



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**ORLANDO FREIRE JUNIOR**

**O JOGO MÚLTIPLO DO CORDEL NA CULTURA BRASILEIRA**

**Salvador**  
**2022**

**ORLANDO FREIRE JUNIOR**

**O JOGO MÚLTIPLO DO CORDEL NA CULTURA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, para obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa França

**Salvador  
2022**

Freire Junior, Orlando.

O jogo múltiplo do cordel na cultura brasileira / Orlando Freire Junior. - 2022.  
432 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa França.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022.

1. Literatura de cordel brasileira. 2. Literatura de cordel brasileira - História e crítica. 3. Cultura popular. 4. Literatura - Aspectos sociais. 5. Oralidade na literatura. 6. Identidade social na literatura.  
I. França, Denise Carrascosa. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Tí-

CDD - 398.50981  
CDU - 821(81)-91

**ORLANDO FREIRE JUNIOR**

**O JOGO MÚLTIPLO DO CORDEL NA CULTURA BRASILEIRA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 05/05/2022

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Denise Carrascora França (UFBA) – Orientadora

---

Prof.(a) .Florentina da Silva Souza (UFBA) – Avaliadora interna ao Programa

---

Prof.(a) Edil Silva Costa (UNEB) – Avaliadora externa ao Programa

---

Prof.(a) Alvanita Almeida Santos(UFBA) – Avaliadora interna ao Programa

---

Prof.(a) Edilene Dias Matos (UFBA) – Avaliadora externa ao Programa

## DEDICATÓRIA

*In memoriam* de minha irmãzinha Larissa Almeida Freire, que partiu quando o trabalho estava em fase de finalização, mas que está aqui de forma decisiva. Saudades imensas!!!!

A Naiara, pelo amor e compreensão.

A Bruce (Papai ama!!!).

À memória de Jorge Gomes Rosa, Jorge Junot, Wellington “Lelê” e Nil Paulo de Moura, irmãos que foram cedo demais; de meu Pai, Orlando Freire dos Santos, minha mãe, Crisantina Dilza Almeida Freire; de Vovó Laura e Vovó Micota e de minha prima Rita de Cássia Freire dos Santos. À memória do inesquecível Mestre Gilmar de Carvalho, vitimado pela Covid no decorrer desta produção e sempre influente em minha escrita.

A minhas tias, meus irmãos e meus sobrinhos.

Aos companheiros Simples.

A meus irmãos *Ifês* (Adriana Telles, Tatiana Lima, Edbrass Brasil, Marcos Botelho, Maurício Galvão e Osmar Moreira).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às Forças Supremas que permitiram minha escrita. Agradeço a minha orientadora e amiga, Profa. Dra. Denise Carrascosa, pelo apoio e pelas instigantes e estimulantes dicas e orientações, sem as quais não haveria este trabalho. Agradeço aos colegas e professorxs da PPGLitCult da UFBA, aos colegas do Campus XXII da UNEB pela oportunidade de obtenção de licença para os estudos, necessária a esta tese e pelo apoio de sempre.

Agradeço a todos os professorxs do PPGLitCult, em especial aos que tive contato mais aproximado através das aulas durante o curso: Florentina Souza, Denise Carrascosa, Maria de Fátima, Alvanita Almeida, Ary Sacramento, Júlia Morena, Luciene Azevedo, Márcio Muniz e Aleilton Fonseca. Agradecimento especial ao Professor Hernan Yerro, pela ajuda quanto ao ajuste de meu Histórico. Agradeço também a Salete Maria que, além da magnífica obra, contribuiu para esse trabalho ministrando o componente Gênero e Poder, de que fui aluno no PPGNEIM.

Agradeço a todos os poetas que construíram o edifício do cordel. Agradeço às Professoras Alvanita Almeida e Edil Costa, pelas inestimáveis contribuições que me deram na Banca de Qualificação. Às pessoas do Grupo de Pesquisa Traduzindo no Atlântico Negro, pelo apoio, inspiração e por permitirem que eu aprendesse com a trajetória de cada uma delas.

A meu amigo e irmão Marcos Cesar Botelho de Souza, pelo apoio constante e mão no ombro nos momentos difíceis. A minha amiga e irmã Adriana Telles pela ajuda na formatação e amparo na hora mais difícil. A meu amigo e irmão Felipe Serpa, pela parceria nas pesquisas, no trabalho e na vida.

Agradecimento especial aos poetas Sueli Valeriano, Kéu Silva, Inamar Coelho, Silva Dias, João da Mata de Almeida, Diego Cardoso e Romildo Alves, juntos na luta pela dignidade do cordel.

A meu irmão José Carlos dos Santos e minha irmã Gilvânia dos Santos, que sempre estão presentes em todas as horas. Ao querido amigo Alex Simões, sempre presente. Ao amigo e irmão Sérgio Marcone, pela inspiração de vida e pela parceria constante no trabalho. À minha querida amiga Rosilma Diniz, que esteve comigo em todos os fronts dessa batalha. Aos queridos Simples, pelo enorme prazer da companhia nos dias do doutorado. À galera do Golzinho das Travessas, por não deixar que eu me aparte da minha base e pelas risadas, resenhas e apoio moral.

*São quatro jogadores  
Nessa mesa  
Dando as cartas  
No jogo surdo da vida.  
(Cátia de França)*

FREIRE JUNIOR, Orlando. **O jogo múltiplo do cordel na cultura brasileira**. 432 f. II. 2021. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## RESUMO

O estudo registrado nesta tese parte da constatação de que a literatura de cordel brasileira se constituiu como modalidade cultural de múltipla inserção a partir do diálogo com produtos culturais diversos e a incorporação de textualidades associadas a diferentes contextos de produção. O cordel desliza por diferentes posições dentro do espectro também fortemente hierarquizado da cultura brasileira construída no âmbito de uma sociedade autoritária e atravessada por desigualdades impostas, entre outros fatores, por um racismo persistente e por uma cultura machista e excludente. Essa múltipla inserção é aqui tratada como *jogo múltiplo*, a partir da inspiração na ideia de jogo associada por Muniz Sodré à cultura negra no Brasil e na imagem da *ginga* da Capoeira, para contemplar o esforço lúdico e combativo de cordelistas pertencentes a grupos subalternizados, sobretudo cordelistas negrxs e mulheres, com suas múltiplas representações de gênero, raça e sexualidade. Entende-se neste texto que esses cordelistas são responsáveis por construir um acervo poético/narrativo que, acossado por questões complexas impostas pela constante categorização do cordel como cultura popular, permanece ativo e potente como expressão de suas subjetividades desde os momentos iniciais da sedimentação da tradição cordelística, como atestam os folhetos de pelepas protagonizadas por poetxs negrxs e mulheres. A ideia de *jogo múltiplo* sendo uma forma afro-brasileira de ler o cordel, faz com que esta escrita privilegie personagens conceituais cuja trajetória possa ser identificada com movimentos de superação da subalternidade, através do texto do cordel, e com o movimento estético e político do *jogo múltiplo*, como Inácio da Catingueira, Chica Barrosa, Zé Pretinho do Tucum, Dalinha Catunda, Janete Linha Coelho, Jarid Arraes, Salete Maria da Silva, Chico César e Bule Bule, e desloca a leitura do cordel de uma base ibérica para uma perspectiva afrocentrada. Tal perspectiva, ancorada no movimento do *jogo múltiplo*, busca entender o cordel como artefato discursivo que informa as potências dessas subjetividades e que, ao mesmo tempo em que acessa a tradição escriptocêntrica, acrescenta a essa tradição o elemento afirmativo e contestatório das forças vitais da cultura da oralidade que são beneficiadas pela disposição lúdica e agonística das culturas negras no Brasil.

