços de Athayde, ver SOUZA, 1977; TERRA, 1983, e VALENTE, in: ATHAYDE, obra citada.

¹⁹⁰ Ver BARBOSA, 1959, e ATHAYDE, 2000.

quatro cinemas, incluindo-se, além dos mencionados, o Moderno, situado na praça Joaquim Nabuco, que divide os bairros Santo Antônio e São José; e o São José, que funcionava no Pátio do Mercado. Na década de 1930, aparecem casas de projeção nos bairros Espinheirense, Pina, Central e Encruzilhada, sendo, esse último, onde se dava o encontro de linhas ferroviárias ligando Recife ao interior.¹⁹¹ Nessa área de entroncamento, favorável à movimentação comercial, Athayde manteve um depósito de folhetos, até por volta do início da década de 1920.¹⁹²



Pôster do filme de Rowland V. Lee de 1934, produzido pela United Artists de Hollywood e estrelado por Robert Donat e Elissa Landi. Fonte: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes>.

¹⁹¹ Sobre a história dos antigos bairros do Recife e sua importância cultural para a cidade, ver MATOS, 1997, e CAVALCANTI, 1998. Consultar, também, *Pesquisa Escolar: Fundação Joaquim Nabuco/MEC*. In: <http://www.fundaj.gov.br>.

¹⁹² Ver TERRA, obra citada.



*Cópia da capa de **O Romance de um sentenciado** da casa Athayde, reimpresso pela editora São Francisco, de José Bernardo. Acervo do Museu do Folclore.*

Nos romances publicados por Athayde nos anos 40, o apelo ao cinema evidencia-se, especialmente, no plano editorial dos cordéis. Observa-se a influência da linguagem publicitária comum a esses gêneros da indústria cultural, na escolha dos títulos; na idéia das capas, feitas a partir da justaposição de elementos que formam um quadro sinóptico da história apresentada, lembrando os cartazes de divulgação dos filmes; como também no tom sensacionalista das chamadas do editor, que aparecem na primeira página da maioria dos romances publicados nesse período. Abaixo transcrevo alguns exemplos :

Amor! Sofrimento! Luta! Triunfo!
(In: *Nobreza de um ladrão.*)

Degredo! Prisão! Sofrimento!
(In: *O Romance de um sentenciado.*)

Romance cheio de amor e poesia!
Página de viva realidade onde se lê as tramas da traição curvar-se ante o altar do amor; a paixão de dois jovens que ascendem até aos mais altos poderes da existência. (In: *As Grandes Aventuras de Armando e Rosa .*)

Romance tenebroso e horripilante, cenas de mistério onde vê-se surgir nos aposentos dum castelo antigo uma visão sublime duma formosa donzela, envolvendo assim o

velho solar uma atmosfera de amor e mistério. QUEM SERÁ A VISÃO?
(In: *O Fantasma do castelo.*)

Eis o amor impossível de uma ingênua donzela de doze anos; drama palpitante aonde o afeto sincero de uma menina do povo salva da morte um grande fidalgo; romance singelo mas de um enredo impressionante. (In: *Um amor impossível.*)

Mimoso epílogo de amor passado nas florestas virgens da misteriosa África, terra do changô e da feitiçaria. Enredo sutil cheio de vivas emoções tendo como assistentes o leão rei das selvas e o irrequieto chipanzé.
AMOR ! TENTAÇÃO ! AVENTURAS ! (In: *A Filha das Selvas.*)¹⁹³

A apropriação desses recursos editoriais, bem como da linguagem própria das narrativas popularizadas pelo cinema e pelo jornal, entre outros meios afins, sugere um forte investimento em um perfil de leitor específico. Provavelmente, essa produção vem a atender, de modo particular, um certo público urbano emergente, que inclui o gênero feminino, formado em um contexto cultural oralizado, onde, não obstante, os símbolos da modernidade se impunham como força hegemônica. O Pátio do Mercado de São José, nesse período de pujança cultural (reportado no depoimento de Waldemar Valente), revela-se como um microcosmo desse contexto heterogêneo.

Localizada no marco zero de Recife, a área correspondente à zona portuária e adjacências, pela sua posição geográfica estratégica, mais vulnerável às influências externas, tornou-se, ao longo do tempo, espaço privilegiado ao cruzamento de informações culturais, em princípio, contrastantes. A articulação entre as propriedades de engenho do interior e o mercado estrangeiro, estabelecida no período colonial, foi o ponto de partida à instituição de uma rede de negócios, formais e informais, que teve o centro da cidade como principal entreposto.¹⁹⁴ Constituindo, durante muito tempo, um importante elo de repasse da produção canavieira (oriunda da Zona da Mata) e, posteriormente, do algodão (produzido, em sua grande parte, no Agreste) para o comércio exterior, esse movimento está na base do processo de modernização, que caracterizou o domínio do capital mercantil sobre a produção colonial, consolidado no decorrer do século XIX. Nesse contexto, o impulso modernizador que favoreceu a existência de uma imprensa estável e deu origem, no final desse mesmo século, à Escola de Direito do Recife¹⁹⁵, possibilitou, também, a organização de um mercado

¹⁹³ Sic.

¹⁹⁴ Ver CAMPOS, 2002.

¹⁹⁵ Lugar de onde irradiaram teorias positivistas (antropológicas, psicológicas e sociológicas) que marcaram a assimilação de categorias tradicionais do pensamento, associadas à religião e a diferenças étnicas e regionais, no campo classificatório da filosofia e da ciência “modernas”.

literário informal, articulador entre os valores engendrados pela cultura sertaneja e a produção cultural urbana.

Viabilizado por um sistema de práticas sócio-espaciais específicas, esse complexo comercial se estendeu desde a zona portuária, situada no bairro do Recife, área privilegiada às atividades de importação e exportação, até o bairro de São José, onde primeiro se estabeleceu o comércio popular na cidade. Nesse âmbito, o Mercado de São José, o mais antigo edifício pré-fabricado em ferro no Brasil, inspirado no Mercado de Grenelle, de Paris, e exportado da França no final do século XIX¹⁹⁶, apresenta-se como um símbolo das políticas de modernização vinculadas a tal processo. O projeto, realizado pela Prefeitura Municipal do Recife, em 1871, que teve como meta principal, organizar e centralizar as atividades comerciais no centro da cidade, associou-se a um outro projeto expansionista (este voltado à facilitação do fluxo comercial entre o litoral e o interior), o da construção de linhas de trem, ligando Recife a Limoeiro (e, posteriormente, a Caruaru, no Agreste Pernambucano, e a cidades estratégicas situadas entre a região do Cariri e o estado de Alagoas), pela Great Western of Brazil Railway Company Limited, estabelecida na capital em 1873.¹⁹⁷ O percurso ferroviário, que permitiu o rápido crescimento do mercado do cordel na região, representou, nesse contexto, o mais importante elo de ligação entre os sertanejos desterrados pela seca e a capital. Fundada, no Bairro de São José, em 1888, com o objetivo de servir ao complexo ferroviário administrado pela companhia inglesa, a Estação Central era o ponto de chegada dos cantadores e poetas de ofício que, sobretudo, a partir da década de 1920 (quando se consolida a posição de Recife como primeiro pólo produtor da literatura de cordel) fizeram do Pátio do Mercado o seu reduto principal.

Dada a sua centralidade, o bairro de São José agregou, em torno do Mercado, um público culturalmente heterogêneo que contava com, além dos próprios comerciantes, consumidores do interior em busca das novidades na capital e uma

¹⁹⁶ Ver Pesquisa Escolar/Fundação Joaquim Nabuco/MEC: <http://www.fundaj.gov.br>

¹⁹⁷ Idem. A propósito, o impacto cultural desse empreendimento e as contradições nele implicadas, ficam bem representados em um conjunto de poemas satíricos publicados, por Leandro, no início do século, quando a companhia já havia anexado a maior parte das estradas de ferro da região. Esse é o caso de Afonso Pena, *Os Coletores da Great Western e Cançoneta dos morcegos*, publicados em 1906. Começa a *Cançoneta dos morcegos*: “Essas linhas de ferro do norte / Estão causando ligeira impressão/ O inglês leva o cobre que há/ Não nos deixa ficar um tustão/ - E o Brasileiro se banha se não for no bolço também.// Além disso inda tem outra coisa/O inglês não confia em alguém/ Conductor, bagageiro e fiscal/ Todos são collectados no trem./ - E levam o carimbo da companhia!...// Nesses trens só se ver o clamor;/ Empregados descalsos na linha/ O que ganha só dá muito mal/ Para assucar, café e farinha./ - E o aluguel da casa! Aonde fica? (...)” Cf. BARROS, 1977, p. 197.

população urbana diversificada, habitante no próprio centro e em outros bairros, à procura de produtos específicos e economicamente mais acessíveis.¹⁹⁸ Zona privilegiada ao intercâmbio de produtos de origem diversa - desde os gêneros de primeira necessidade até os mais variados bens de consumo culturais (jornal, cinema etc) - essa área se destacou, especialmente, pela constituição de um mercado informal característico, identificado por uma gestualidade própria, de certa forma incorporada à linguagem do cordel. De algum modo, a venda ambulante, principal forma de comercialização do folheto até, pelo menos, meados do século passado, associa o cordel à antiga prática do mascate que está na base da formação da cidade do Recife, constituindo um emblema da sua vocação comercial ¹⁹⁹:

O termo "mascate" originou-se do porto da Península Arábica, indicando, pejorativamente para os habitantes de Olinda, os portugueses comerciantes que moravam no Recife no período colonial brasileiro. Posteriormente, ficou o termo associado ao comerciante de baixo poder aquisitivo. Desde o século XVIII, por outro lado, fazem parte do lado popular da história da cidade, vendendo em feiras abertas e mercados públicos, como o Mercado da Ribeira (onde fica o atual Mercado de São José) e no Mercado da Polé (atual Praça da Independência). Até a década de 1950 o mascate era um tipo de comerciante não legalizado, que vendia suas mercadorias em baús dependurados nos ombros ou em caixas de madeira, abertas, conduzidas pelas mãos, anunciando com gritos e sons de instrumentos artesanais através das ruas da cidade. A figura dos mascates, no entanto, não se confunde com a dos camelôs contemporâneos, pertencentes ao circuito inferior da economia. (...) Em Recife os gritos personificados, expressões gestuais e movimentos corporais de tantos comerciantes informais marcam a história dos bairros como o de São José.²⁰⁰

Observada do ponto de vista mercadológico, a performance sonora do ambulante, ocupado em atrair a atenção do público, corresponde, de alguma maneira, à logística persuasiva própria das formas de propaganda de certos produtos da indústria cultural - como é o caso do cinema, divulgado por meio de cartazes que antecipam as emoções prometidas no filme, com um jogo de imagens e expressões destinado a atingir a psicologia do consumidor. A incorporação desses dispositivos à linguagem do cordel - desde a época de Leandro e Chagas Batista, que se apropriaram, sobretudo, das formas mercadológicas processadas pelo jornal - não deixa de ser representativa de sua história como um *produto de fronteira*. Como tal, o cordel se apresenta como um gênero vocacionado à síntese das contradições características da modernidade que o insere, da qual o Mercado de São José se apresenta como um símbolo imponente. Esse aspecto sobressai em um conjunto de

¹⁹⁸ Ver CAMPOS, 2002.

¹⁹⁹ A propósito, um marco histórico dessa disposição, é a Guerra dos Mascates (1709-1711), indicativa do crescimento do comércio, cuja importância sobrepujava a atividade produtiva agroindustrial açucareira, vinculada à cultura do engenho. Ver FAUSTO, 1995.

folhetos, selecionados, ao longo do tempo, pelos poetas de ofício e editores que estiveram à frente do sistema editorial do cordel. É possível distinguir, nesse campo de produção, duas tendências diversas, mas convergentes: os cordéis cujo assunto remete, diretamente, a experiências urbanas, e aqueles que articulam materiais concernentes à tradição poética engendrada no âmbito rural. No primeiro grupo, encontram-se, sobretudo, as obras feitas a partir da releitura de conteúdos tomados dos mais variados gêneros da cultura de massa (jornal, cinema, rádio, televisão etc). Esse é o caso dos cordéis baseados em enredos cinematográficos (tais como *A filha das selvas*, *O Romance de um sentenciado*, *O Prisioneiro do Castelo da Rocha Negra*, entre outros) dos quais são aproveitados os elementos que melhor se adequam às formas de consumo e ao imaginário tradicionais, sendo suprimidos os aspectos destoantes. Um outro exemplo dos modos de apropriação do conteúdo urbano, indicativos da síntese envolvendo o tradicional e o moderno, é o enfoque tradicionalista dado a certos assuntos relacionados à vida na cidade grande, tais como a afluência de novas modas, a repercussão da política nacional, as tragédias urbanas etc. Já no segundo grupo, incluem-se, especialmente, as representações de desafio e os romances sobre assuntos, prontamente, identificáveis com o imaginário cultural decorrente das relações de produção vividas no Nordeste arcaico. Um exemplo dessa categoria é o clássico *As Aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia*, de José Camelo, publicado, a primeira vez, por Athayde em 1940. O romance, no qual é versada uma história de amor expressiva das relações patriarcais características da organização familiar tradicional no interior nordestino, traz, na capa, um dos delicados postais românticos levados, no início do século passado, pelo vapor da Mala Real Inglesa, para o porto de Recife.²⁰¹

²⁰⁰ Cf. CAMPOS, 2002, s/n.

²⁰¹ Ver SOUZA, 1981.



Capa da primeira edição do romance. Recife, 23/03/1940. Cópia ampliada de exemplar pertencente ao Fonds Raymond Cantel.

∴

Dentre os produtores nordestinos, sem dúvida, J. Martins de Athayde é o que melhor representa o processo de homogeneização observado no campo da literatura de cordel, no decorrer do século XX. Esse aspecto ressalta, antes de mais nada, no modo como procedeu relativamente à forma de apresentação dos folhetos, padronizando, por exemplo, o estilo das capas das representações de pelepas e dos romances, as duas categorias por ele privilegiadas. Tal situação se configura também na escolha das obras publicáveis, efetuadas de acordo com as demandas dos públicos tradicional e emergente. Esse processo se deve, em grande parte, à posição centralizadora assumida por Athayde sobretudo a partir da década de 1930. Porém, desde por volta de 1921, o editor cumpre uma função polarizadora nesse contexto de atividade, atraindo para a sua empresa cantadores e poetas de valor, em um momento de crise da economia agrária, que intensificou o movimento migratório na década de 1930. Nesse contexto, induzido pela pujança cultural de Recife, surge o poeta paraibano Manoel D' Almeida Filho, que irá protagonizar uma fase decisiva nesse processo.

CAPÍTULO III

Manoel no Fogo Cruzado da Cultura

1. O cordel nas últimas décadas do século XX : um novo panorama se instaura

Conheci Manoel D' Almeida em um box de madeira estreito, espremido entre muitos, numa das vielas que formam o Mercado Municipal de Aracaju. O lugar onde o autor passava todas as manhãs, de segunda a sábado, pouco se assemelhava às imagens que, anos mais tarde, ele recordaria, contando sua chegada à cidade em 1940. Sentado em um banco atrás do balcão, as pernas cruzadas como um buda, o poeta lia, sobrepondo uma lupa aos óculos de lentes grossas, uma das quais rachadas ao meio. Seu temperamento ríspido com os inoportunos me recebeu: era quase na hora do almoço. Dezenas de títulos que, presos por fios de nylon, forravam as laterais internas e a parede do fundo do cubículo, o emolduravam. A maioria eram edições modernas de obras antigas ou mais recentes, de autores diversos. Mas havia ainda, junto a esses cordéis de capa colorida, um bom número de folhetos com capas de papel jornal, impressas a partir de xilogravuras ou de clichês de postais zincografados (...). Além dos cordéis, via-se pendurados, nas laterais acima do balcão, uma edição clandestina do Lucíola, de José de Alencar, o São Cipriano (o verdadeiro capa preta), de Urbain Laplace, publicado pela Luzeiro, livros de piadas e brochuras com letras de sucessos musicais da hora. À sua frente, empilhados sobre o balcão, um número incalculável de livros de faroeste, novelas sentimentais e revistas em quadrinhos usadas.²⁰²

Retomo aqui essa passagem, pois me parece uma boa amostra do estado em que se encontrava o campo da literatura de cordel no começo da última década do século XX, quando se deu meu primeiro contato com o autor. Passados mais de dez anos desde esse encontro, ocorrido por volta de 1992, o cenário acima descrito desapareceu para sempre do antigo Mercado de Aracaju. Já no final da década, um processo de revitalização e expansão gerido pelo poder estatal veio a atender as novas demandas da política pública, levada a efeito em diversas outras capitais brasileiras a partir dos anos de 1980.²⁰³ Os barracões desordenados que formavam um labirinto

²⁰² Cf. QUINTELA, 1996. Esse depoimento reproduz, com pequenas modificações, o trecho inicial do ensaio dedicado a Manoel D' Almeida Filho, incluído em minha dissertação de mestrado.

²⁰³ Ver, por exemplo, os casos dos centros históricos de Salvador e Recife, submetidos, na década de 1980, a um processo de modernização que objetivou, entre outras coisas, recuperar o patrimônio cultural dessas cidades, tornando-o passível de *reapropriação* pelos investidores do capital turístico: "As políticas de revitalização, objetivando modernizar recursos potenciais para uma melhor inserção das cidades históricas no contexto da concorrência inter-cidades, através do uso do patrimônio na captação de recursos no interior dos fluxos globais (...), têm desenvolvido, no curso crescente da desregulamentação neoliberal da economia mundial, uma complexa política cultural de *gentrification*". Cf. LEITE e FRANÇA, 2001, p. 2. *Gentrification* (enobrecimento): neologismo derivado de *gentry* (ing. br.), que significa classe alta situada logo abaixo da nobreza propriamente dita. Fonte: Dicionário Michaelis.

involuntário e o fluxo congestionante de comerciantes clandestinos, que empobreciam a arquitetura *art nouveau* do Mercado Antônio Franco (1926), deram lugar a pequenas lojas de alvenaria, onde se encontra artesanato e outros produtos típicos da cultura local. Em anexo, situado quase em frente ao velho trapiche, próximo ao antigo cais do porto, o Mercado Thales Ferraz (1949), antes conhecido como o “mercado do peixe”, e o Mercado Albano Franco, ponto de abastecimento de alimentos variados construído no final da década de 1990, formam hoje o complexo do Mercado Central de Aracaju, que aparece como um dos pontos de destaque no roteiro turístico do estado de Sergipe.²⁰⁴

Transformado em espaço de cultura e lazer, esse complexo abriga agora, no saguão do Mercado Antônio Franco, próximo ao extinto box de Manoel D’ Almeida, uma larga banca móvel de madeira, excessão aberta ao poeta João Firmino Cabral (1940), atualmente, o único representante da literatura de cordel no centro histórico. No início da década de 1990, o mercado de folhetos em Aracaju, que nunca foi um dos mais pujantes, contava apenas com esses dois poetas. Armada sob o sol a cerca de cem metros do Mercado, em um calçadão ocupado por camelôs, a banca de João Firmino, bem mais magra naquela época, ficava, estrategicamente, na esquina da antiga rodoviária, de onde ainda partem os coletivos rumo ao interior do estado. Amigo, compadre e, de certa forma, herdeiro de Manoel D’ Almeida, João Firmino resiste, agora integrado, ao menos espacialmente, ao projeto turístico da cidade, expondo, em sua banca variada, folhetos publicados pelos novos poetas autônomos e pequenos editores nordestinos, e uma coleção de cordéis de autoria diversa reeditados, informalmente, pela livre iniciativa do poeta.

Misturados a esses folhetos monocromáticos e semi-artesanais impressos em ofset, encontram-se, hoje em menor quantidade, os velhos cordéis de capas coloridas produzidas em papel couchê pela editora Luzeiro de São Paulo, dominante no mercado nas três últimas décadas do século passado. O impulso turístico observado em certas áreas nordestinas, o interesse político, acadêmico e mercadológico pela cultura tradicional popular, observado a partir da segunda metade dos anos de 1980, foram, sem dúvida, fatores importantes à revitalização da produção de folhetos no Nordeste observada nesse período. Surgem diversas associações, como é o caso da

²⁰⁴ Fontes: Secretaria de Turismo de Sergipe:

<http://www.turismosergipe.net/turismosergipe/centroh.htm> e

<http://www.infonet.com.br/osmario/pontecialidadesaracaju2002.asp>. A propósito, ver, também, LEITE

ABLC (Academia Brasileira de Literatura de Cordel) e da ABC (Academia Brasileira de Cordel), que viabilizaram o aparecimento de novos valores.²⁰⁵ Nesse contexto, poetas surgidos antes da crise que inviabilizou, gradativamente, a continuidade da produção nas principais folhetarias nordestinas a partir dos anos de 1960, e outros, ingressos no mercado na década anterior, como é o caso de João Firmino, adaptam-se aos novos tempos, orientando, cada vez mais, seus trabalhos às injunções da demanda atual.

Já por volta da década de 1970, começa a se configurar uma mudança significativa no perfil do público comprador habitual da literatura de cordel -antes, sobretudo a partir da década de 1930, composto por um público diversificado, em que, não obstante, predominavam os compradores mais próximos do universo sócio-cultural do poeta.²⁰⁶ Ao invés disso, cresce, sintomaticamente, a demanda do público urbano escolarizado, composto por turistas interessados pela oralidade nordestina, estudantes, professores e pesquisadores do assunto. Hoje, declaradamente, o poeta João Firmino dirige a esse público a sua atenção como autor, editor autônomo e vendedor de cordel, destinando a seus fregueses mais antigos, frequentadores habituais do Mercado, os livros de faroeste, novelas sentimentais, entre outras modalidades da cultura impressa de massa.

Significativamente, o desaparecimento de Manoel D' Almeida (1914-1995) coincide com o começo de uma nova fase do mercado do cordel brasileiro, que, de certo ângulo, marca o fim do longo período de crise vivenciada pelos produtores nordestinos a partir dos anos de 1950. Propagada já em meados da década, logo após um momento de pico comercial, observado em 1954, quando se dá a morte de Getúlio Vargas (reportada profusamente pelo cordel), a crise das editoras nordestinas se

e FRANÇA, 2001.

²⁰⁵ Nesse cenário, destaca-se o poeta, editor e cartunista autodidata Antônio Klévisson Viana (Quixeramobim-CE, 1971), que coordena, juntamente com o poeta Rouxinol do Rinaré, cognome de Antônio Carlos da Silva (Rinaré-CE, 1966), uma espécie de banca cooperativa na Praça do Ferreira, em Fortaleza, assinando, com o selo da Tupynanquim editora, um projeto editorial eclético, moderno e, ao que parece, eficaz. Sobre Klévisson e Arievaldo Viana (1967), seu irmão, fundadores da editora Tupynanquim ver DEBS, 1997. O Ceará desponta hoje como um dos principais pólos produtores do cordel, que conta, na capital, com as iniciativas da Tupynanquim e do CECORDEL (Centro Cultural dos Cordelistas do Estado), fundado em 1987 com o apoio da ABC (Academia Brasileira de Cordel), surgida, nessa mesma cidade, na década de 1980. Tendo à frente o poeta Guaipuan Vieira (1951), que coordena um quiosque na Praça do Ferreira, situada no centro da capital, o CECORDEL agrega diversos novos autores, tal como se observa também no caso da Tupynanquim.

²⁰⁶ Sobre a constituição do público leitor/ouvinte do cordel no decorrer do século XX, ver GALVÃO, 2001, e SLATER, 1984.

tornou patente com o desaparecimento, na época, de duas importantes editoras especializadas: a Luzeiro do Norte (1954-1964), do poeta João José da Silva (1922-?), o mais importante editor de Recife após o afastamento de Athayde; e a Estrela da Poesia (1957-1965), do poeta Manoel Camilo dos Santos (1905- 1987), que dominou a produção de folhetos em Campina Grande por quase uma década.²⁰⁷ Ficaram, como um marco desse momento, uma série de reportagens publicadas em jornais e revistas de grande visibilidade, nas quais os testemunhos, às vezes, dramáticos dão uma idéia da expectativa dos produtores nordestinos em torno da situação. A esse respeito, é ilustrativa, desde o título, a matéria “Poetas em desgraça”, de Marcelo Pontes, publicada na revista *Veja* em 10 de abril de 1971. Nela, ressalta o tom pessimista do depoimento de diversos informantes que testemunharam a fase áurea da produção de cordel em Recife: “Naquela época a gente fazia uma média de 8.000 a 10.000 folhetos por dia”, lembra, em entrevista, Fernando Athayde, referindo-se aos bons tempos da editora de seu pai, o poeta João Martins de Athayde. De acordo com a reportagem, por volta de 1970, resistia, no Mercado de São José, uma única banca fixa, a do poeta bissexto Edson Pinto da Silva (1922 - ?), que depõe: “Agora não dá mais. O pessoal só vem à minha banca atrás de livrinhos policiais, fotonovelas...”. Já o paraibano José Soares (1914-1981), autocognominado o Poeta Repórter, na época, ambulante e editor autônomo das próprias obras, mantinha-se na área do Mercado, vendendo, além de folhetos, o então popular óleo de peixe Poraquê, “bom para reumatismo, inchação de dente, ouvido e mordedura de insetos venenosos”: “A polícia diz que o meu negócio é malandragem”, desabafa José Soares. Aproveitando a ocasião, outro ambulante, conhecido por Palito ou “Palito, o invisível”, pseudônimos de Severino Marques Souza Júnior (1928- ?), glosa sobre o tema da morte para a matéria da *Veja*: “O nosso Brasil de hoje/ O meu bom pai sempre dizia:/ O futuro está bem perto / Com sua democracia/ A nação se evoluindo/ E acabando a poesia.”²⁰⁸

Já em 1977, no artigo “Cordel, mais uma crise para superar”, publicado no

²⁰⁷ Autor do clássico *Viagem a São Saruê*, Manoel Camilo dos Santos começou os seus trabalhos editoriais por volta de 1942 em Guarabira, sua terra natal, onde fundou a Folhetaria Santos. Transferiu-se em 1953 para Campina Grande, tendo, em 1957, mudado o nome da empresa. Antecedeu-o, na cidade, Manoel Pereira Sobrinho (1918-?), que fundou a folhetaria Casa Pereira, em funcionamento entre 1948 e 1956 em Campina Grande. Manoel Camilo, ao que parece, continuou editando alguns folhetos até por volta da década de 1970. Sobre João José da Silva, Manoel Camilo dos Santos e Manoel Pereira Sobrinho, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra citada.

²⁰⁸ É significativo que tenha sido publicado, em veículo de circulação nacional, esse poema em que o poeta usa associadas as palavras “nação” e “democracia”, empregando um tom irônico a seu desabafo, em uma época em que recrudescia, no Brasil, a repressão ideológica do regime militar.

Diário de Pernambuco (13/03/1977), a repórter Maruza Pontes confirma o enfraquecimento do mercado do cordel em Pernambuco, referindo-se, também, à situação observada no ponto de Edson Pinto, situado no antigo reduto de Athayde: “Na sua banca, compartimento nº 7 do Mercado de São José, milhares de folhetos estão encalhados, à espera de turistas ou alunos que pesquisam por recomendação dos professores. Eis o destino do cordel.” - conclui a repórter, completando o depoimento do entrevistado, que endossa a constatação transmitida à *Veja* em 1971: “O povo da cidade só quer saber de livro de bolso: faroeste e espionagem. As moças só compram revista de quadrinhos e de artista. Pra 50 revistas sai um folheto.”. De acordo com o poeta, a situação no interior não era muito diferente: “No interior não dá mais. Além dos custos do transporte, temos que pagar a licença da prefeitura. Todo mundo tem rádio e as notícias saem da televisão”, desconsolava-se o mercador.

A propósito, o chavão da morte iminente do cordel foi um dos privilegiados pelo poeta e ativista cultural Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986) em sua campanha em defesa da poesia popular, enquanto esteve à frente da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros (ANTV).²⁰⁹ Instituída durante o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, realizado em 1955 em Salvador, a demanda pela fundação do primeiro órgão classista do gênero teve apoio de órgãos públicos, empresas privadas e a participação surpreendente da imprensa e de representantes da classe intelectual.²¹⁰ O congresso foi ponto de partida a uma série de iniciativas no sentido da institucionalização da causa dos cantadores e dos poetas populares nordestinos. Entre as ações representadas por seu idealizador, destacou-se, além da batalha pela profissionalização do ofício e pelo reconhecimento de seus direitos como autor, a demanda pela intervenção do poder público em vista das dificuldades

²⁰⁹ Ver CURRAN, 1987.

²¹⁰ Participaram ativamente na divulgação dos congressos da ANTV o *Diário da Bahia*, que manteve por longo tempo a coluna “Falamos os trovadores”, dedicada ao depoimento dos poetas envolvidos na organização do evento, e o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, que também manteve coluna permanente dedicada à causa dos trovadores nordestinos. Foram, ainda, importantes aliados dos congressos da ANTV a *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, *O Jornal* (*Diários Associados*), a *Imprensa Popular*, o *Jornal do Brasil*, o *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro; a *Folha da Noite*, a *Folha da Manhã*, *A Gazeta*, o *Correio Paulistano*, a *Folha de São Paulo*, o *Última Hora*, o *Jornal do Folclore*, de S. Paulo; o *Diário da Noite*, o *Jornal do Comércio* e a *Folha da Manhã*, de Recife; e o *Diário de Notícias*, *O Estado da Bahia* e o *Jornal da Bahia*, de Salvador. A ANTV contou ainda com um Órgão fundado por Rodolfo, especialmente, à divulgação da causa dos trovadores e violeiros nordestinos, o periódico *O Trovador* (denominado órgão cultural trovadoresco), que manteve correspondentes no Rio de Janeiro e em Itajuba-MG. Entre os intelectuais que estiveram na linha de frente do I Congresso, destacou-se o escritor e pesquisador do folclore Orígenes Lessa, que ministrou, em 1955, o curso intitulado “Os Trovadores Populares do Brasil”, a convite da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), no Rio de Janeiro.

econômicas enfrentadas pelos produtores locais. Já em 1956, quando esteve em Recife, em busca de apoio ao II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, previsto para ser realizado naquela cidade, Rodolfo depõe sobre a questão dos impostos à *Folha da manhã* de Pernambuco (11/05/1956), na matéria “Silêncio dos vates populares”:

João Martins de Ataíde, que é a própria alma do povo falando na linguagem poética do povo, calou a sua voz. E, do mesmo modo, está silencioso o seu substituto, João José da Silva. As pequenas tipografias, as impressoras manuais, a humilde maquinaria, que favorecia ao homem das ruas com os livros de versos, lidos e cantados nas feiras, nos mercados, no cais, nas barcaças e saveiros, desde as terras escaldantes do Ceará às plantações de cacau da Bahia, estão fechadas. Poetas, tipografias, impressores e distribuidores, cantadores de feiras que vendiam os folhetos e até leitores - todos ganhavam algum dinheiro na indústria do verso popular. Mas as exigências fiscais eram tão grandes que o folheto deixou de ser impresso e o preço ia excedendo as possibilidades dos leitores costumeiros.

Depois da regulamentação do mercado ambulante em Recife, ocorrida nos anos de 1950²¹¹, as exigências fiscais aparecem como um dos maiores entraves à continuidade da produção de folhetos na primeira capital do cordel. Após um momento de empolgação do mercado, que fez aparecer a editora de João José da Silva e, em torno desta, novos poetas e distribuidores, a crise se anuncia com o fechamento da tipografia particular do editor que, então, recém egresso no mercado, resistiu até por volta do final da década de 1970, imprimindo folhetos em tipografias comerciais.²¹² Já em 1959, de volta a Pernambuco para negociar o segundo congresso da ANTV, adiado por cinco anos em vista das dificuldades financeiras da associação²¹³, Rodolfo fala de novo à *Folha da Manhã*, na reportagem “Porque os impostos asfixiaram o indústria da poesia popular”, publicada em 11 de maio daquele ano:

Vai morrer a poesia popular. Foi o que comentou o presidente da ANTV, snr. Rodolfo Coelho Cavalcante, quando consultado pela reportagem, sobre o fechamento das editoras trovadorescas, o que significa, caso não se concretizem os auxílios governamentais prometidos, a extinção dos versos populares.

O trovador em evidência veio a esta capital para tratar de assuntos correlatos com a próxima realização do II Congresso Nacional dos Trovadores e Violeiros, que terá como sede o Recife, quando encontrou os seus companheiros a braços com o problema da supressão de suas atividades, enquanto persistir o impacto econômico.

Ao lado dos trabalhos de organização do conclave nacional dos poetas populares, incluindo os entendimentos com os governos do Estado e do Município, os

²¹¹ Ver CAMPOS, 2002.

²¹² Mais tarde, como informa ALMEIDA e ALVES SOBRINHO (obra cit.), o editor perdeu, na justiça o nome da editora (Luzeiro do Norte) para a editora Luzeiro de São Paulo.

²¹³ Tornando-se impossível a ocorrência do congresso em Recife, o evento teve lugar no ano seguinte em São Paulo, no Pacaembu, tendo tido uma repercussão extraordinária na imprensa, sobretudo, no Sudeste e no Nordeste do país.

diretores da ANTV tiveram de empreender grandes esforços para a regularização dos meios de sobrevivência da verificação folclórica, obtendo até então os promettimentos parlamentaristas, aguardando ainda uma solução legal.

- O editor João José da Silva - continuou o trovador Rodolfo Coelho Cavalcante - fechou a sua tipografia, que vinha mantendo com muita dificuldade, não suportando mais o déficit, em face dos impostos elevados que lhe eram cobrados. Requer agora a dispensa dos mesmos para a manutenção de suas constantes edições, as quais constituíam a maior parte dos volumes vendidos em nosso Estado, desde que substituiu o conhecido João Martins de Ataíde, que também abandonou o ramo, pelo mesmo motivo. É preciso que o governo compreenda a necessidade de incentivar a poesia popular, facilitando a sua subsistência pela isenção dos impostos, e posteriormente favorecendo os meios para a realização do nosso congresso.

Estamos agora, em certo sentido, bem longe da época da formação do mercado editorial do cordel brasileiro, que, ao contrário, teve como único motor, no passado, a livre iniciativa do poeta autodenominado popular. Apoiado no mote da classe intelectual preocupada com a salvação do folclore, o poeta empreende um discurso político direcionado ao poder público. O projeto oficial da valorização do que seriam as raízes culturais brasileiras (fundamentado na idéia romântica do folclore como a mais autêntica face do nacional, endossada pelo Estado Novo), que mascara a realidade inviabilizadora da produção popular autônoma, nesse momento, serve de suporte à luta do poeta popular nordestino pela intitucionalização de sua classe.²¹⁴

Sem dúvida, depois da extinção da maior e mais influente indústria de folhetos da história do cordel (a editora de João Martins de Athayde), a expressão decisiva da aparente derrocada do mercado da poesia popular nordestina foi a falência gradual da empresa de José Bernardo (1910-1972), a última grande tipografia editora em atividade no Nordeste no século XX. A José Bernardo da Silva, chamada São Francisco antes da morte do editor, sobreviveu quase dez anos depois do desaparecimento de seu antigo dono, mantida por seus herdeiros. Já no final dos anos de 1970, sob a direção de uma de suas filhas, a editora Maria de Jesus Diniz, a firma passou a ser representada pelo nome Lira Nordestina, funcionando a fogo morto com a reedição estrita e pausada de em torno de 100 exemplares, até ser vendida, em 1982, ao Governo do Estado do Ceará.²¹⁵ Fundada em Juazeiro do Norte, no sertão do

²¹⁴ Como afirmou o seu idealizador diversas vezes em entrevistas e no estatuto da associação, a ANTV, extinta no início da década de 1980, foi uma organização de classe.

²¹⁵ Ver, FRANKLIN, 1981, e NOBLAT, 1982 (sessão de periódicos do CDU do Museu do Folclore). Sobre a editora ver também ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit., verbete José Bernardo da Silva, e CARVALHO, 1994. Há alguns anos, a gestão do que restou do patrimônio de José Bernardo foi passada à URCA (Universidade Regional do Cariri), sendo o espaço da antiga editora cedido à impressão de folhetos para o projeto SESCordel, lançado pelo SESC de Juazeiro do Norte. Ver nota 191. Já os direitos de uso da propriedade literária da editora foi confiado à hoje inativa ABC (Academia

Cariri, a editora que possuía como trunfo, desde 1949, a propriedade literária e editorial de João Martins de Athayde, fechou as portas já na fase crônica da crise debatida pelos produtores nordestinos, encerrando-se com ela um período próspero do mercado editorial do cordel naquela região.²¹⁶ Nascido em Palmeira dos Índios, cidade do agreste alagoano (incluída no circuito da Great Western, que ligou Recife ao norte de Alagoas e à região do Cariri, ao sul do Ceará), José Bernardo entrou para o metiê em fins da década de 1930 com a fundação da Tipografia Silva, tornando-se, a partir daí, o mais sólido representante de Athayde fora do estado de Pernambuco. O editor do Cariri que, a rigor, nunca foi poeta de ofício, iniciou-se na vida literária como vendedor de folhetos e raízes na feira de Juazeiro, para onde mudou em 1926, atraído pelo poder comercial e religioso da cidade, então comandada pela mão forte do Padre Cícero. Em meados da década de 1940, passa a assinar os folhetos negociados com poetas da região com o selo da São Francisco, tornando-se, a partir de 1950, com a posse do espólio de Athayde, o principal representante da indústria de folhetos no Nordeste.

Nessa época, como depõe o poeta Delarme Monteiro no folheto *Nordeste, cordel, repente, canção*, José Bernardo foi um possibilitador direto da retomada do mercado de folhetos na capital pernambucana, desfalcado desde à retirada repentina de Athayde. Publicado no mesmo ano do lançamento do filme documentário homônimo (1975), de Tânia Quaresma, o folheto *Nordeste, cordel, repente e canção* representa, em síntese, esse momento de crise na perspectiva de Delarme Monteiro, que se tornou distribuidor de José Bernardo em Pernambuco nos anos 50. Começa Delarme Monteiro:

*Leitor, o meu pensamento
Gravei-o neste papel
Aqui direi a verdade
Numa linguagem fiel
Sobre a vida dos poetas
Literatos de cordel*

Depois de um breve histórico sobre o começo da produção de cordel no

Brasileira do Cordel (não confundir com a ABLC, do Rio de Janeiro. Ver nota 191), fundada nos anos 80 em Fortaleza, por iniciativa liderada pelo repentista, radialista e empresário Pedro Bandeira e pelo escritor e pesquisador autodidata Vidal Santos, entre outros. Conforme declara o poeta-editor Klévisson Viana, a Tupynanquim editora obteve licença da ABC para a publicação de alguns dos títulos pertencentes a esse espólio. A despeito disso, muitos dos clássicos que passaram de Athayde a José Bernardo vêm sendo publicados informalmente por diversos editores autônomos nordestinos, como também pela editora Luzeiro de São Paulo.

²¹⁶ Depois da morte de José Bernardo, continuou produzindo, em Juazeiro, o poeta, editor e astrólogo Manoel Caboclo e Silva (1916-?), criador do Almanaque o *Juízo do Ano*, que circulou por pelo menos

Nordeste, o autor se detém no período que sobreveio à extinção da editora de Athayde:

(...)

*Athayde adoecendo
Vendeu a tipografia
A José Bernardo Silva
Que do ramo conhecia
Levando pro Ceará
Toda a nossa poesia.*

*Ficamos sem impressora
Jogados quase ao relento
Pois centenas de poetas
Dela tiveram sustento
Isto para Pernambuco
Foi um golpe violento.*

*Eu mesmo senti o golpe
E a grande decepção
Trabalhava com Athayde
Ali ganhava o meu pão
De repente me senti
Jogado na contramão.*

*Então procurei um jeito
Pra sair do atoleiro
Escrevi pra Zé Bernardo
Contando tudo primeiro
Ele então me convidou
Pra visitar Juazeiro.*

*Lá fizemos um contrato
Coisa de muito valor
Fiquei sendo no Recife
Único distribuidor
Dos livros de Athayde
Pra qualquer interior.*

*E assim em pouco tempo
Aos poetas avisei
No Beco do Sirigado
O depósito instalei
Carta pra outros Estados
Com catálogos mandei*

*Vou contar linhas abaixo
(e foi caso verdadeiro)
Pequena parte da vida
Dum poeta ex-folheteiro
Provando que a poesia
Já foi um pé de dinheiro.*

*Daí então o cordel
Recomeçou a ter vida
A freguesia chegando
E eu gostando da lida
Qualquer livro que botasse*

três décadas no mercado do cordel. Ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..

Era de pronta saída.

*Certo dia em meu balcão
Surgiu um tal João José
Numa roupinha sambada
Tamanco velho no pé
Perguntou pro meu irmão
- O seu Delarme quem é?*

*Então eu me aproximei
A ele fui atender
João José me perguntou
O senhor pode dizer
Se aqui vende folhetos
Para a gente revender?*

*Respondi-lhe é aqui mesmo
Quantos centos você quer
Ele disse eu sou de Pombos
Deixei até a mulher
Vim trabalhar com folhetos
Dê o caso no que der.*

*O senhor não me conhece
Mas eu sou um homem honrado
Então peço que me venda
Uns folhetinhos fiado
Garanto-lhe pagar tudo
Mediante o apurado.*

*Ele levou os folhetos
Assim na cara de pau
À tarde pagou-me e disse
O negócio não é mau
Para eu chegar às estrelas
Foi o primeiro degrau.*

*De fato com poucos meses
João José se aprumou-se
Conseguiu comprar um prelo
Uma gráfica montou
De poeta folheteiro
Para grossista passou²¹⁷*

*Isto para quem chegou
Puxando a cachorrinha²¹⁸
Comendo no come em pé²¹⁹
Meia sopa com farinha
Prova que a literatura
De cordel já foi rainha.*

*Me refiro ao poeta
João José mas sem maldade
Quis só mostrar pro leitor
Com que tal facilidade
O cordel dava dinheiro*

²¹⁷ Distribuidor que vende folhetos no atacado.

²¹⁸ Ou seja, na pior.

²¹⁹ Botecos nas imediações do mercado onde se servia almoço barato no balcão e onde se comia em pé.

Aqui dentro da cidade

O poeta apresenta um quadro da situação na área do Mercado de São José:

*Até aqui só falei
Nos trovadores grossistas
Agora vamos entrar
No antro dos retalhistas
E saberemos da vida
Dos poetas varejistas.*

*O Mercado São José
Tem a praça ladeada
De figo de benjamim
Cujo fruto não vai nada
Mas a sombra dos seus galhos
Deixa a praça ventilada.*

*Protegidos pela sombra
Os folheteiros botavam
Suas grades de folhetos
Batiam papos brincavam
Dali a poucos momentos
Os seus fregueses chegavam.*

*Até gente analfabeta
Comprava ali seu livrinho
E levava para casa
Com cuidado, com carinho
Para saber da história
Pela boca do vizinho.*

*Do outro lado da praça
Era uma festa animada
Poetas cantando versos
Na sua voz ritmada
E os freguezes comprando
Sua estória desejada.*

*Zé de Souza é um poeta²²⁰
Do tempo da poesia
Só no abrir da maleta
Estava ganho o seu dia
Porque cantando na praça
Todos seus livros vendia.*

*Também Zé Olho de Gato
Que é Cantor afamado
De folheto em qualquer parte
Ganhou muito no passado
Pois o freguês do cordel
Dava conta do recado.*

*O poeta Zé Soares²²¹
É também um folheteiro*

²²⁰ José de Souza Campos (1920- ?).

²²¹ José Soares, o Poeta Repórter.

*Que contou muitas histórias
E faturou bom dinheiro
Hoje ainda está no ramo
Mas o ouro está vasqueiro.
(...)*

Delarme continua lembrando as figuras típicas desaparecidas do Mercado, como o “cego de sanfona a tiracolo”, que ganhava dinheiro cantando folhetos na praça “enquanto o fole fazia o solo”. Em seguida, relata o começo da crise dos folheteiros:

*Esta foi a fase de ouro
Do poeta do cordel
Até mil e novecentos
E sessenta inda era mel
Porém depois dessa data
Chegava a taça de fel.*

*O papel subiu o preço
Tornou-se objeto raro
A tinta rolos e tipos
Tiveram alta e bem claro
Então nosso folhetinho
Passou a custar mais caro.*

*Nova alta do papel
Os poetas suportando
E o ciclo vicioso
Assim foi continuando
Então naquelas alturas
O cordel foi fracassando.*

*Já era quase impossível
Para o poeta editor
Continuar fornecendo
Livros ao revendedor
Com as mesmas condições
Do sistema anterior.*

*Eu não podendo cumprir
O meu contrato assinado
Zé Bernardo ainda era vivo,
Comigo ficou zangado,
Mandou fechar o depósito
Do Beco do Sirigado.*

*O poeta João José
Ainda continuou
A fabricar seus livrinhos
Mas também se afastou
Vendo a coisa ficar preta
Sua gráfica fechou*

*Os folheteiros antigos
Seguiram outros caminhos
Pois não suportando os preços
Deixaram os nossos livrinhos
Pra vender jornal de samba
E revistas em quadrinhos.
(...)*

O autor analisa a situação após a falência das editoras nordestinas especializadas na confecção de folhetos:

*Pois quando havia editora
Somente pra poesia
O poeta estando liso
Comprava certa quantia
Se danava para feira
Vinha pagar qualquer dia.*

*Nas grandes tipografias
É diferente a parada
Logo cinquenta por cento
Temos que dar de entrada
Fiado lá não aceitam
E nem conversa fiada.*

Cumpre observar: nesse caso, Delarme fala, especialmente, a um leitor intelectualizado, em função de quem ele se reposiciona no campo da produção, em meio à crise econômica observada no campo da produção. Mercadoria para o negociante, no discurso do observador urbano letrado, que, de certa forma, o poeta importa, o cordel vale como um fenômeno expressivo da cultura popular brasileira, ameaçada pela modernização desigual:

*Tanto que os sociólogos
estão se preocupando
Percorrem todo o Nordeste
Gravando e fotografando
Pra dar força ao folclore
Que anda cambaleando.*

Feito de encomenda para um documentário sobre cultura popular nordestina, um dos assuntos privilegiados pela narrativa fílmica nacional nas décadas de 1960 e 1970, esse folheto mostra que o diálogo do cordel com o cinema ganhara nova dimensão. Já projetado como elemento do universo *cult* de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, o cordel aparece, juntamente com a cantoria e outras expressões da cultura nordestina, em diversas produções universitárias destinadas a certa classe média urbana escolarizada, até então, de modo geral, alheia às descompensações nacionais evidenciadas nessas produções.²²² Tomando o cordel e o repente como práticas representativas da diversidade brasileira “em vias de extinção”, o longa-metragem de Tânia Quaresma não deixa de ser um marco do momento cultural que ocasionou uma mudança de enfoque na produção dos poetas e cantadores nordestinos, agora também estrategicamente direcionada a um público

urbano especializado.

Por volta de meados da década de 1970, quando a José Bernardo dava sinais de falência, restavam, no Nordeste, alguns poetas-editores, que se mantiveram no mercado em suas respectivas regiões de atuação até mais ou menos o começo dos anos 80. Em Salvador, paralelamente às suas atividades associativas, Rodolfo Coelho Cavalcante manteve a “Casa do Trovador”, editora e distribuidora que antes levava o seu nome, de onde saíram além de seus inúmeros folhetos de 8 páginas, algumas obras de iniciantes e de poetas e cantadores já conhecidos. Dentre esses, encontravam-se seus colegas Manoel D’ Almeida, Minelvino Francisco Silva, Natanael de Lima e Augusto Laurindo Alves, todos afiliados ANTV. Em Itabuna, no Sul da Bahia, também continuou a editar, pelo menos até a década de 1980, o poeta Minelvino Francisco Silva (1926-1999), que publicava autonomamente desde a década de 1950, tornando-se mais tarde editor de poetas locais, como Augusto Laurindo Alves (1903-1976), de Propriá (Sergipe), autor de *Tubiba, o desordeiro*, e João Damasceno Nobre (1910-?), nascido na região de Ilhéus.

Em Juazeiro do Norte, Ceará, Manoel Caboclo - que havia comprado, em 1973, os direitos de publicação das obras de Joaquim Batista de Sena (1912-?), da Tipografia Editora Graças-Fátima, de Fortaleza - resistiu até meados da década de 1990 com o seu *Almanaque do Juízo do Ano*. Escrito em prosa, trazendo, entre outras coisas, os prognósticos para o ano e conselhos aos agricultores com base em previsões astrológicas, o almanaque manteve lugar no mercado nordestino graças, sobretudo, à sua popularidade no interior.²²³

²²² A propósito, ver BERNARDET, 1985, e D’ALMEIDA, 2002.

²²³ O almanaque ganhou espaço no mercado nordestino do folheto a partir da década de 1930, com publicação do *Almanaque de Pernambuco* do cantador, poeta de bancada e astrólogo autodidata João Ferreira de Lima (*Proezas de João Grilo e José de Souza Leão*), que, na década de 1960, esteve, por um tempo, ligado à então recém iniciada empresa de Manoel Caboclo, ex-tipógrafo do editor José Bernardo. Ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..



Cópia reduzida da capa de folheto de José Costa Leite, publicado recentemente pela editora Coqueiro, de Recife. A ilustração impressa por meio de uma xilogravura é assinada pelo poeta.

Além do almanaque de Manoel Caboclo, circulou, pelo menos, até por volta do final dos anos 70, o *Calendário Brasileiro*, do poeta de bancada e xilógrafo José Costa Leite (1927). J. C. Leite, por sua vez, começou a editar em fins dos anos 50, quando estabeleceu em Condado, na zona da mata pernambucana, a Tipografia São José, posteriormente, nomeada A Voz da Poesia Nordestina. O poeta, que se manteve discretamente no mercado ao longo dos últimos anos, hoje participa de feiras culturais e congressos universitários, destacando-se, sobretudo, como xilógrafo em eventos nacionais e internacionais.

Ainda na década de 1970, também assinava como pequeno editor proprietário o, na época, poeta de bancada José Francisco Borges ou J.Borges (1935), que manteve gráfica em Bezerros (Vale do Ipojuca, Pernambuco), tendo se destacado, no campo do cordel, sobretudo, como xilógrafo nacional e internacionalmente prestigiado.²²⁴ Nessa

²²⁴ J.Borges, hoje em plena atividade, foi o primeiro a se destacar internacionalmente nesse contexto, sendo reconhecido na América do Norte e na Europa como uma referência nas artes plásticas contemporâneas. A xilogravura, que não era muito popular no mercado de folhetos nordestino antes de 1950, entrou definitivamente nesse campo de produção a partir dessa daí, quando, por razões econômicas, passou a ser usada frequentemente nas edições de José Bernardo e, posteriormente, por diversos poetas em suas edições autônomas. Um outro poeta de bancada que se tornou xilogravurista célebre é José Soares da Silva ou José Cavalcante (1937), conhecido como Dila, nascido em Bom Jardim, Pernambuco. Sobre Dila e J.Borges, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO.

época da decantada crise dos produtores populares do Nordeste, a visibilidade internacional alcançada pelos xilógrafos ilustradores de folhetos foi também um forte aliado ao reconhecimento do cordel no âmbito da elite cultural. A tal reconhecimento, contudo, não deixava de associar-se a idéia da morte iminente provocada pelo choque do tradicional com a cultura de massa. Daí, em grande parte, a consagração da xilogravura, tomada, muitas vezes, como símbolo da criatividade popular que se perdia com o dita contaminação do “tradicional popular” pelos signos da modernidade.



José Francisco Borges, New York Times, 14/06/2005. Artigo: « The Travelling Troubadors of Brazil's Backlands » . A propósito do livro : A Arte de J. Borges do Cordel à Xilografia/ The Art of J. Borges from Cordel to Woodcuts. (José Octavio Penteado, Tania Mills, Pieter Tjabbes) Centro Cultural Banco do Brasil. Brasília: 2004, 104 páginas. Texto em Português e Inglês.



Fonte: http://www.indigoarts.com/gallery_brazil_borges1.html

2. Apocalípticos e integrados: da Associação Nacional à Prelúdio

Na década de 1970, quando a xilogravura projetava internacionalmente o folheto nordestino, já se ouvia a crítica de folcloristas e defensores da cultura popular a respeito da onda kitsch que invadira o mercado com as edições de capas coloridas da Luzeiro (antiga Prelúdio) de São Paulo. A editora, que começou publicando clandestinamente cordéis nordestinos em princípios dos anos 50, se consolidava como a maior produtora do gênero.²²⁵ Nessa época, outras editoras do Sudeste incluíram o cordel em sua linha editorial, como é o caso da Modinha Popular e da H. Antunes, do Rio de Janeiro.²²⁶ Contudo, nenhuma outra fora do Nordeste entrou nesse mercado como a empresa paulistana, até o presente, insuperável em número de edições e de autores publicados. Seguindo a tradição da Tip. Ed. Souza e de outras editoras populares atuantes no Brasil desde o final do século XIX, a Prelúdio começou explorando basicamente dois filões do mercado popular: os livros de modinha contendo letras de canções de sucesso e a ficção em prosa ou em verso vendidos no mercado ambulante e, posteriormente, também nas bancas de revistas e jornais. A essas duas linhas, juntaram-se os livros de piada, de receitas práticas de cozinha e manuais contendo modelos de cartas (comerciais, sociais, amorosas etc), entre outras produções afins. Contudo, de olho no crescente público formado por imigrantes vindos do Nordeste, já nos primeiros anos de existência, a editora lança por conta própria alguns títulos do cordel nordestino, dentre esses, em 1953, o *Vicente, o rei dos ladrões*, de Manoel D' Almeida Filho.²²⁷ A propósito, em entrevista realizada por

²²⁵ Fundada em 1952 como Editora e Tipografia Prelúdio pelos irmãos Armando e Arlindo Pinto de Souza, herdeiros da luso-paulistana Tip. Ed. Souza, a empresa recebeu, em 1973, o nome Luzeiro, quando passou a ser gerida por Arlindo, responsável pelo projeto editorial. A propósito, sobre a editora, ver SOUZA (org. Jerusa Pires Ferreira), 1995.

²²⁶ No Rio de Janeiro, a Modinha Popular, denominada “o maior fornecedor de cabedal folclórico”, fez circular, na década de 1950, algumas obras com e sem indicação de autoria, enquanto a H. Antunes aparece, na mesma época, como editora autorizada de alguns títulos da série de Antônio Silvino, de Francisco das Chagas Batista. Ambas adotaram as capas coloridas em papel couchê ou semelhante e o formato um pouco maior que o padrão do folheto nordestino. São provavelmente anteriores a essas publicações folhetos, provavelmente, também publicados no Sudeste, sem indicação de autoria, trazendo sucessos do cordel nordestino tais como *O Cavalo que produzia dinheiro* (originalmente, intitulado *O Cavalo que defecava dinheiro*), de Leandro, e *A Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, de Firmino Teixeira do Amaral. Esta última aparece em uma coletânea em que também figuram duas composições cariocas com autoria identificada: *Uma Festa no Céu*, de Noel Rosa, e *Eu vi o pau ronca*, de João da Baiana e Manezinho Araújo, o que sugere a origem carioca do folheto.

²²⁷ Informação dada por Arlindo P. de Souza em entrevista a mim concedida no primeiro semestre de 1994. No começo dos anos 90, esse cordel já havia atingido a marca de 525 000 exemplares, situando-se entre um dos maiores êxitos editoriais da casa, juntamente com a *História do pavão misterioso* (Melchíades Ferreira/ José Camelo) e *A Chegada de Lampião no Inferno* (José Pacheco), que o

Jerusa Pires Ferreira no início da década de 1990, o editor Arlindo Pinto de Souza dá a sua justificativa do fato:

*Nós fizemos isso para provocar a sua reação. Então ele apareceu em São Paulo - não o conhecia pessoalmente - com um advogado ao lado. E nós explicamos que aquilo tinha sido feito intencionalmente mesmo, para que houvesse a reação.*²²⁸

Já em 1955, na seção “Falam os trovadores”, publicada na página de Zora Seljan, do *Diário da Bahia*, o episódio aparece como o deflagrador da luta pelo reconhecimento dos direitos autorais dos poetas de ofício, um dos pontos culminantes da polêmica levantada por Rodolfo:

*O jornalista e trovador popular Manoel D’Almeida Filho, pela segunda vez nesse ano, vem à Bahia para que unido aos seus colegas da Bahia possa acompanhar o movimento do 1º Congresso Nacional dos Trovadores. Manoel D’Almeida Filho é o autor de « Vicente, o rei dos ladrões » cuja obra popular está sendo impressa por uma editora paulista sem a sua autorização, cujo motivo deu ensejo ao sr. Rodolfo Coelho Cavalcante agir em nome dos trovadores populares do Nordeste.*²²⁹

O *Vicente, o rei dos ladrões*, um dos sucessos editoriais da época, tornava-se, assim, o símbolo da missão que tinha em vista o reconhecimento do direito autoral dos automeados trovadores nordestinos. Colocando-se (na terceira pessoa) como porta-voz da classe, Rodolfo aproveita o incidente para promover publicamente a discussão que, graças ao espaço conquistado na imprensa, ganhava fórum nacional. Vale remarcar a importância desse apoio à visibilidade alcançada pelo movimento. Em nome da popularização da causa, o idealizador da ANTV chegou a integrar a Associação de Imprensa Periódica da Bahia, o que lhe deu o direito de assinar artigos publicados em jornais de Norte a Sul do país. A aproximação entre o folheto popular e o jornal, aliás, é defendida enfaticamente em um de seus artigos de divulgação do congresso de 1955, publicado no suplemento literário *O Tempo*, de Minas Gerais, alguns meses antes da realização do encontro em Salvador: “Para que saibam os leitores algo sobre a nossa tese, dissemos que os poetas populares são jornalistas, porque, de qualquer maneira, vivem da imprensa e, como os discípulos de Gutenberg, fazem dos seus folhetos órgãos noticiosos e de crítica”. Tal engajamento acabou por arrebatar alguns dos poetas reunidos em torno do ativista, que fundou, em 1955, o periódico *A Voz do Trovador*, denominado órgão divulgador da causa, no qual, entre outras coisas, se denuncia as condições de penúria dos poetas populares, como se vê nesta passagem de um artigo de Manoel D’Almeida publicado naquele mesmo ano:

superam em número de tiragens e edições.

²²⁸ Cf. SOUZA, 1995, p. 33-34. Depoimento transcrito por Jerusa Pires Ferreira.

²²⁹ Cf. SELJAN, 1955.

*São muitos os poetas populares que desiludidos e desanimados, abandonam a profissão, em procura de outros meios de vida. Alguns até melhoram de situação, outros, porém, continuam enfrentando a adversidade, sem encontrar um ofício condigno, mas, mesmo assim, esses desviados continuam amando a poesia e escrevendo versos onde dissipam os dissabores e revivem alegrias. Já a maioria dos poetas prosseguem na profissão inspirada pelas musas, apesar de enfrentarem os maiores sofrimentos, pois só contam com o auxílio mútuo, entre os colegas que acham-se em melhores condições, mas, pelo grande amor à arte, jamais deixam a poesia.*²³⁰

A profissão de fé não deixa de soar como uma reivindicação dirigida às autoridades, em uma época em que a suposta ameaça de extinção, justificava a inclusão do cordel na lista dos bens culturais subvencionáveis. Paralelamente a isso, os poetas autônomos que continuavam a publicar com dificuldade seus folhetos buscavam alternativas, imprimindo também, com alguma vantagem, nas folhéticas editoras de colegas que resistiam à crise. A situação adversa vivida pelos produtores do ramo explica, em grande parte, a pronta adesão de poetas e pequenos editores nordestinos ao projeto editorial da Prelúdio que, discretamente, entrava na concorrência.

Como foi dito, em 1955, a empresa paulistana já havia publicado, com ou sem identificação de autoria, uma série de histórias já consagradas pelo público nordestino, dentre essas: *Juvenal e o dragão*, *História da princesa da Pedra Fina*, *Vida e testamento de Cancão de Fogo*, *O Cachorro dos mortos*, *Peleja de Manoel do Riachão com o diabo*, de Leandro Gomes de Barros; *Proezas de João Grilo*, *Chegada de Lampião no Inferno*, na época, pertencentes à coleção de José Bernardo; *História de Antônio Silvino: Vida, crimes e julgamento*, pertencente aos herdeiros de Chagas Batista; e *História do Valente Zé Garcia*, de Melchíades Ferreira da Silva, cujos direitos de publicação, na década de 1950, foram comprados por Manoel Camilo dos Santos (Estrela da Poesia).²³¹ A despeito disso, nas edições da Prelúdio, aparece estampado, na folha de rosto, um aviso em que se asseguram o direito de publicação da obra e o seu registro obrigatório na Biblioteca Nacional.

É possível que essas edições não autorizadas tenham chegado ao conhecimento do editor José Bernardo, de Juazeiro, que, entre 1954 e 1959, veiculou, na capa de fundo de uma série de folhetos, um protesto (o mesmo usado por Athayde na década de 1920²³²), contra edições não autorizadas de obras de sua propriedade. Mas a ação efetiva veio a partir do movimento que se organizava em Salvador, sob a

²³⁰ A *Voz do Trovador*, maio de 1955, p. 3.

²³¹ Ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..

liderança de Rodolfo, mais tarde, o intermediário do acordo entre poetas ligados à ANTV e a editora. Antes disso, como se observa na capa de fundo de uma edição do romance *O Cachorro dos mortos*, de Leandro, certamente, anterior a 1955²³³, já constavam, na relação de romances da editora, três títulos de obras da autoria do poeta baiano de Senhor do Bonfim Antônio Teodoro dos Santos (1916-?), o “Poeta Garimpeiro” (1916-?): *Lampeão, o rei do cangaço*, que se destaca entre as obras dessa linha, *Sansão e Dalila* (não confundir com o cordel homônimo de Manoel D’Almeida) e *Chico Mineiro*, versão romancesada da canção sertaneja que se tornou um clássico radiofônico na voz da dupla Tônico e Tinoco. O autor, então estabelecido em São Paulo, foi, até por volta de 1965, um dos principais colaboradores da casa. Escreveu exclusivamente para Prelúdio os romances: *Alonso e Marina* (duas versões, respectivamente, em verso e em prosa) do clássico de Leandro ; *O Jogador na igreja*, em que reconta, em 32 páginas, *O Soldado jogador* (8 páginas), também um sucesso editorial de Leandro; *O Neto de José de Souza Leão* e *O Julgamento de Cancão de Fogo no Céu*, que dialogam com dois outros clássicos do cordel, o *José de Souza Leão*, de João Ferreira de Lima, e a *História de Cancão de Fogo*, de Leandro; histórias sobre valentes nordestinos (*Dois Valentões do Norte: Vilela e Miguel Barbosa* e *Proezas de Miguel Barbosa*) e sobre o “tempo em que os bichos falavam” (*O Casamento do macaco com a onça*), modalidade que se destacava, também, em outras editoras do gênero, como a exemplo da Modinha Popular, do Rio de Janeiro; *A Vida criminosa de Antônio Silvino*, *A Luta de Antônio Silvino com o Diabo*, *Maria Bonita, a mulher cangaço*, entre outras histórias sobre o assunto, que atendiam à demanda cultural do público urbano numa época em que o cangaço já figurava na história oficial como um fato superado. De sua autoria foram ainda lançados pela Prelúdio o romance *João soldado: o valente que meteu o diabo em um saco*, reimpresso várias vezes; histórias de ocasião (*Grandeza de São Paulo*), pelepas imaginárias (*O Encontro de Rui Barbosa com Castro Alves* e *Peleja de Garrincha com Pelé*), trovas e quadras (*Trovas e contrastes*, *Quadras sem trovas*) etc. Embora tenha emplacado apenas dois sucessos editoriais (*Lampeão, o rei do cangaço* e *João Soldado*), dada a qualidade de sua produção, o autor merece ser distinguido como um mais expressivos lançados pela editora. Conquanto vivesse e produzisse em São Paulo, Antônio Teodoro dos Santos aderiu, a convite de Rodolfo, ao movimento dos

²³² Ver nota 163.

trovadores, atuando como representante de Senhor do Bonfim no congresso de 1955. Teria sido o autor um dos informantes sobre a publicação não autorizada do romance que aparece como estopim da marcha pelos direitos autorais na década de 1950.²³⁴

Além de Antônio Teodoro, também foram atraídos para a Prelúdio, ainda no início da década de 1950, o paraibano Manoel Pereira Sobrinho (1918-?), ex-proprietário da Casa Pereira de Campina Grande, na época, residente em São Paulo.²³⁵ Ainda no final dos anos 50, Pereira Sobrinho escreveu uma série de obras para a Prelúdio, dentre essas, uma versão de 128 páginas de *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo (um outro sucesso do cinema popularizado no Nordeste na primeira metade do século XX), que teve uma única edição pela editora ; uma versão da história do *Judeu errante*; e uma sequência de versões homônimas de cordéis nordestinos consagrados, tais como, *O Casamento do calangro com a lagartixa* (1957); *A Órfã abandonada*, *A Princesa da Pedra Fina*, *O Testamento da Cigana Esmeralda*, *O Capitão do Navio*, *A Triste sorte de Jovelina* (1958), *Dimas, o bom ladrão*, todos romances de 32 páginas que recontam sucessos editoriais popularizados por Leandro e Athayde.

Mais ou menos na mesma época, foram lançados pela editora paulistana uma série de romances do poeta Paulo Nunes Batista (1924-?), filho do consagrado Francisco das Chagas Batista. Como os dois anteriores, residente em São Paulo e membro da ANTV, Paulo Nunes Batista também escreveu diversas obras de encomenda para a Prelúdio, dentre essas: *O Filho do valente Zé Garcia* e *Novas proezas de João Grilo* (1958), que remetem, respectivamente, ao *Romance do valente Zé Garcia*, de Melchíades, e às *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima ; *Aventuras de Pedro Malasartes Segundo* (1958), que integram, juntamente com João Grilo e Cancão de Fogo, a série dos (anti)heróis malandros ; entre outras histórias adequadas às linhas da editora, tais como *O Negrinho do pastoreio* (1958), *Histórias do tempo em que os bichos falavam* e *Novas astúcias de Bertoldo* que reativa a personagem do simplório sabido popularizada pelo cordel português.²³⁶

Já por volta do final dos anos 50, após o episódio reportado no *Diário da Bahia*, aparecem com o selo da Prelúdio obras de diversos autores engajados à ANTV, dentre os quais o líder do movimento, Rodolfo Coelho Cavalcante.

²³³ Ver acervo do Museu do Folclore.

²³⁴ Informação dada por Manoel D' Almeida na entrevista mencionada.

²³⁵ Consultar ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit..

²³⁶ Deixo de mencionar o ano da publicação das edições não datadas.

Especialista em composições curtas de ocasião, o autor teve lançada pela editora, em um único volume de 32 páginas, uma sequência de ABCs (*ABC dos namorados, ABC do amor, ABC do beijo, ABC da dança*), antes publicados autonomamente pelo poeta. Saíram ainda pela casa paulistana, sempre integrando volumes de 32 páginas, outras de suas composições curtas que também se incluíam nas linhas privilegiadas pela editora, tais como *A Chegada de Lampeão no Céu* (1959) e *O Encontro de Cancão de Fogo com José do Telhado* (1959). Rodolfo, que não se sobressaiu como autor de romances, teve também lançados pela editora dois exemplares dessa modalidade: *O Drama do comandante*, história que se passa no sertão de Pernambuco originada de um drama de circo; e *O Príncipe formoso*, romance que remete ao mito de eros e psiquê, baseado em um conto corrente na tradição oral nordestina. Do autor, foram reeditados pela editora, encontrando-se ainda em circulação, o romance *O Príncipe formoso* e os contos faceciosos sobre Lampião e Cancão de Fogo, dois dos personagens mais populares do cordel brasileiro.