**Palavras-chave:** Literatura de Cordel. Jogo Múltiplo. Gênero. Ginga. Cultura Popular.



FREIRE JUNIOR, Orlando. **The multiple game of *cordel* in Brazilian culture**. 432 p. II. 2021. Thesis (Doctoral). Institute of Letters, Federal University of Bahia (*Universidade Federal da Bahia*: UFBA), Salvador, 2022.

## ABSTRACT

The study described in this thesis starts from the observation that Brazilian *cordel* literature has been shaped as a cultural modality through multiple additions, based on dialogue between diverse cultural products and the incorporation of textualities associated with different production contexts. *Cordel* also shifts between different positions within the strongly hierarchical spectrum of Brazilian culture, constructed within an authoritarian society and crisscrossed by inequalities imposed, among other factors, by persistent racism, and a sexist and exclusionary culture. Here, these multiple additions are treated as a *multiple game*, inspired by the idea of the game that Muniz Sodré associates with black culture in Brazil and with the image of the *ginga* movement in Capoeira, encompassing the playful and combative efforts of *cordel* poets who belong to subordinate groups, particularly black and female poets, with their multiple representations of gender, race and sexuality. In this text, we understand that *cordel* poets have been responsible for constructing a poetic/narrative collection which, although caught up in the complex issues arising from the constant categorization of *cordel* as popular culture, has remained active and powerful as an expression of subjectivities since the initial sedimentation of the *cordel* tradition, as demonstrated by the *cordel* battle pamphlets created by black and female poets. The idea of the *multiple game* as an Afro-Brazilian way of reading *cordel*, sees its writing as favouring conceptual characters, whose trajectory can be identified with movements to overcome subordination using the *cordel* text. This trajectory is also associated with that of the aesthetic and political movement of the *multiple game* itself, featuring artists such as Inácio da Catingueira, Chica Barrosa, Zé Pretinho do Tucum, Dalinha Catunda, Janete Lainha Coelho, Jarid Arraes, Salete Maria da Silva, Chico César and Bule Bule, and shifting the reading of *cordel* from an Iberian foundation to an Afro-centric perspective. This perspective, anchored in the movement of the *multiple game*, seeks to understand *cordel* as a discursive artefact that informs the power of these subjectivities and accesses the script-centric tradition, while introducing to it assertive and contesting aspects that reflect the vital forces of orality, benefiting from the playful and combative nature of black cultures in Brazil.

**KEY WORDS:** *Cordel* Literature. Multiple Game. Gender. *Ginga*. Popular Culture.

## RESUMEN

El estudio registrado en esta tesis parte de la constatación de que la literatura cordel brasileña se constituyó como una modalidad cultural de inserción múltiple a partir del diálogo con diversos productos culturales y la incorporación de textualidades asociadas a diferentes contextos de producción. Cordel se desliza por diferentes posiciones dentro del espectro también fuertemente jerarquizado de la cultura brasileña construida dentro de una sociedad autoritaria y atravesada por desigualdades impuestas, entre otros factores, por un racismo persistente y por una cultura machista y excluyente. Esta inserción múltiple es tratada aquí como un *juego múltiple*, a partir de la idea de juego asociada por Muniz Sodré a la cultura negra en Brasil y a la gíngua de la Capoeira, para contemplar el esfuerzo lúdico y combativo de cordelistas pertenecientes a grupos subalternizados, especialmente negrxs cordelistas y mujeres con sus múltiples representaciones de género, raza y sexualidad. Se entiende en este texto que estos cordelistas son los encargados de construir un acervo poético/narrativo que, acosado por complejas cuestiones impuestas por la constante categorización del cordel como cultura popular, se mantiene activo y potente como expresión de sus subjetividades desde los momentos iniciales de la sedimentación de la tradición cordelística, como atestiguan los panfletos de batallas protagonizados por negrxs poetas y mujeres. La idea de que el *juego múltiple* es una forma afrobrasileña de leer el cordel hace que esta escritura privilegie personajes conceptuales cuya trayectoria puede identificarse con movimientos de superación de la subalternidad a través del texto de cordel y con el movimiento estético y político del *juego múltiple*, como Inácio da Catingueira, Chica Barrosa, Zé Pretinho do Tucum, Dalinha Catunda, Janete Lainha Coelho, Jarid Arraes, Salete Maria da Silva, Chico César y Bule Bule, y traslada la lectura del cordel de base ibérica a una perspectiva afrocéntrica. Tal perspectiva, anclada en el movimiento del *juego múltiple*, busca entender como un artefacto discursivo que informa las potencias de estas subjetividades y que, accediendo a la tradición scriptocéntrica, suma a esta tradición el elemento afirmativo y contestatario de las fuerzas vitales de la cultura de la oralidad que se benefician de la disposición lúdica y agonística de las culturas negras en Brasil.