Também publicaram pela casa paulistana, no mesmo período, o baiano Minelvino Francisco Silva, primeiro delegado da ANTV no congresso de 1955; e o paraibano José Costa Leite. Minelvino que juntamente com Rodolfo e Manoel D' Almeida formou a tríade dos poetas mais influentes do I Congresso dos trovadores, destacou-se como um dos autores mais apreciados do seu tempo. Concorreu com Rodolfo em número de obras publicadas e com Manoel D' Almeida no que se refere à produção de romances. Só no período em questão saíram pela Prelúdio em torno de uma dezena de histórias de sua autoria, dentre essas: *Os Bandidos do Paroeste, Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malasartes* (1957); *A Segunda vida de Cancão de Fogo* (1959); *O Touro preto que engoliu o fazendeiro* (1959); *História do valente Acaba-Mundo e a serpente negra* (1959); *História da vaca misteriosa* (que dialoga com a *História do boi misterioso*, de Leandro); *História do bicho de sete cabeças*; *História do valente Damião* etc, todas seguindo o padrão de 32 páginas.

Já do poeta José Costa Leite da Tipografia São José, autor do *Calendário Brasileiro*, foram incluídas no catálogo da Prelúdio: a *Peleja de Zé Pretinho com Manoel Riachão*, na qual se representa o encontro imaginário de Zé Pretinho (da *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*) com o cantador fictício Manoel Riachão, figurado por Leandro na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*; e *O Papagaio de Ouro*, romance apenas recentemente reeditado pela Luzeiro. Conforme consta em catálogo de sua folhetaria, posteriormente, batizada A Voz da Poesia

Nordestina, José Costa Leite também negociou com a editora, além dessas obras de 32 páginas (padrão não dominante na obra do autor) quatro composições humorísticas de 8 páginas, a sua especialidade: *Os Dez mandamentos*, *O pai nosso* e o *credo dos cachaceiros* e *A Mulher que engoliu um par de tamancos com ciúmes do marido*.

Houve, além desses autores, outros poetas que colaboraram com uma ou outra obra nessa época, tais como o poeta baiano João Damasceno Nobre, autocognominado Amador Silvestre (1926 -?), com *As Profecias do boi misterioso*; e o cearense Antônio Sena Alencar (*A Chegada de Lampião no Codó*, *Peleja de Joaquim Jaqueira com Manoel Barra Mansa* e *João Sem Medo*). Além desses autores, constam, ainda na década de 1950 na lista de colaboradores da Prelúdio, alguns nomes desconhecidos no mercado nordestino, como Walter Lopes Pereira (*O Crime de Barra Mansa*); Ado Benatti, que assinou uma série de “histórias do tempo em que os bichos falavam”, reunidas na *Festa da bicharada*, e *O Estouro da boiada*, escrito em linguagem matuta, muito raramente usada no cordel nordestino; Fred Jorge, autor de obras de modalidades diversas: *Cartas de amor*, uma seleção de cartas escritas em prosa, várias vezes reeditada; *O Orgulho quebrado pela força do amor e do destino*, romance em quadras; *Romeu e Julieta*, romance de 64 páginas em prosa, entre outras obras de pouco êxito comercial que não chegaram a ser reimpressas; Sizenando C. Lima (*Desafio de Silvio Santos com Chacrinha* e *Desafio de Hebe com Dercy*); Carolino Leobas (*O Crime do poço*), Luiz Batista de Arruda (*Marcelino Pão e Vinho*). Mas foram, efetivamente, os poetas nordestinos, formados na escola de Leandro, Chagas Batista, Melchíades, Athayde, José Camelo, José Pacheco (para citar apenas alguns dentre os mais influentes) que definiram a posição privilegiada da Prelúdio a partir dessa época.

Quanto à questão que desencadeou a polêmica envolvendo Manoel D’ Almeida e a editora, o problema se resolveu com um acordo que, como se pode observar, atraiu para a empresa os mais reputados poetas de ofício em atuação. Já em 1955, a editora comprou só de Manoel D’ Almeida cerca de quinze trabalhos, tendo sido publicados, nesse mesmo ano, além de *Vicente, o rei dos ladrões*, *O Louco da aldeia*, *O Sacrifício do amor ou o noivo ressuscitado* e *Josafá e Marieta*. Esse último, depois de *Vicente*, um dos maiores êxitos editoriais da casa, alcançou, no início da

década de 1990, um número de edições próximo a 450 000 exemplares.²³⁷ Já em 1955, o poeta, que havia se estabelecido como autônomo, passou a produzir, quase que exclusivamente, em função da demanda da editora paulistana, tendo se tornado, com o passar do tempo, o autor mais publicado pela casa. A propósito, ainda no depoimento supracitado, Arlindo Pinto de Souza, editor da Prelúdio, explica, do seu ponto de vista, as bases da negociação:

*É sempre importante retornar ao Nordeste. Veja a questão dos direitos de autor: a cultura é de lá. Eles, os poetas de cordel, procuravam os editores do Nordeste, entregavam o original e o acordo era esse: depois de editados, o editor daria cem, duzentos ou trezentos livros como paga do texto de publicação. Geralmente, depois, o texto acaba ficando com o próprio editor. Então quando nós começamos a negociar com os autores do Nordeste, a proposta era a mesma. (...) Mas nós elevamos a 1000 exemplares para o autor, comprando os direitos de publicação, e cada um que se vire porque geralmente os poetas populares também são vendedores. (...) Daí para cá, nós sempre nos baseamos no valor de 1 000 livros para pagar o original. Sempre fazendo 5 000 exemplares inicialmente e quando acontece a reedição o autor perde a participação. Mas, atualmente, o contrato é por escrito e registrado. E os poetas acharam uma vantagem muito grande em todas essas inovações.*²³⁸

Esse acordo vantajoso, sobretudo a médio e longo prazo, para a editora, que lucrava especialmente com as histórias reeditáveis, por outro lado, favoreceu bastante a popularização gradativa dos cordéis de capa colorida no mercado nordestino. Já na década de 1960, poetas autônomos e algumas folhetarias editoras do Nordeste aparecem como agentes da Prelúdio. Foi o que aconteceu com a Folhetaria São João (editora A Voz da Poesia) da Paraíba, do poeta João Severo da Silva (1942-1978), e da casa editora distribuidora de Rodolfo Coelho Cavalcante. Em contrapartida, usufruindo visivelmente uma posição social e econômica vantajosa em relação às editoras nordestinas, a empresa paulistana, investia na produção, oferecendo a um grupo de autores de valor, um padrão editorial de qualidade e as melhores condições do mercado.

Empregando uma fórmula empresarial já usada por Athayde – que atraiu para a sua editora grande parte dos melhores poetas disponíveis e com poucos recursos para publicar autonomamente - o editor paulistano pode entrar no mercado semi-artesanal do cordel, com bastante vantagem em relação aos produtores nordestinos. Contudo, pode-se dizer que a situação esteve equilibrada pelo menos até meados da década de 1960, quando se evidencia a crise das folhetarias no Nordeste. De 1950 até por volta de 1965, dominando na área conquistada por Athayde (que se estendia de

²³⁷ Conforme balancete realizado pelo editor no começo dos anos 90.

²³⁸ Cf. SOUZA, 1995, p. 47-48.

Manaus a Salvador, incluindo todas as capitais nordestinas) e com o direito de publicação do maior número de obras reeditáveis do mercado, José Bernardo, da São Francisco, certamente manteve a melhor posição. Conforme depoimento de Maria de Jesus Diniz, uma das herdeiras do editor, já em 1955, quando a São Francisco reinava absoluta no reduto do cordel, a produção da editora ultrapassava a marca de um milhão de exemplares impressos anualmente. Dispondo então de doze operários e três máquinas de impressão funcionando ao mesmo tempo, com capacidade de imprimir 16 páginas por vez cada uma, a editora tinha a produção média mensal de 80.000 exemplares. Além disso, de dois em dois meses supria-se o mercado com 10.000 unidades dos clássicos: *O Pavão Misterioso*, *O Valente Zé Garcia*, *Proezas de João Grilo*, *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum* entre outras histórias consagradas pelo público.²³⁹

Excluindo-se essa produção, dominavam o mercado, antes da incursão da Prelúdio, os folhetos de 8 e 16 páginas, que, haja vista o alto custo da impressão, estavam mais ao alcance dos poetas autônomos. Também ajudavam a aquecer o sistema os vários pequenos editores surgidos em meio ao influxo comercial promovido pela empresa de Athayde. Assim, as obras de José Camelo, José Pacheco, João Ferreira de Lima e Delarme Monteiro, de certa forma, projetadas pelo editor de Ingá, continuaram em circulação. Manoel Camilo dos Santos se tornou editor autorizado da obra de Melchíades e de José Camelo, que teve também obras publicadas por editores diversos, entre os quais Manoel Baraúna, de Guarabira, e Joaquim Batista de Sena (1912-?), de Fortaleza²⁴⁰. Nesse contexto, o paraibano Manoel D' Almeida Filho, em atuação desde o final da década de 1930, se distinguiu sobretudo como autor de histórias reeditáveis, em uma época em que (em parte pela necessidade de retorno financeiro imediato e pelo alto custo da impressão) abundavam especialistas em folhetos curtos de interesse imediato.

²³⁹ Ver NOBLAT, 1982.

3. Manoel no fogo cruzado da cultura

Diferentemente de Athayde, que teve, declaradamente, a cantoria como principal referência poética, Manoel D' Almeida representa bem uma geração de autores formados quando o folheto já se havia consolidado no Nordeste, configurando-se, entre outras coisas, como um veículo da educação informal. Conforme declara, o autor nascido em 1914, em Alagoa Grande, no Agreste paraibano, teve o seu primeiro encontro com as letras por meio da literatura de cordel:

Até uns oito anos mais ou menos, eu nunca tinha ido à cidade. Quando fui pela primeira vez, vi um rapaz vendendo uns folhetos na feira e pedi a meu pai para comprar um. Eu fiquei doido com aquele negócio daquelas letras, como era que se lia aquilo. Eu tinha uma prima que sabia ler alguma coisa, trocando as palavras mas sabia. Eu comprei uma carta de ABC e ela começou a me ensinar, e assim eu fui lutando até que aprendi a carta de ABC, metade errada, metade certa; depois comprei um segundo livro.²²⁹

Embora o poeta tenha vivido a infância em uma área de cantadores, em seu relato, é, significativamente, o folheto que o autor reconhece como elemento deflagrador da sua vocação poética. Excluindo-se esse aspecto, pode-se dizer que as condições que definiram a sua posição como autor foram semelhantes às observadas no caso da maioria dos principais representantes do cordel no século XX. Como seus antecessores, Manoel realizou a passagem decisiva do interior agreste para a capital onde começou a publicar autonomamente:

Lá (na capital paraibana) enfrentei a vida trabalhando de servente de pedreiro (...) por último, em 1936, eu trabalhava na fábrica de cimento (...). Durante esse tempo, eu nunca deixei de ler livro de cordel, como também escrevia, sem ter idéia de publicar nada. Mas nessa época, surgiu o caso de uma menina que nasceu em Cruz das Almas. Nasceu morta, mas com os lábios um pouco vermelhos e as faces também vermelhas; e uma criança, quando nasce, não tem sobranceiras. Mas todo mundo achou, como era época do uso da sobranceira raspada e dos lábios pintados e as faces, que aquilo tinha sido um exemplo, um castigo de Deus. Então aproveitei e escrevi o folheto « A Menina que nasceu pintada, com unhas de ponta e sobranceiras raspadas ». Publiquei o folheto e deixei a fábrica de cimento. Comecei a comprar folhetos dos outros colegas, fazer permutas e comecei a escrever.²³⁰

Já por volta do final dos anos de 1930, vivendo do comércio ambulante que se estabeleceu nas grandes feiras do interior e nos mercados das capitais da Paraíba e de Pernambuco, o autor frequentava sistematicamente as rodas onde se praticava a improvisação, espécie de escola informal itinerante que reunia, indistintamente, poetas e cantadores. Nesse período, ele glosou com alguns dos repentistas

²⁴⁰ A propósito, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra citada.

²²⁹ Depoimento a mim concedido em entrevista já mencionada.

²³⁰ Idem.

prestigiados que frequentaram em Recife, nessa mesma época, o círculo de Athayde.

Ainda no depoimento citado, Manoel D'Almeida recorda um desses encontros:

Em uma dessas ocasiões, nos encontrávamos na feira de Itabaiana (...), numa bodega, com uma roda de poetas, entre eles o grande poeta Manoel Raimundo. O compadre Luiz Gomes costumava dar uns temas muito difíceis para quem não entendia da coisa, mas fáceis para quem já estava prático. Então ele deu o tema: ' Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem '. Todos se concentraram para entrar, cada um com o seu primeiro verso, que quem entrasse primeiro levava vantagem. E eu saí: ' Lá nos tronos divinais,/ quando existem eleições,/ são santas inspirações/ que os anjos descer consentem./ pois são luzes que não mentem/ com as centelhas que descem./ Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem'.²³¹

O estágio com os grandes glosadores da época não deixa de figurar, em seu relato, realizado poucos anos antes de sua morte, como uma credencial de sua autoridade poética. Mas é, sobretudo, a influência de Athayde, conhecido como editor exigente quanto à qualidade formal das obras publicadas, que se reflete na produção do poeta, a quem chegou a ser conferido o epíteto « o Pena de Ouro » da literatura de cordel. Embora tenha também produzido folhetos de ocasião de oito páginas, como a *História da menina que nasceu pintada...*, com que obteve recursos imediatos para iniciar a sua empresa como poeta autônomo, desde o começo da sua atuação, Manoel D'Almeida se dedicou, especialmente, ao romance e às histórias de aventura e encantamento, seguindo, de certa forma, a linha de produção privilegiada por Athayde a partir de meados dos anos 30. Por exemplo, em *As Aventuras de Paulo*, protótipo de romance de 16 páginas, publicado provavelmente antes de 1940, aparecem divulgados, na capa de fundo do folheto, seis obras do autor, dentre essas : um romance de 32 páginas (*A Vingança de Custódio, ou os sofrimentos de Rosa*); uma representação de peleja entre trovadores (*Discussão de Manoel D'Almeida com Manoel Bento*); dois contos de exemplo (*O Pai que quis casar com a filha* e *História de um servo de Deus*); e dois outros protótipos de romance: *A Vingança do amor* (*Alfredo e Lindalva*) e *As Bravuras de Nequinho*. Já em folheto de gracejo datado de 1940 (*Discussão de Manoel D'Almeida com uma negra da Bahia*), acrescenta-se à lista o conto de exemplo *Jesus Cristo e o mestre dos mestres*, de 8 páginas, que, mais tarde, ampliado para 32, seria publicado pela Prelúdio.

²³¹ Sobre o cantador Manoel Raimundo (de Barros) e o poeta de bancada também cantador Luiz Gomes de Albuquerque, ver ALMEIDA E ALVES SOBRINHO, obra citada.



Capa de cordel publicado por volta de 1940 pelo autor que segue a linha editorial de João Martins de Athayde.

Dentre esses cordéis, também passaram a integrar a coleção da editora paulistana *O pai que quis casar com a filha*, *A Vingança de Custódio* e *As Aventuras de Nequinho*, que, já reelaborado e ampliado para 16 páginas, reaparece, nos anos 50, com o título *História de Nequinho e Jandira*, tendo sido reimpresso, a partir da década de 1980, pela Luzeiro, trazendo no título apenas o nome dos protagonistas. Mais ou menos uma década depois, provavelmente no começo dos anos 50, o autor divulga, na capa de fundo do folheto de aventuras *Amor nas selvas*, uma relação de dezesseis obras, acrescentando à lista das já publicadas os cordéis : *Vicente, o rei dos ladrões*, *A Marca do Zorro*, *Josafá e Marieta*, *O Sacrifício do amor*, *O Louco da Aldeia*, *O Príncipe enterrado vivo e a rainha justiceira*, *Os Quatro sábios do reino*, *O Herói da meia-noite*, *História da princesa dos sete palácios de cristal*, *A Ilha misteriosa*, *Floriano e a negra feiticeira* e *Feitiço por cima do feiticeiro*, todas vendidas, nessa mesma década, à Prelúdio. Esse currículo, entre outras coisas, sem dúvida, justifica a posição conquistada por Manoel D' Almeida na editora que fez dele o seu principal colaborador.

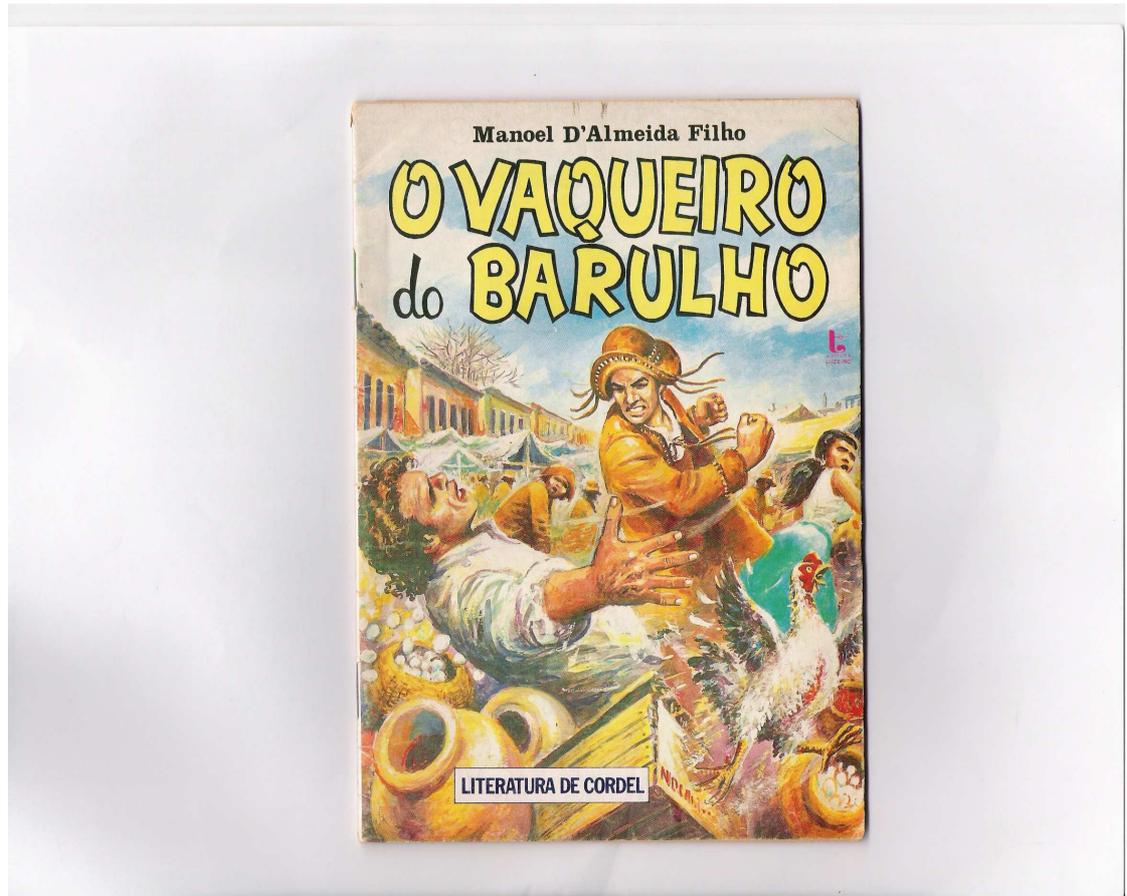
Distinguindo-se, por exemplo, de Antônio Teodoro dos Santos, Manoel Pereira Sobrinho e Paulo Nunes Batista, que produziram, nos anos 50, uma série de obras em diálogo com os clássicos do cordel, para atender à demanda da editora

paulistana, Manoel D' Almeida entrou para o rol de autores da empresa com a venda de quinze obras já publicadas e, algumas delas, republicadas autonomamente pelo autor. Ainda no depoimento supracitado, ele relata o episódio:

Nesse primeiro negócio, vendi quinze originais, àquela época por 15 mil cruzeiros em dinheiro. Por sinal, esse dinheiro serviu para pagar um terno que eu havia comprado para o Congresso de 1955. Tanto que, no dia 2 de julho de 1955, eu desfilei em Salvador no bloco dos poetas e violeiros, com a bandeira brasileira (...).

Com esse episódio, praticamente, encerra-se a trajetória do poeta-editor autônomo que, com o tempo, passa a publicar quase que exclusivamente pela editora. Na década de 1960, quando saíram gradativamente de circulação a maioria das obras, ao que parece, encomendadas pela Prelúdio aos autores que atuavam em São Paulo, aumenta significativamente o número de títulos de Manoel D' Almeida publicados pela casa. Aparecem, entre outras obras, *A Noiva do Diabo* (1962); *A Sedutora Maldita* (1966); *A Vingança do sangue* (1965); *A Chegada de Roberto Carlos no Céu, Mágoa de boiadeiro* (1969); *O Castigo do destino* (1968); *O Direito de nascer* (1967); *Os Cabras de Lampião* (1966); *O Lobisomem encantado* (1967) *Rufino, o rei do barulho* (1965). Distingue-se, nessa lista, uma das tendências de sua produção: o *romance e a contística regional*.

Manoel D' Almeida, que se especializou no romance envolvendo aventuras, amor e heroísmo, também privilegiado por Athayde, escreveu uma série de folhetos dessa modalidade ambientados no Nordeste no tempo dos coronéis. Destacam-se nessa categoria: *Rufino, o rei do barulho* (1965), que no começo dos anos 90 havia chegado à marca de 195.000 folhetos impressos; *O Comprador de barulho* (1977), que, na mesma época, superou a marca de 130.000 ; e os romances hoje esgotados *O Amor que venceu a morte* (1969) e *O Amor em face do destino* (1956), os quais, embora distingam-se por um enredo bem elaborado, não obtiveram grande êxito comercial, tendo chegado respectivamente à marca de 18.000 e 83.000 folhetos publicados no começo da década de 1990.



Cópia reduzida da capa de cordel reimpresso pela Luzeiro em 1994.

No que se refere a essa modalidade de romance, Manoel D' Almeida também bebeu na fonte de Athayde, por cuja editora saiu, pelo menos, dois paradigmáticos romances sertanejos: o *Valente Josué*, que conta uma história de amor em meio a uma luta de sangue entre duas famílias intrigadas do sertão; e *As Grandes aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia*, uma das mais poéticas histórias da modalidade, onde o autor, o paraibano José Camelo, substitui o sangue pela astúcia, enfocando um agreste mais ameno nos costumes. Acrescentam-se a essa lista de romances ambientados no Nordeste arcaico, a *História do valente sertanejo Zé Garcia*, de Melchíades, dentre os citados, o que mais se afasta dos romances de Manoel D' Almeida; e a *História de Mariquinha e José de Souza Leão*, esse um dos sucessos de João Ferreira de Lima, que, assim como a *História do Valente Zé Garcia*, não chegou a ser publicado pelo editor de Recife.²³²

²³² Circulou com o selo da casa Athayde um romance homônimo que conta a história do temido anti-herói José de Souza Leão, uma espécie de desordeiro, em nada semelhante ao herói do romance de João Ferreira de Lima.

Mais remotamente, o tema da fuga dos amantes que desafiam a autoridade do coronel, pai da moça (presente em todos esses cordéis, excetuando-se o de Melchíades), já havia sido tratado em *Roque Mateus do Rio São Francisco*, romance atribuído a Leandro, publicado por Athayde a primeira vez em 1924. Aproximando-se desse romance antigo narrado em primeira pessoa, *O Amor que venceu a morte* (1969), de Manoel D'Almeida, enfoca a região do São Francisco e o alto sertão nordestino, tratando das aventuras de Maristela e um forasteiro destemido que subvertem o *statu quo*. Nesse cordel, como em *Roque Mateus*, o casal protagonista faz a temida travessia do rio S. Francisco durante a fuga e, conquista o perdão do coronel pelo ato de bravura (ao contrário do que ocorre em *O Valente Josué*, atribuído a Athayde, e na *História de José de Souza Leão*, de João Ferreira de Lima, em que o herói livra a moça do jugo paterno pela força). Por outro lado, distinguindo-se do *Roque Mateus*, romance de 16 páginas que enfoca especialmente o evento heróico da travessia, a história de Manoel D'Almeida, de 32, apresenta diversas evoluções,



Capa do romance Amor e m face do destino, publicado pela Prelúdio em 1956.

alongando-se com a narrativa de acontecimentos que se desenvolvem sertão a dentro. Um outro cordel de Manoel D' Almeida que se destaca nessa categoria é *O Amor em face do destino* (1956), que retoma o tema mais romanticamente, como o faz José Camelo nas *Aventuras de Armando e Rosa*, aproximando-se, também, de romances como *O Valente Josué* pelas cenas de bravura e violência corporal, próprias das histórias envolvendo disputa entre famílias sertanejas. O romance de Manoel D' Almeida se desenvolve entre o sertão alagoano e a capital de Pernambuco, configurando-se também nesse caso a temida travessia do rio São Francisco pelo casal heróico. O enredo articula a história de dois irmãos adotivos que, mesmo desconhecendo tal condição, apaixonam-se platonicamente, havendo, depois da cena do reconhecimento, a fuga tradicional. A história, como é comum nos romances do autor, apresenta, antes e depois disso, diversos desdobramentos, complicando o drama o fato de o filho adotado ser um dos dois sobreviventes de uma chacina empreendida no passado pelo coronel, pai de sua pretendida. Começa o autor, inscrevendo a narrativa na tradição do romance rural:

*Nosso mundo tem passado
Por uma grande reforma;
O tempo dos cangaceiros
Já saiu fora de forma;
Com os costumes antigos
Hoje ninguém se conforma.*

*É tanto que se um poeta
Escreve em cima da linha
Um drama desenrolado
Numa cidade vizinha,
Quem não conhece diz logo
Ser conto da corochinha.*

*Pois deu-se diversos casos
Que como recordações
Ainda hoje revivem
Pelas plagas dos sertões
Como uma lembrança eterna
Plantada nos corações.*

*Como sejam: as fugidas
De filhas de fazendeiros,
Os assaltos às fazendas
Por grupos de cangaceiros,
E os casamentos forçados
Por ricos aventureiros.*

*Portanto eu vou contar
Uma história das boas
Do tempo dos cangaceiros
Nos sertões das Alagoas;
Um drama que seu passado*

Comoveu várias pessoas.

Note-se que, diferentemente do que ocorre no *Roque Mateus*, em que se apresenta a perspectiva do protagonista ainda imerso no contexto das cenas narradas, observa-se aí a distância configurada entre o mundo narrado e a enunciação.²³³ Apresentando-se como porta-voz de uma experiência já superada, o narrador se posiciona em uma atualidade em que os fatos passados se convertem em material para a *estilização* da memória oral sertaneja. Processo semelhante a esse pode ser observado também em uma série de histórias sobre cangaceiros escritos pelo autor. Dentre essas: *Os Cabras de Lampião* (1966), ao qual, não obstante à romantização dos fatos, o autor procura dar o tom do documentário; *Zé Baiano, Vida e morte* (1988), uma pequena biografia do cangaceiro, baseada em histórias contadas pelo povo; e *Vingança e morte de Corisco* (1986), no qual é representado o último episódio heróico da narrativa de Virgulino Ferreira.

Já direcionado à demanda da editora paulistana, o autor investiu em outros filões, escrevendo obras que dialogam com filmes e novelas de faroeste, tal como *A Marca do Zorro* (1ª ed. da Prelúdio, 1956), baseada no filme e na novela homônima, e *O Pistoleiro invencível* (1985), cujo herói se reveste das características dos valentes das histórias sertanejas produzidas pelo autor. Em menor quantidade, aparecem também as histórias baseadas em novelas urbanas publicadas pelas editoras populares do sudeste e também vendidas em bancas de jornal, tal como *A Noiva do diabo* (1962), que versa uma novela em prosa de mesmo título assinada por Toni Marlaine, pseudônimo de um dos colaboradores da Prelúdio.

Na década de 1960, a editora lança *O Direito de nascer*, 1967, contendo 64 páginas, o maior cordel publicado do autor, feito a partir da versão radiofônica da novela homônima (1946) do cubano Félix Caignet. Já na década de 1970, Manoel D'Almeida apresenta a sua versão do romance *Gabriela* (1958), de Jorge Amado, tendo como parâmetro a montagem televisiva da obra. Publicado em 1976 em Aracaju pelo autor, o cordel teve ainda uma edição posterior pela Luzeiro e outra fac-similar patrocinada pela Fundação Casa de Jorge Amado na década de 1980, em comemoração aos trinta anos de publicação do romance.

Entre a década de 1960 e 1970, surgem alguns cordéis que tratam de personalidades midiáticas, como é o caso de *A Luta de Zé do Caixão com o Diabo*

²³³ Começa o *Roque Mateus*: « Vou manifestar ao público/De um caso sucedido/ dos trabalhos desse

(1972) e *A Chegada de Roberto Carlos no Céu* (1968). Dessa produção (em parte motivada pelo editor, que trabalhava, paralelamente, com uma produção de massa diversificada²³⁴), pode-se dizer que apenas *A Luta de Zé do Caixão com o Diabo*, que incorpora os elementos das representações de pejejas popularizadas desde a época de Leandro, obteve certo êxito comercial, tendo chegado no início da década de 1990, à marca de 145.000 exemplares. Adequando-se à linha editorial da Luzeiro, Manoel D'Almeida também escreveu, assinando com o pseudônimo Adam Fialho, anagrama do seu nome, uma série de histórias eróticas, procurando adequá-las a uma linguagem aceitável pelo público tradicional. São elas: *A Troca das esposas*, *O Costureiro de honra* e *O Tolo Sebastião*, todas publicadas no começo dos anos 80.

Não obstante essa variedade temática, continuavam a representar a parte mais editada pela editora as modalidades tradicionais, dentre as quais se destacam, no caso do autor, as histórias ambientadas no Nordeste. Uma outra modalidade tradicional por ele e muitos de seus contemporâneos bastante explorada foi o *conto de encantamento*. Dessa linha, distinguem-se, de Manoel D'Almeida, alguns êxitos de público como *A Princesa Rosinha na cova dos ladrões* (1956); *A Vitória de Floriano e a negra feiticeira*, que se tornou conhecido do público nordestino bem antes de sua publicação pela Prelúdio em 1956; *Os Mistérios da princesa dos sete palácios de metal* (1957), *Os Quatro sábios do reino e a princesa encarcerada* (1957) e *Os Três conselhos da sorte* (1970), que obtiveram, respectivamente, a marca de 254.000, 245.000, 259.000 e 257.000 exemplares publicados, até o balanço efetuado pela editora no começo dos anos 90.

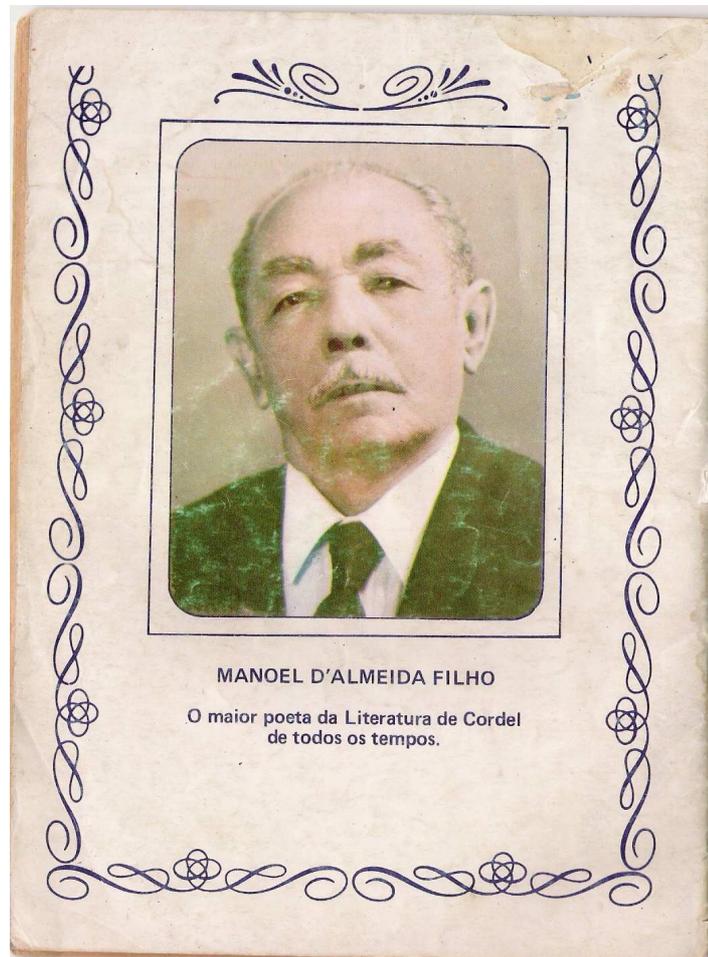
∴

De fato, não há como separar o status alcançado por Manoel D'Almeida no campo do cordel de sua duradoura atuação na editora paulistana, a qual o autor esteve ligado durante quarenta anos ininterruptos. Ao longo desse tempo, o autor foi, não

... mundo/ Que comigo tem surtido,/ Minha vida transitosa/ té hoje quanto tem sido. »

²³⁴ A propósito, investindo na correspondência entre essas duas produções, o editor lançou, entre o final da década de 1960 e o começo da década seguinte, uma série de histórias em quadrinhos baseadas em grandes sucessos do cordel, quais sejam: *Lampião, o rei do cangaço*, de Antônio Teodoro dos Santos, *O Pavão Misterioso*, que, embora corresponda à versão plagiada por Melchiades, traz como autor José Camelo, acrescentando-se, no final, o acróstico desse último (sobre a controversa história da verdadeira autoria do clássico, ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, obra cit.); e *A Luta de Zé do Caixão com o Diabo*, de Manoel D'Almeida. Antes disso, no final dos anos 50, a editora havia lançado, em quadrinhos, *A História da cabocla Tereza*, baseada na canção homônima que se tornou um clássico da música caipira.

apenas o mais publicado pela casa, como também, sobretudo a partir dos anos 80, o seu principal colaborador, ajudando a escolher os cordéis a serem publicados, e atuando como co-editor informal e copidesque da produção. Ainda na entrevista



Retrato do autor presente na capa de fundo de cordéis publicados pela Luzeiro entre as décadas de 1980 e 1990.

supracitada, Arlindo Pinto de Souza faz referência a esse fato:

Um livro, desde que é lido o original até sair pronto da gráfica, demora um mês. Para passar pela revisão demora muito. Nós temos aqui oitenta originais preparados para editar e mais de 320 originais acumulados. Então nós escolhemos: o Manoel D' Almeida Filho sugere dois livros para serem publicados e eu escolho mais dois, ou um e um. Vou pensando na sugestão dele e na minha, vamos ao arquivo, pegamos e depois começamos a elaborar.²³⁵

Tal declaração aponta para um aspecto significativo do processo de publicação de cordéis pela editora. Contando também com um público de leitores escolarizados, a Luzeiro manteve permanentemente um corpo de revisores, geralmente professores de português, que se encarregavam de adequar o original à linguagem padrão. Nesse processo, Manoel D' Almeida participava selecionando, reescrevendo e aumentando

os originais, de acordo com o seu crivo, falhos quanto à construção poética tradicional. Ainda a propósito da prática da reescritura e suas implicações nesse contexto, no depoimento mencionado, o editor Arlindo P. de Souza admite:

Nossa intenção é esta mesma, aprimorar um pouquinho os livros. Não existem resistências populares em relação à Luzeiro. Eles gostam de modernização. Inovamos em capas coloridas, criamos ficha sobre o livro, informações sobre o autor, correção gramatical, ilustrações em alguns deles. Modernizamos sim, porque se nós quiséssemos fazer diferente não poderia ser. Por exemplo, a xilogravura (...). Nós já fizemos, mas eles (os poetas) não concordaram. Manoel D' Almeida, Enéias e outros vieram protestar sobre a nossa tentativa de imitar xilogravura com clichê.²⁴¹

Mais adiante, quando trata da crise da produção do cordel que chegou ao auge nessa época, continua o editor :

(...) não existe uma crise na literatura de cordel, pois há o interesse por parte do público. O que atrapalha é a crise econômica. (...)
Não há crise de interesse, mas não existem tantos bons poetas produzindo em quantidade.(...) Nós aqui não podemos aceitar todos os trabalhos. Às vezes vêm uns bons, relativamente, bons, que inclusive consentem que sejam reelaborados etc. Isto já aconteceu centenas de vezes. O Manoel de Almeida Filho reelabora com a anuência do próprio autor.²³⁶

Dessa forma, atualizava-se uma prática muito comum, por exemplo, na época de Athayde, responsável pela lapidação e ampliação de obras que se tornaram grandes sucessos de público, como é o caso, por exemplo, do conhecido cordel *Proezas de João Grilo*, ampliado de 8 para 32 páginas. A esse respeito, Manoel D' Almeida teve como precursor, além do próprio Athayde, o poeta Delarme Monteiro, que reescreveu diversos originais comprados pelo editor na década de 1940. Já a revisão gramatical dos manuscritos era prática recorrente desde a empresa editorial de Chagas Batista, a quem diversos poetas autônomos confiaram seus originais, revisados, estritamente, quando a pedido dos autores, que, nesse caso, mantinham a propriedade da obra.

∴

Não obstante seguisse a lógica industrial, a casa paulistana, que se tornou o principal balcão de negócios para os poetas de ofício, manteve, desde a sua entrada no mercado do cordel, contato estratégico com os produtores nordestinos, o que, sem dúvida, foi decisivo ao sucesso obtido pela empresa. Nesse contexto, Manoel D' Almeida (que, haja vista a sua trajetória, melhor representou a categoria dos poetas de valor que produziram em quantidade, de que fala Arlindo) enfrentou a crise

²³⁵ Cf. SOUZA, 1995, p. 50.

²⁴¹ P. 32.

²³⁶ Idem, p. 53.

adequando-se ao modo de produção da editora, e, de certa forma, ajudando a adaptá-la ao mercado nordestino. Por outro lado, a sua posição na casa paulistana ajudou a consolidar a sua imagem como autor, promovida, a certa altura, comercialmente pela Luzeiro que veiculou a fotografia do poeta na capa de fundo de cordéis publicados de meados da década de 1980 até o início da seguinte. Tal privilégio não deixou de ser considerado pelo poeta que, em entrevista, declara expressamente:

Eu tive vantagens que nenhum outro poeta popular teve. Nem o próprio João Martins de Athayde que possuiu uma gráfica. Eu tive tempo (...) e tive uma editora à minha disposição, não só comprando tudo que eu escrevia, como fazendo encomendas e me incentivando.²⁴²

Como se observa, a vantagem mencionada não diz respeito a certo poder que o autor efetivamente exerceu, ao se tornar uma espécie de mediador entre a editora e o contingente de poetas que, produzindo autonomamente com dificuldades, procuravam um lugar ao sol na casa paulistana. Antes, Manoel D' Almeida se refere, especialmente, a esse lugar, onde encontrou condições propícias à publicação de sua obra, com o que ele pôde, em meio à crise, inscrever a sua posição no escol dos autores do gênero. No entanto, longe de se equiparar a um Athayde que, ao se retirar do campo ainda no auge da produção do cordel no Nordeste, tinha, como editor que fora, a propriedade da maior e melhor parte do que havia sido publicado nessa esfera, Manoel se inclui no grupo numeroso de poetas que tiveram, como meio de se manter no mercado, a venda dos próprios originais. Ao contrário de Leandro, que viveu exclusivamente da própria pena, quando a informalidade característica do modo como se organizava o mercado cultural nordestino, entre outros aspectos, favoreceu a produção autônoma, Manoel atuou em um tempo em que a crise econômica e a restrição do espaço público fizeram acentuar, cada vez mais a desvantagem do poeta de ofício relativamente ao poder centralizador do editor proprietário. Assim, no ano de sua morte, que se deu quase três meses depois da venda aparentemente repentina da Luzeiro em 1995 ao atual dono, o poeta praticamente só tinha de seu os cordéis por escrever. A maior e melhor parte de sua produção, incluindo uma série de obras inéditas, constava como propriedade da editora que se apresentara como parceira da sua empresa autônoma.

²⁴² Depoimento já mencionado, a mim concedido em 1993.

4. *O cordel no século XXI: um breve relatório das posições dominantes*

Já por volta do final dos anos 90, quando a Luzeiro continuava a produzir, desde meados da década, em ritmo de contenção, começam a aparecer os resultados da iniciativa dos novos pequenos produtores nordestinos que atuam no mercado contemporâneo.²³⁷ Motivadas especialmente por um público urbano, composto de turistas, estudantes, pesquisadores e especialistas no assunto, as primeiras reações se configuraram nos anos 80, com o surgimento de academias, como a Academia Brasileira de Cordel (ABC), surgida no início da década em Fortaleza; e a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), que teve a sua primeira sessão em 1987, no Rio de Janeiro, com a participação de alguns produtores nordestinos que resistiam no mercado, como os poetas Manoel Monteiro, João José dos Santos, Paulo Nunes Batista e Gonçalo Ferreira da Silva, presidente da instituição.

Ainda no final dos anos 80, a organização do CECORDEL (Centro Cultural dos Cordelistas do Estado), em Fortaleza, apontava para uma nova e promissora tendência nesse campo de produção: a empresa associativa. Como tal, o CECORDEL reuniu um grupo de poetas locais, que encontraram, nesse caminho, um meio de superar as dificuldades da produção autônoma. Dentro desse espírito, também em Fortaleza, já no final dos anos 90, a editora Tupynanquim, do cartunista, poeta de bancada e editor Klévisson Viana, começou a publicar cordéis, lançando, inicialmente, uma dezena de folhetos de Arievaldo Viana Lima e Pedro Paulo Paulino, ambos poetas da nova geração. Pouco depois, paralelamente à publicação de obras de diversos autores, novos e já consagrados (como é o caso dos poetas Manoel Monteiro e José Costa Leite), o editor relança, gradativamente, uma série de clássicos que, com a extinção da editora de Juazeiro do Norte e a contenção temporária da editora paulistana, haviam deixado de ser publicados. Assim, com o apoio da ABC, que se tornou uma espécie de gestora do espólio de José Bernardo (vendido por seus herdeiros ao Governo do Ceará em 1982), a Tupynanquim apresenta, em agosto de 2000, uma edição de um dos grandes sucessos de Leandro, o *Casamento e divórcio da lagartixa*, um folheto de gracejo de 16 páginas. Depois disso, aparecem com o selo da editora pelo menos mais onze obras do autor, dentre essas: *O Cachorro dos mortos*, *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, *A Vida de Pedro Cem*, *O Cavalo que*

²³⁷ Ver nota 203.

defecava dinheiro; Juvenal e o dragão; A Donzela Teodora, entre outras. Já em 2002, o editor relança dois romances de José Camelo (*Pedrinho e Julinha e As Aventuras de Armando e Rosa*) e outro de Melchíades (*Roldão no leão de ouro*). Essa iniciativa foi acompanhada por outras pequenas editoras e poetas autônomos de várias partes do Nordeste que, por conta própria, colocaram no mercado novas edições dos velhos clássicos.

Há que se assinalar, nessa nova geração, o cearense Klévisson Viana, que atua junto a um grupo de poetas de talento reunidos em torno da editora Tupynanquim. Dentre esses, destacam-se, além do próprio editor, os poetas Arievaldo Viana, um dos fundadores da empresa, e Rouxinol do Rinaré, que tem em comum com Klévisson uma produção situada entre o tradicional e o paródico. Também do ponto de vista editorial, a Tupynanquim se destaca, com um projeto que incorpora elementos da arte pop, traduzidos, especialmente, nas caricaturas desenhadas a nanquim pelo próprio editor, que figuram em boa parte das capas. Como a maior parte da produção contemporânea, os folhetos da editora são impressos em ofset, a partir de um processo de composição gráfica computadorizada, possuindo tiragem média entre 1.000 e 5.000 mil exemplares.

Para além disso, destacaram-se, no início deste século, diversas iniciativas, muitas vezes subvencionadas por empresas ou instituições que investem na defesa da tradição, entre outras coisas, como um potencial turístico. Nesse contexto, no interior do estado, na região do Cariri, ainda por volta de 1986, surge a Academia de Cordelistas do Crato, uma cooperativa de poetas e poetisas da cidade, que se dedica, estritamente, a produzir os cordéis dos associados sem fins lucrativos. Já no final da década passada e início desta, atuou na vizinha Juazeiro do Norte, um grupo de jovens poetas autodenominado Sociedade dos Poetas Mauditos, em que se destacou a poetisa Salete Maria, junto com Fanka Santos, uma das líderes do movimento intitulado Cordel Novo. A propósito, depõe o pesquisador Gilmar Carvalho, na apresentação da coletânea supracitada:

Pós-modernos, sertanejos, politizados, os Mauditos souberam se apropriar da paródia, da citação e da auto-referência, encontrando na intertextualidade o ponto de partida para um novíssimo cordel.

Só o tempo dirá de seus acertos e de seus equívocos. No momento, o que se pode fazer é saudar a audácia de atualizar a tradição, de levar o chamado cordel (o que eles fazem é cordel?) a outros limiares da linguagem, da

*experimentação, e da provocação.*²⁴³

Embora tenha sofrido alguma rejeição por parte da ala mais tradicional, o grupo divulgou seu trabalho em diversos encontros culturais, tendo publicado, em 2003, uma coletânea com suas principais composições pelo projeto SESCordel (SESC de Juazeiro do Norte), também sem fins lucrativos, destinado à divulgação de poetas e xilogravuristas inéditos. Ainda em Juazeiro do Norte, esteve em atividade o poeta-editor autônomo, escultor e, sobretudo, xilógrafo Abraão Batista (1935), que ingressou no mercado em fins dos anos 60, tendo sido ultimamente um frequentador pontual de congressos e outros eventos promovidos por instituições oficiais voltadas à divulgação e ao estudo da cultura popular. Recentemente, o autor, que hoje se dedica especialmente a xilografia, teve seu acervo vendido à Universidade Regional do Cariri.

O aumento significativo do apoio de universidades brasileiras e estrangeiras (como é o caso da Universidade de Poitiers, na França, onde se encontra o centro de pesquisa fundado pelo brasilianista Raymond Cantel); de órgãos públicos, estaduais e nacionais, tais como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); e da iniciativa privada, como é o caso do SESC (Serviço Social do Comércio), aparece como um dos principais incentivos ao aparecimento de novos poetas em várias partes do Brasil. Por outro lado, o apoio de instituições oficiais e para-oficiais que se voltam à salvaguarda do popular tradicional, tem favorecido, direta ou indiretamente, o renascimento do movimento editorial do folheto em todo o Nordeste.

Nesse contexto, o estado de Pernambuco e da Paraíba também sobressaem como pólos produtores. Destacam-se, nesses estados, Marcelo Soares (1955), editor (Folhetaria Cordel, Timbaúba-PE) e xilógrafo prestigiado, filho do também poeta e xilógrafo José Soares (1914 -1981) cognominado “Poeta Repórter”; a editora Ana Cely Ferraz (1971) da gráfica e editora Coqueiro de Recife, que investe na publicação de folhetos de poetas da velha guarda, como o paraibano Zé Costa Leite; e o poeta Manoel Monteiro (1937), um dos mais influentes poetas contemporâneos, em atividade no mercado do cordel desde a década de 1950 e hoje proprietário da Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, situada em Campina Grande-PB.

²⁴³ CARVALHO, Gilmar (int.). *Sociedade dos cordelistas mauditos*. 1ª ed., Juazeiro do Norte: 2003.

Fora do Nordeste, talvez o empreendimento de maior visibilidade seja a ABLC (Academia Brasileira de Literatura de Cordel), fundada no Rio de Janeiro, em 1987, e presidida pelo cearense Gonçalo Ferreira da Silva (1937). Um indicativo do momento promissor por que passa a literatura de cordel brasileira atualmente é o aparecimento de diversos espaços na internet produzidos por poetas ou pessoas ligadas à causa da divulgação do cordel.²⁴⁴

A reação do mercado editorial de folhetos no Nordeste, de certa forma, catalisou a retomada da produção pela editora Luzeiro, de São Paulo que, nos últimos anos, vinha se restringindo à reedição de uma pequena parte dos seus antigos sucessos. Recentemente, além de diversas obras reimpressas pela editora, apareceu a edição de um folheto (*A Idade do Diabo*, 16 p.), produzido em formato semelhante ao padrão do cordel nordestino (formato 11 cm por 16), com capa em preto e branco em papel couchê. O cordel é assinado por Marco Haurélio, outro poeta de valor da nova geração, que possui uma série de trabalhos ainda inéditos. Com isso, a editora parece buscar uma fórmula ao enfrentamento da concorrência saudável que, desde o desaparecimento dos últimos remanescentes da empresa de Leandro e Athayde na década passada, anuncia novas vozes no campo da literatura de cordel.

²⁴⁴ Esse é, entre outros, o caso das páginas: <http://www.literaturadecordel.vila.bol.com.br>, representada pelo poeta e professor do ensino fundamental Francisco Diniz (Santa Rita- PB); <http://www.cordelcampina.cgonline.com.br>, que tem como coordenador e redator o estudante Rodrigo Apolinário (Campina Grande-PB); <http://paginas.terra.com.br/arte/cordel/>, página editada pelo escritor, poeta, jornalista e advogado potiguar Walter Medeiros; <http://www.cordelonline.com.br/>, blog dedicado a Leandro Gomes de Barros, editado pela Engenho e Arte; e <http://geocities.yahoo.com.br/guaipuancordel/>, que tem à frente o poeta Guaipuan Vieira, do CECORDEL. Há que se lembrar ainda, nesse contexto, os *sites* <http://www.cordelon.hpg.ig.com.br>, do *Cordelon* (Clube dos Cordelistas da Internet), concebido por Carlos Cícero de Lacerda Alencar como veículo de informação da Banda Cabaçal; e <http://www.ablc.com.br>, coordenado pelo poeta Gonçalo

**À GUIA DE CONCLUSÃO:
NAS INTERSEÇÕES DA CULTURA**

Contemporaneamente reconhecido em falas oficiais como patrimônio imaterial da cultura brasileira, o cordel não raro tem sido matéria do interesse de instituições públicas e privadas empenhadas na missão da salvaguarda das práticas culturais minoritárias. Alocado na categoria do “tradicional popular”, ele figura como tema de encontros, exposições, publicações e prêmios institucionais, infelizmente, muitos desses ainda motivados pelo mote do seu desaparecimento iminente. A propósito e a despeito disso, conserva o mesmo peso a pergunta relativa ao lugar ou aos lugares efetivos do cordel na arena da cultura, domínio variável de formas e práticas concorrentes no qual, pragmaticamente falando, ele se inscreve.

No que se refere à classificação “tradicional popular” (que serve, entre outras coisas, a uma delimitação ilusória das diferentes áreas da atividade cultural) vale reiterar: a idéia aqui expressa do cordel como um sistema cujas raízes se situam em tradições e práticas populares, isto é, não hegemônicas, não se identifica com a noção corrente do popular tradicional como o oposto do “culto” e do moderno. Ao contrário, uma visada em perspectiva histórica permite observar que a existência do cordel como um sistema de produção popular sempre dependeu do diálogo dos seus produtores com seus diversos outros. Assim, ainda que não se confunda com o massivo, o cordel sempre agregou em seu discurso, em seu suporte e em seu sistema de divulgação mecanismos que lhe permitiram, ao longo dos anos, não apenas resistir, como também atender às injunções do mercado. Da mesma forma, embora se constitua com base na lógica da oralidade e, em princípio, tenha servido, efetivamente, a esse domínio, o cordel não deixa de refletir e mesmo de legitimar, de diversas maneiras, a preponderância política do discurso letrado.

Em suma, independentemente da categoria à qual se o restrinja, historicamente falando, o cordel, não deixa de ser um produto do processo de modernização e resistência que marcou, de formas distintas, setores hegemônicos e populares da atividade cultural brasileira nos últimos cento e poucos anos. Tal processo, que deu ensejo, por exemplo, ao estabelecimento de vias ferroviárias e à criação de uma imprensa popular em Pernambuco, entre o final do século XIX e o início do século

XX (eventos ligados à formação e à expansão comercial do cordel no Nordeste), não se define, é claro, pela exclusão do tradicional. Antes, caracteriza-se pelas tensões decorrentes da intersecção de diferentes tempos históricos, resultando evidentemente do conflito, mas também do diálogo, da *negociação* entre forças desiguais.

De certa forma, a primeira parte deste estudo resulta de um esforço no sentido de captar certos aspectos do jogo de relações culturais que tornaram possível a existência do cordel como um sistema literário popular relativamente autônomo. Para tanto, tomei como fios narrativos dados diversos envolvendo autores que ajudaram a escrever a história do cordel no século passado. Nesta segunda parte, vario sobre o mesmo tema, enfocando posições discursivas dominantes no cordel, especificamente, no que se refere à contradição: forças populares versus poderes hegemônicos, *leitmotiv* da luta cultural em relação à qual tais posições se definem.

∴

É significativo que no discurso tradicional popular a contradição acima expressa se materialize especialmente na crítica aos efeitos colaterais da modernização. No cordel, cujas raízes discursivas se situam em um contexto cultural marcado por valores tradicionais, a crítica da atualidade reativa com frequência a antiga tópica do “mundo virado” ou “às avessas”. É o que se observa, por exemplo, na seguinte passagem da sátira *Casamento à prestação*, de Leandro Gomes de Barros:

*O atraso do Brazil
É esta desunião
Cinema jogo de bichos
Automóveis e balão
Esses seguros de vida
E negócio a prestação

Quem inventou prestação
Não foi mais que Italiano
Uma nação que d'alli
Tira-se um bom por engano
O mais sério que tem lá
Passa Quinao em cigano.

E aqui em Pernambuco
Progrediu esta invenção
Hoje é praxe de negócio,
Da capital ao sertão
Já temos visto até noivo
Comprar noiva à prestação.*

(...) ²⁴⁵

No caso do autor, em quem sobressaiu a veia irônica popular, a crítica da

²⁴⁵ (Sic.) Cf. BARROS, 1977, p. 136.

atualidade não incorpora o tom do discurso reformador, moldado de acordo com um código ético tornado arcaico, que luta contra os modismos ou as mudanças de paradigmas que a ameaça. Trata-se, antes, da representação debochada do processo de incorporação de signos da modernidade em um contexto em que interagem valores urbanos transitórios e hábitos remanescentes da velha ordem agrária. Nesse processo, os valores tradicionais não se encontram à margem do processo de modernização. Ao contrário, eles se atualizam no cerne das contradições que constituem certa experiência urbana, tendo como meio um veículo que concorre a essa realidade nova cuja palavra chave é a *negociação*.

Nesse contexto, a luta do popular com as forças hegemônicas, tantas vezes representada na literatura de cordel, pode também tomar a forma do embate direto. É o que se observa em uma série de composições satíricas de Leandro surgidas no início do século XX, quando da expansão da empresa ferroviária em Pernambuco pela companhia Great Western. Transcrevo a seguir a *Cançoneta dos morcegos*, publicada por volta de 1906:

*Essas linhas de ferro do norte
Estão causando ligeira impressão
O inglês leva o cobre que há
Não nos deixa ficar um tustão*

E o Brasileiro se banha se não for no bolço também.

*Além disso inda tem outra coisa
O inglês não confia em alguém
Conductor, bagageiro e fiscal
Todos são collectados no trem.*

E levam o carimbo da companhia!...

*Nesses trens só se ver o clamor;
Empregados descalsos na linha
O que ganha só da muito mal
Para assucar, café e farinha.*

E o aluguel da casa! Aonde fica?

*É mulheres atraz dos maridos
É rapazes em busca de emprego
Conductores queixando-se ao vento
Collectores atraz de morcego.*

E quando acha já se sabe pontapé vadeia!...

*Maquinistas fedendo a fumaça
Com a lenha que vem do sertão
Pois enquanto o trem queima cavaco
O inglês está poupando o carvão.*

E o trem correndo e pingando arame...

*Guarda-freios com roupas em tiras.
As botinas sem salto e sem bico
Assim mesmo o inglês ainda diz
Esse povo da linha está rico.*

Mas só tem o sebo da roupa...

*Com cem réis de batata um almoço
Dois tustões de feijão dá a janta
Dois vinténs de farinha é a conta
Assim mesmo in da o povo se espanta*

E inveja-lhe a vida!...

*Passa um trem onde há um partido
Ele pode tirar uma canna
Dois tustões de cará n'uma feira
É legume que dá p'ra semana.*

Assim não seja enxuto!

*E o malvado do inglês quando o povo
Vai dizer-lhe que o ganho é mesquinho
Elle diz mim não pode dá mais;
Dá um bolo na mão do visinho!...*

Diz o empregado já dei!...

Essa composição traz muitos aspectos que merecem ser destacados quando se trata de situar o cordel nas “fronteiras da cultura”, isto é, no fogo cruzado da luta social, em que ele se constitui como um discurso concorrente. Já no título, a designação “cançoneta”, que remete à tradição lírica medieval, aponta a certa independência formal desse poema relativamente ao cânon da cantoria sertaneja. Conquanto os violeiros tenham sido os divulgadores privilegiados da canção no interior, como observa Sebastião Nunes Batista, ela aparece, no contexto da cantoria, como uma modalidade de “poema impresso em folhas soltas ou volantes”²⁴⁶, o que nos permite deduzir que não se trata de uma forma decorrente daquela tradição. Reforça essa tese a estrutura poética da composição, organizada a partir do contraponto de versos livres com quadras eneassílabas, metro muito pouco usado entre os cantadores. Trata-se, possivelmente, da paródia de uma canção satírica popularesca, feita, especialmente, para ser cantada, conforme indica o autor em nota explicativa que vem abaixo do título: “Para ser cantada com a música Dão Maluco gemendo na pua”. A crítica se dirige à investida capitalista que viabilizava a exploração comercial no Nordeste com a construção de linhas ferroviárias ligando as

principais capitais ao interior. Por meio da sátira, denunciavam-se as condições em que se constituía o progresso comercial em Pernambuco, no início do século XX, em meio à exploração popular justificada pelo discurso progressista. O plurivocalismo traduz a luta de classes envolvendo o capitalista inglês e o “povo da linha” de ferro em geral: maquinistas fedendo a fumaça, guarda-freios com roupas em tiras, “morcegos”,²⁴⁷ coletores e pequenos comerciantes que viviam, indiretamente, do sistema ferroviário local. Ponto de venda privilegiado por Leandro, as estações de trem de Pernambuco, serviram de laboratório a uma série de folhetos em que se destaca a crítica aberta aos efeitos sociais decorrentes da exploração capitalista favorecida pelo poder estatal. Tal situação fica bem representada na sátira *Afonso Pena*, do mesmo autor, relativa à visita do presidente do Brasil a Recife para a inauguração de um trecho da estrada de ferro pernambucana. Na passagem a seguir, configura-se a crítica debochada dos motivos ideológicos pressupostos na relação política entre as forças capitalistas estrangeiras e o governo federal:

(...)

*Dizia um inglês:
Mim vai chaleirar
Que é para ganhar
Brazil desta vez
O cálculo mim fez
E ganha dinheiro
Mim é estrangeiro
Sabe andar subtil
Mim compra Brazil
E vende brasileiro*

*Tudo no Norte dizia
O Brazil vai melhorar
A vinda de Affonso Pena
Faz todo mundo enricar
Eu creio que estes quatro annos
Não preciso trabalhar.*

*Até as creanças
Mostravam alegria
Formavam harmonia
Cheios de esperanças
Batiem nas panças
Que era de mais.
Diziam-lhe os pais:
Cada qual se ri
Ataca, Felipe!
Aproveita, Braz!*

Captada pelo poeta, as contradições decorrentes da implantação dessa empresa

²⁴⁶ Ver BATISTA, 1982, p. 16.

²⁴⁷ Passageiros clandestinos que viajavam seguros aos balaústres ou portinholas dos trens.

modernizadora em um contexto marcado por grandes diferenças sociais se converte em força produtiva, resultando na afirmação do discurso do popular nesse âmbito. Por outro lado, tal discurso não deixa de reproduzir essas mesmas contradições. Conquanto constitua a crítica à investida liberal, simbolicamente, ele não deixa de representar um efeito dessa ação. Visto por esse ângulo, ele representa *o popular tradicional em trânsito*, condicionado pelas pressões sociais relacionadas à expansão capitalista no Brasil, das quais o cordel resulta como um produto do mercado.

∴

Nesse contexto, a instituição do popular tradicional depende da negociação. Talvez por isso, no cordel, a crítica à atualidade se manifeste, preferencialmente, na forma do chiste, que sugere um riso integrador, que não descarta a possibilidade da convivência dos opostos. De tempos em tempos, a consolidação de uma tecnologia nova ou a introdução de um produto dela decorrente no mercado, como também a incorporação de novos hábitos sociais dão ensejo a uma renovação temática dessa crítica. Um exemplo interessante disso foi o surgimento, na década de 1960, de uma série de cordéis em que se polemiza o fenômeno do iê-iê-iê e a sua difusão entre o público jovem. Iniciam a série a *Carta do Satanás a Roberto Carlos*, de Enéias Tavares Santos, e *O twist no inferno*, de Antônio Teodoro dos Santos, ambas as composições publicadas pela editora Prelúdio em um só volume de grande sucesso editorial na época e até hoje em circulação. A primeira dessas parodia um marco da indústria fonográfica brasileira, desenvolvendo-se nos seguintes termos:

*Roberto Carlos cantando
Esse seu disco moderno
Aonde diz que alguém venha
Aquecê-lo “ neste inverno”,
E depois dele aquecido,
“Tudo o mais vá pro inferno”.*

*Há poucos dias, por isso,
Uma carta recebeu
Que o Satanás lhe mandou
Com medo do disco seu,
Vamos saber na missiva
O que foi que ele escreveu:
– “Inferno, corte das trevas,
Meu grande amigo Roberto,
Eu vi o seu novo disco
É muito bonito, é certo,
Mas cumprindo a sua ordem,
O mundo fica deserto.*

(...)

*Se para aqui vier tudo,
Eu fico mais apertado,*

*Pois o inferno já está
Por demais superlotado,
Você ganhando o dinheiro
E eu ficando aqui lascado.*

(...)

*Só faz uma coisa dessa
Quem tem um mau pensamento,
Pois aqui não tenho mais
Comida nem aposento,
Trinta e duas mil almas
Só em um apartamento!*

*Só de moça quase nua
Tem seiscentas e dez mil,
Onde é que eu boto esse
Povo todo do Brasil?*

(...)

*Já na semana passada,
Chegaram quase um milhão
De motoristas “mão-grossa”
Que andam na contramão*

(...)

*Balconista que na loja
Só mede esticando o pano,*

(...)

*E de ‘play-boy’ já chegaram
Doze mil, se não me engano!”*

(...)

Aqui também a crítica da modernidade atualiza o embate produzido nas transversais da cultura, no ponto de intersecção de forças populares e hegemônicas. Nesse caso, a reativação do tradicional nos domínios da cultura urbana, campo onde se dá a ascensão do ícone fonográfico, dá ensejo à formulação paródica, que relativiza o julgamento regulador dos costumes tomados como um mau efeito da modernização. A paródia abre espaço à representação do diálogo entre os desiguais: o poeta popular envolvido no seu processo de produção, em grande parte, artesanal, e o ídolo emergente da indústria da canção. Algo semelhante acontece em três outros cordéis protagonizados pelo cantor, esses da autoria da autoria de Manoel D’Almeida Filho, publicados pela mesma editora²⁴⁸. No primeiro deles, em franco diálogo com o de Enéias Tavares, o autor sai em defesa do artista ao contrário do que ocorre no anterior, definindo-se como uma apologia da modernização:

*Há dias Roberto Carlos
Do Satanás recebeu
Uma carta onde o Satã
Reclamava um disco seu,
Porém por falta de tempo,
Só agora respondeu.*

²⁴⁸ Resposta de Roberto Carlos a Satanás (1966), Roberto Carlos no Inferno e Roberto Carlos no Céu, ambos de 1968.

*“ Terra, lugar de prazeres,
Meu amigo Satanás,
O que diz na sua carta
Até que me satisfaz
Porque o inferno estourando
No mundo existirá paz.*

(...)

*“ Se o inferno está pequeno,
Faça um maior agora
Porque gente ruim na terra
Aumenta de hora em hora,
No fogo da juventude,
Aqui, ‘é uma brasa mora!’*

(...)

*Assim, não posso atendê-lo
Porque minha vida atrasa,
Eu preciso é de progresso,
Lá prepare a sua casa
Para receber os maus
Que eu aqui vou mandar brasa!”*

Aqui, como no cordel anterior, a polêmica em torno do sucesso fonográfico serve de pretexto à tradicional crítica aos hábitos mundanos. Nesse caso, porém, o autor se coloca do lado da modernidade, elegendo o ícone da era da produção em série como um símbolo do progresso saneador do desregramento popular. O herói segue, listando os excessos a serem expurgados pela modernização:

*De homens falsificados
Que parecem mais não são,
Há vinte e quatro milhões
Só esperando avião,*

(...)

*Todo esse povo antiquado
Que aborrece o que é moderno,
Cataloguei dois milhões,
Antes do fim do inverno,
Serão todos enviados
Na direção do inferno.*

*Essas mulheres casadas
Que não querem conceber
E mandam matar os filhos
Que já não podem nascer,*

(...)

*Também essas moças “vivas”
Que se deixam seduzir
Pelo fogo da folia,
Depois não querem assumir*

(...)

O texto varia do tom reformador ao humor popular, alternando a tradicional crítica dos costumes com a defesa da ordem capitalista:

Essa gente que reclama

*E tudo no mundo odeia,
Andando de casa em casa,
Falando da vida alheia,
Vão seguir quatro milhões,
Meta todos na cadeia.*

*Quem nega o tempo presente,
Em defesa do passado,
Reclamando a carestia,
Com a sorte inconformado,
Não quero que fique um
Sem ser no fogo queimado.*

*Vão nove milhões de sogras
Que eu já estava esquecido
Dessas não tem uma só
Que não matasse o marido,
(...)*

*Pais tarados que seduzem,
Com instintos desumanos,
As suas filhas menores,
Dois milhões desses tiranos,
Ponha-os num tanque de fogo
Para passarem mil anos.*

*Filhos que desobedecem
Os conselhos de seus pais,
Não estudam nem trabalham,
Só querendo os bacanais,
(...)*

*Quem, quando tem precisão,
Toma dinheiro emprestado
E depois faz-se esquecido
(...)*

Contraditoriamente, o discurso incorpora uma postura antipopular, tradicionalista, descendo às raias do mordaz quando se trata dos excessos comportamentais da massa, efeitos da fetichização cultural promovida pela capitalização:

*Essas 'macacas' de rádio
Que rasgam a roupa da gente,
Deixaram Wanderley nu,
Com o fogo da serpente,
Eu vou mandar dois milhões,
Você lá que as agüente!*

*Só assim os auditórios
Ficam selecionados
Porque até locutores
Já estão sendo atacados,
Qualquer um dia aparecem
Uns quatro ou cinco rasgados.
(...)*

O autor fomenta a polêmica entre o antigo e o moderno, decidindo-se por um discurso progressista, que se coaduna com as condições próprias do sistema de

produção do cordel numa época em que começavam a ganhar a concorrência forças modernizadoras externas (Ver Parte I). Segue a missiva, dirigindo-se o interlocutor a Satanás:

*Você diz que a produção
Aí está deficitária,
É porque não tem coragem?
Faça uma reforma agrária,
Para aumentar a indústria
O comércio e a pecuária.*

*O inferno é atrasado,
Ainda queima carvão,
Quando o homem aqui na terra
Tem foguete e avião,
Fabrica tudo que quer,
Já muda até coração*

*Veja, amigo Satanás,
Se melhora o seu averno,
Porque tudo aqui na terra
É bom, bonito e moderno
E as coisas que não prestam
Vão todas para o inferno.
(...) ²⁴⁹*

∴

No que se refere à contradição “popular versus forças hegemônicas”, esse posicionamento reflete condições discursivas bem distintas das observadas na crítica popular que floresceu no início do século XX, voltada a questões sociais emergentes de interesse local, presente na obra de Pacífico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931) e Leandro Gomes de Barros (1865-1918), por exemplo. Esse é o caso da sátira *O Tiroteio de Maceió - Zé Povo e os Maltinos* (1912), que compõe uma série de quatro histórias de inspiração republicana, de autoria do primeiro. Observa-se-se aí a veia humorística popularesca do autor, que narra o ataque de Zé Povo aos Maltinos, representantes, respectivamente, do progressismo republicano e da velha ordem oligárquica em Alagoas²⁵⁰. O autor, nesse caso, adere às forças políticas emergentes da República Velha (1889-1930) no estado, que apoiavam a investida militar do então presidente marechal Hermes da Fonseca nos estados, em oposição às forças ligadas aos poderes agrários locais:

*Permittam, caros leitores
Em quatro livros iguaes,
Descrever alguns successos
Da terra dos Marechaes;*

²⁴⁹ O autor se refere às torcidas femininas (denominadas, pejorativamente, « macacas de auditório »), que se reuniam em torno das estrelas da era do rádio.