**Palabras clave:** Literatura de Cordel. Juego Múltiple. Género. Gíngua. Cultura Popular.

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: Foto de Dalinha Catunda .....  | 35  |
| Figura 2: Capa do livro <i>Poesia que Transforma</i> , de Bráulio Bessa .....  | 41  |
| Figura 3: Capa do folheto <i>Morreu o Rei do Baião Luiz Gonzaga</i> , de Gonçalo Ferreira da Silva .....                                     | 43  |
| Figura 4: Capa do folheto <i>Carta do satanás a Roberto Carlos</i> , de Enéas Tavares dos Santos .....                                       | 44  |
| Figura 5: Capa do folheto <i>O encontro de Raul Seixas com Zé Limeira no Avarandado da lua</i> , de Antonio Carlos de Oliveira Barreto ..... | 45  |
| Figura 6: Capa do folheto <i>A luta de Zé do Caixão com o diabo</i> , de Manuel D’Almeida Filho .....  | 46  |
| Figura 7: Capa do folheto <i>Alien e Predador versus Lampião</i> , de Izaías Gomes de Assis .....  | 47  |
| Figura 8: Capa do folheto <i>As astúcias de Camões</i> , de Arlindo Pinto de Souza .....   | 51  |
| Figura 9: Capa do livro <i>Shakespeare nas rimas do cordel</i> , de Stelio Torquato de Lima .....  | 53  |
| Figura 10: Foto de Oliveira de Panelas .....   | 74  |
| Figura 11: Foto de Janete Lainha Coelho .....  | 75  |
| Figura 12: Foto de Antonio Vieira .....  | 76  |
| Figura 13: Capa do folheto <i>Portugal fez e faz cordel navegar por outros Ares</i> , de Franklin Maxado .....                               | 77  |
| Figura 14: Foto de Patativa do Assaré (centro), com o autor (esq.), a profa. Elionita Sá e o autônomo Inocência Almeida (dir.) .....         | 78  |
| Figura 15: Capa do folheto <i>Cordelizando o cordel</i> , de Gildemar Sena ...   | 80  |
| Figura 16: Foto de Rodolfo Cavalcante Coelho .....   | 81  |
| Figura 17: Foto de Cuíca de Santo Amaro .....  | 83  |
| Figura 18: Capa da Antologia de Leandro Gomes de Barros publicada pela Fundação Casa de Rui Barbosa .....                                    | 92  |
| Figura 19: Capa da Antologia de Francisco das Chagas Batista publicada pela Fundação Casa de Rui Barbosa .....                               | 93  |
| Figura 20: Foto de José Pacheco .....  | 112 |
| Figura 21: Capa do folheto <i>Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum</i> , de Firmino Teixeira do Amaral .....                     | 113 |
| Figura 22: Foto de Bastinha Job e Dalinha Catunda .....  | 123 |
| Figura 23: Capa de volume da Coleção <i>Biblioteca do Cordel</i> dedicado a João Martins de Athayde .....                                    | 131 |
| Figura 24: Foto de Ivanildo Vila Nova .....  | 132 |
| Figura 25: Foto de Manuel Camilo dos Santos .....  | 132 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 26: Capa do folheto <i>Peleja de Azulão com Palmeirinha</i> , de Mestre Azulão .....  | 134 |
| Figura 27: Capa do folheto <i>A peleja de Silva Dias com Xico Leite</i> , de Silva Dias .....  | 136 |
| Figura 28: Capa do folheto <i>A discussão do porco com o gavião</i> , de J. Victor .....   | 137 |
| Figura 29: Capa do folheto <i>A peleja internética entre dois cabras da peste</i> , de Antonio Carlos Barreto e Jotacê Freitas ..... | 139 |
| Figura 30: Foto de José Bernardo da Silva .....  | 153 |
| Figura 31: Foto de Mocinha de Passira .....  | 190 |
| Figura 32: Foto de Waldir Teles .....  | 191 |
| Figura 33: Foto de Salete Maria da Silva .....   | 192 |
| Figura 34: Foto de Jarid Arraes .....  | 196 |
| Figura 35: Blog Cordel de Saia (print de tela) .....   | 200 |
| Figura 36: Foto do encontro de Lindicácia Nascimento, Bastinha Job e Dalinha Catunda .....   | 203 |
| Figura 37: Capa do folheto <i>Coisas de Vó Maçu</i> , de Janete Lainha Coelho  | 215 |
| Figura 38: Capa do folheto <i>Estupro Geral: não se cale</i> , de Janete Lainha ..   | 232 |
| Figura 39: Capa do folheto <i>Dora, a negra e feminista</i> , de Jarid Arraes ..   | 239 |
| Figura 40: Capa do folheto <i>Meninos de Rua</i> , de Esmeralda Batista .....  | 250 |
| Figura 41: Capa do folheto <i>Um Dólar na Cueca</i> , de Abraão Batista .....  | 252 |
| Figura 42: Capa do folheto <i>Marighella</i> , de Hamurabi Batista .....   | 254 |
| Figura 43: Capa do folheto <i>A mãe corajosa</i> , de Jarid Arraes .....   | 262 |
| Figura 44: Capa do folheto <i>As princesas africanas</i> , de Jarid Arraes .....   | 263 |
| Figura 45: Capa do folheto <i>Tia Ciata</i> , de Jarid Arraes .....  | 265 |
| Figura 46: Capa do folheto <i>Carolina Maria de Jesus</i> , de Jarid Arraes ...  | 265 |
| Figura 47: Capa do folheto <i>Dandara de Palmares</i> , de Jarid Arraes .....  | 266 |
| Figura 48: Capa do folheto <i>Acotirene</i> , de Jarid Arraes .....  | 267 |
| Figura 49: Capa do folheto <i>Aqualtune</i> , de Jarid Arraes .....  | 268 |
| Figura 50: Capa do folheto <i>Tereza de Benguela</i> , de Jarid Arraes .....   | 270 |
| Figura 51: Capa do livro <i>Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os Invisíveis</i> , de Salete Maria da Silva .....           | 275 |
| Figura 52: Blog Cordelirando (print de tela) .....   | 275 |
| Figura 53: Foto de Chico César .....   | 296 |
| Figura 54: Capa do livro <i>Cantáteis: cantos elegíacos de amozade</i> , de Chico César .....  | 296 |
| Figura 55: Foto de Chico César no programa <i>Domingo Espetacular</i> (print de tela) .....  | 313 |
| Figura 56: Foto de Antonio Ribeiro da Conceição (Bule Bule) .....  | 325 |
| Figura 57: Capa do livro <i>Um punhado de cultura popular</i> , de Bule Bule ...   | 331 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 58: Capa do livro <i>Literatura de cordel</i> , de Bule Bule .....                                    | 341 |
| Figura 59: Capa do folheto <i>O encontro de Besouro com o Valentão Doze Homens</i> , de Antonio Vieira ..... | 346 |
| Figura 60: Capa do livro <i>Orixás em Cordel</i> , de Bule Bule .....  | 350 |
| Figura 61: Gravura <i>Xangô</i> , de Klévisson Viana .....   | 358 |
| Figura 62: Gravura <i>Iemanjá</i> , de Klévisson Viana .....   | 366 |
| Figura 63: Gravura <i>Ogum</i> , de Klévisson Viana .....  | 367 |
| Figura 64: Gravura <i>Oxum</i> , de Klévisson Viana .....  | 378 |
| Figura 65: Gravura <i>Oxum</i> , de Klévisson Viana .....  | 393 |
| Figura 66: Gravura <i>Iansã</i> , de Klévisson Viana .....   | 397 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1 MOVIMENTOS INICIAIS .....</b>  | <b>14</b>  |
| 1.1 EXPOSIÇÃO INTRODUTÓRIA .....  | 22         |
| <b>2 QUE COMECEMOS JOGOS: O CORDEL E O DEBATE SOBRE<br/>A CULTURA POPULAR FRENTE A UMA “SOCIEDADE AUTO-<br/>RITÁRIA” .....</b>  | <b>35</b>  |
| 2.1 A LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA E AS VENTURAS<br>E DESVENTURAS DE UMA ARTE DITA POPULAR .....                             | 38         |
| 2.2 O CORDEL ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA: OS TERRE-<br>NOS EM DIÁLOGO E DISPUTA .....   | 73         |
| 2.3 O JOGO E A AGONÍSTICA COMO CONTRIBUIÇÃO AFRO-<br>BRASILEIRA PARA SE PENSAR O CORDEL .....                                   | 115        |
| <b>3 ENTRE ESQUIVAS E ATAQUES: AS PELEJAS E AS RASTEI-<br/>RAS NAS DESIGUALDADES DRAMATIZADAS EM FORMA E<br/>CONTEÚDO .....</b> | <b>123</b> |
| 3.1 A PELEJA: A PALAVRA E OS MOVIMENTOS DO COMBATE .....  | 125        |
| 3.2 PELEJAS HISTÓRICAS E A QUESTÃO DO RACISMO .....   | 141        |
| 3.3 MULHERES VERSUS HOMENS EM PELEJA: A SUBALTERNI-<br>DADE COLOCADA EM XEQUE .....   | 163        |
| <b>4 POETAS DA GINGA .....</b>  | <b>207</b> |
| 4.1 POR UMA LEITURA QUE SE DÁ PELA GINGA .....  | 207        |
| 4.2 JANETE LAINHA E O CORDEL FEMINISTA COMO TECNOLO-<br>GIA EDUCACIONAL .....   | 214        |
| 4.3 O FEMINISMO NEGRO E A INTELLECTUAL POSICIONADA<br>NOS CORDÉIS DE JARID ARRAES .....   | 237        |
| 4.4 ÀS MULHERES O QUE FOR DE DIREITO: FEMINISMO E DI-<br>REITO EMANCIPATÓRIO NO CORDEL DE SALETE MARIA DA<br>SILVA .....        | 273        |
| 4.5 CHICO CÉSAR GINGANDO ENTRE TRADIÇÕES .....  | 296        |
| <b>5 BULE BULE: UM ARTISTA DO JOGO MÚLTIPLO .....</b>   | <b>325</b> |
| 5.1 VIVÊNCIA DE UM ARTISTA MULTIFACETADO ENTRE O<br>SERTÃO E O RECÔNCAVO .....  | 327        |
| 5.2 ORIXÁS EM CORDEL: O CORDEL QUE CANTA A HERANÇA<br>NEGRA .....   | 350        |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU AQUILO QUE SE COLOCOU<br/>EM JOGO .....</b>  | <b>405</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>416</b> |

## 1 MOVIMENTOS INICIAIS

Ô Siriri,ô meu bem ô Sirirá  
 Roubaram meu amor  
 E me deixaram sem amar  
 Eu agora arranjei outro  
 E quero ver você tomar

Trecho de canção de Onildo Almeida  
 celebrizado por Marinês e sua gente  
 (CRAVO ALBIM, s.d, s.p.)

*De pequenino é que se torce o pepino.* Olhando para trás, vejo-me cercado por minha mãe Dilza, minhas tias (Socorro, Elionita e Vicentina) e minha avó Laura. Sinto a música das suas falas e a dança dos seus corpos. Os movimentos são sempre circulares. A música das falas se associa às batidas ritmadas porque a voz, com música, só fazia sentido para elas se servisse para dançar. A primeira lição: a palavra-música cola no corpo com os movimentos da dança. Porque o corpo é sopro, é movimento e disso sai vida. Assimilar a dança é tentativa constante, desde dentro de casa, até fora de casa. Na escola, as professoras, com enorme paciência, tentavam adequar os passos das quadrilhas de São João a pés que temiam a dança, mas que conseguiam, ao menos, dançar na roda. Entrar na roda faz parte do jogo. Assim, eu era espectador do movimento, arredio em participar dessas rodas de dança (nunca fui forçado, porque elas entendiam que isso era da parte do desejo, da espontaneidade). Não aprendi a dançar, mas o som, o movimento e a imagem moldaram minha sensibilidade e interferiram na minha definição de alegria e de saúde corporal.

Àquela altura, mesmo sem saber dançar, eu era o rei da quebradeira: quebrei ferro de passar automático (novidade na época, na minha Iara natal<sup>1</sup>), quebrava painéis de minha avó, quebrava meu nariz jogando bola e quebrava a cabeça de meu irmão, jogando-o de cima de uma escadaria. Por esse último movimento, conheci a correção do meu erro nessa divisão do espaço (no caso, o degrau mais alto de uma escada) nas asas de um cipó verdinho, que minha avó guardava atrás da porta. Primeiro contato com os rigores metodológicos que nunca digeri muito bem, é verdade, mas que aprendi a reconhecer como valor. Modulação do olhar às avessas, embora esse seguisse fixo nos movimentos das mulheres. Esse é o outro lado da dança, mas no calor dessa pedagogia, meu corpo ficou pouco afeito a movimentos mais bruscos, enquanto os ouvidos

---

<sup>1</sup> Iara é um distrito da cidade de Barro, no Ceará.

continuaram captando a vibração dos ritmos das falas, da música e dos corpos.

Essa lembrança da casa na Rua Vicente Almeida Sá, nº 170, local de meu nascimento, era uma memória de períodos, sendo o único ponto fixo em uma vida itinerante que passou por alguns estados do Nordeste (Ceará, Sergipe, Paraíba, Pernambuco e Bahia). Esse *ponto fixo*, para o qual eu sempre retorno era uma casa de cinco mulheres, sendo três professoras e duas matriarcas. Das duas matriarcas (minha mãe e minha avó), uma estava no topo da hierarquia e comandava esse pequeno exército de mulheres, mais eu, meus irmãos e meu pai (só muito mais tarde, quanto eu tinha quinze anos, iria nascer minha irmã Larissa que continuaria o legado matriarcal na família).

Nesse cenário, muito marcado por uma presença feminina constante, vim a ter meus primeiros contatos com a poesia de cordel<sup>2</sup>. Esse contato não se deu no cenário da cantoria tal qual ele se notabilizou no registro de pesquisadores. Tampouco com a leitura de folhetos que eu não me lembro de ter visto em lugar nenhum das casas da minha infância. Esses versos eu escutava no anedotário das calçadas, nos bares e em alguns encontros familiares, declamados e cantados por pessoas que não lograram ser cantadores ou cordelistas de ofício. Os primeiros versos que identifiquei como de cantoria (e nos quais, posteriormente, identifiquei a redondilha de folheto) vieram pela voz de meu primo João da Mata, que costumava comentar em redondilha os acontecimentos locais, geralmente com um tom humorístico. Lembro-me de ouvir, também, os *ditados* proferidos por minha avó, que eram células poéticas de sabedoria e o início da escuta das formas da oralidade: *De grão em grão a galinha enche o papo; Come do meu pirão, come do meu cinturão*. Era como se a poética do cordel estivesse sempre presente na atmosfera, como frutos de um interminável pomar que podiam ser colhidos quando fosse necessário.

Mais adiante surgiu a voz de Patativa do Assaré, pela Rádio Auto Piranhas, de Cajazeiras PB, e veio o próprio Patativa, que, saindo do Assaré para se apresentar em Cajazeiras, passava pela Iara, acompanhado por minha Tia Elionita (então professora da UFPB naquela cidade paraibana) para tomar o café de minha avó e ser desafiado por João da Mata. A mobilização em torno dessa apresentação do poeta na cidade vizinha de Cajazeiras, do outro lado da divisa com a Paraíba, marcou minha infância como o primeiro momento em que vi a poesia movimentar uma comunidade com as pessoas ao pé do rádio escutando a voz do poeta. Essas imagens matriarciais definiram meu trabalho posterior de mestrado, em uma história que já foi registrada na Universidade Estadual de Feira de Santana.

---

<sup>2</sup> Prefiro utilizar o termo literatura de cordel (vez por outra usarei literatura de folhetos) porque vejo esse termo sendo adotado por muitos cordelistas e porque, assim, evito o uso de “popular”, bastante problemático e hierarquizador quando aplicado à designação da literatura de folhetos.



Muitos anos depois, em janeiro de 2000, visitaria o poeta em sua localidade natal, na Serra do Santana, zona rural do município do Assaré. Fui com minha Tia, a Professora Elionita Almeida Sá, com meu irmão Othon Almeida Freire e com o primo Inocêncio Almeida (que nos guiou até a casa do Mestre). Queria ouvir o poeta, já avançado em anos e aproveitei o desejo de minha Tia, amiga de Patativa há muitos anos, de rever o poeta e visitar o Memorial Patativa do Assaré, que havia sido recém-inaugurado. Passamos primeiro no Memorial e fomos informados pela neta do poeta, Isabel, que o avô estava na Serra do Santana, para onde partimos. Era uma tarde invernal e o acesso não estava fácil, mas depois de algumas derrapadas e de quase atolar o carro, chegamos à casa do poeta. Patativa, trazido à porta por uma de suas filhas, porque já estava cego, reconheceu a voz de minha Tia e a cumprimentou, dando um abraço efusivo. Confesso que, na casa dos meus vinte anos, a presença do poeta que foi consagrado em vida no Ceará, me causou certa comoção. Àquela altura eu já conhecia bem a trajetória de Patativa e sabia da reverência que o mundo do cordel tinha pelo poeta do Assaré. Fomos introduzidos (certamente o poeta não se lembrou da minha presença infantil quando visitou a casa de minha avó) e Patativa perguntou se tínhamos visto a montagem que fizeram dele com Luiz Gonzaga cantando *A Triste Partida*. Quando confirmamos ter assistido à projeção, o poeta balançou a cabeça com uma ponta de tristeza no semblante e afirmou “gostava muito daquele artista”, declamando imediatamente “Ao Reis do baião”, poema feito em homenagem ao velho amigo. Minha Tia mencionou o título de *Doutor Honoris Causa* que ele tinha recebido da UNIFOR semanas antes. O poeta deu um discreto sorriso e comentou que tinha ficado feliz de ter recebido recentemente o título de Cidadão Potiguar, ao que minha tia perguntou; “O Sr. agora é conterrâneo de Câmara Cascudo?” Patativa respondeu com uma quadra que se segue:

Dali eu conheço tudo  
Até a turma comum  
Luís da Câmara Cascudo  
Era um ‘papa jerimum’