²⁵⁰ Ver Parte I, nota 50.

*Também de Pedro Paulino
um dos nomes immortaes.*

*Essa família Fonseca
Tem alta Sobrerania
Foi quem nos deu a República
Expulsando a Monarchia
Agora vem derribando
Toda, toda Oligarchia.*

Nesse folheto, o primeiro da série, o narrador se reporta à deposição, em 1912, do então governador (presidente) de Alagoas, Euclides Malta, substituído nesse mesmo ano pelo coronel Clodoaldo da Fonseca (o Coló), primo do marechal Hermes. A personagem Zé Povo personifica as forças populares republicanas, representadas pela classe média urbana, afinada com o poder central:

*Zé Povo ganhou a rua
Alvorado no cangaço
Gritando: viva o Coló
Que tem o peito de aço,
Tudo quanto for Maltino
Pode ir marcando o passo.*

*Zé Povo gritou bem alto
Fora, fora a Juliana,
Retire-se enquanto é tempo
Quem diz assim não engana,
Saia, saia sem demora
Sinão a coiza se danna.*

*Respondeu-lhe a Juliana
Levo o Capeta e não fujo,
Entregarei aos capangas
Cada qual seu caramujo.
E ligeiro mandou chamar
O capitão Araújo.*

*Disse para o Araújo:
Reúna todos soldados
E mande espingardear
Esse bando de safados,
Os que não poder matar
Deixe-os de quartos quebrados.*

*N' essa acção o Araújo
Atirou-lhe em cima a farda,
Dizendo contra Zé Povo
Não desparo a espingarda,
E você abra seu olho
Que seu charope não tarda.*

Ao contrário do que ocorre no cordel de Manoel D'Almeida, em que o moderno representa uma força cosmopolita exterior, refletida na figura do ídolo nacional, o folheto de Cordeiro Manso transita no campo da política interna,

refletindo, nesse contexto, uma posição de classe. O posicionamento expresso na alegoria Zé Povo (símbolo das forças republicanas urbanas) versus Juliana (símbolo do autoritarismo oligárquico agrário) se coaduna ideologicamente com a posição social do autor que se estabeleceu como editor popular na capital alagoana, tendo também exercido funções como funcionário público em seu Estado²⁵¹.

Já no folheto *Os Homens da mandioca*, de Leandro Gomes de Barros, entra em cena o porta-voz das classes consumidoras citadinas numa época de crise inflacionária ocasionada pela seca. Diferentemente do que se vê no folheto de Cordeiro Manso, o discurso reflete as dificuldades econômicas vividas pela população exposta às flutuações do mercado:

*Diz o matuto na praça
a quadra agora me toca
o commercio e a indústria
s' tão soletrando pipoca
minh' alma está no feijão
minha vida na mandioca.*

*Para meu consumo
basta a macacheira
com gomma e crueira
já vê que me arrumo
o milho e o fumo
formam uma grugêta (gorjeta?)
no fim da colhêta
levantou a cana
a fome se damna
eu encho a gaveta.*

*se a secca for em progresso
e a farinha não baixar
se o Rio Grande do Sul
não tiver o que exportar
estou com a faca e o queijo
posso comer devagar.*

(..)

*O rico hoje diz
não há mais quem viva
sem plantar maniva
em nosso Paiz
e chamma feliz
ao povo do mato
e como de facto
poz lá não há fome
e matuto come
tudo que é barato.*

*Hoje só pode viver
o governo e roceiro
isto é bem entendido
da roça, o mandioqueiro*

²⁵¹ Ver ALMEIDA e ALVES SOBRINHO, 1990.

*o pobre trabalhador
está com o mesmo desespero.*²⁵²

Em outros dois folhetos do ciclo da seca, *O Sertanejo no sul* e *Suspiros de um sertanejo*, Leandro, que se destacou na crítica social tendo como observatório a cidade do Recife, expõe um outro aspecto da crise econômica, voltando-se ao drama do desterrado da seca. Em vez do ponto de vista do consumidor em meio à crise que atingia, igualmente, as classes dominantes citadinas e os provedores do mercado açucareiro nacional, configura-se aí a consciência social do poeta urbanizado que ora se identifica ora apenas constata, com certo distanciamento irônico, as condições de vida da parte mais vulnerável da população. Em *O Sertanejo no sul*²⁵³, por exemplo, a denúncia social é temperada pelo humorismo característico do autor, que fala de um ponto de vista exterior à situação enfocada :

*Nós todos estamos ao par
Das indigências do Norte;
Quando o anno não é secco
O inverno é muito forte;
Vem sertanejo de cima
Arrenegando da sorte.*

*Vendo que morre de fome
Como morre qualquer bruto,
Vae ver se choveu no sul
Ou se também está enchuto,
Pergunta o senhor de engenho:
De onde vem esse matuto?*

*Com os cabellos tão grandes
Fedendo até a fumaça,
Um rosário no pescoço,
Camisa fora da calça,
Em cada dedo das mãos
As unhas têm meia braça.*

*O velho chega na frente
Vindo atraz grande ranchada,
Gente de todo tamanho
Chega a tomar a estrada
Parece até que nasceram
Oito e 10 numa ninhada.*

*A mãe de família atraz
Com um filho em cada braço
Dois escanchados nos ombros
Outro bem no espinhaço
Uma trouxa na cabeça
Uma cuia e um cabaço.*

²⁵² Sic.. Ver referências.

²⁵³ “Sul”, nesse caso, designa a região economicamente mais desenvolvida de Pernambuco, situada em oposição à zona sertaneja que vai do noroeste do estado à região do Cariri, no sul do Ceará, de onde vêm os retirantes referidos no texto.

Segue-se uma exposição anedótica do descontrole de natalidade que agravava a situação do desterrado da seca e, em seguida, a constatação da exploração cíclica do sertanejo como um elemento constitutivo do sistema agro-industrial:

(...)

*Pergunta o senhor de engenho:
Quantos filhos têm vocês?
Responde a velho: trazemos
Vinte e nove desta vez
Deus levou dez para o céu
No sertão ficaram seis.*

*O senhor de engenho diz:
Eu estou com a vida ganha,
Tenho mais trabalhadores
Do que o povo na Allemanha,
O que não me trabalhar,
Ou vai embora ou apanha.*

*O miserável que vem
Pela fome perseguido,
Mette-se alli num mucambo
Julga que está garantido;
Toda roupa serve ao nu,
A questão é estar despido.*

(...)

O comentarista continua ilustrando as diversas fases do ciclo da exploração perpetuada nos engenhos de cana-de-açúcar e conclui com a fala resignada do sertanejo que segue o seu fado, depositando a esperança de superação no líder religioso do Juazeiro:

(...)

*Cortei canna e moi
Porém perdi meu suor,
Quando tinha a esperança
De voltar de lá mior,
Deixei tudo quanto fiz
No tanque do seu major.*

(...)

*Mas meu padrin pade Circo
Inda está no Joazeiro,
Elle há de estar servido,
Que eu inda ganhe dinheiro,
E com os poderes delle
Inda seje um fazendeiro.*

Já em *Suspiros de um sertanejo*, o caricato dá lugar ao ufano proscrito que, em tom de lamento, canta as grandezas da terra devastada. Aqui entra em cena o desterrado cantor da Borborema, estilizando a sua experiência da diáspora por meio do clichê romântico. Tal mediação se configura especialmente no saudosismo e no

registro grandiloqüente da enunciação, realizada na primeira pessoa:

*Minh' Alma triste suspira
Em deslumbrante desejo
Eu choro por minha terra
Que a tempo que não a vejo
São suspiros arrancados
Do peito dum sertanejo.*

*Morro e não me esqueço
De tudo que enserra
Nesta santa terra,
Meu primeiro berço
Meu sertão de apreço
Solo abençoado
Hoje desterrado
Me vejo proscripto
Arrancando um grito
Dum peito cançado.*

*Hei de cantar as bellezas
Daquella terra encantada
Só digo o que ella tiver
Não quero exagerar nada
A natureza lhe deu
O nome de jardim de fada.*

*E como devera
Não há mais mimosa,
Parece uma rosa,
Pela primavera
Oh! Deus! Quem me dera
As scenas d'alli
Ver o que já vi
Em quanto criança
Mas essa esperança
De tudo perdi.*

(...)

∴

Recorrente também entre os cantadores, a lamentação sertaneja, que tematiza a saudade da terra natal, constitui uma modalidade à parte no âmbito da literatura de cordel. Manoel D'Almeida, por exemplo, atualiza essa fórmula em *Mágoa de boiadeiro* (1969)²⁵⁴, repondo o drama do desterrado no contexto da era radiofônica :

*Eis um drama verdadeiro
Contado ao correr da pena,
Com todos os episódios,
Numa noite de novena,
Pelo próprio personagem
Que passou cena por cena:*

*Sou um dos muitos nascidos
Pelas plagas do sertão*

²⁵⁴ Ver referências.

*Onde o caboclo valente
Abre as entranhas do chão
Para arrancar o sustento
No lucro da plantação.*

*Onde o luar é mais claro,
A noite mais estrelada,
O sol tem maior quentura,
A brisa é mais perfumada,
A vegetação mais vasta,
Mais alegre a passarada.*

(...)

*Quando enfrentava o trabalho,
Não via carga pesada
Nem me faltava elogio,
Na tarefa executada,
Porque para quem trabalha
No sertão não falta nada.*

*Para início de conversa,
Fui peão de boiadeiro,
Capacitado em rodeio,
Reunindo pantaneiro,
Organizando a boiada,
Fazendo tudo ligeiro.*

(...)

*Como era bom esse tempo,
Como eu contente vivia,
Na minha faina, inocente,
Nenhum mal não pressentia,
Porém o progresso veio
Acabar minha alegria.*

*Cortando os sertões bravios
Foram chegando as estradas
De rodagem ou de ferro,
Deixando as terras cavadas,
Os baixios aterrados
E as matas escalavradas.*

(...)

*O progresso penetrou
Derrubando os matagais,
Modificando os costumes,
Virando os canaviais,
Transformando a estrutura
Dos pequenos arraiais.*

(...)

*Com essa recordação
Meu coração não descansa,
A minha alma soluça,
Chora como uma criança,
Gravando a canção da mágoa
No LP da lembrança.*

(...)

A contradição “popular versus forças hegemônicas” se materializa na voz do boiadeiro desterrado, acionada pelo autor que acrescenta ao clichê romântico uma síntese dos efeitos devastadores da modernização na vida do trabalhador rural. No

caso, a experiência do sertanejo em conflito com a modernidade é reposta pela intermediação de um narrador-testemunha que se mantém relativamente distante do drama reportado. Produto dessa duplicidade enunciativa, o discurso se situa em um “entre-lugar”, onde se cruzam memórias de vivências situadas em tempos e espaços diversos: o tempo dos sertanejos nos melhores momentos da cultura do gado, idealizado pelo poeta, e o tempo posterior à decadência desse sistema tradicionalista, quando as forças modernizantes promovem a desenraizção do trabalhador rural. No âmbito da modernidade, a sua experiência, assim como a do poeta da diáspora sertaneja, só pode ser reposta de maneira sintética, por meio da paródia e do clichê.

∴

No que se refere à contradição acima especificada, em especial, ao conflito envolvendo poderes ilegítimos e oficiais, esse entre-lugar discursivo não deixa de se configurar como uma disposição enunciativa estratégica, como se observa, particularmente, nos cordéis protagonizados por cangaceiros. Quanto a essa produção, há que se distinguir os cordéis publicados durante a vigência do cangaço, surgidos concomitantemente à narrativa jornalística diária sobre o assunto; daqueles posteriores à desativação desse sistema político paralelo, ocorrida nos idos de 1930, depois da morte de Virgulino Ferreira e seus seguidores. Os primeiros constituem a crônica social popular do cangaço desenvolvida no Nordeste, em meio ao lento processo de modernização das relações de produção. No segundo grupo destacam-se, genericamente falando, duas séries: uma cômica em que se atualizam fórmulas anedóticas tradicionais recorrentes no cordel; e outra romanesca²⁵⁵, em que se fundem o discurso oficial e a memória popular do cangaço.

A série cômica tem como paradigma *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco da Rocha (1890-1954), um dos maiores sucessos editoriais do gênero, ainda hoje reeditado. Nesse folheto, que dá origem a uma seqüência de episódios protagonizados pelo espírito de Lampião, escritos por diversos autores²⁵⁶, o célebre cangaceiro vive uma cena de pancadaria com uma legião de demônios. O narrador começa fazendo referência ao anedotário popular que se desenvolveu em torno do

²⁵⁵ Utilizo a expressão no sentido empregado por Bakhtin, que estabelece relações poéticas entre o romance moderno e os gêneros do discurso popular situados na Antiguidade e no Renascimento. Ver BAKHTIN, 1987 e 1990.

²⁵⁶ Dentre outros, *A Chegada de Lampião no Céu*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, *A Volta de Lampião*, de Valeriano Félix dos Santos, e *A Volta de Lampião ao Inferno*, de Manoel D' Almeida Filho, todos lançados pela Prelúdio, que também reeditou o cordel de José Pacheco, publicado inicialmente na década de 1940 pelo autor.

cangaço, após a sua dissolução:

*Um cabra de Lampião,
Por nome Pilão-Deitado,
Que morreu numa trincheira
Um certo tempo passado,
Agora pelo sertão
Anda correndo visão,
Fazendo mal assombrado.*

*E foi quem trouxe a notícia
Que viu Lampião chegar.
O Inferno, nesse dia,
Faltou pouco pra virar –
Incendiou-se o mercado,
Morreu tanto cão queimado,
Que faz pena até contar!*

Como é próprio da modalidade, a narrativa cômica dá ensejo ao comentário sobre problemas sociais que atingiam a economia popular da época. No caso, a fala do Satanás se identifica com o discurso do proprietário rural às voltas com a crise agrária:

*Reclamava Lucifer:
- Horror maior não precisa!
Os anos ruins de safra,
Agora mais esta pisa –
Se não houver bom inverno,
Tão cedo aqui, no Inferno,
Ninguém compra uma camisa!*

Aqui, como nos cordéis contemporâneos ao cangaço, a referência à realidade imediata aparece como uma marca da historicidade do enunciado. Não obstante, nos cordéis da série cômica, tal referência surge como um dado contingencial, promovendo-se, nesse caso, a universalização de conflitos sociais datáveis por meio da alegoria. Diferentemente do que se observa no texto de José Pacheco e em seus correspondentes, nos cordéis das séries mais antigas, o dado histórico relativo ao conflito entre forças subversivas e poderes hegemônicos se configura como elemento gerador do enunciado. O elemento cômico, não aparece aí como a finalidade primordial do discurso, embora possa figurar como um dispositivo à crítica. Por exemplo, em *A política de Antônio Silvino*, de Francisco das Chagas Batista, que remete à duradoura luta do cangaceiro com as milícias oficiais, o cômico serve como veículo da crítica às forças governistas que encarnavam o poder central. Aí, como nos demais cordéis sobre o cangaceiro produzidos na mesma época, o autor implícito entrega a palavra ao protagonista, eximindo-se do embate direto. No exemplo em questão, Antônio Silvino apresenta aos leitores a sua plataforma oposicionista:

*Há doze anos que eu vivo,
Com o governo em questão,
Sem que elle conseguisse
Vencer minha opposição;
Vou agora experimentar
Se ganho-lhe uma eleição.*

*Convido os meus partidários
Para me auxiliarem;
Offereço grandes vantagens:
Aos que commigo votarem;
Ficam Isemtos de sorteio
E de impostos pagarem
(...)*

*A meu lado tenho todos
Os chefes opposicionistas;
Já pleitei mais vinte
Candidatos governistas,
E antes da eleição
Farei ainda outras conquistas!...*
(...)

*Se no dia da eleição
Faltarem-me os eleitores,
Reunirei o meu bloco
E praticarei horrores:
Faço sangue que dá doce
Para dez mil comedores!*

*O doutor Affonso Penna
Creou agora um sorteio,
P´ra ver se com mais soldados
Pode metter-me em arroteio;
Mas eu dos soldados d’ elle
Não tenho o menor receio.
(...)*

*Se eu quizesse faria
Abalar todo o Brazil,
Convidava todo o povo
Que o sorteio lhe é hostil,
E tratava com o governo,
Enorme guerra civil.
(...)*

*Vou descrever aos leitores
Como há de ser meu governo:
Farei um novo programma
Conveniente e moderno:
Serei muito popular,
Mas terei poder superno (supremo).*

*Hei de acabar com os impostos
Não deixo um só p’ ra semente
Qualquer um negociante
Enricará facilmente!
Farei um empregado público
Fazer papel de indigente!...*

*Os cobradores e os chefes
Nunca mais beberão vinho;
Os prefeitos e os fiscaes
Deixarei tudo lisinho;
Isso é gente que eu não deixo*

De perseguir um pouquinho

*Promotores, Delegados,
Inspetores de quartirão,
Todos eu demittirei,
Com uma surra de facão
Mandando dar em cada um
E os expulso do sertão...*

(...)

*Já expliquei aos leitores
Como devo governar;
Pensem e digam-me então,
Quem se excusa de votar
Commigo, que juro ao povo
Que tudo hei de transformar.*

*E essa transformação
Traz grandes melhoramentos
Todos terão seus direitos
De crenças e pensamentos;
Haverá plena igualdade
E eis ahi os meus intentos.*

A caracterização do protagonista (que fala tanto como um ditador sanguinário quanto como uma espécie de redentor da população oprimida pelos poderes legais) reflete a ambiguidade própria do contexto histórico em que o enunciado se inscreve. Nesse âmbito, em que os limites entre os poderes paralelos e a ordem pública não se estabelecem de maneira clara, o disfarce enunciativo se apresenta como uma condição à crítica, consignando a disposição ambígua do discurso, no caso, reforçada pelo efeito irônico. Uma estratégia discursiva semelhante a essa se configura em *Os decretos de Lampeão*, do mesmo autor, conquanto, nesse segundo exemplo, efetue-se um desdobramento enunciativo que permite distinguir claramente os limites entre a narração e a situação reportada. Eximindo-se, de saída, da responsabilidade sobre o objeto do discurso, o autor se identifica com a voz narrativa na terceira pessoa, que tira partido da notoriedade do cangaceiro:

*Está preso Antonio Silvino
Porém ficou Lampeão
Governando pelas armas
O nordestino sertão;
E agora elle publicou,
Dois Decretos que baixou
Da sua legislação.*

*Diz o primeiro decreto
No seu artigo primeiro:
-Todo e qualquer sertanejo,
Negociante ou fazendeiro,
Agricultor ou matuto,
Tem que pagar o tributo
Que deve ao cangaceiro.*

No paragrapho primeiro

*Desse artigo elle restringe
A lei somente aos ricos
Dizendo:- a lei não atinge
Ao pobre aventureiro
Pois quem não possui dinheiro
Diz que não tem e não finge.*

*O decreto número dois
Fixa em trinta cangaceiros
O Grupo de Lampeão
Diz nos artigos primeiros:
-Preciso de trinta cabras,
Trinta figuras macabras;
Trinta lobos carniceiros...*

*Só quero cabras que tenham
Menos de vinte e seis annos;
Que conheçam palmo a palmo
Os sertões pernambucanos
Que possuam pernas boas
Conheçam bem Alagoas
E os sertões paraybanos.*

*Quando o Jornal do Recife
O Decreto publicou
O Grupo de Lampeão
Em um mez se completou;
E no estado pernambucano,
Seu decreto soberano
Todo mundo respeitou.*

*Lampeão requisitou
Brim kaki para fardar
A todos os cangaceiros,
E depois de os municiar
Seguiu seu féro destino
De ladrão e assassino
Continuando a matar.*

Certamente, a referência ao *Jornal do Recife* como veículo à transmissão desses decretos soa absurda, mesmo se considerarmos o contexto histórico em que o enunciado se insere. A partir dessa referência irônica se opera a redução poética de uma situação sócio-política datável, envolvendo a ação arbitrária dos coronéis sem patente. Nesse caso, também se configura o ponto de vista ambíguo do autor com relação à personagem central, ao mesmo tempo, simulacro do poder despótico de que o julgamento sublinear do autor tira partido, e herói dos fracos, oprimidos por esse mesmo poder. Efeito colateral do conflito instituído em um campo de forças políticas contraditórias, a crítica ao *statu quo* se desenvolve obliquamente, por meio do paradoxo.

Já nos idos de 1950, quando se observa a reentronização do cangaceiro pelo

cinema²⁵⁷ e o cangaço figura na história oficial como um fato superado, opera-se no cordel uma visível mudança de foco no que diz respeito à temática em questão. Tomemos como exemplo disso o romance *Lampeão, o rei do cangaço*, de Antônio Teodoro dos Santos (1916-?), publicado a primeira vez pela editora Prelúdio, em 1959. Nesse cordel, particularmente, ressalta o nível da elaboração poética que repõe pela evocação lírica a memória oral do cangaço. O romance resulta do cruzamento de estilos e vozes discursivas diversas, iniciando-se com a transcrição de uma toada sertaneja do ciclo de Lampião, à qual se segue o comentário do narrador:

Canto de Guerra

“O fuzil de Lampeão
É coberto de metá
A bala que sai de dentro
Cantano “Mulé Rendá”

“ Olé, mulé rendera...
Olé mulé rendá...”
Chorou por mim num fica
Saluçou vai no borná!”

*Nestes versos sertanejos
Escritos por minha mão
Baseado nas memórias
Do cangaço no sertão
Vou descrever o destino
Do capitão Virgulino
Que se chama Lampeão.*

*Cada pessoa, no mundo
Tem de cumprir seu destino:
Um é rico e sossegado
Outro pobre e peregrino
Erra outro passo a passo
Igual ao rei do cangaço
O capitão Virgulino!*

(...)

Segue-se uma breve nota genealógica:

*No Estado de Pernambuco
No Sertão de Vila Bela
Foi que nasceu Lampeão
Com sua luz amarela
Daí veio o desespero
É o maior cangaceiro
Que apresentamos na tela.*

José Ferreira da Silva

²⁵⁷ Lembremos, a propósito, do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (Vera Cruz, 1953), considerado o marco zero do “nordestern” (expressão referente ao tratamento épico dado à temática nordestina por certa tendência da cinematografia brasileira desenvolvida nos anos de 1960), prêmio de melhor filme de aventuras e de melhor trilha sonora no Festival de Cannes e sucesso de bilheteria no Brasil e no exterior. A propósito, ver CAETANO, 2005.

*E dona Maria José
São os pais de Virgulino
Unidos da Santa Sé
Não suportaram o menino
Foi criado Virgulino
Com seu tio, em Nazaré.
(...)*

Depois dessa exposição inicial, começa a história propriamente dita dividida em seqüências narrativas intermediadas por uma série de toadas satíricas ligadas ao ciclo poético do cangaceiro. Configura-se nesse arranjo o contraste entre a fala regional, representada nas quadrinhas tradicionais que permeiam a narrativa, e a fala do narrador, mais próxima do registro lingüístico padrão:

Toada Satírica do Povo

*“Armei uma arapuça
P’ ra pegá um gavião
Peguei uma cobra preta
Que é a mãe de Lampeão”.*

*Naquele tempo existia
Coronéis de “carta branca”
Que contra a lei do País
Puxavam a maior carranca
Naquele tempo, no Norte
Só triunfava o mais forte
No manejo da alavanca...*

*Também tinha cangaceiros
Nesse solo nordestino:
Casemiro, Né Pereira
E o grande Antônio Silvino
E devido esse ambiente
Deu fogo ao adolescente
Ao gênio de Virgulino!
(...)*

Tal escolha estética evidencia o processo de atualização por que passou a narrativa tradicional, sobretudo, a partir da década de 1950, quando a indústria cultural brasileira coloca em cena novos paradigmas a serem deglutidos e repostos no âmbito da cultura popular. Quanto a isso, importa assinalar, no cordel em enfoque, a estrutura intertextual, em que o lírico se articula com o épico e o dramático, estabelecendo-se uma conexão com a memória poética do cangaço a partir da técnica da montagem. Uma predisposição estética semelhante pode ser observada, por exemplo, em *O Cangaceiro* (1953), marco da cinematografia brasileira (ver nota 153), em que se destaca a trilha sonora composta de toadas tradicionais sertanejas, dentre elas o tema “Mulher rendeira”, atribuído pela tradição popular a Lampeão.

Ao contrário do que se observa nos cordéis contemporâneos à vigência do

cangaço, no exemplo enfocado, se estabelece, em princípio, uma descontinuidade quase épica entre o presente em que se dá a enunciação e o passado que ela atualiza. Tal posicionamento isenta o narrador de qualquer vínculo com os eventos reportados, com os quais, não obstante, ele mantém liames culturais indissolúveis, conforme declara no encerramento da narrativa, quando a distância épica é rompida para a prestação de contas ao leitor:

*Você, que leu a história
Não pense que é invenção
Nem julgue que o trovador
Foi cabra de Lampeão
Não fui cabra nem menti
Toda história eu escrevi
Porque tive a informação.*

*Peço desculpa da rima
Sou trovador do Sertão
Escrevo à luz das estrelas
De dia: no ganha-pão
Sei que o Norte se alegrou
Quando o “Trovão” estrondou
O “Lampeão” se apagou
E o “Curisco” entrou no chão.*

Entra em cena o poeta da diáspora sertaneja que se dirige defensivamente a um público cultural e geograficamente distanciado dos acontecimentos referidos, assumindo-se como porta-voz da memória do cangaço. No que se refere ao conflito entre poderes paralelos e oficiais, o narrador se coloca do lado da ordem pública, assumindo uma postura quase didática frente ao leitor pressuposto. Contudo, não obstante as intenções meramente informativas expressas no comentário final, ressalta-se, ao longo da narrativa, a liberdade poética do autor, que ficcionaliza os acontecimentos ligados à história de Lampião, tomando como filtro a memória popular do cangaço. Decorre daí o mesmo efeito ambíguo presente nos primeiros folhetos sobre o cangaço, observando-se, em ambos os casos, a ruptura da linha divisória entre a realidade e a ficção²⁵⁸. Em ambos os casos, a liberdade poética se manifesta, especialmente, na caracterização do protagonista, que reúne aspectos contraditórios próprios da personagem romanesca. Por esse viés, o autor se identifica com o drama do cangaceiro, aproximando a audiência da experiência cultural que ele representa. A propósito, vale observar como, na passagem a seguir, se configura a vida pregressa de Lampião:

²⁵⁸ Tomemos como exemplo disso os folhetos *O Interrogatório de Antônio Silvino*, de Chagas Batista, e *Antônio Silvino, no jury*, de Leandro Gomes de Barros, comentados na primeira parte deste trabalho. Ver nota 105.

*Virgulino aos dez anos
Era esperto e diligente
Frequentou humilde escola
E era muito inteligente
Dizia seu professor:
Este cabra é um terror
Vai assombrar muita gente!*

*Manoel Lopes, seu tio
Lhe tinha bastante amor
E dizia: Este menino
Deverá ser um doutor
Ele dizia altaneiro:
- Eu quero ser é vaqueiro,
Nasci p'ra ser montador!*

*Todos sorriram bastante
Seu tio lhe deu razão
Pois não se via doutor
Naquele imenso sertão
Só se via era vaqueiro
Batalhão de cangaceiro
Ou cantador de baião..*

*Mas, com três meses de aula
Já lia corretamente
Era o campeão da turma
E poeta de repente
Devido a sua esperteza
Em toda essa redondeza
Admirou muita gente.*

Nos cordéis posteriores à extinção do cangaço, particularmente, são decisivas à humanização do cangaceiro as cenas relativas à convivência familiar e à vida social da personagem. Por meio da intervenção poética, o autor restitui a humanidade ao cangaceiro, equilibrando as contradições que se estabelecem no cruzamento da história oficial com a memória popular do cangaço. O narrador enfatiza, especialmente, aspectos que identificam a origem social de Lampião, incluindo traços culturais característicos da vida sertaneja à época dos acontecimentos relatados:

*Criou-se, então, Virgulino
Nos trabalhos do sertão
Fazia obras de couro
Perneiras, alfoje e gibão
Nas feiras dos arraiais
Vendia seus cereais
Farinha, milho e feijão...
(...)
Montador de burro bravo
Só tinha ali Virgulino
Mesmo selava e montava
Deixando o bicho mofino
Por ser cabra resolvido
Tornou-se bem conhecido
Nesse sertão nordestino.*

A ênfase nos aspectos sócio-culturais relacionados ao contexto histórico em que se desenvolveu o cangaço indicia, entre outras coisas, a identificação do autor com a demanda de uma época em que se observa o crescente interesse de certo público urbano escolarizado pela temática cultural nordestina. Isso se reflete em uma série de cordéis posteriores referentes ao cangaço e a temas afins, tal como o proselitismo religioso encarnado na figura de Antônio Conselheiro. Quanto a isso, há que se destacar, nos anos de 1960, quando se vive, no Brasil, o auge da febre *nordestern*²⁵⁹, os cordéis *Maria Bonita, a mulher cangaço*, também da autoria de Antônio Teodoro dos Santos, e *Os Cabras de Lampião*, de Manoel D’Almeida Filho, lançados pela editora Prelúdio, respectivamente, em 1963 e 1966. O primeiro desses enfoca a personagem feminina no cangaço, elevando Maria Bonita à posição de heroína nacional. Começa o narrador:

*A mulher todas as épocas,
Teve seu valor histórico
Nas armas e nas ciências
Com muito saber teórico;
Mesmo no tempo presente
Esse valor é crescente,
Isso é fato categórico.*

*Portanto vamos fazer
Uma nova narração
Sobre Maria Bonita,
Esposa de Lampião,
Chamada “A MULHER-CANGAÇO”,
Que no tempo e no espaço
Assombrou todo o sertão.*

*Porém antes de falarmos
Da misse das cangaceiras,
Mostraremos as heróicas
Defensoras das bandeiras
Que cobrem com suas cores
Em todos os esplendores
Os limites das fronteiras...*

*Na França foi Joana D’Arc
Heroína de valor
Que defendeu sua pátria
Com heroísmo e vigor;
Para honrar a sua terra
Deu sua vida na guerra...*

²⁵⁹ Ver CAETANO, obra citada. Dessa época, são os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e uma série de produções ligadas ao fenômeno *nordestern*, dentre essas: *Três Cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira; *Maria Bonita, a rainha do cangaço* (1968), de Miguel Borges; e *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), *Lampião, O Rei do Cangaço* (1963), *Os cangaceiros de Lampião* (1967) e *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), de Carlos Coimbra. Na década de 1950, em que se destaca *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, surgiram ainda *Lampião, o rei do cangaço* (1954), de Fouad Anderaos; *O Primo do cangaceiro* (1955), de Mário Brasini; e *Os Três cangaceiros* (1959), de Victor Lima.

Merece o nosso louvor.

*Houve Anita Garibaldi,
Brasileira de figura,
Sua estupenda coragem
Entrou na literatura;
Nunca recusou batalha,
No pipocar da metralha
Mostrou a sua bravura.*

*Houve também Ana Néri
Que seu nome consagrou
Na guerra do Paraguai,
No século que se passou;
Por gosto se ofereceu,
O seu povo defendeu
E muitas vidas salvou.*

*Também Maria Quitéria,
A grande miliciana,
Que, da forma de Ana Néri,
É brasileira – baiana -;
Por amor a sua gente
Lutou corajosamente
No rifle e na durindana.*

Depois dessa retrospectiva didática, em que releva a presença da mulher na história e, particularmente, da heroína brasileira, o narrador conclui o seu discurso cívico, entronizando Maria Bonita no cenário nacional:

*O Brasil é uma nação
Que já tem dado homem forte,
Desde o nascente ao poente,
Também desde o sul ao norte –
Para cumprir seu mister
Tem também dado mulher
Que trouxe essa mesma sorte.*

*Agora no nosso livro
Vamos abrir um espaço
Para falar de uma jovem
Que tinha os nervos de aço
Com valor de uma pepita,
Ela é Maria Bonita
Também: “A MULHER-CANGAÇO”.*

Ao contrário do seu correspondente masculino, que encarna o papel do inimigo social, Maria Bonita representa o aspecto positivo do cangaço, reunindo em si características da musa que equilibram o caráter subversivo da virago. Seguindo o mesmo plano do cordel anterior, o autor começa a narrativa retrocedendo à infância da heroína:

*(...)
Porém agora, leitor,
Precisamos com franqueza
Esclarecer como foi*

*Que a nossa misse-princesa
Foi chamada de Santinha,
Bonita, também Rainha,
Por quem viu sua beleza.*

*Maria cresceu correndo
Nos campos, nos tabuleiros,
Como todas as crianças,
Brincando pelos terreiros,
Ouvindo aquelas histórias
Das derrotas e vitórias
Dos grupos de cangaceiros.*

*Brincava do mesmo jeito
Com meninas e meninos,
Porém gostava de usar
Os brinquedos masculinos
Como armas e cavalos:
Jamais queria trocá-los
Pelos outros femininos.*

(...)