“Papa Jerimum” era o apelido dado a quem era nascido em Mossoró – caso do grande folclorista potiguar. Provavelmente tenha sido a primeira vez que essa quadra veio a público, porque não encontrei esse poema publicado, referendando a ideia de que uma parte substancial da obra de Patativa ficou no instantâneo da performance oral, embora estejamos falando do autor de uma volumosa quantidade de poemas publicada em folhetos e livros. Seguiu-se uma conversa conduzida por minha Tia (e regada a um cafezinho extremamente saboroso) na qual as notícias da política eram entremeadas pelas declamações de grandes clássicos da vertente satírica e de crítica social da obra de Patativa, como “Filho de gato é gatinho”, “A mãe e a filha”

e “Aposentadoria de Mané do Riachão”. Quando minha tia puxou o assunto da literatura, a conversa enveredou para Camões e o poeta, contando as sílabas métricas nos dedos, declamou praticamente todo o primeiro canto de *Os Lusíadas*. Lembro que esse gesto também era feito antes das declamações dos poemas de própria autoria do Mestre e deu a exata medida de uma poesia que cheirava ao acontecimento e aos acasos da vida porque vibrava com o corpo, com os gestos do poeta durante a performance. A postura de Patativa, em que pesem as amostras de sua prodigiosa memória, era de uma humildade franciscana. De tempos em tempos ele agradecia pelo fato de nós estarmos ali e continuava declamando com graça e naturalidade mediante o pedido de locais (a maioria crianças, que começaram a chegar e encher a varanda da pequena casa da família do poeta). Despedimo-nos dele com essas enormes lições de vida e demonstrações da arte calcada em um domínio absoluto de todas as vertentes do verso mnemônico. Passei a maior parte do tempo rindo da lira satírica de Patativa e bastante tocado por estar vendo um grande Mestre em ação.

Em outros relances de memória, vejo um círculo arranjado em um pequeno espaço na Penitenciária Feminina Lemos de Brito. Esse círculo é formado pelas mulheres encarceradas que formam o coletivo *Corpos indóceis e mentes livres*, Cynara, Débora, Edlene, Fernanda, Grecia, Janei, Jucimara, Katiane, Lidiane, Luana, Marcele, Patrícia, Priscila, Tamires e Uilna, surgido de um projeto de extensão criado pela Professora Doutora Denise Carrascosa, do Instituto de Letras da UFBA. Estive ali, em agosto de 2015, graças a minha admiração pelo trabalho da Professora Denise, tendo como pares a Professora Luciany Aparecida e o Professor Saulo Moreira. Naquele momento, diante do círculo que se formava, estava reinventando minha prática e meu lugar de docente. Tinha que ministrar uma oficina poética e, como nunca tinha me colocado no lugar de “oficineiro”, para me assentar na horizontalidade que aquelas mulheres solicitavam, recorri à poesia que estava dentro de mim, que são os provérbios e as chamadas “formas simples” recolhidos na escuta de minha avó, bem como a sextilha heptassilábica do cordel. Esse trabalho gerou poemas que, junto com outras produções surgidas de encontros diversos na Biblioteca montada por aquele coletivo, compuseram um livro *Vidas na cadeia ou Válvula de escape ou O que faremos de nós?* (2015) de autoria coletiva para as partícipes da oficina. Não posso mensurar o impacto disso na vida daquelas mulheres, porque minha estadia com elas foi uma pequena participação associada a uma imensa trajetória que aquele Curso de Extensão já havia trilhado e trilharia mais adiante. Entretanto, a importância daquelas pessoas envolvidas no projeto – sobretudo as mulheres que estavam ali, privadas da liberdade – no tocante à minha relação com a poesia de cordel e com a vida foi tamanha que está me arrastando ao momento atual. Desde aquela época, a distância do olhar científico de pesquisador do cordel,

construída no mestrado, foi sendo engolida pela minha convivência diária e visceral com o verso, como se aquele círculo estivesse se refazendo *ad infinitum*, tanto no trabalho com os versos quanto na maneira de olhar para todas as mulheres que estão ao meu redor. A influência formativa desse momento ganhava peso à medida que, ao sair do presídio, quando a porta da grade batia atrás de mim, lembrava sempre da condição que me fazia experimentar a liberdade e os privilégios em comparação às pessoas que há poucos instantes estavam brincando de fazer poesia comigo. Mas a relação diferenciada, não isenta de conflitos e dúvidas, daqueles *Corpos indóceis* com a poesia, como se essa fosse uma possibilidade de reinvenção de seus destinos e re-existência, não permitiu mais que eu relegasse o texto do cordel e o texto poético a nenhum tipo de frugalidade. A poesia de cordel, como qualquer artefato verbal que traga a possibilidade poética, teria, a partir dali, que seguir sendo uma fonte de respiração, compromissada com a vida e a liberdade. Tal é o legado daquele momento. E como lufada de ar respirável, a poesia pode vir como uma brisa ou um redemoinho, com avanços e recuos.

Expus aqui *flashes* de uma parte de minha vivência, uma tentativa de trazer para o texto esses instantes formativos nos quais as mulheres deram a direção. Claro que tive imensa e óbvia influência masculina, mas pontuo aqui, em um momento no qual é preciso rever os cânones do cordel, como as mulheres também formaram essa perspectiva. Não sendo a perspectiva de uma mulher ou de um homem negro retinto, olho para as mulheres e para as pessoas negras tentando recortar momentos formativos, não de maneira linear, mas circular e às vezes elíptica, sem a preocupação de concatenar fatos autobiográficos precisos. Falar aqui em pessoas que constituem a base majoritária do que se possa entender como povo no Brasil não pode ser tentar apreendê-las, mas aprender pelos movimentos, aromas e sons que são evocados por suas presenças e pelas estâncias aqui encenadas. A lembrança afetiva desse aprendizado impulsiona a ênfase mais assertiva e política no lugar de fala que vai aos poucos sendo desenhado nestas linhas. Como disse, vivo tomado pelo cordel e às vezes ele dita o ritmo de minha escrita. Sem nenhuma pretensão, passo a fiar o tecido cosido no coração, sem saber como vou ser lido. Para não ficar apenas na sugestão, evoco um mestre magistrado (também aprendiz das mulheres e muito habilidoso em bater o martelo) para avisar que “Lá vai rima”:

Quando bate o martelo, o ferro grita,  
 Estalando e faísca levantando,  
 As sensibilidades abalando,  
 A terra se estremece e o mar se agita.  
 Basta o esmerilhado da escrita,

Para ver o semblante iluminado  
Daquele que foi subalternizado  
E agora se enuncia imponente,  
Arrastando consigo sua gente  
A bradar no martelo agalopado.

No nordeste a mulher inteligente  
Não depende do macho enganador,  
Pois resiste à tristeza e expulsa a dor.  
Ela assume o poder e olha pra frente,  
Condenando a miséria do presente  
Pra viver um futuro melhorado.  
Com quem sofre ficando empoderado  
E a justiça abraçando o povo todo,  
Libertado da farsa e do engodo  
A bradar no martelo agalopado.

O progresso precisa aparecer  
Sepultando o malogro da injustiça.  
Dividir deve ser uma premissa,  
A conversa tem que prevalecer  
Sem do meio-ambiente se esquecer  
O equilíbrio da terra é resguardado.  
Do contrário é sujeira em atacado  
Que a população só desequilibra,  
Mas se há consciência o povo vibra  
A bradar no martelo agalopado.

Hoje aqui se conhece nova gente  
Que se ama sem muita restrição.  
Não tem gênero, credo ou tradição  
Só amor praticado livremente.  
Com respeito e atenção ao que se sente  
Acontece o afeto renovado,  
A beleza floresce em todo lado  
Porque novas famílias se anunciam

E sem preocupação se associam  
A bradar no martelo agalopado.

No sertão se joga bola também,  
Na verdade isso sempre aconteceu.  
A alegria do jogo sempre deu  
Emoção do esporte que faz bem.  
Seja homem, mulher ou seja alguém,  
Tudo se representa no quadrado,  
Distração não é só missa e roçado  
Todo mundo abraçando a diversão  
E engajado em alguma afirmação  
A bradar no martelo agalopado.