*Quanto mais ela crescia
Mais ficava diferente:
Mais astuta mais bonita,
Mais corajosa, mais quente,
Mais atraente, mais viva,
Mais forte, mais positiva,
Mais sensível, mais valente.*

(...)

Diferentemente do que se observa no cordel anterior, cujo enfoque narrativo recai, sobretudo, sobre as cenas da vida criminosa do protagonista, aqui o narrador se detém nos bastidores da vida amorosa e familiar de Maria Bonita e Lampião, destacando as atribulações enfrentadas pelo casal em meio à luta contra as forças militares oficiais. Nesse caso, nota-se certa descontinuidade entre o discurso cívico introdutório e a disposição romanesca que comanda a narrativa, evidenciando-se a função retórica da fala inicial. Em todo caso, a aparição da heroína histórica na literatura de cordel - personagem ausente na produção anterior à década de 1950 - indica o sentido das atualizações operadas nesse contexto discursivo, par e passo com as mudanças que marcaram o contexto cultural brasileiro no decorrer do século passado. Essas atualizações, como se pode notar, vão além da renovação temática, compreendendo também o *ethos*²⁶⁰ do enunciador que se adequa às novas demandas

²⁶⁰ Uso a expressão no sentido empregado por D. Maingueneau, isto é, como “a construção de uma imagem de si no discurso”, a qual compreende o estilo, as crenças e as competências lingüísticas e intelectuais do enunciador expressas ou subentendidas no ato discursivo. Ao mesmo tempo, o *ethos* representa a disposição enunciativa, a qual define a tomada de posição do enunciador no discurso e marca a sua relação com um saber. Ver MAINGUENEAU 1995, 1981 e 1976.

do mercado. Outro exemplo disso é o cordel *Os Cabras de Lampião*, em que sobressai o *ethos* do leitor auto-didata, dirigindo-se a um público leigo:

*Entre os fatos mais falados
Pelas plagas do sertão,
Temos as grandes façanhas
Dos cabras de Lampião
Mostrando quadras da vida
Do famoso capitão.*

*Em diversas reportagens
De revistas e jornais,
Com testemunhas idôneas,
Contando fatos reais,
Coligimos neste livro
Lances sensacionais.*

*Desde quando começaram
Os bandidos mais famosos
Que por várias injustiças
Tornaram-se criminosos,
Vingativos, desalmados,
Assaltantes perigosos.*

*São casos que ainda hoje
Não temos quem os conteste
Porque ficaram gravados
Nas entranhas do Nordeste
Com sangue, com ferro e fogo,
Como a maldição da peste.*

*Muito embora tenha havido
O sensacionalismo
Sobre os dramas sertanejos
Na era do banditismo,
Nós apenas descrevemos
O lado do realismo.*

*Há muitos anos passados,
O cangaço era normal
Pelos sertões do Nordeste,
Parecendo até legal,
Para quem via no crime
A lei do seu tribunal.*

(...)

Aqui, o experimentalismo estético, observado no cordel *Lampião, o rei do cangaço*, dá lugar ao empenho didático do narrador no sentido de informar sobre a “era do banditismo” no Nordeste, com base em “testemunhos idôneos” registrados no noticiário histórico-jornalístico. Isto é, a memória do cangaço passa pelo domínio da escrita, ao qual o narrador adere ostensivamente, usando da referência histórica como dispositivo à legitimação do discurso. Diferentemente do que se nota nos exemplos anteriores, em que ressalta a liberdade poética na constituição do enredo, nesse caso, sobressai o *ethos* jornalístico do narrador, que pontua, cronologicamente, a trajetória

criminosa de Lampião e seu bando com base no documentário histórico sobre o assunto. As passagens a seguir se referem às últimas façanhas do cangaceiro em meio à reação, cada vez mais cerrada, das milícias estaduais:

*Já no fim de trinta e dois
Quando a seca castigava
Todo o sertão da Bahia,
A tropa continuava
Perseguindo Lampião
Que mais a mais se apertava.*

(...)

*Daí até trinta e quatro,
Lampião viu-se apertado,
Corria de dia à noite,
Dentro do mato fechado,
Pra todo canto que ia
Só encontrava soldado.*

(...)

*No ano de trinta e cinco
Não enfrentou inimigos,
Arranjava mantimentos,
Sem ter maiores perigos,
Fazendo alguns benefícios,
Na proteção de amigos.*

(...)

*No ano de trinta e seis
Virgulino foi filmado,
Como o “Terror do Nordeste”
Foi o filme apresentado,
Mostrando os fatos da vida
Do cangaceiro falado.²⁶¹*

(...)

*Já no fim de trinta e sete
Foi espalhado o boato,
Pelos jornais do Nordeste,
Como um consumado fato:
-Lampião tuberculoso
Tinha morrido no mato.*

*Até um jornal do Rio
À notícia abriu espaço
Dizendo que com a morte
De Lampião houve um passo
Com Zé do Sapo assumindo
O comando do cangaço.*

*Não se sabe se por ele
Foi o boato espalhado
Porém com essa notícia
Já não era procurado
Ficou na fazenda Angico
Vivendo mais descansado.*

(...)

²⁶¹ Aqui, significativamente, o narrador faz referência ao documentário *Lampião, o rei do cangaço*, do cineasta amador Benjamin Abraão, realizado em 1936. Foi o primeiro e o único registro cinematográfico do cangaceiro e de seu bando vivos. Censurado pelo Governo Vargas, o filme reaparece em 1965, na média-metragem *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. A propósito, ver CAETANO, obra citada.

*No ano de trinta e oito,
No começo de janeiro,
O Ministro da justiça
Convocou Osman Loureiro,
Interventor de Alagoas,
Com um plano verdadeiro.*

*Para acabar o cangaço
Pernambuco entrou no plano,
Sendo também convocado,
Para o esquema alagoano,
Agamenon Magalhães,
O chefe pernambucano.
(...)*

O *ethos* do auto-didata reaparecerá nos dois cordéis que dão continuidade à série de Manoel D’Ameida Filho sobre o cangaço, respectivamente, *Vida, vingança e morte de Corisco* (1986) e *Zé Baiano, vida e morte* (1988), publicados pela editora Luzeiro, antiga editora Prelúdio. Nesses exemplares, o autor reativa, na abertura, a retórica explicativa acionada em *Os Cabras de Lampião* :

*Nordeste, terra das secas,
Dos valentes cangaceiros,
Dos velhos homens honestos
Dos corajosos vaqueiros,
Das mulheres carinhosas,
Das sertanejas formosas,
Dos famosos violeiros.*

*Mais uma vez precisamos
Falar sobre os componentes
Do cangaço nordestino,
Homens simples e valentes –
Cruelmente injustiçados,
Perseguidos, castigados
Pelas forças prepotentes.*

(...)

*Por isso então pesquisamos
Autoridades, coiteiros,
Livros, revistas, jornais,
Viajantes, fazendeiros:
Todos os fatos passados
Que eram relacionados
Com os vários cangaceiros.*

.....

*Falando de cangaceiros,
O assunto é muito vasto.
Em pesquisas no Nordeste
Muito tempo já foi gasto;
Conversando com o povo,
Sempre surge um fato novo
Em cima do mesmo rasto...*

*Poucos procuram saber
O caminho verdadeiro
Que fez nascer o cangaço
No Nordeste brasileiro
Sem procurar a razão,
Numa completa isenção,
Como nasce um cangaceiro.*

*Neste livro mostraremos
Uma nova personagem
Que fez parte do cangaço
No meio da piratagem,
Ferrou moças inocentes
E matou muitos valentes
Com destemida coragem.*

(...)

*Juntando as informações
Que recebemos, por sorte,
Unimos os fragmentos
Em um caderno de porte –
Para ao cair do crepúsculo
Coligirmos neste opúsculo:
ZÉ BAIANO, VIDA E MORTE.*

Contudo, diferentemente do que se observa no cordel anterior, em que sobressaem as intenções informativas do enunciado, nesses dois exemplos, o autor dispõe a matéria narrativa romanescamente, rompendo, deliberadamente, os limites entre a história e a memória oral. Por outro lado, convém notar que, em *Os Cabras de Lampião*, o empenho informativo-didático não deixa de compatibilizar com a liberdade poética, contida, porém não neutralizada pelo *ethos* jornalístico do autor. Nesse caso, assim como nos demais exemplos em enfoque nesta sequência, a matéria informativa passa, caracteristicamente, pela ficcionalização, por meio da qual os dados da memória popular se articulam, preenchendo os vazios da história oficial.

Tal postura dialógica, evidentemente, contradiz a noção do cordel como um gênero anacrônico, oposto do culto e do moderno, associada a certo estereótipo do popular tradicional presente na maior parte dos estudos folclóricos²⁶². A luta do popular com as forças hegemônicas, de tantas maneiras representadas no cordel, pressupõe, para além das relações de oposição, uma rede de intercâmbios, apropriações e condicionamentos recíprocos. Produto do cruzamento de vivências culturais originadas em tempos e em campos de atividade diversos, a literatura de cordel impescinde da negociação.

∴

²⁶² Quanto a isso, há que se destacar como exceção os estudos de Roberto Benjamin sobre *folkcomunicação*. Ver BENJAMIN, 2000.

No entanto, não raro, quando se trata da literatura de cordel, incide-se na dicotomia popular/hegemônico, privilegiando-se, quanto a isso, as oposições tradicional x moderno e oralidade x cultura letrada. Em defesa da “genuína tradição do povo”, muitas vezes se levantaram contra as medidas modernizantes adotadas pela editora Prelúdio, atualmente, editora Luzeiro, e por outras editoras do Sudesde, a partir da década de 1950. A crítica contrária à modernização, atualizada ao longo dos anos, incorre, invariavelmente, no mesmo ponto, qual seja, a interferência no que concerne ao “linguajar do povo” e à forma de apresentação dos folhetos, que passaram a trazer como suporte capas coloridas em papel couchê ou similar, dentre outras inovações tecnológicas:

A industrialização da literatura de cordel representa dois tipos de ameaça à sobrevivência dessa forma de cultura popular. A transformação da literatura de cordel em mais um segmento da indústria cultural, poderá, não só descaracterizar esse tipo de literatura, como também impedir o surgimento de novos trovadores.

Algumas editoras imprimem os cordéis em papel de melhor qualidade, sofisticando as capas que são impressas em policromia e, o que é mais grave, corrigindo os erros próprios do linguajar popular. Estão, enfim, transformando essas publicações em coisas acadêmicas, violentando as suas origens.²⁶³

Difunde-se, sobretudo, a partir dos anos de 1960, a idéia da estandardização como um fenômeno novo, sinalizador da morte iminente ou gradual da literatura de cordel. A discussão se populariza via imprensa, chegando, na década de 1980 a provocar a reação de produtores ligados à editora paulistana, dentre esses o poeta Manoel D’Almeida Filho, um dos autores do cordel de maior voga na época:

Não entendo a razão de alguns pesquisadores atuais, inclusive estrangeiros, afirmarem que o livro de Literatura de Cordel (título dado não sei por quem), só é autêntico com clichê de madeira e erros gráficos e ortográficos. Ora, esquecem esses senhores que João Martins de Athayde, no seu tempo, já primava pela perfeição da escrita, do trabalho gráfico e da roupagem que vestia o folheto. Será que os livros publicados por Athayde com clichês zincografados e zincogravuras não são autênticos?²⁶⁴

Evidencia-se, nessa polêmica, a contradição entre o diagnóstico apocalíptico desses pesquisadores e a disposição pragmática do poeta que fala como uma autoridade no assunto, baseado em sua experiência como produtor. O autor aponta, com bastante perspicácia, a tendência modernizadora como um elemento constitutivo do cordel. Podemos acrescentar à observação do poeta as iniciativas da parte de Leandro Gomes de Barros, Pacífico Pacato Cordeiro Manso e Francisco das Chagas

²⁶³ Cf. LEITE, 1980 (ver seção de periódicos).

²⁶⁴ Cf. Em Questão: o novo cordel em quadrinhos. *Domingo do Povo*, Fortaleza, 3 de fevereiro de 1983, p. 13. Ver seção de periódicos, textos sem identificação de autoria.

Batista, que, já no início do século XX, usaram, largamente, na forma de apresentação dos folhetos, recursos gráficos popularizados pela imprensa. Francisco das Chagas Batista, que foi livreiro e editor, particularmente, declarou que revisava a escrita de textos de seus colegas, quando a pedido dos autores.²⁶⁵ Além disso, dispôs de recursos comerciais próprios das editoras populares do Sudeste, tal como a propaganda editorial, divulgando a relação das publicações da casa organizadas em coleções, na capa de fundo dos folhetos.

Em todo caso, não há como negar que os alarmes apocalípticos, especialmente, quando vindos de autoridades intelectuais européias, serviram para despertar, sobretudo a partir da década de 1970, o interesse universitário em torno da cantoria e da literatura de cordel nordestina, desde os anos de 1950 apoiadas oficialmente por pesquisadores brasileiros ligados ao IBECC e à Comissão Nacional de Folclore²⁶⁶. Sem dúvida, no que concerne ao interesse acadêmico-universitário pelo assunto, teve grande peso a campanha do brasilianista francês Raymond Cantel, na época, um dos principais divulgadores da literatura popular nordestina no estrangeiro, que teve o mérito de introduzi-la como matéria acadêmica no Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Sorbonne Nouvelle, em Paris. Muito embora não partilhasse da idéia da incompatibilidade entre o cordel e os meios de comunicação modernos, atribuindo a crise dos produtores nordestinos na década de 1970, sobretudo, a causas econômicas, Cantel foi um dos mais persuasivos defensores da salvaguarda do cordel brasileiro, amparado na convicção do seu desaparecimento gradativo. Já no início da década de 1960, quando, a partir de uma pesquisa de campo no Nordeste, começa uma frutuosa jornada de estudos sobre a matéria, fica notória, em suas declarações à imprensa brasileira, a motivação arqueológica de sua investida intelectual:

(...) É perfeitamente desnecessário insistir na importância da preservação desse patrimônio cultural. Cada vez mais sofre ele o impacto dos novos meios estandardizados de divertimento e imaginação: o rádio, as revistas ilustradas, o cinema. O colapso dessa tradição centenária não terá lugar da noite para o dia, certamente, mas a transformação da mentalidade popular é fenômeno irreversível. Ainda assim é fenômeno complexo. Numa zona altamente urbanizada

²⁶⁵ Ver TERRA, 1983.

²⁶⁶ Há que se destacar quanto a isso o empenho da Comissão Nacional de Folclore (CNF), fundada em 1947, tendo como secretário-geral o musicólogo Renato de Almeida, chefe do Serviço de Informações do Itamarati e secretário executivo do IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura), órgão nacional da UNESCO, fundado em 1946. Em 1955, a CNF, apoiou oficialmente o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, realizado naquele ano em Salvador.

*como São Paulo é que se localiza uma das maiores casas editoras desses folhetos, a “Prelúdio”. Não nego também que, nessa editora “popularesca” já se possa observar uma simbiose entre a ingenuidade e a sabedoria primitiva e um segundo estágio que poderíamos chamar “suburbano”. Já em contradição com o primeiro.*²⁶⁷

Subentende-se aí a idéia evolucionista do cordel como uma linguagem e um meio de comunicação primitivos, senão frontalmente ameaçados pelas leis do progresso material, condenados a uma descaracterização gradativa e irreversível pelas forças modernizadoras em ação. Por outro lado, legitima-se, com esse discurso, a missão do intelectual e do estado como tutores do patrimônio cultural popular, recomendada pela UNESCO desde o final dos anos de 1940. Já na década seguinte, se organizam, no Brasil, os primeiros conclaves envolvendo cantadores e poetas de bancada, apoiados diretamente por intelectuais ligados à Comissão Nacional de Folclore²⁶⁸.

Ainda no início da década de 1970, no rasto da repercussão acadêmica internacional do repente e do cordel, são ministrados cursos em grandes universidades brasileiras como a Universidade de São Paulo, que recebeu como professor convidado o brasilianista francês. Já em 1978, o cordel e o repente figuram, pela primeira vez, na Bienal do Livro, em São Paulo, sinalizando esse evento o impacto dos estudos universitários sobre a matéria. O trabalho de resgate e de divulgação da literatura de cordel desenvolvido por estudiosos pertencentes a centros de pesquisa não universitários e, posteriormente, também por pesquisadores ligados a instituições universitárias, sem dúvida, surtiu efeitos visíveis no contexto de produção popular.

Mais do que nunca, contemporaneamente a apologia do folclore compõe o *marketing* em torno do cordel. A propósito, o surgimento de séries dedicadas a temas folclóricos, tal como a coleção “Lendas Brasileiras” lançada pela editora Tupynanquim em 2005, não deixa de ser um efeito mercadológico das investidas institucionais em nome da salvaguarda da cultura popular tradicional. Integra a coleção, o cordel *O Negrinho do pastoreio*, de autoria de Klévisson Viana, que traz como complemento a composição *O folclore brasileiro*, de Rouxinol do Rinaré, da qual transcrevo as estrofes a seguir:

Em simples definição

²⁶⁷ Cf., na seção de periódicos, HOLANDA, 1964.

²⁶⁸ É o caso, por exemplo, de Manuel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa, dentre outros que estiveram à frente da divulgação, no Sudeste, via imprensa e colóquios institucionais, do I Congresso de Trovadores e Violeiros, realizado em 1955, em Salvador.

*Folclore é 'saber do povo'
 Não é um costume novo
 É antiga tradição
 Reza a constituição
 Em prol do povo festeiro
 Que, pelo Brasil inteiro,
 Aos vinte e dois de agosto
 Se comemore com gosto
 O folclore brasileiro.*

(...)

*Oral, escrita e cantada
 A nossa literatura
 Nosso cordel é cultura
 Do poeta de bancada
 Na peleja improvisada
 Do menestrel Violeiro
 O popular romancista
 O poeta cordelista
 Das letras é um artista
 Do folclore brasileiro.*

O poeta segue homenageando também alguns dos intelectuais responsáveis pelo estabelecimento da tradição folclórica brasileira:

*Pesquisador sem igual
 Da nossa tradição-mor
 Eleito o mestre maior
 Do folclore nacional
 Foi de importância vital
 Na história, João Ribeiro
 Mas o 'papa' verdadeiro
 Luís da Câmara Cascudo
 Esse provou saber tudo
 Do folclore brasileiro!*

*Mais um gigante se nota
 Na cultura popular
 Ninguém pôde superar
 O folclorista Leota
 Grande Leonardo Mota
 Defensor do violeiro
 Um incansável guerreiro
 "Embaixador do Sertão"
 Um herói da tradição
 Do folclore brasileiro.*

*Quanta riqueza, leitores,
 Nos folguedos populares!
 São tradições seculares
 Afirmam pesquisadores.
 Para os nossos professores
 Faço um apelo altaneiro:
 Não deixem o estrangeiro
 Nosso jovem alienar
 Vamos juntos preservar
 O folclore brasileiro!!!*

(...)

Sem dúvida, no âmbito do cordel, quem melhor representou o tom missionário

próprio da maioria dos estudos folclóricos foi o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, já bastante conhecido, na década de 1950, por sua luta em prol da institucionalização da causa dos trovadores e violeiros nordestinos. Além disso, nos anos que se seguiram, dedicou-se a outras ações afirmativas em defesa da poesia popular nordestina, tal como a divulgação do cordel em encontros universitários e em folhetos destinados ao público acadêmico que se constituía. A título de exemplo, transcrevo, a seguir, as estrofes iniciais da *História da 1ª Jornada da Literatura de Cordel em Campinas- SP*, que registra o evento homônimo ocorrido na Pontifícia Universidade Católica, na referida cidade, em 1982. O texto em enfoque assinala um momento simbólico da inscrição do cordel no campo privilegiado da produção letrada, como também a noção de que o trânsito nessa esfera se apresentava como dispositivo à sua legitimação cultural:

*Quem afirma que a Poesia
Popular hoje morreu
Não contempla o panorama
Da maneira que cresceu;
Muita gente no presente
Bem sabe, perfeitamente,
Que ela está no apogeu.*

*Quarenta anos passados
Do Piauí à Bahia
O poeta popular
Que de folhetos vivia
Era igual um animal,
No ambiente social
Quase ninguém o entendia.*

*Nem os intelectuais
Ligavam pro trovador,
Achavam que seus folhetos
Eram de encontro ao pudor,
Pelo versar incorreto
O chamavam analfabeto,
Indivíduo sem valor.*

(...)

*O tempo foi se passando
E muita gente foi vendo
Que a poesia do Povo
Ia se desenvolvendo,
Começou a estudá-la
E de muito analisá-la
Aí foram compreendendo.*

*Começou Leonardo Mota
Fazer rigoroso estudo,
Assistindo Cantadores
Tomando nota de tudo,
O cordel virou Cultura
Chamado Literatura
Pelo Câmara Cascudo.*

*Hoje as Universidades
É que dão grande valor
Existindo até Cadeiras
Para formar-se em Doutor,
Hoje os “ livro” do sertão
É a Comunicação
Que interessa ao Professor.
(...)*

Na passagem transcrita, o autor pontua dois momentos significativos do processo de legitimação do cordel nordestino no âmbito da produção letrada²⁶⁹. O primeiro desses – quando etnógrafos e folcloristas fornecem as bases para o seu estudo e distinção, consolidando uma prática apologética validada por certo empirismo característico da época - tem como marco os trabalhos de Câmara Cascudo. Nesse período, como observa Ortiz, o estudo da cultura popular se dá, principalmente, fora das Universidades, em centros tradicionais.²⁷⁰ Já no segundo momento, o estudo do popular ganha dimensões acadêmicas, passando a se desenvolver, a partir da década de 1970, também no contexto universitário.²⁷¹ Não por simples coincidência, tal investida se manifesta no período de crise econômica que resultou no fechamento das principais folhetarias nordestinas, quando se propaga entre poetas e alguns estudiosos uma opinião fatalista sobre o assunto.

O fenômeno da circularidade cultural, resultado do trânsito do popular nos domínios da cultura hegemônica e vice-versa, também fica patenteado na *História do Dia do Trovador e a Literatura de Cordel*, folheto da autoria de Minelvino Francisco Silva, publicado em ocasião do 5º Congresso Nacional dos Trovadores e Violeiros, em 1978:

*Cada um artista na terra
Desempenha o seu papel,
Conforme o que recebeu
De nosso Deus de Israel,
Como humilde criatura
Falo na literatura
Conhecida de cordel.*

*Este tipo de poesia
Veio lá de Portugal,*

²⁶⁹ Não me refiro aqui aos estudos sobre a poesia oral e a cantoria nordestina, iniciados, no Brasil, na segunda metade do século XIX.

²⁷⁰ Cf. CANCLINI, 1989, p. 209 e subsequentes. Para Renato Ortiz, a posição ideológica anacrônica, patrocinada por instituições como o Instituto Histórico e Geográfico, estava associada, politicamente, aos avanços da consciência regional frente à centralização do Estado, que apontavam para a decadência das aristocracias rurais. Fala Ortiz, destacando Gilberto Freyre como um representante expressivo dessa tendência: “No momento em que uma elite cultural perde o poder, tem-se o florescimento da cultura popular.” Idem, p. 212.

²⁷¹ Ver MOTA, 1994.

*Conhecida na Espanha
Por Aquele pessoal
Desde o século dezesseis
E no torrão portuguez
Tornou-se tradicional.*

*Esta palavra: cordel,
É a mesma que cordão,
Que amarra-se os folhetos
Com delicada atenção,
Seja de noite ou de dia
Por causa da ventania
Não os espalhar pelo chão.*

*Chegando aqui no Brasil
Este tipo de poesia
Tão simples e interessante
Que todo mundo aprecia
Logo aí foi se espalhando
Muita gente declamando
Cada vez mais prosseguia.*

Nesse segmento, como se observa, atualiza-se a versão corrente da implantação da literatura de cordel no Brasil a partir da matriz portuguesa, idéia popularizada, sobretudo, pela editora Luzeiro, de São Paulo, que, desde a década de 1970, passou a trazer, no verso do frontispício das edições, no rodapé da página, a seguinte informação:

O nome LITERATURA DE CORDEL provém de Portugal e data do século XVII. Esse nome deve-se ao cordel ou barbante, em que os folhetos ficavam pendurados, em exposição. No Nordeste brasileiro, mantiveram-se o costume e o nome, e os folhetos são expostos à venda pendurados e presos por pregadores de roupa, em barbantes esticados entre duas estacas, fixadas em caixotes.

Na primeira metade do século XX, a designação “literatura de cordel” parece ter sido muito pouco difundida entre os produtores e os consumidores do folheto nordestino²⁷². Já mais recentemente, o pesquisador auto-didata Liêdo Maranhão de Souza, que registra as expressões “folheto”, “livro de feira”, “romance” e “livro de Athayde”, tampouco reconhece a palavra cordel como uma expressão corrente no contexto popular nordestino²⁷³. Assim como o nome “cordel” era ou tornou-se pouco conhecido nesse âmbito, a forma de exposição dos exemplares descrita no folheto de Minelvino Francisco Silva (“pendurados e presos por pregadores de roupa, em barbantes esticados entre duas estacas, fixadas em caixotes”) parece não ter sido a privilegiada pelos poetas de ofício na primeira metade do século passado. Em vez

²⁷² Eu, particularmente, localizei apenas um registro da expressão “literatura de cordel” anterior a 1950, essa usada por Chagas Batista em sua antologia *Cantadores e poetas populares*, de 1929. Em contrapartida, o autor emprega o termo “Poesias populares”, e não cordel, nas capas das edições dos folhetos.

disso, conforme o depoimento de um influente contemporâneo do autor, era comum a exposição dos folhetos em esteiras de palha ou em bancas móveis armadas em lugares públicos (daí a expressão “poeta de bancada”)²⁷⁴. Já o poeta Leandro Gomes de Barros, de acordo com o testemunho de Eustórgio Wanderley²⁷⁵, costumava passar seus folhetos “de mão em mão” no trajeto dos trens da Great Western. Há ainda depoimentos orais que dão conta do “coió”, espécie de mascate que vendia folhetos de porta em porta. De qualquer forma, fica notória, no folheto de Minelvino, a intermediação do discurso letrado, conforme se observa na próxima seqüência, em que o autor traça uma genealogia do cordel nordestino:

*Nicandro Nunes da Costa
O primeiro cordelista
Que publicou um livrinho,
No nosso ponto de vista
Na Paraíba o sertão,
Ugolino seu irmão
O primeiro repentista.*

*Teve Gregório de Matos
No Estado da Bahia,
Porque escrevia a verdade
A muita gente ofendia.
Foi preso feito um patife
Vindo da África em Recife
Morreu em grande agonia.*

Vale notar, na passagem acima, a inclusão do nome do poeta Gregório de Matos Guerra, o que sugere, não apenas a mediação dos estudos folclóricos, como também do discurso acadêmico-universitário. Em seguida, é traçada uma espécie de linha evolutiva do cordel no Brasil:

*Leandro Gomes de Barros
Foi em primeiro lugar,
Na escrita de cordel
Fez o mundo admirar,
Quem ler em todo universo
O talento do seu verso
Terá que valorizar.*

João Martins de Athaide

²⁷³ Ver SOUZA, 1976.

²⁷⁴ Refiro-me ao poeta Manoel D' Almeida Filho, que atuou, no mercado de folhetos, entre 1936 e 1995, nos estados da Paraíba, Pernambuco e Sergipe. Já na década de 1990, em entrevista a mim concedida, gravada em vídeo, o poeta conta que iniciou uma polêmica sobre o assunto, desafiando, em artigo publicado em jornal, a quem provasse a autenticidade do termo “cordel” como designativo do folheto nordestino. Contudo, alguns anos depois desse episódio, ele confessa que, tendo o termo facilitado a circulação dos livros de feira nos meios cultos, tornou-se mais vantajoso se render à expressão, o que o fez passar a tolerar a alcunha de “cordelista”.

²⁷⁵ Ver WANDERLEY, 1954 (2ª ed.). Em contra-partida, o próprio Eustórgio registra a exposição de folhetos pendurados em cordéis junto às caixas dos engraxates que trabalhavam em pontos fixos, na capital pernambucana..

*Bastante colaborou,
Os direitos de Leandro
João Athaide os comprou,
Escrevendo e publicando
E muita gente comprando
A fama continuou.*

*Mais tarde João Athayde
Os seus direitos vendeu
A Zé Bernardo da Silva,
Tempo depois faleceu;
Outro poeta de brilho
Manoel D' Almeida Filho
Escrevendo apareceu.*

*Rodolfo C. Cavalcante
Trovador Alagoano,
Começou a fazer folheto
Sem causar tristeza ou dano
Porque era o seu destino,
Apareceu Minelvino
Sendo trovador bahiano.*

Continuando, depois de se incluir, juntamente com seus colegas Rodolfo Coelho Cavalcante e Manoel D'Almeida Filho, na lista canônica por ele organizada, Minelvino pontua a importância dos congressos nacionais no processo de legitimação cultural do cordel:

*A poesia nesse tempo
Ninguém dava o seu valor,
Chamavam de vagabundo
O poeta ou trovador,
Levavam tudo na troça
Era leitura da roça
De aluno sem professor.*

*Esta má fama corria
Por quase todo o universo,
Seu Rodolfo e Minelvino
Pensando em fazer progresso,
Com Manoel D' Almeida Filho
Seguindo por um só trilho
Realizaram um congresso.*

*No Estado da Bahia
Foi o congresso primeiro (1955)
Teve o 2º em São Paulo (1960)
E na Bahia o terceiro (1966)
Na promoção de outra empresa
Teve outro em Fortaleza (1975)
Neste País brasileiro.*

*Agora outro em Brasília (1978)
Com grande repercussão,
Pra poesia de cordel
Foi bonita a promoção,
Onde teve repentista
E trovador cordelista*

De quase toda Nação.

Ressalta, nesse exemplo, o engajamento do autor que levanta a bandeira da salvaguarda da poesia popular. O mesmo *ethos* aí configurado se manifesta no folheto *Origem da literatura de cordel e a sua expressão de cultura nas letras do nosso país (para colégios e faculdades)*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, publicado em 1984, no qual se explicita, já no título, o apelo ao público acadêmico, constituído, sobretudo, a partir da década de 1970. O diálogo com o público letrado foi um dos aspectos centrais dos congressos idealizados pelo autor, conforme se pode observar em uma série de artigos publicados em jornais de grande circulação na época e, sobretudo, no periódico *A Voz do Trovador*, fundado, especialmente, para a divulgação do congresso de 1955.²⁷⁶ A esse respeito, é muito significativo o depoimento do autor publicado na *História do Primeiro Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros*, naquele mesmo ano:

*Aproximadamente há cinco anos passados mercava nas ruas de nossa capital os meus folhetos rimados e às vezes jornais de modinhas, quando vi, na Praça do Terreiro, cerca de uma centena de intelectuais brasileiros na antiga sede da gloriosa Academia Baiana de Letras, realizando um conclave que era o III Congresso Brasileiro de Escritores. Depois de observar o que ali se tratava, vi uma intelectualidade procurando resolver os seus problemas dentro de um espírito fraternista e cheio de brasilidade, e, nisto, pensei no meu humilde setor de trovadores, setor este que até então vivia renegado, ao léu da sorte, sem nenhum amparo e estímulo por parte daqueles que bem o poderiam proteger. Mas, como poderia se olhar para os trovadores, quando esses nem ao menos existiam oficialmente, embora que centenas de trovadores e violeiros vivessem, como vivem, espalhados por esse gigante país afora?*²⁷⁷

Nessa passagem, a despeito do tom informal que dá ao texto o aspecto de um depoimento fortuito, o que o afasta, em princípio, da disposição discursiva das histórias oficiais, a exaltação da brasilidade própria de certo discurso nacionalista em voga na época, situa o enunciado no contexto populista que marcou o período político liderado por Getúlio Vargas e seus sucessores.²⁷⁸ Além disso, chama à atenção a referência ao III Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em Salvador, em 1950, evento que teria inspirado o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, ocorrido em 1955 naquela capital.

Declaradamente motivado pela iniciativa da ABDE (Associação Brasileira de

²⁷⁶ Destaca-se, nesse contexto, o *Diário da Bahia*, de Salvador, que, Durante o primeiro semestre de 1955, manteve, em apoio ao congresso, uma sessão intitulada da « Falam os trovadores », na página diária do jornalista sergipano Virgílio Sobrinho. Nela, colaboraram os organizadores do congresso. Ver CURRAN, 1987.

²⁷⁷ Idem, p. 35.

²⁷⁸ Ver Mota, 1994, e LEITE, 1992.