Tradição se assimila e se respeita  
Desde que não acabe a liberdade.  
Respeitando do outro a integridade  
A cultura é diálogo e aceita  
O acréscimo de uma boa receita.  
Todo saber é bom compartilhado  
Se o antigo é ressignificado  
O real cantador se reinventa,  
Sendo justo naquilo que apresenta  
A bradar no martelo agalopado.

É preciso afastar velhas manias,  
Se livrar do poder que só explora,  
Afastar o machismo e jogar fora  
Toda a dominação de oligarquias,  
Dar ao jovem e ao pobre melhorias  
Sem ter o seu futuro sequestrado  
Por quem já veio ao mundo abastado  
Ou quem mata e afirma que é do bem.  
O povo se revolta e agora vem  
A bradar no martelo agalopado.

É preciso que todos compreendam  
Que o sertão está cheio de cidades  
Com as suas particularidades  
E os problemas urbanos que engendram  
Com o que as periferias referendam  
De potência e de tudo o que é criado  
Elevando o povão que é acuado  
É preciso escutar os que emergem  
E louvar os valores que elegem  
A bradar no martelo agalopado.

Além do território da existência  
O caminho da vida é tortuoso.  
Todo o aprendizado é valioso  
Pois permite ganhar resiliência.  
Há mulheres de grande sapiência  
Que mostraram de tudo o melhor lado,  
Algumas me deixaram transtornado  
Outras, sem a menor beatitude  
Mostraram que o melhor é ter saúde  
Pra bradar no martelo agalopado.

Pois o ser masculino se associa  
Ao total abandono do sensível,  
A querer deixar tudo inteligível  
Nem que isso à saúde desafie,  
Mas assim não há corpo que se crie  
No universo machista encaixotado.  
Com o sopro da vida interdito,  
É preciso assumir outra bandeira  
E sentir a potência verdadeira  
A bradar no martelo agalopado.

## 1.1 EXPOSIÇÃO INTRODUTÓRIA

A literatura de cordel brasileira vem merecendo estudos de pesquisadores oriundos de diversas áreas do campo das Humanidades, além de ser tema recorrente dos estudos realizados por estudantes de Letras, que a esquadriham a partir de perspectivas variadas. Diante de tal constatação, reforçada pelo expressivo número de 1.301.961 trabalhos contabilizados pelo Catálogo de Teses e Dissertações da Capes quando inserimos no buscador de sua página da internet a expressão “literatura de cordel”<sup>3</sup>, é preciso introduzir esta tese explicando os motivos pelos quais o cordel brasileiro se oferece como assunto da pesquisa que resulta nesta tese intitulada *O jogo múltiplo do cordel na cultura brasileira*.

De início, a primeira parte destas considerações iniciais indica que as questões levantadas aqui – referentes à prática da literatura de cordel por pessoas predominantemente negras, mulheres, artistas geralmente associados a um contingente significativo da população brasileira, historicamente alijado do poder político e econômico – estão indissociadas de minha vivência pessoal e do meu aprendizado fora da Universidade ou mesmo fora da educação formal. Não por acaso, esse elemento da vivência, fundamental para a compreensão da cultura que foi etiquetada como popular, que é a vivência no contexto dessas realizações culturais, confunde-se com elementos biográficos que vão pontilhar as narrativas-gatilho construídas como textualidade aprendida nas ruas e mesclada com a outra vivência nos domínios da linguagem. Advirto que, sendo em sua maioria memórias da infância em que muitos atores estão ligados a mim através de meu pai e minha mãe (que não estão mais neste plano), os nomes de pessoas que aparecem nas narrativas-gatilho (e que não são parentes mais próximos) são ficcionalizados, mas os acontecimentos envolvendo minha presença são reais. São recortes que compõem o texto por serem definidores de minhas escolhas de pesquisa e do posicionamento antirracista e solidário a movimentos de mulheres e a outros movimento sociais que emerge do meu texto. Nessa mirada inicial, também quero colocar, em linhas gerais, o que proponho como tese, conforme sugerido já no título. Pensei na proposição de “jogo múltiplo” inspirado pela ideia de “jogo duplo”, que caracterizaria a cultura negra no Brasil, como sugere Muniz Sodré no livro *A verdade seduzida*: “Jogo múltiplo” é uma possibilidade afrobrasileira de perceber a presença do cordel na cultura brasileira, levando em consideração a diversidade de suportes, diálogos com produtos culturais diferentes e, sobretudo, pela presença cada vez mais evidente de poetas mulheres e pessoas negras de diferentes representações de gênero e sexualidade que construíram suas obras cordelísticas deixando evidentes esses posicionamentos de identidade. A

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>. Acesso em: 14/11/2021.

expressão “jogo múltiplo” surgiu em diálogo com a minha orientadora, Profa. Denise Carras-cosa, quando ela utilizou esse termo de forma suplementar à expressão de Muniz Sodré, ao se referir à imagem de espiral que associo ao movimento das mulheres no texto introdutório e que, para além da dobra que é evocada por Sodré, daria conta de um percurso não-linear, não-teleológico, condizente com as traduções e criações culturais de base afrodiaspórica. Essa imagem do múltiplo se apoia no procedimento de autorxs que compõem o elenco recortado para esta narrativa, com suas obras e trajetórias específicas referendando e tensionando o conceito de “jogo múltiplo” que é o fio condutor deste percurso.

Quanto à trajetória de pesquisador, informo que, no plano acadêmico, a Tese em questão é o resultado de uma trajetória de pesquisa que começou na década de 90 do século XX, quando comecei a estudar a obra de Patativa do Assaré, percurso que resultaria em uma dissertação de Mestrado defendida no Programa de Literatura e Cultura da UEFS em 2003, sob orientação do Prof. Jorge de Souza Araújo. A dissertação, publicada em livro em 2019 com o título de **Além da Inspiração: oralidade, escrita e política em Patativa do Assaré**, já era o resultado de uma busca de identidade motivada pelo contato com Patativa, que respondia a indagações de como aquela poética oriunda do cordel dizia de minha vivência como pessoa nascida no sertão cearense que viveu a experiência da migração. Tal busca conceitual e existencial me acompanha até os dias atuais e deságua nas minhas pesquisas atuais sobre cordel e oralidade, assim como e na minha atividade como Professor da Uneb, no Campus de Euclides da Cunha (cidade do semiárido baiano). Vale salientar que essa vivência acadêmica é precedida por uma vivência operária no Pólo Petroquímico de Camaçari, que também considero formativa e representativa de um ciclo de migrante (ou “beradêro”), cuja família veio do sertão do Ceará em busca da sobrevivência. Tais são minhas bases como pesquisador, ligada umbilicalmente à minha trajetória de vida.

Depois, é preciso pensar que o texto, escrito por um homem heterossexual cisgênero proletário, tem uma disposição metodológica que parte do esforço de aprendizado de uma perspectiva afrocentrada de leitura. O trabalho também procura aprender com as contribuições dos movimentos de mulheres, porque a vivência periférica e a escolha das personagens conceituais desta tese indicam a necessidade de questionar a base eurocêntrica e a mirada patriarcal que ainda dominam o acervo teórico acerca do cordel (mas que, felizmente, vêm sendo sistematicamente questionadas pelos trabalhos de muitos dos pesquisadores que servem de referência para esta reflexão). Entendo que a ideia de jogo múltiplo se ancora na necessidade de enxergar o cordel a partir de uma chave de leitura afrocentrada, inspirada na leitura de pesquisadores negrxs com os quais dialogo na tese, a exemplo de Muniz Sodré, Silvio Almeida, Sueli