Escritores), cujos congressos reuniram intelectuais de diversas tendências políticas em torno do ideal da redemocratização, Rodolfo e seus colegas puseram em pauta, pelo menos, uma das questões debatidas nesses encontros, qual seja: a demanda relativa aos *direitos autorais*. Por outro lado, as teses defendidas pelos membros da ABDE pressupõem a valorização do popular em diversos planos da cultura, sendo a aproximação com o *povo* (aí tomado em oposição à intelectualidade representada no evento) um dos principais propósitos dessa empresa. É o que se declara no manifesto-proposta lançado em ocasião do I Congresso Brasileiro de Escritores, ocorrido em São Paulo, em 1945, no qual se articulam as seguintes determinações relativas à função social do intelectual brasileiro²⁷⁹:

(...) que contribuam, por todos os meios de que possam dispor, e portanto, com suas críticas, propostas e sugestões, para a reestruturação do sistema nacional de educação e de suas instituições escolares, em todos os graus de ensino, com espírito e em bases democráticas;

(...) que, em particular, procurem promover e prestigiar quaisquer medidas, fragmentárias ou constituídas em sistema e destinadas a facilitar (...) a participação maior das massas na cultura, como, entre outras, a gratuidade do ensino, em todos os graus, a expansão quantitativa das escolas, desenvolvimento do ensino rural, as missões culturais e técnicas, a multiplicação das bibliotecas públicas, fixas ou circulantes, as bolsas de estudo, e os cursos de férias, de conferências ou de extensão universitária;

(...) tenham presente os escritores a idéia de que somente a literatura e a arte que desempenham um papel social, servem à coletividade de seu tempo, e se alimentam e se renovam em contacto com todas as camadas sociais, podem realizar uma comunhão fecunda entre o povo e os criadores da cultura;

(...) que considerem, pois, os escritores a função que lhes cabe ou que podem exercer no processo de democratização da cultura, o qual não se realiza somente, como se supõe, de fora para dentro, sob pressão de causas externas (reformas e medidas de caráter econômico, social, político, escolar etc.), mas pela força interna de criação e de renovação, de uma cultura de mandato social, enraizada na vida do povo, e alimentada nas suas tradições e lembranças, nas suas necessidades e nos seus problemas, nos seus sofrimentos e nas suas aspirações;

(...) que apóiem e estimulem toda a literatura inspirada em nossa melhor tradição liberal como ainda a literatura moderna que se veio desenvolvendo há mais de vinte anos, no país, e com a qual, por mais achegado às fontes populares, na sua linguagem, no seu sentido social e pela compreensão da vida coletiva, nos seus aspectos fundamentais, se tem reduzido, entre nós, o divórcio entre o público e os escritores, entre o povo e os criadores da cultura (...). (sic)²⁸⁰

Delineia-se nessa seqüência, o projeto democratizador desses intelectuais que elegeram a educação e a arte moderna como instrumentos à superação das defasagens diversas de um país marcado por fortes contrastes sócio-econômicos. Contraditoriamente, o povo, aí definido em oposição ao intelectual, não figura, propriamente, como um parceiro ativo nesse processo, mas, antes, como o detentor de

²⁷⁹ Assinam o manifesto Fernando Azevedo, Carlos Lacerda, Antonio Candido, Astrojildo Pereira, dentre outros.

²⁸⁰ Cf. MOTA, obra cit., p. 145-147.

um saber que deveria servir, antes de mais nada, como matéria prima à produção intelectual com vistas à “criação de uma ordem social mais justa e mais humana”. A idéia da arte como lugar da transformação coletiva gerida por uma elite pensante que se autodefine como “criadora da cultura”, senão descarta, não chega a considerar a possibilidade de um sistema cultural que, em vez de ser o gestor do povo, seja o resultado da própria iniciativa popular. Tal noção não deixa de coadunar com o conceito gramsciano de povo como o “conjunto das classes subalternas e instrumentais”, ao qual não caberiam “concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu (ainda que contraditório) desenvolvimento”.²⁸¹

Diante do exposto, cabe, pois, indagar: não teria sido o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, realizado dez anos depois do primeiro encontro da ABDE, uma expressiva tentativa popular a esse respeito? É o que sugere a luta dos trovadores no sentido de tornar públicas as más condições por eles enfrentadas, como também de engajar poetas espalhados por todo o território brasileiro, usando para isso jornais de grande alcance e periódicos destinados, exclusivamente, à divulgação da causa. Tal foi o caso do jornal *O Trovador*, substituto do periódico *A Voz do Trovador*, em que se denunciavam, sistematicamente, as condições de miséria vividas pela maioria dos poetas populares. A propósito, Rodolfo Coelho Cavalcante informa em artigo publicado no ano de 1957:

*Há, no Nordeste, cerca de 1.500 trovadores. Mais de cem poetas populares exercem suas atividades profissionais no ramo de folhetos. Uns 50 dos 1.500 são mais populares entre milhares de leitores. Cinco trovadores, apenas, possuem tipografias. Cerca de dois milhões de nordestinos lêem folhetos populares em versos. Há folheto que soma 200.000 exemplares em edições seguidas. Calculadamente 3.000 pais de família vendem folhetos nas feiras.*²⁸²

Tal como a ABDE, a ANTV (Associação Nacional dos Trovadores e Violeiros), fundada em 1955, durante o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros (CNTV), se definiu como uma entidade nacional de classe. Em depoimento a Mark Curran mais de vinte anos após o I Congresso da ANTV, Rodolfo assinala o valor institucional da iniciativa:

No primeiro de julho, 180 congressistas, trovadores e violeiros, poetas populares desfilarão até o Campo Grande. Com faixas e a bandeira nacional. O que houve foram faixas, os poetas cantando o ‘ Hino dos Trovadores ’ (...). O presidente Café Filho mandou um avião especial para Orígenes Lessa e toda a sua caravana (...) Eu não sei se foi um avião ou se foram as passagens. Eu sei que foi pelo

²⁸¹ Cf. GRAMSCI, 1986, p. 183-184.

²⁸² Apud SOUZA, 1981, p. 17.

*presidente da República (...).*²⁸³

Sem dúvida, o empenho de pessoas ligadas a instituições oficiais tais como a ABDE e a Comissão Nacional do Folclore (CNF), devidamente representadas no I CNTV, foi decisivo ao processo de legitimação cultural do repente e da literatura de cordel a partir da década de 1950. Em contrapartida, o “movimento folclórico”²⁸⁴ - que se desenvolveu, programaticamente, entre 1947 e 1964, sob a responsabilidade da CNF, então presidida pelo musicólogo baiano Renato de Almeida, representante do Ministério das Relações Exteriores na UNESCO - teve os trovadores e violeiros engajados à ANTV como importantes aliados. Nessa época, o cordel desponta como veículo privilegiado à popularização da ideologia da unidade nacional, pedra angular do discurso político dominante na época.

∴

O diálogo com a cultura hegemônica, desde sempre presente na literatura de cordel, tende, pois, à institucionalização, tornando-se cada vez mais comuns, sobretudo a partir da década de 1970, o empenho didático da parte dos autores e editores especializados, bem como folhetos direcionados a campanhas de instrução pública e à instrução escolar. Não se trata aqui, propriamente, de um processo de homogeneização ou de simples cooptação monológica, a partir do qual o autêntico se converteria em inautêntico, dissolvendo-se em meio às forças dominantes, mas antes ao processo de incorporação e apropriação de que o cordel decorre como um produto da luta cultural. Tal aspecto, evidentemente, torna problemática a noção do popular tradicional como um estrato autêntico e autônomo, situado fora do campo de forças das relações de poder e da dominação cultural. Como bem precisa Stuart Hall em suas “Notas sobre a desconstrução do popular”, as formas concretas de manifestação da cultura explicitam o equívoco implicado no conceito de tradição ou cultura popular como algo permanente, colocando em xeque os enfoques essencialistas, que, valorando a tradição por ela mesma, tratam-na anacronicamente, atribuindo-lhe valores fixos ou invariáveis.²⁸⁵ Ao invés disso, há que se pensar as tradições e o popular no campo de luta em que a cultura se efetiva, a partir das diversas possibilidades de apropriação, tornadas possíveis pelas condições históricas que se impõem. Deduz-se daí que o problema da inscrição do popular na cultura não se

²⁸³ Cf. CURRAN, 1980, p. 37.

²⁸⁴ A propósito, ver VILHENA, 1997.

²⁸⁵ Ver HALL, 1981. Traduzido para o português, o texto integra o livro *Da diáspora: identidades e*

resolve, simplesmente, com base na polarização autonomia *versus* cooptação ou “encapsulamente”, de acordo com a qual se postula a integridade ou, por outro lado, a descaracterização irremediável do popular. Ao contrário, a experiência nos mostra que a cultura, em qualquer estrato, se efetiva em um terreno mutável no qual as relações de domínio e subordinação se articulam. Em seu centro estão as relações de forças variáveis e irregulares que caracterizam a luta cultural, no decorrer da qual os valores se alteram, o moderno envelhece e o tradicional se atualiza. Em meio a essa dinâmica cultural, os elementos da tradição se reorganizam para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância a partir da negociação contínua de sua inscrição na atualidade.

RÉSUMÉ

Il s'agit tout d'abord dans cette étude de problématiser l'idée commune selon laquelle la littérature de cordel du Nord-Est brésilien ne serait qu'une manifestation ou un produit de l'oralité. En ce sens, on cherche au long de la thèse à mettre en évidence les conditions concrètes de l'existence du cordel en tant que système littéraire et genre culturel spécifique. A cette fin, en appréhendant le cordel dans sa matérialité explicite, on distingue en premier lieu une condition sine qua non de son apparition, l'imprimerie. Plus particulièrement dans le texte composant la première partie du travail «Un Système littéraire en transit», on situe historiquement la présence du cordel sur la scène culturelle brésilienne, en soulignant les conditions d'institution et de permanence de son système éditorial à partir d'un point de vue donné (soit, celui de l'auteur). Il s'agit dans ce cas de représenter les divers moments que ce système de production a traversés, en prenant comme paramètre de l'analyse les différentes prises de position d'auteurs brésiliens qui se sont distingués au cours de ce processus, au XXème siècle. Plus spécifiquement, certains aspects qui permettent de configurer trois moments emblématiques de l'histoire du cordel du Nord-Est y sont mis en rapport, en référence à des prises de positions représentatives des divers états du champ de production du cordel où ils ont pris place. On détachera dans cette partie, par ordre chronologique, les cas des poètes Francisco da Chagas Batista (1882-1930) et Leandro Gomes de Barros (1865-1918), qui élucident les relations de production établies durant la période de formation du système éditorial ; puis de João Martins de Athayde (1880-1959) et Manoel D' Almeida Filho (1914-1995), auteurs dont les prises de positions peuvent, d'après la perspective adoptée, être prises, chacune à son époque, comme représentatives du choc culturel qui a permis la continuité de ce système au XXème siècle. Dans la seconde partie de la thèse, l'essai intitulé « La Place du cordel : le transit du populaire aux frontières de la culture », propose l'analyse d'un ensemble de cordels et de situations contextuelles. On y souligne les données révélatrices de la manière dont, en s'insérant dans le champ de la production imprimée, les poètes du cordel s'approprient des ressources qui y sont disponibles, favorisant l'avènement de nouvelles formes de représentation.

ABSTRACT

Above all else, this study aims to discuss the current idea that reduces the northern Cordel literature to a manifestation or to an oral product. In this sense, it has tried to make it evident, through the thesis, the concrete existence conditions of the Cordel as a literary system and as a specific cultural genre. As for it, having the Cordel in its explicit materiality, it is bound to point out, initially, a sine qua non condition to its creation, be the print as it may. That is, particularly in the text: A literary System in transit, which is the first part of the work, it aims to tell the history of the Cordel appearance in the cultural Brazilian scenery, pointing out from a given standpoint (whatever the author's viewpoint might be), the conditions under which the editorial system is made and there remains. In this regard, it tries to represent many moments in which the production system in Brazil went through, serving as a parameter to analyse the different points of view of authors that were stood out, in this process, during the XX century. More specifically, certain aspects are discussed configuring three emblematic moments of the northern Cordel history, having as a reference representative points of view of the several states in which the Cordel production field was inserted whenever it has its place. Following a chronological order the cases of the poets are mentioned, in this part, like Francisco da Chagas Batista (1882-1930) and Leandro Gomes de Barros (1865-1918) clearers of the established production relations in the period in which the Cordel editorial system was formed; and João Martins de Athayde (1880-1959) and Manoel de Almeida Filho (1914-1995) these were authors whose standpoints, according to the adopted perspective, may be taken, each one in his time, as a representative of the cultural impact that made possible the continuity of the system in the XX century. In the second part of the thesis, in the titled essay: "The Cordel place: the popular transit on the cultural boundaries", a diversified discursive material is analysed, pointing out revealing information about the way the Cordel poets make use of the resources there available, inserting it in the press production field, giving way to new forms of representation.*

Note: where Cordel is read, be understood as a leaflet-like tales book written and read as in tone of folklore songs, popular in the Northern part of Brazil, usually hung in lines at the street markets.

REFERÊNCIAS

1. Cordéis Consultados por autores ²⁸⁶

Leandro Gomes de Barros²⁸⁷

- As Aflições da guerra na Europa*. Paraíba: Pop. Editora, 1915, 16 p. (FCRB²⁸⁸)
- Afonso Pena. A Órfã. Uns olhos. O Que eu não creio*. Recife: Imprensa Industrial,s/d, 16 p.. (FCRB)
- Antônio Silvino no Júri*. Sem local e data, 16 p.. (FCRB)
- Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*. Recife: Rua do Alecrim 38 E, 16 p.. (FCRB)
- Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Recife: Tip. Livraria Franceza, 1913, 55 p.. (FCRB)
- O Boi misterioso*. S. Paulo: Luzeiro, 1987, 32 p.
- O Cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Grafica Simões, 2000, 16 p..
- O Cachorro dos mortos*. Recife: Rua do Alecrim 34, s/d, 48 p.. (FCRB)
- Casamento à prestação*. Recife: Rua do alecrim 34, s/d, 16 p. (FCRB)
- Os Coletores da Great Western. A Cançoneta dos morcegos. Peleja de José do Braço com Isidoro Gavião*. Recife: s/l, s/d, 16 p.. (FCRB)
- O Dez-réis do governo. Conclusão da mulher roubada. Manuel Abernal e Manuel Cabeceira*. Sem local, 1907, 16 p.. (FCRB)
- O Dinheiro, Gosto com desgosto (O Casamento do sapo), Últimas palavras dum papa na hora da morte*. Recife: Rua Imperial n. 80, 1909, 16 p. (FCRB)
- Discussão de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*. Juazeiro do Norte: São Francisco, 1956, 16 p. (MF)²⁸⁹
- Festas de Juazeiro no vencimento da guerra*. Recife: Rua do Alecrim 34, s/d, 16 p.. (FCRB)
- A Força do amor (Alonso e Marina)*. Recife: Rua do Alecrim 38 E, s/d, 40 p.
- O Galo misterioso marido da galinha de dente. Como derribei o Marco do Meio Mundo*. Paraíba: Pop. Editora, 1916, 16 p.. (FCRB)
- História do Cachorro dos mortos*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 40 p.. (MF)
- História do boi misterioso*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- História da donzela Teodora*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (MF)
- História de João da Cruz*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1975, 40 p.. (MF)
- História de Juvenal e o dragão*. Recife: , 20 p..(MF)
- A História do Marco Brasileiro*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1955, 16 p. (MF)
- Homens da mandioca*. Recife: sem local e data, 16 p.. (MF)
- Meia Noite no Cabaré*. Coqueiro/Tupynamquim, 2001, 16 p..
- Os Novos impostos*. Paraíba: Popular Editora, 1923, 16 p.. (MF)
- Pelaja de Riachão com o Diabo*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001.
- A Prisão de Oliveiros*. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, 1981, 40 p. (MF)
- A Vida e novos sermões do Padre Cícero*. Recife: Tip. Athayde, 1923, 16 p. (MF)

²⁸⁶ Deixo de citar uma série de folhetos lidos ao longo do trabalho e por mim não devidamente catalogados, como também coleções recentemente publicadas com patrocínio institucional como é o caso da coleção SESCordel Novos Talentos, em que se destaca a coletânea de folhetos da Sociedade dos Cordelistas Mauditos do Cariri.

²⁸⁷ Não cito grande parte das obras que compõem os três volumes da antologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, referidos na secção 3 destas referências.

²⁸⁸ Fundação Casa de Rui Barbosa. Os cordéis sem a indicação entre parênteses pertencem à minha coleção pessoal.

²⁸⁹ Museu do Folclore.

- Roque Matheus no Rio São Francisco*. Recife: Tip. Athayde, 1924, 16 p.. (MF)
- Segunda Peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira*. Patos: Ed. prop. José Américo Medeiros, s/d, 16 p. (MF)
- O Sertanejo no Sul*. Paraíba: Pop. Editora, s/d, 16 p.. (MF)
- Os Sofrimentos de Alzira*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (MF)
- O Soldado jogador*. Recife: sem local e data, 8 p.. (MF)
- Suspiros de um Sertanejo*. Recife: s/l, s/d, 16 p.. (MF)
- O Testamento da cigana Esmeralda*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1965, 40 p.. (MF)
- O Tempo de hoje*. Guarabira: Pedro Batista, 1918, 16 p.. (MF)
- A Vida de Cancão de Fogo e seu testamento*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Francisco das Chagas Batista

- Os Decretos de Lampião. O Valente Vilela*. Paraíba do Norte: F. C. Baptista Irmão, 1925, 15 p.. (FCRB)
- O Interrogatorio de Antônio Silvino*. Juazeiro do Norte: Lira/UFPB, 1981, 16 p.. (MF)
- A História de Antônio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial, 1907, 47 p.. (FCRB)
- A História de Antônio Silvino: novos crimes. A Formosa Guiomar (1º v.)*. Recife: Imprensa Industrial, 1908, 16 p.. (FCRB)
- História completa de Lampião*. F. C. Baptista Irmão, 1925, 30 p.. (FCRB)
- O Marco de Lampião*. F. C. Baptista Irmão, s/d, 4 p.. (FCRB)
- A Morte de Cocada e a prisão de suas orelhas. A Política de Antônio Silvino*. Recife: Imprensa Industrial, 1908, 16 p.. (FCRB)
- Novas lutas de Antônio Silvino. Traição, vingança e perdão (1º v.)*. Paraíba do Norte: Gonçalves Penna, 1911, 16 p.. (FCRB)
- Os Revoltosos do Nordeste. Os Novos crimes de Lampião*. Paraíba do Norte: F. C. Baptista Irmão, s/d, 15 p.. (FCRB)
- A Vida de Antônio Silvino. Anatomia do homem. Cromo. Amor materno*. Recife: Imprensa Industrial, 1904, 16 p.. (FCRB)

João Melchíades Ferreira

- A Cigana Esmeralda*. Campina Grande: Estrela da Poesia, 1955, 40p.
- O Combate de José Colatino com Carranca do Piauí*. S/l: Ed. prop. J. Melchíades, s/d, 16 p.. (MF)
- História de Cazuza Satyro, o matador de onça*. Olinda: Casa das Crianças de Olinda, 2 v. de 32 p.. (MF)
- História do Valente Zé Garcia*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- Peleja de J. Melchíades com Jaqueira*. J. do Norte: Filhas de J. Bernardo, 1976, 16 p..
- Peleja de Joaquim Jaqueira com J. Melchíades*. J. do Norte: S. Francisco, 1964, 16 p.. (MF)
- As quatro órfãs de Portugal*. S/l: Ed. prop. J. Melchíades, s/d, 8 p.. (MF)
- Romance do Pavão Misterioso*. Campina Grande: Estrela da Poesia, 1959, 32 p.. (MF)
- Roldão no leão ouro*. J. do Norte: S. Francisco, 1974, 40 p.. (MF)

Pacífico Pacato Cordeiro Manso

- O Crime de Pajussara*. Maceió: s/n, s/d 12 p.. (MF)
O Crime de Fernão Velho. Maceió: s/n, s/d, 8 p.. (MF)
A Morte de Marieta e a prisão do assassino. Maceió: s/n, s/d, 12 p.. (MF)
Embolada para o Natal: o vestido estreito. Maceió: Tip. Fernandes, 1915, 15 p.. (MF)
A Guerra no estrangeiro e seus horrores!!!. Maceió: s/n, 1916, 16 p.. (MF)
O Tiroteio de Maceió: Zé Povo e os Maltinos. Maceió: s/n, 1912, 16 p.. (MF)

João Martins de Athayde²⁹⁰

- O Amor na Guerra*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1955, 16 p.. (MF)
Um Amor impossível. Juazeiro do Norte: S Francisco, 1954, 2v. 32p.. (MF)
Amor de Pirata. Juazeiro do Norte: S Francisco, 1953, 2 v. de 32 p.. (MF)
O Bárbaro crime das matas das Varzeas. Ed. Athayde, 1928, 8 p. (FRC²⁹¹)
O Bataclan moderno. Recife: Ed. Athayde, 1937, 16p. (FRC)
A Casa que não tem dono. Recife: Ed. Athayde, s/d, 16p. (FRC)
O Casamento do calangro. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1957, 16 p..(MF)
A Chegada de João Pessoa no céu. Recife: Ed. Athayde, 1930, 16p. (FRC)
Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de 50 cangaceiros e como ofereceu os seus serviços à legalidade contra os revoltosos. Recife: T. Athayde, 1926, 16 p.. (MF)
A Condessinha roubada. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1955, 2 v. de 32 p.. (MF)
A Desventura de um analfabeto. Ed. Athayde, 1937, 16p. (FRC)
Discussão de Athayde com Mota Jr. Recife: T. Athayde, 1947, 16 p. (MF)
Discussão de José Duda com Joao Athayde. Recife: Tip. Athayde, 1923, 16p. (MF)
Discussão de um operário com um doutor. Recife: T. Athayde, 1947, 16 p.. (MF)
Os Dramas trágicos do Recife antigo. Idem, 40 p., 1939.(FRC)
O Fim da Guerra com a Vitória dos aliados. Recife: T. Athayde, s/d, 16 p.. (MF)
O Fantasma do castelo. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1955, 48 p.. (MF)
A Filha do bandoleiro. Juazeiro do Norte: S Francisco, s/d, 48 p.. (MF)
A Filha que matou a mãe. Recife: Ed. Athayde, 15p, 1936. (FRC)
A Filha das Selvas. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1954, 48 p.. (MF)
O Fim do mundo. Recife: Tip. Athayde, 1948, 16 p.. (MF)
A Grande surra que o poeta Cordeiro Manso levou de Athayde. Recife: Tip. Athayde, 1923, 16 p. (MF)
História de Natanael e Cecília. Recife: Ed. Athayde, 16p. (FRC)
História de S. José do Egito. Recife: Ed. Athayde, 16p. (FRC)
História de Paulo e Maria. Ed. Athayde, 1940, 16p. (FRC)
Peleja de João Ataíde com Raimundo Pelado do Sul e Peleja de João Ataíde com Leandro Gomes. São Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
História da Escrava Guiomar. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1957, 48 p.. (MF)
História da índia Nocy. S. Francisco, 1959, 48 p.. (MF)
História de Paulo e Maria. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1954, 16 p.. (MF)
História da Princesa Elisa. Lira Nordestina, 1982, 32 p.. (MF)

²⁹⁰ Deixo de citar uma série de representações de pelejas de autoria duvidosa e obras de Leandro e de outros autores editadas pelo autor. A lista é exaustiva. Consultar acervo digital do Museu do Folclore.

²⁹¹ Fonds Raymond Cantel.

- História da princesa Roza*. Recife: Tip. Athayde, 1921, 16 p.. (MF)
- História de Roberto do Diabo*. Recife: T. Athayde, 1941, 48 p.. (MF)
- A Infelicidade de dois amantes*. J. do Norte: S. Francisco, 1956, 16 p.. (MF)
- O Lobo do oceano*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1955, 2 v. de 32 p.. (MF)
- Mabel ou lágrimas de mãe*. Juazeiro do Norte: S. Francisco, 1956, 2 v. de 32 p. (MF)
- O Marco do meio mundo*. Recife: s/l, s/d, 16 p.. (MF)
- O Namoro de um cego com uma melindrosa da atualidade*. J. do Norte: S. Francisco, s/d, 16p. (MF)
- Nobreza de um ladrão*. J. Norte: S. Francisco, 1973, 48 p.. (MF)
- Peleja de Antônio Machado com Manoel Gavião*. Recife: Tip. Athayde, 1923, 16 p.. (MF)
- Peleja de Athayde com Leandro Gomes*. Recife: Tip. Athayde, 1925, 16 p.. (MF)
- Peleja de João Athayde com Raimundo Pelado do Sul*. Recife: Tip. Athayde, 1926, 16p. (MF)
- Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde*. Recife: Tip. Athayde, 1935, 16p.. (MF)
- Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina*. Recife: Tip. Athayde, 1947, 16p.. (MF)
- Peleja de Ventania com Pedra Azul*. Recife: Tip. Athayde, 1940, 16 p.. (MF)
- A Pérola sagrada*. J. Norte: S. Francisco, 1956, 48 p.. (MF)
- O Poder oculto da mulher bonita*. Recife: T. Athayde, 1924, 16 p.. (MF)
- O Prêmio do sacrifício ou os sofrimentos de Lindóia*. J. Norte: S. Francisco, s/d, 2 v. 32 p.. (MF)
- A Princesa sem coração*. J. do Norte: S. Francisco, 1951, 48 p.. (MF)
- A Prisão do célebre Antônio Silvino*. Recife: T. Athayde, 1925, 16 p.. (MF)
- O Prisioneiro do Castelo da Rocha Negra*. S. Paulo: Luzeiro, 1989, 32 p..
- Projetos de Antônio Silvino*. Recife: T. Athayde, 1925, 8 p.. (MF)
- A Revolução extremista entre Natal, Recife e Rio de Janeiro*. Recife: T; Athayde, 1935, 16 p.. (MF)
- A Revolução do Rio de Janeiro*. Recife: T. Athayde, 1922, 16 p.. (MF)
- Romance de Romeu e Julieta*. Juazeiro do Norte: Filhas de José Bernardo, 1975, 32 p.. (MF)
- Romance de um sentenciado*. J. do Norte: S. Francisco, 1957, 3 v. 32 p. (MF)
- Romance do Escravo Grego*. J. do Norte: S. Francisco, 1957, 48 p.. (MF)
- Romance do homem que veio ao mundo sem ter nascido*. J. do Norte: S. Francisco, 1957/1960, 2 v. de 32 p.. (MF)
- Sacco e Vanzetti aos olhos do mundo*. Recife: T. Athayde, s/d, 16 p.. (MF)
- O Valente Josué*. J. do Norte: S. Francisco, 1956, 32 p.. (MF)
- A Vitoria da grande revolução brasileira*. Recife: Tip. Athayde, 1930, 16 p.. (MF)

José Ferreira de Lima

- Décimas amorosas e sentimentais*. Recife: Tip. Athayde, 1925, 16 p.. (MF)
- Discussão de J. Athayde com José Ferreira de Lima*. Recife: T. Athayde, 1925, 16 p.. (MF)
- O Primeiro fruto da Limeira*. Recife: T. Athayde, s/d, 16 p.. (MF)
- A Revolução do Norte e os acontecimentos de Gravatá*. Recife: T. Athayde, s/d, 16 p.. (MF)

José Camelo de Melo Rezende

- A Afilhada do Padre Cícero ou o castigo de um sedutor.* S/l, Ed. Prop. Antônio Fernandes, s/d, 16 p.. (MF)
- Entre o amor e a espada.* S/l, Ed. prop. J Camelo, s/d, 27 p.. (MF)
- As Grandes aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia.*
Recife: Tip. Athayde, 1940, 32 p.. (FRC)
- História de Aprígio Coutinho e Neusa.* Fortaleza: Graças-Fátima, s/d, 40 p.. (MF)
- História do poeta Ramos Patrício e Zulmira Feitosa.* S/i: Ed prop. Sebastião José do Nascimento, 32 p.. (MF)
- Historia de três cavalos encantados e três irmãos camponeses.* Juazeiro do Norte, Filhas de José Bernardo, 1979, 32 p.. (MF)
- Os Martirios de Lelena.* Recife: Luzeiro do Norte, s/d, 40 p.. (MF)
- O Pavão Misterioso.* S. Paulo: Luzeiro, 1980, 32 p.. (MF)
- A Princesa Adalgisa e o pintor Haroldo de Vilanaz.* Juazeiro do Norte: Ed. prop. Manoel Caboclo e Silva, 1975, 32 p.. (MF)

José Pacheco da Rocha

- A Beata que viu meu padrinho padre Cícero na Sexta-feira da Paixão.* S/l: s/d, 1936, 8 p.. (MF)
- A chegada de Lampião no Inferno.* S/i: Ed. prop. José Pacheco da Rocha, 1948, 16p..(MF)
- Dois Glosadores: Barra-Mansa e Torce-Bola.* J. do Norte: S. Francisco, 1956, 8 p. (MF)
- A Festa dos cachorros.* S/i: s/d, 16 p.. (MF)
- Um Grande debate que teve Lampião com São Pedro.* S/l: s/d, 8p.. (MF)
- História completa de Grinaura e Sebastião.* J. do Norte: S Francisco, 1974, 16 p.. (MF)
- A Intriga do cachorro com o gato.* S/i: s/d, 8 p.. (MF)
- Lampião e a velha feiticeira. O Grande debate de Lampião com São Pedro. A Morte do famigerado Lampião. Os Sofrimentos de Cristo.* S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (MF)
- A Intriga do Cachorro com o gato.* J. do Norte: S. Francisco, s/d, 8 p.. (MF)
- Os Mamadores da negra de um peito só.* S/i: Ed. Prop. José Pacheco da Rocha, s/d, 8p.. (MF)
- As Palhaçadas do caboclo na hora da confissão.* J. do Norte: Filhas de J. Bernardo, 1976, 8 p.. (MF)
- A Princesa Rosamunda ou a morte do Gigante.* J. do Norte: S. Francisco, 1959, 32 p.. (MF)
- A Propaganda do matuto com um balaio de Maxixe.* J. do Norte: S. Francisco, s/d, 8p.. (MF)

João Ferreira de Lima

- História de Mariquinha e José de Souza Leão.* S. Paulo: Luzeiro, 1977, 32 p..
- Dois Glosadores: Azulão e Borborema.* J. do Norte: S. Francisco, 1956, 8 p.. (MF)

- Pinto Pelado*. S/l: s/d, 8 p.. (MF)
Sermão profético do Padre Cícero Romão Batista. J. do Norte: Lira Nordestina, 1982
 8 p.. (MF)
Os Milagres ou curas de Madame Jael. Bezerros: s/n, 1947, 8 p.. (MF)
Proezas de João Grilo. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (MF)
O Exemplo do homem que atirou na Virgem da Conceição. S/l: s/n, s/d, 8 p.. (MF)

Delarme Monteiro da Silva

- O Enjeitado de Orion*. J. do Norte: S. Francisco, s/d, 40 p.. (MF)
O Mistério da fada da Borborema. J. do Norte: S. Francisco, 1955, 40 p.. (MF)
O Mistério dos três anéis. J. do Norte: S. Francisco, 1962, 32 p.. (MF)
O Morcego humano. J. do Norte: S. Francisco, 1954, 48 p.. (MF)
O Sino da Torre Negra. J. do Norte: S. Francisco, 1955, 32 p.. (MF)
Nordeste: cordel, repente e canção. Bezerros: JBorges, 1975, 16 p.. (MF)
Vida e morte de Lampião. João Pessoa: UFPB/FUNAP, 22 p.. (MF)
A Candidatura de Getúlio Vargas. J. do Norte: S. Francisco, 1950, 8 p.. (MF)
São Jorge e o dragão. Petrópolis: Vozes, 1978, 16 p.. (MF)
A Duquesa de Sodoma. J. do Norte: Lira Nordestina, 1980, 32 p.. (MF)

Manoel D' Almeida Filho:

- Os Amigos do barulho e o bandido Carne Frita*. S. Paulo: Luzeiro, 1991, 32 p..
O Amor em face do destino. S. Paulo: Luzeiro, s.d, 32 p..
O Amor que venceu a morte. S. Paulo: Luzeiro (reimpressão), 1ª ed. 1969, 32 p..
O Amor nas selvas. Aracaju: s.n., s. d., 8 p..
Amor nas selvas. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 32 p.. (MF)
As Aventuras de Paulo. S.l.: s.n, s.d., 16 p.. (FRC)
Brasil: tricampeão de futebol. S. Paulo: Prelúdio, s.d., 32 p.. (MF)
Briga de S. Pedro com Jesus por causa do inverno. O Mlagre da Apolo 13. S. Paulo:
 Luzeiro, 1986, 32 p..
Os Cabras de Lampeão. S. Paulo: Prelúdio, 1966, 48 p.. (MF)
A Camponesa e o príncipe encantado/ Os Dois amigos leais. S. Paulo: Prelúdio, s/d,
 32 p.. (MF)
Chegada de Roberto Carlos no Céu. Como o Brasil salvará o mundo. S. Paulo:
 Prelúdio, s/d, 32 p..
Os Conselhos do destino. S. Paulo: Luzeiro, 1987, 32 p..
Daniel e seus amigos disputando uma princesa. S. Paulo: Luzeiro, 1981, 32 p..
De Cangaceiro a santo. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
O Direito de nascer. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 64 p..
Disputa de Bocage com um padre. S. Paulo: Luzeiro, 1978, 32 p..
Discussão de Manoel D' Almeida com uma negra da Bahia. S/l: 1940, 8p. (FRC)
A Espetacular vitória de Jânio Quadros nas eleições. S/l: s/n, s/d, 8 p.. (FRC)
O Exemplo do menino que nasceu com duas cabeças. S/l: s/n, s/d, 8 p.. (FRC)
O Feitiço por cima do feiticeiro. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (1. ed. 1960)
A Filha que o pai quis casar com ela. S/l: s/n, s/d, 16p.. (FRC)
O Filho que bateau na mãe e virou lobisomem. S. Paulo: Luzeiro, 1986, 32 p..
Gabriela. Aracaju: s.n., 1976, 40 p.