Carneiro, Eduardo Oliveira, Florentina Souza, entre outros, junto com o trabalho de autores como Juana Elbein dos Santos e Eduardo Prandi que, já por suas trajetórias de pesquisa voltadas para a percepção da contribuição negra para a formação da cultura e sociedade brasileira, colaboram para a construção de uma mirada contestadora da tradição escriptocêntrica dos estudos literários. Há, por outro lado, a contribuição preciosa de pesquisadores da oralidade, como Paul Zumthor, Walter Ong, Edil Silva Costa e Doralice Alcoforado, bem como de inúmeros pesquisadores do cordel e da cantoria de viola, como Jerusa Pires Ferreira, Márcia Abreu, Maurílio Antonio Dias, Idelette Muzart Fonseca, Francisca Pereira dos Santos, Vilma Mota de Quintela, Andréa Bethânia Santos, Maria Ignez Ayala, entre muitos que alicerçam e contribuem para a construção desta reflexão em seus pontos mais específicos. Tenho em minha escrita uma influência evidente de autores que pensam a cultura popular, como Néstor García Canclini, Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Jadir Moraes Pessoa (influência recente), com os quais procuro pensar o tópico da cultura popular e suas implicações no âmbito da sociedade brasileira, fortemente desigual e hierarquizada. Obviamente, alguns pesquisadores europeus estão presentes nesta reflexão, de forma decisiva, como Johan Huizinga, Chantal Mouffe, Peter Burke, nomes que percorrem minha narrativa deixando preciosas contribuições em diversas partes do texto. Entendo que ultrapassar a base eurocêntrica do pensamento não implica em negá-lo sistematicamente porque a negação da diferença é um dado da base judaico-cristã e europeia do pensamento. Creio que é possível contar com aquilo que é produtivo no pensamento de autores europeus ou norte-americanos, partindo de uma perspectiva afrocentrada, com o olhar que respeita, mas espreita, seleciona e procura não auratizar os aportes teóricos – haja vista que em muitos momentos da tese (sobretudo no primeiro capítulo) o texto dos cordelistas aparece como peça reflexiva debruçada sobre o tema em questão.

É importante salientar a tentativa de buscar uma compreensão afro-brasileira do cordel, daí a relação com a ideia de jogo trazida por Muniz Sodré ser a influência mais persistente em toda a narrativa, seja em torno da ideia de jogo, seja em torno de uma percepção deste autor sobre como foram construídos saberes afrodiaspóricos no Brasil, em contextos de absoluta violência perpetrada contra a população negra. Além disso, sendo um pensador ligado à comunicação de massa e à reflexão sobre a cultura, Muniz Sodré contribui com interpretações do Brasil que são revisionistas quanto a perspectivas canônicas e dão a possibilidade de compreensão da problemática do cordel dentro da discussão da cultura, a contrapelo de uma mirada hegemônica que construiu o discurso sobre a cultura popular no Brasil. Em outra direção, quero ressaltar a influência foucaultiana, sobretudo da proposta delineada pelo pensador francês em *Arqueologia do saber* (2004). Mesmo sendo um texto surgido em fins da década de sessenta do século XX,

a obra ainda é uma discussão metodológica que guarda certa potência libertadora de amarras teológicas e influencia minha construção em procedimentos básicos – o que é preciso assumir de antemão, para não cair na exaustão das recorrências à citação do autor francês no momento de análise. O primeiro movimento que deriva dessa influência seria a ausência de apego a uma cronologia de autores e obras que estabelecessem um *continuum* histórico e uma interdependência. Os recuos no tempo se dão com o intuito de deslocar algumas presenças das instâncias de recepção que as acolheram, bem como de rasurar alguns lugares enunciativos que lograram construir uma tradição, a fim de revisar essa tradição. Outro aspecto que merece menção é o entendimento de que o conhecimento sobre o cordel ou a própria existência da literatura de cordel é uma construção costurada por discursividades de várias vertentes, daí o fato de que a trama argumentativa seja moldada no entrelaçamento do discurso da teoria com o texto do cordel, às vezes colocados no mesmo plano para cimentar a construção da narrativa da tese. Finalmente, destaco como marca da influência da arqueologia o esforço de construir o fluxo discursivo com positivities diversificadas que vão povoando o texto em torno da temática da múltipla inscrição cultural e da tensão resultantes desse movimento que permeia o *corpus* aqui utilizado. A narrativa urdida no percurso deste trabalho surge a partir das estratégias de redistribuição das condições de emergência de um discurso sobre o cordel em diferentes contextos, desaguando nas diferentes intensidades e velocidades que atravessam esta trama textual. Embora momentos da obra de autorxs específicos apareçam como capítulo (caso de Bule Bule) e subtópicos das partes finais do trabalho e um alinhamento entre eles seja inevitável, tal movimento não é direcionado à criação de uma taxonomia como objetivo final do trabalho (mesmo porque há grandes e históricos trabalhos sobre o cordel com essa característica), mas da percepção do jogo múltiplo em situação a partir do enfrentamento desses textos e das positivities que representam na compreensão do discurso que formou a literatura de cordel.

Quanto à seleção do *corpus* de poemas que serviram de base neste estudo, preciso frisar que o projeto inicial aglutinava poetas que eu pude associar à ideia de subalternidade. Com o tempo, o trabalho foi dando privilégio às mulheres e, a partir da ideia de *jogo múltiplo*, fui dando relevo a cordelistas negrxs, a ponto de incorporar duas personagens homens (Chico César e Bule Bule) por encontrar neles um espelhamento (a partir do olhar que eles dedicam às mulheres em seus textos) e uma perspectiva afrodiáspórica que identifiquei, sobretudo em Bule Bule, como possibilidade de confirmação da ideia de *jogo múltiplo*. Acerca do material recolhido procuro trabalhar com textos publicados, seja em folhetos, seja em meio eletrônico ou mesmo em livros, mesmo sabendo que muitos dos autores que compõem o elenco de “personagens conceituais” deste trabalho têm a performance oral como um de seus recursos. Fixei-me

nas obras publicadas para delimitar o raio de minha atuação, já que há um esforço genealógico bastante evidente nos dois primeiros capítulos e já que, mesmo que autoras e autores específicos componham o terceiro e quarto capítulos, não há aqui o desejo de fixar listas ou de estabelecer hierarquias bem definidas. Muito embora um único autor (Bule Bule) ocupe o último capítulo, poetas que não chegam a ocupar um capítulo ou seção são “personagens conceituais”<sup>4</sup> muito importantes para a construção da tese proposta neste trabalho. Um exemplo disso é Dalinha Catunda – mesmo não tendo um capítulo a ela dedicado, a autora contribui com seus blogs para a percepção da trajetória de outras cordelistas cujas rimas percorrem estas páginas. Outro caso a ser citado é o dos cantadores e cantadoras do início do século XX, como Chica Barrosa, Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas e Zé Pretinho do Tucum, poetas negrxs que, pela atuação na cantoria, pavimentaram o caminho que seria trilhado pelo cordel em anos posteriores. A presença das personagens conceituais segue o encaminhamento da ideia de *jogo múltiplo*, portanto é a obra publicada dxs autorxs do cordel brasileiro que permite pensar no funcionamento do jogo no âmbito do cordel.