- Gabriela*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, edição fac-similar, 1988.
- O Grande combate de Neve Branca com Joao Cabeleira*. S. Paulo: Luzeiro, 1980, 32 p..
- O Herói da meia-noite e a princesa encarcerada*. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 16 p.. (MF)
- A Ilha misteriosa ou a coragem de Solon*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- Josafá e Marieta*. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 32 p.. (MF)
- O Lobisomem encantado*. S. Paulo: Luzeiro, 1987, 32 p..
- O Louco da Aldeia*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- A Luta de Zé Caixão com o Diabo*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
- Jesus Cristo e homem do surrão misterioso*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
- Jesus Cristo e o mestre dos mestres*. S. Paulo: Luzeiro, 1977, 32 p..
- A Mulher que enganou o Diabo*. S. Paulo: Luzeiro, 1986, 32 p..
- Mágoa de boiadeiro. O Homem que numa hora passou cem anos andando*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- A Marca do Zorro*. S. Paulo: Prelúdio, 1960, 32 p..
- O Mistério da princesa dos sete palácios de metal*. S. Paulo: Luzeiro, 1979, 32 p.. (1. ed. 1957)
- O Mofino que virou valente*. S. Paulo: Luzeiro, 1989, 32 p..
- A Morte do « Coroné Ludugero »*. Aracaju: s/n, s/d, 8 p..
- Nequinho e Jandira*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- A Noiva do Diabo*. S. Paulo: Prelúdio, 1962, 32 p..
- Padre Cícero o Santo de Juazeiro*. S. Paulo: Luzeiro, 1979, 32 p.. (MF)
- Peleja de Rodolfo Cavalcante com Manoel D' Almeida*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
- O Pistoleiro invencível*. S. Paulo: Luzeiro, 1985, 32 p..
- O Poder do amor*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- O Presidente Tancredo, uma esperança que não morre*. S. Paulo: Luzeiro, 1985, 32 p..
- O Príncipe enterrado vivo e a rainha justiceira*. S. Paulo: Luzeiro, 1980, 32 p..
- A Princesa Rosinha na cova dos ladrões*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- A Promessa da vingança*. S. Paulo: Luzeiro, 1987, 32 p..
- Quando a coragem triunfa*. S. Paulo: Luzeiro, 1992, 32 p..
- Os quatro sábios do reino e a princesa encarcerada*. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 16 p..
- O Rapaz que matou a família aconselhado pelo diabo*. Salvador: Ed. Prop. Rodolfo Coelho Cavalcante, 1974, 8 p.. (MF)
- Resposta de Roberto Carlos a Satanás. O Poder da caridade*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- O Rei dos vigaristas*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- Roberto Carlos no Inferno*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- Rodolfo Coelho Cavalcante, o rei do cordel*. S/l: s/n, 1986, 8 p.. (MF)
- Rufino, o rei do Barulho*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
- O Sacrifício do amor ou o novo ressuscitado*. S. Paulo: Luzeiro, 1977, 32 p..
- A Sedutora maldita*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- O Terror dos pistoleiros*. S. Paulo: Luzeiro, 1979, 32 p..
- A Traição de Dalila e a vingança de Sansão*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..
- Os Três conselhos da sorte*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p.. (1. ed. 1970)
- O Vaqueiro do Barulho. Rodolfo Coelho Cavalcante, o rei do cordel*. S. Paulo: Luzeiro, 1994, 32 p..
- O Vaqueiro que virou mulher e deu a luz. A Moça de minissaia que foi dançar no inferno*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- Vicente, o rei dos ladrões*. S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..

- Vida e morte de irmã Dulce*. S. Paulo: Luzeiro, 1992, 32 p..
- Vida, vingança e morte de Corisco*. S. Paulo: Luzeiro, 1986, 32 p..
- A Vingança do vaqueiro*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p..
- A Vingança de Custódio ou os sofrimentos de Rosa*. S. Paulo: Prelúdio, 1961, 32 p..
- A Vingança do sangue*. Prelúdio, s/d, 32 p..
- O Violeiro e a cabocla*. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p..
- A Vitória de Floriano e a negra feiticeira. Quando o amor vence o crime*. S. Paulo: Prelúdio, 1956, 32 p.. (MF)
- A Vitória getulista nas eleições de 50*. Aracaju: s/n, 1950, 8 p..
- A Volta de Lampião ao inferno*. S. Paulo: Luzeiro, 1986, 32 p..
- Zé Baiano, vida e morte*. S. Paulo: Luzeiro, 1988, 32 p..

(Sob o pseudônimo Adam Fialho):

- O Costureiro de Honra*. S. Paulo: Luzeiro, 1981, 32 p..
- O Tolo Sebastião*. S. Paulo: Luzeiro, 1981, 32 p..
- A Troca das Esposas*. S. Paulo: Luzeiro, 1982, 32 p..

Rodolfo Coelho Cavalcante

- ABC dos namorados, ABC do amor, ABC do beijo, ABC da dança*.
- A Moça que bateu na mãe e virou cachorra*. 28ª ed.. Salvador: s.n., 1976, 8 p.. (MF)
- Quem ama mulher casada não tem vida segura. O mundo vai se acabar*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- A Chegada de Lampeão no Céu*. S. Paulo: Prelúdio, 1959, 32 p.. (MF)
- O Drama do comandante*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- O Encontro de Cancão de Fogo com José do Telhado*. S. Paulo: Prelúdio, 1959, 32 p.. (MF)
- História da 1ª Jornada da Literatura de Cordel em Campinas- SP*. Salvador: ed. Do autor 1982.
- O Príncipe formoso*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Minelvino Francisco Silva

- Antônio Conselheiro e a guerra de Canudos*. S. Paulo: Luzeiro, 1980, 32 p.. (MF)
- A Bahia na voz do trovador*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, s/d, 8 p.. (MF)
- Os bandidos de Paroeste*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- Descrição dos sonhos e seus mistérios*. Itabuna: s:n, 1955, 16 p.. (MF)
- Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malasartes*. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 32 p.. (MF)
- História do gigante da montanha assombrada*. J. do Norte: S Francisco, 1961, 16 p.. (MF)
- H. de Antônio Lisboa e a sereia do fundo do mar*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- H. do Bicho de Sete Cabeças*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- H. do lenhador e o dedal misterioso*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- H. da vaca misteriosa*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
- H. do Valente João Acaba Mundo e a Serpente negra*. S. Paulo: Prelúdio, 1959, 32 p..

(MF)

- H. do vaqueiro Damião*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Nicolau marreteiro ou o ladrão misterioso. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
A Segunda vida de Cancão de Fogo. S. Paulo: Prelúdio, 1959, 32 p.. (MF)
Peleja do filho de Cego Aderaldo com o filho de Zé Pretinho. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 32 p.. (MF)
O Touro preto que engoliu o fazendeiro. S. Paulo: Prelúdio, 1959, 32 p.. (MF)
Os Traços de minha vida. Itabuna: sn, 1987, 16 p.. (MF)
Vida, profissão e morte de J M Athayde. Salvador: F. Cultural, 1980, 8 p.. (MF)

Antônio Teodoro dos Santos

- Alonso e Marina*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Chico Mineiro. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Dois Valentões do Norte: Vilela e Miguel Barbosa. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
João soldado: o valente que meteu o diabo em um saco. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
O Jogador na igreja. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
O Julgamento de Cancão de Fogo no Céu. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Lampeão, o rei do cangaço. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
A Luta de Antônio Silvino com o Diabo. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Maria Bonita, a mulher cangaço. S. Paulo: Luzeiro, 1993, 32 p.. (Texto reelaborado e ampliado por Manoel D' Almeida Filho).
O Neto de José de Souza Leão. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Proezas de Miguel Barbos. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Sansão e Dalila. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
A Vida criminosa de Antônio Silvino. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Manoel Pereira Sobrinho

- O Capitão do Navio*. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
O Casamento do calangro com a lagartixa. S. Paulo: Prelúdio, 1957, 32 p.. (MF)
Dimas, o bom ladrão. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Judeu errante. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Os Miseráveis. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 128 p.. (ABLC²⁹²)
A Órfã abandonada. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
A Princesa da Pedra Fina. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
O Testamento da Cigana Esmeralda. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
A Triste sorte de Jovelina. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p.. (MF)

Paulo Nunes Batista

- Aventuras de Pedro Malasartes Segundo. Desafio de Joao Fava com Chico Baiacu*. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p.. (MF)

²⁹² Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

O Filho do valente Zé Garcia e Novas proezas de João Grilo. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p.. (MF)

O Negrinho do pastoreio. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p.. (MF)

Histórias do tempo em que os bichos falavam. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Novas astúcias de Bertoldo. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Novas proezas de J. Grilo. S. Paulo: Prelúdio, 1958, 32 p.. (MF)

Zé Bico doce, o rei da malandragem. S. Paulo: Prelúdio, 1960, 32 p..

Enéas Tavares dos Santos

Carta do Satanás a Roberto Carlos (inclui *O twist no inferno*, de Antônio Teodoro dos Santos). São Paulo: Prelúdio, 1966.

José Costa Leite

O Boiadeiro do sertão e a filha do fazendeiro. Condado: A Voz da Poesia, s/d, 32 p.. (MF)

Calendário Brasileiro para 1979. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, 16 p.. (MF)

A Carta misteriosa de Padre Cícero. Juazeiro do Norte: s/n, s/d, 16 p.. (MF)

Catálogo de A Voz da Poesia Nordestina. Recife: UFPE, s/d, 8 p.. (MF)

O Coco do boi tungão. Condado: s/n, 8 p.. (MF)

Os Dez mandamentos, o pai-nosso e o credo dos cachaceiros. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, s/d, 8 p.. (MF)

A Donzela sonhadora. Condado: Folhetaria São José, s/d, 16 p.

Encontro de Lampião com Antônio Silvino. Condado: Tip. S. José, s/d, 16 p.. (MF)

A Filha do capitão Rufino, o rei do barulho. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, s/d, 16 p.. (MF)

O Herói João de Calais e a princesa Constança: heroísmo, traição e aventuras!. Condado: A Voz da poesia Nordestina, 32 p.. (MF)

História de Vicente e Branca-Flor. Condado: A voz da Poesia Nordestina, s/d, 16 p.. (MF)

A mulher que engoliu um par de tamancos com ciúmes do marido. S/l: J. Costa Leite, s/d 8 p..

Peleja de José Costa com a poetisa baiana. S/l: s/n, s/d, 8 p.. (MF)

Peleja de Zé Pretinho com Manoel Riachão. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

O Príncipe Roldão e a princesa Lídia. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, 32 p.. (MF)

Sandoval e Milena (O Rei dos romances). Recife: Coqueiro, s/d, 40 p.. (MF)

As Sete Espadas das dores de Maria Santíssima. Condado: s/n, s/d, 8 p.. (MF)

As Travessuras de Pedro Malasartes. Guarabira: Pontes, s/d, 8 p. (MF)

O Valentão de Mogeiro e o príncipe Mossoró. Guarabira: Tip Pontes, s/d, 32 p.. (MF)

João Damasceno Nobre (Amador Silvestre)

As Profecias do boi misterioso. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Antônio Sena Alencar

A Chegada de Lampeao no Codó. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
Peleja de Joaquim Jaqueira com Manoel Barra Mansa. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)
João Sem Medo. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF)

Augusto Laurindo Alves

Tubiba, o desordeiro/ A Mulher de Tubiba/ A Rainha que quiz desfazer no que Deus fez. S. Paulo: Luzeiro, 1976, 32 p..

Apolônio Alves dos Santos

A Moça que casou 14 vezes e continuou donzela (reelaborado e ampliado por Manoel D'Almeida Filho). S. Paulo: Luzeiro, s/d, 32 p..

Antônio Klévisson Viana (Todos publicados pela editora Tupynanquim, de Fortaleza)

Artimanhas de Pedro Malazartes e o urubu adivinhão. 5ª ed., 2005, 16 p..
O Boi dos chifres de ouro e o vaqueiro das três virtudes. 2002, 32 p..
O Cantor e a meretriz ou A puta que comia fotos do ídolo. 2000, 16 p..
A Grande peleja virtual de Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré. (Em co-autoria com Rouxinol do Rinaré). 2003, 24 p..
A História completa de Lampião e Maria Bonita. (Em co-autoria com Rouxinol do Rinaré). 2001, 32 p..
A Insustentável peleja de Zé Maria de Fortaleza com Calixtão de Guerra. 2001, 16 p..
O Mau-humor de seu Lunga com um casal de caborés. (Em co-autoria com Arievaldo Viana). 2001, 8p..
Martírios de um alemão ou o conto da cinderela. (Em co-autoria com Arievaldo Viana). 2000, 16 p..
A História de João e o Pé de Feijão. 2000, 16 p..
O Príncipe do Oriente e o pássaro misterioso. 2000, 32 p..
O Terrível assassinato de seis empresários portugueses ou O Monstro lusitano. (Em co-autoria com Vidal Santos). 2001, 8 p..

Cordéis em quadrinhos:

As Aventuras de D. Quixote. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.
A Luta de Zé do Caixão com o Diabo. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 34 p.. (Texto de Manoel D'Almeida)
Lampião, o rei do cangaço: amores e façanhas. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 34 p.. (MF) (Texto de A. Teodoro dos Santos)
Lampião... era o cavalo do tempo atrás da besta da vida. Fortaleza: Tupynanquim, 1998.
A Moça que namorou o bode. K. Viana, adap. do cordel de Arievaldo Viana. Fortaleza: Tupynanquim, 2003.
Pavão Misterioso. S. Paulo: Prelúdio, s/d, 32 p.. (MF) (Texto de José Camelo)

2. Recortes de jornais e revistas do Acervo Museu do Folclore

AIRES, Félix. Congresso de Trovadores. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 13/04/1955.

ALENCAR, Edigar de. Poesia popular em pânico. *O Dia*. Rio de Janeiro: 21/02/1962.

ALENCAR MONTEIRO. Cantadores do Nordeste. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 30/04/1955.

BARBOSA, Severino. “Antônio Silvino encheu de pavor as estradas do Nordeste” e “Primeiro júri de Antônio Silvino, em Olinda, foi golpe no cangaço”. *Diário de Pernambuco*. Recife: respectivamente, 16/09 e 25/09 de 1966.

BARBOSA, Severino. De Luto a trova popular brasileira: João Martins de Ataíde, com seus 5 mil folhetos, entusiasmou pracionos e milhões de matutos nordestinos. *Diário de Pernambuco*. Recife: 16/08/1959.

BARBOSA, Severino. Punia os maus e ajudava os bons. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 10/12/1968, 2º caderno, p. 1-7.

BARBOSA, Severino. Violeiros do Norte cantam glórias e tragédias do sertão. *Diário de Pernambuco*. Recife: 15/10/ 1967.

BARROSO, Gustavo. Literatura de cordel (I, II e III). *A Manhã*. Rio de Janeiro: 10/12/1950 a 24/02/1951.

BARROSO, Juarez. Um Francês ensina a poesia do Nordeste. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 11/07/1974.

CALGARO, Edison. Cordel - II Congresso Nacional. Folha de Goiaz, Goiânia, 07/09/1980.

CAMPOS, Eduardo. Os Sertanejos: comportamento moral. *O Jornal*: RJ, 10/12/1956.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Congresso dos Trovadores Populares do Brasil. *O Tempo* (Suplemento literário). Belo Horizonte: 25/03/1955.

CAVALCANTE, R. O 2º CNTV não pode ser adiado. *O Trovador* (Órgão Cultural Trovadoresco) Ano XII, ago. 1960, Salvador, nº 78.

CAVALCANTE, Rodolfo. Regimento do 2º CNTV. *O Trovador*, idem.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Anotações da Baía. *Diário da Noite*. Recife: 07/07/1955.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. O Poeta Athayde. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 13/09/1959.

ENEIDA. Comunicado assaz urgente. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20/07/1955.

FORMIGA, Eurícles. Trovas e repentes sob o céu da Bahia. *Jornal da Noite*. S. Paulo: 12/07/1955.

FORMIGA, Eurícles. Literatura de Cordel e a cantoria de viola. *Correio Braziliense*. Brasília: 31/10/1964.

HOLANDA, Gastão. A literatura de cordel foi o tema das pesquisas do professor Raymond Cantel, de Poitiers. *Correio da Manhã*. Rio: 19/09/1964.

LEITE, Marley Costa. A Volta do popular. *O Popular*. Goiânia: 26/03/1980.

LESSA, Orígenes. Fundada a Associação de Trovadores e Violeiros: « Mais uma lição que devemos a esses homes humildes. *Imprensa Nacional*. Rio de Janeiro: 13/07/1965.

LEWIN, Willy. O Trovador João Athayde. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 20/09/1959.

LINS, Osman. Estudo sobre folhetos populares. *O Estado de São Paulo*, SP: 04/05/1957.

LIRA, Mariza. Congresso de Trovadores. *Folha da manhã*. Rio de Janeiro: 25/03/1955.

MACIEL, Priscila. Minelvino. In: *Agora (2º Caderno)*. São José dos Campos: 23/29-05-1987.

MELO, Clovis. A Margem do Congresso Nacional de Trovadores. *Jornal do Comércio*. Recife: 07/08/1955.

MORAIS, J. Barros. Literatura de cordel. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 27/05/1962.

NOBLAT, Ricardo. Mudam de dono as obras-primas do cordel. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 6/08/82.

PÓLVORA, Hélio. Aventura na feira. In: *Jornal do Brasil/ Caderno B*. Rio de Janeiro: 15/12/1963.

PONTES, Marcelo. Poetas em desgraça. In: *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 10/04/1971.

PONTES, Maruza. Cordel mais uma crise para superar. In: *Diário de Pernambuco*. Recife: 13/03/1977.

RANGEL, Lucio. Literatura de cordel e música. In: *Jornal do Brasil/ Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: 21/11/1959.

SALES, Franklin. Literatura de cordel. *Folha de Minas*. Belo Horizonte: 1/03/1957.

SELJAN, Zora. I Congresso Nacional dos Poetas Trovadores. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro: 23/01/1955.

SELJAN, Zora. Falam os trovadores. *Diário da Bahia*. Salvador: 12 e 15 /04/1955.

SELJAN, Zora. Falam os trovadores. *Diário da Bahia*. Salvador: 21/04/1955.

SILVEIRA, Joel. Música do sertão na rua dos Pescadores. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 8/9/1944.

VIEIRA, Cora Ronai. Poetas populares: um congresso sem supérfluos. JB, RJ, 24/06/1978.

Recortes de artigos em cuja ficha de identificação o nome dos autores não se encontra legível:

Alcançou êxito: Resoluções do II CNTV. S. Paulo: A Gazeta, 10/09/1960.

Aos 75 anos João Athayde vive de glórias - Deixa de fazer poesia o mais famoso versejador do Nordeste. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 28/04/1953.

Cantores de cordel e repentistas farão congresso em Brasília. *Jornal de Brasília*. Brasília: 16/05/1978.

Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. *Jornal da Bahia*. Salvador: 30/08/1960.

II Congresso Nacional dos Trovadores e Violeiros. Folha de São Paulo. SP: 17/04/1960.

Deixou de fazer poesia o mais famoso versejador do Nordeste. *Diário da Noite*. Recife: 29/ 07/ 1956.

Em Questão: o novo cordel em quadrinhos. *Domingo do Povo*. Fortaleza: 3 de fevereiro de 1983, p.13.

Em SP a grande festa dos trovadores. *O Globo*. Rio de Janeiro: 05/09/1960.

No Ginásio Pacaembu o II Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. *A Gazeta*. SP: 02/09/1960.

Pernambuco no Congresso Nacional de Trovadores. *Folha da manhã*. Recife: 8/07/1955.

Porque os impostos asfixiaram a indústria da poesia popular. *Folha da manhã*. Recife: 11/05/1956.

Os Trovadores populares do Brasil: a aula (Curso de Literatura da A.B.E.). *A Gazeta*. SP: 01/07/1955.

Trovas e repentes sob o céu da Bahia. *Diário da Noite*. SP, 12/07/1955.

Trovadores discutem folhetos populares no II CNTV que termina amanhã. *Folha de São Paulo*. SP: 6/09/1960.

Trovadores agradecem à imprensa e queixam-se: tiveram prejuízo. *Correio Paulistano*. SP: 16/09/1960.

Vai morrer a poesia popular. *Diário da Noite*. Recife: 04/05/1956.

Violeiros da Bahia seguem para SP: Congresso. *O Estado da Bahia*. Salvador: 30/08/1960.

Violeiros e Trovadores de todo o país reúnem-se em Brasília. *Jornal da Bahia*. Salvador: 02/03/1978.

3. Estudos diversos

História, Crítica, Teoria Filosófica, Cultural, Sociológica, Literária e Estudos da Comunicação e da Linguagem

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ABASTADO, Claude et alii. *Cahiers du 20 siècle: la parodie*. Paris: Klincksieck, 1976.

BARBERO, Jesús Martín. *De Los Medios a las mediaciones (Comunicación, culture y hegemonía)*. Mexico: Editorial Gustavo Gili, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed., São Paulo: HUCITEC, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4a ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998 (1a. ed. em inglês, 1994).

BOLLÈME, Geneviève. *Les almanachs populaires aux XVIIe. et XVIIIe. siècles: essai d'histoire sociale*. Paris: Mouton, 1969.

BOLLÈME, Geneviève e ANDRIES, Lise. *La bibliothèque bleue: Littérature de colportage*. Peris: Robert Laffont, 2003.

BOLLÈME, Geneviève. *La littérature populaire en France du XVIe. au XIXe. siècle*. Paris: Julliard, 1971.

BOOTH, Waine C.. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. 4ª ed., Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l' art (Gènese et structure du champ littéraire)*. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1984.

BRAUX, Olivier e MALINAS, Chaterine. *Écrire et publier hier et aujourd' hui*. Paris: Elipses, 2000.

BURLINGAME, Roger. *Máquinas e democracia (As Invenções e suas influências sociais nos Estados Unidos)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998 (1a. ed. em espanhol, 1989).

CANCLINI, Nestor Garcia. Noticias recientes sobre la hibridación. In: *Revista transcultural de música*, nº 7, dez., 2003. [ISSN:1697-0101]
<http://www.sibetrans.com/index.php>

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1994.

- CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans l' Ancien Regime*. Paris: Seuil, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 4a ed., São Paulo: Cortez, 1989.
- COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação (Teoria e ideologia)*. São Paulo: Pioneira, 1973.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- EDELMAN, Bernard. *Le Sacre d l' auteur*. Paris: Seuil, 2004.
- EISENSTEIN, Elizabeth L.. *La Révolution de l' imprimé à l' aube de l' Europe moderne*. Paris: Hachette, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du Discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GENETTE, Gérard. Frontières du récit. In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1987.
- GINSBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 3a ed., São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.
- HALL, Stuart. Cultural studies and its theoretical legacies. In: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural studies*. New York: Routledge, 1992, 277-294.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. Notes on Deconstructing the Popular. In: *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge, 1981, 227-240.
- JAUSS, Hans-Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa (org. e apres.). *Teoria da cultura de massa*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MANDROU, Robert. *De la Culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*. 3a ed., Paris: Imago, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

McLUHAN, Herbert Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. 2ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAIS, Maria Luiza Nóbrega, de. Recuperando informações para a história do cinema em Pernambuco : Agenda do cinema ambulante (1900-1909). In: *Anais do I Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho* (14, 15, 16 de abril de 2005). [ISSN 1806-5074] <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3.htm>

ROSEMBERG, Bernard e WHITHE, David Manning (org.). *Cultura de massa (As artes populares nos Estados Unidos)*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. 3a. ed., São Paulo: Ática, 1988.

SCHNAIDERMAN, Boris et alii. *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporâneo, 1970.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Oralidade e Relações Oralidade-Escrita

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 3a. ed., Martins Fontes, 1991.

HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge: Havard University Press, 1963.

HAVELOCK, Eric. A Equação oralidade-cultura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R., TORRANCE, Nancy (org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p.17-34.

LEMAIRE, Ria. Passado presente e passado-perdido: transitar entre a oralidade e a escrita. Texto inédito, s.d..

LORD, Albert B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1978.

ONG, Walter J.. *Orality and literacy: the technologizing of the world*. 4a ed., London/ New York: Routledge, 1991.

OSAKABE, Haquira. Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita. In:

OSAKABE, Haquira et alii. *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 147-152.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

História e Crítica da Literatura e da Cultura Brasileira

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 5a ed., São Paulo: Martins, 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas ; Bragança Paulista(SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001.

BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular (Leituras operárias)*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BRITO BROCA, José. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

BRITO BROCA, José. *O repórter impenitente*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *O Nordeste no cinema brasileiro*. São Paulo: Avathar, 2005.

CAMPOS, Heleniza Ávila. Comércio na área central do Recife (PE-Brasil): novos e antigos conceitos acerca da história da cidade. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VI, nº 119 (57), 2002. [ISSN: 1138-9788] <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-57.htm>

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6a ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2a ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e Vilhena, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore. In: *Estudos Folclóricos*. Rio de Janeiro: vol. 3, nº 5, 1990, p. 75-92.

CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

D'ALMEIDA, Alfredo dias. D'ALMEIDA, Alfredo D. Caravana Farkas: uma simbiose entre cinema documentário e folkcomunicação. *Idade Mídia: Revista da Faculdade de Comunicação Social/Fiam-Faam*. São Paulo: Fiam/Faam Centro Universitário, vol. 1, n.2, nov./2002, p.57-66.

FAUSTO, BORIS. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FIGUEIROA, Elieser. *História da Imprensa de Jaboatão*. V. 1. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1983.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T.A.Queroz/Edusp, 1985.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema: pesquisa histórica*, volume 1: 1891-1931. Fortaleza, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 1995.

LEITE, Ary Bezerra. *Memória do cinema*. In: <http://paginas.terra.com.br/arte/memoriadocinema>. Última atualização: 30/03/2005.

LEITE, Rogerio Proença ; FRANÇA, Vera Lúcia Alves . Espaço público e patrimônio cultural: o processo de gentrification em Aracaju. In: *Anais Seminário de Pesquisa FAP-SE*, v. I. Aracaju: FAP-Se/CNPq/UFS, 2001, p. 189-191.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*. 5a ed., São Paulo: Ática, 1992.

MATOS, Almícar Dória. *Bairro de São José: um itinerário de saudade*. Recife: Comunigraf; Prefeitura da Cidade do Recife, 1997.

MATOS, Marcos Fábio Belo. De Paris a São Luís: o percurso do cinema. In: *Anais do 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho (1 a 5 de junho de 2003)*. [ISSN1806-5074] <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/anais.htm>

MAXADO, Franklin. *O cordel televisivo: futuro, presente e passado da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 8a ed., São Paulo: Ática, 1994.

NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco*. V. I, II, III, VI e VII, VIII, X, XI e XII. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1972.

NASCIMENTO, Luiz do. *Imprensa Periódica Pitoresca de Pernambuco*. (Sinopse). Recife: Guararapes, 1954.

NASCIMENTO, Luiz do. *O Jornal por dentro e por fora*. Recife: Arquivo Público/

Imprensa Oficial, 1962.

OLIVEIRA(1), Lívio Lima de. *O Livro de preço acessível no Brasil - O caso da coleção « L&PM Pocket »*. São Paulo: ECA/USP, 2002 (dissertação de mestrado).

OLIVEIRA (2), Lúcia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: *A República no Brasil* /Ângela de Castro Gomes, Dulce Pandolfi, Verena Alberti (Coordenação); Américo Freire et alii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; GOMES, Eduardo Rodrigues; WHATELY, Celina. *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SILVA, Raimundo Nonato da. *"Fazendo fita": cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SOUSA, Moacir Barbosa de. As Primeiras transmissões de rádio na Paraíba. In: *Anais do 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho (1 a 5 de junho de 2003)*. <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/anais.htm>.

SOUZA, Arlindo Pinto de. *Editando o editor*. (org. Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: EDUSP,1995.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Cinema mudo em quatro livros*. <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemudoemquatrolivros.htm>, 28/ 07/2004.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WANDERLEY, Eustórgio. *Tipos populares do Recife antigo*. 2a ed., Recife: Colégio Moderno, 1954.

WANDERLEY, Múcio Leal. *Coisas de Cinema: flash back de um exibidor de província*. João Pessoa: A União Editora, 1985.

Literatura de Cordel, Produção Oral e Cultura Tradicional Nordestina

ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos*. Um estudo histórico-comparativo. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 1993. (Tese de Doutorado em Teoria Literária).

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

ALBAN, Maria Del Rosário et alii. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. N° 9. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Lisboa, julho, 1993.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. O Ciclo do boi nos romances tradicionais. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: Universidade de Londrina/ ANPUH (Associação Nacional de História), 17-22 de julho de 2005. In: <http://www.anpuh.uepg.br>.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier e ALBÁN, Maria Del Rosário Soares. *Romanceiro Ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier e ALBÁN, Maria Del Rosário Soares. *Contos populares do Brasil*. Salvador: EDUFBA/ Fundação Joaquim Nabuco, 2001.

ALENCAR, José de. *O Nosso cancionero*. Campinas: Pontes, 1994.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de, ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978. 668p. 2v.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ANDRADE, Mário. Romanceiro de Lampeão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963, p. 87-119.

ANDRADE, Mário. Uma grande inocência, Amadeu Amaral e Vaqueiros e cantadores. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972, p. 39-44, 179-183 e 191-194.

ARANTES, Antônio Augusto. *O trabalho e a fala* (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel). São Paulo: KAIRÓS/FUNCAMP, 1982.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Lampeão: origem de família e primórdios guerreiros do famoso cangaceiro*. Sem local nem data de publicação.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.

BARROS, Leandro Gomes. *Antologia*. V. 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

BARROS, Leandro Gomes. *Antologia*. V. 2. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

BARROS, Leandro Gomes. *Antologia*. V. 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*. Rio de Janeiro: MEC/ Biblioteca Nacional, 1971.

BATISTA, Sebastião Nunes. « O Seu ao seu dono ». In: *Revista Encontro com o folclore*. Petrópolis: 5 de abril de 1965.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BENJAMIN, Emerson Câmara. *Breve notícia de antecedentes franceses e ingleses da literatura de cordel nordestina*. Separata da Revista *Tempo Universitário*. Ano VI, n^o 1. Natal: Editora Universitária, 1980.

BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação*. João Pessoa: CCHLA da UFPB, 2000.

BENJAMIM, Roberto. *Literatura de cordel: produção e edição*. Recife, Mimeo, 1979.

CAMPELLO, Cristina Maria Teixeira. *Autor, leitores e ouvintes da literatura de cordel*. (Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA). Salvador: mimeo, 1973.

CAMPOS, Renato Carneiro de. *Ideologia dos poetas populares*. 2.ed. Recife: MEC/IJNPS/FUNARTE, 1977. (1.ed.: 1959).

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1993.

CARVALHO, Gilmar. *Poetas do povo do Piauí: A Mídia cordel*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

CARVALHO, Gilmar. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo, Maltese, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Os cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1988.

CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e seus bairros*. Recife: Câmara Municipal, 1998.

CHAGAS BAPTISTA, Francisco das. *Antologia*. Coleção Literatura de Cordel, Tomo IV. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

CHAGAS BAPTISTA, Francisco das. *Cantadores e poetas populares*. Parahyba: Popular Editora, 1929.

CURRAN, Mark J. *A Literatura de cordel*. Recife: Editora da Universidade Federal da Pernambuco, 1973.

CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

DAUS, Ronald. *O Ciclo épico dos cangaceiros na poesia do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DEBS, Sylvie. *Le cordel: une expression littéraire en sursis? (Le cas de la maison d'édition Tupynanquim)*. Strasbourg: Université Robert Schuman, 1997. In: <http://www.palli.ch/~kapeskreyol/ewop/cordel.html>

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et alii. *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1986.

FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979.

FERREIRA DA SILVA, Gonçalo. *Antologia brasileira da literatura de cordel*. V. X. Rio de Janeiro: ABLIC, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: HUCITEC, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória: conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

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

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel*. Tese defendida pela Faculdade de Educação da UFMG. Belo Horizonte: 2000.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luiz Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Literatura popular em versos: escudos*, v. 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

LIMA, Egídio de Oliveira. *Folhetos de cordel*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1978.

LOPES, Ribamar (org. e notas). *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S. A., 1994.

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

MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília, Thesaurus, 1993.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. (1a. edição: 1921).

NUNES, Luiz. *Inácio da Catingueira, o gênio escravo*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1979.

OTAVIANO, Pe. Manoel. *Inácio da Catingueira*. (Conferência pronunciada em 13 de maio de 1948, na Vila da Catingueira, Paraíba). Rio de Janeiro, 1949.

PEDROSA, Paulo. Cangaceiros e valentões . In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 de jan. de 1944.

PRATA, Ranulpho. *Lampeão*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977. (1.ed.: Imago, 1976).

PROENÇA, Manoel C. (org.). *Literatura popular em verso: antologia*. São Paulo: EDUSP, 1986.

RAMALHO, Elba B.. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMALHO, Elba B.. *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. Tese de Professor Titular, Universidade Federal do Ceará, 2001.

RODRIGUES DE CARVALHO. *Cancioneiro do Norte*. Rio de Janeiro: 1967 (*princeps*, 1903).

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. (1a. edição Tip. Laemmert, 1888).

- SALLES, Vicente. *Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes*. Rio de Janeiro: 1971.
- SALLES, Vicente. *Repente e cordel*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Livro, 1985.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Caderno de textos: literatura oral*. Paraíba: Curso de Pós-graduação em Letras/ CCHLA/UFPb.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *La Littérature de cordel au Brésil: mémoires des voix, grenier d'histoires*. Paris: L' Harmattan, 1977.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SILVA, Luiz Custódio da. *A Influência do rádio na dinâmica cultural da cantoria no Estado da Paraíba*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Dep. de Letras e Ciências Humanas. Recife: 1983.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste: homenagem ao centenário do Mercado de São José - 1875-1975*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife/Secretaria de Educação e Cultura, 1977.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de luta: primórdios da literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.
- WIESEBRON, Marianne. *Antonio Silvino, Cangaceiro do Nordeste. Sa période d'activité : 1897-1914*. Paris: Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1980. Thèse de 3^e cycle/Etudes latino-américaines.