Outra questão importante que se coloca já no título da tese é a consideração do cordel como um elemento da cultura brasileira para além dos limites do nordeste, já que algumas das “personagens conceituais” da tese atuam (caso de Jarid Arraes) ou nasceram (caso de Salete Maria da Silva) no sudeste brasileiro. Além desse aspecto, considero que a identificação do cordel como elemento de uma tradição da nordestinidade carrega os problemas que estão imbricados em uma construção de identidade arcaizante, patriarcal e saudosa do escravismo, daí a importância que dou ao diálogo com o trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Jr., no plano do tensionamento dessa construção discursiva reacionária da identidade nordestina, e com Muniz Sodré e Silvio Almeida, por pensarem a cultura e a sociedade brasileiras construídas sob uma base racista incrementada desde a colonização. Essas discussões estruturam a parte inicial, o que leva esta introdução a apresentar ordenadamente os capítulos que compõem a narrativa

---

<sup>4</sup> Uso o termo “personagens conceituais” para nomear cordelistas em cujos trabalhos a subjetividade presente e as temáticas escolhidas sustentam o movimento do *jogo múltiplo*. A adoção do termo foi inspirada pela leitura da Tese de Doutorado intitulada *A (Im)igração imaginada: exilados mundanos, anjos cosmopolitas e diaspóricos da literatura migrante*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA em 2015 por Marcos César Botelho de Souza. Nesse trabalho o autor, para pensar nos imigrantes em ficções e teorias do contemporâneo, se vale dessa imagem (por sua vez inspirada no pensamento de Deleuze e Guattari) dada a sua operacionalidade no enfrentamento de problemas filosóficos: “Diante de um problema a ser pensado, personagens conceituais descortinam os acontecimentos e contribuem na diagramação da vida – o que não significa, em hipótese alguma, que sejam epítomes ou sínteses essencialistas dos fenômenos da cultura. SOUZA, M., 2015, p.16). As “personagens conceituais” que passeia por essas páginas não são personagens-tipos da ficção, mas são personalidades cujas obras e subjetividades ajudam a formular e, ao mesmo tempo, tensionar o conceito de *jogo-múltiplo* que é o fio condutor desta narrativa.

da tese.

Há ainda um ponto relacionado à forma do trabalho e que merece ser explicado: no tocante à escrita e ao formato do texto em questão, por questões relacionadas a esse lugar de aprendiz frente à experiência das “personagens conceituais” presentes na reflexão, os capítulos de análise têm como ponto inicial um cordel ou narrativa poética da oralidade colocados como parte constitutiva do corpo do texto e detonadora das análises (procedimento de nítida filiação auerbachiana, embora a análise nem sempre adira à fatura dos textos estudados). Acrescenta-se a isso as já mencionadas narrativas-gatilho que abrem as sessões nas quais procurei uma musicalidade aproximada das manifestações textuais da oralidade, como os contos populares e os provérbios, além de fechar as sessões introdutória e conclusiva com cordéis de minha autoria. Essas narrativas, incentivadas pela minha orientadora, Profa. Dra. Denise Carrascosa, são muito influenciadas pela leitura da tese do Prof. Eduardo Oliveira (*Filosofia da ancestralidade; corpo e mito na filosofia da educação brasileira* (2005)). Sem pretensão de alcançar a abrangência do manejo das narrativas que singularizam o texto do Professor Oliveira, aprendi com sua tese a compreensão de que a memória me conecta com o aprendizado do corpo e que esse aprendizado do corpo é antes um aprendizado de *estar no mundo*. Essa formação é tão ou mais importante do que a educação conceitual que recebi das instituições, já que a relação com o cordel e com a cantoria passa muito pela formação do corpo; as risadas, os aromas do café ou da cachaça, o contato físico com os poetas, todos esses acontecimentos compõem minha informação sobre cordel e aquilo que está envolvido nesta pesquisa. Ainda que não ocupem a parcela maior do texto, as narrativas-gatilhos introduzem minha perspectiva, inclusive no que ela tem de espacial e sensorial, para que eu tenha chegado a esse momento da minha trajetória de estudante. Essa elaboração discursiva deseja também afirmar a força e a legitimidade do texto da oralidade e das formas do cordel como tecnologia narrativa, além de ser fiel ao postulado do *jogo múltiplo* a partir de minha própria inserção nesse território de combate. Minha inserção motiva a escrita dos cordéis de minha autoria que estão nas considerações iniciais e finais da tese.

Após esse preâmbulo, é importante descrever as partes que constituem esta tese. O primeiro capítulo, intitulado *Que comecem os jogos: o cordel e os obstáculos de uma arte popular no contexto de uma “sociedade autoritária”*, mais calcado no debate conceitual, examina a ideia de conflito surgida a partir da reflexão acerca do conceito de cultura e suas repercussões na maneira como é situado o cordel na cultura brasileira. Esse primeiro momento é vivamente inspirado em Muniz Sodré e na genealogia do conceito de cultura, presente em *A verdade seduzida*. Tal esforço genealógico aponta para as estratégias hierarquizantes de uma operação conceitual eurocentrada, cujo desenvolvimento teve como resultado sufocar – por estratégias

históricas e ideológicas instauradoras do individualismo e do logocentrismo como verdade legitimada discursivamente – as cosmovisões vinculadas a uma concepção mítica de conhecimento. A partir dessa constatação e da percepção mais generalizante de cultura ou de um discurso sobre cultura, investigo o caso brasileiro pensando em uma “gaiola” (expressão que Sodré utiliza para denunciar o rebaixamento de certos produtos culturais frente à cultura hegemônica) destinada à cultura dita popular e apontando as consequências de um processo que buscou caracterizá-la pela “falta”, movido pela existência dessas manifestações culturais no âmbito de uma sociedade historicamente autoritária, conforme postulado de Marilena Chauí em *Conformismo e resistência; aspectos da cultura popular no Brasil*. Para dar uma maior abrangência à concepção de sociedade autoritária de Chauí, recorro outra vez ao Muniz Sodré de *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*, pensando sobretudo na ideia de “ipseidade” que Sodré imputa às classes hegemônicas no Brasil, realçando tanto o desprezo das elites patrimonialistas brasileiras pelas populações afrodescendentes e descendentes dos povos originários quanto o esforço contínuo dessas elites de criarem narrativas unificadoras e conciliatórias de nacionalidade. Penso que essa percepção de Sodré consiga dar um relevo maior e mais preciso ao espectro de autoritarismo recortado por Chauí. A esses dois autores acrescento a perspectiva de Silvio Almeida, em seu trabalho intitulado *Racismo estrutural*, no qual o autor delineia o caráter sistêmico do racismo e instrumentaliza a associação da desigualdade com essa problemática da tensão racial. A constatação desses índices de desigualdade violenta pode subsidiar a percepção de que a cultura dita popular foi historicamente negativada no Brasil por sua relação com determinada escala que rebaixa seus produtores e público, diminuindo o valor de seu conteúdo. Ao mesmo tempo, é possível postular, afastando as apropriações assimiladas pelos discursos conciliatórios de nacionalismo, que essa cultura fura bloqueios, se movimentando entre lugares preestabelecidos para deixar evidentes essas tensões e disputas de narrativas, se movimentando entre o conhecimento tradicional e o saber institucionalizado, entre o oral e o escrito. A partir dessa mirada sobre o cordel como arte limítrofe e deslizante, na cena subsequente, trago as discussões para o varejo do debate sobre o cordel, no qual privilegio a discussão recorrente entre autores e teóricos sobre oralidade e escrita, nem sempre pacífica quanto à associação com o conceito de cultura popular, porém sempre recorrente e necessária para destacar a especificidade do cordel dentro da cultura brasileira, assim como pensar o cordel a partir dessa tensão constitutiva. A ideia aqui é fazer uma pequena genealogia da discussão privilegiando cordelistas de épocas diferentes e debatendo com estudiosos do cordel e estudiosos da oralidade que se debruçaram sobre esse tema da relação entre oralidade e escrita (ou fazendo um recorte de quando se debruçaram, caso esta não tenha sido a discussão central de suas pesquisas). A

proposta é mostrar como a relação entre oralidade e escrita é paradigmática, no caso do cordel, da tensão apontada já no início do capítulo, que trata do desdobramento da cultura popular dentro de sua relação com o conceito de cultura. Essa mobilidade dentro das hierarquizações impostas na formação do conceito de cultura e essa disposição relacional do cordel com linguagens e produtos culturais diversos tento pensar como estratégias decorrentes da perspicácia e disposição agonística de cordelistas negrxs, de cordelistas mulheres com suas múltiplas representações de raça, gênero e sexualidade. Disposição ética/estética que procurarei acomodar na ideia de *jogo múltiplo* que, por associação com boa parte dessas personagens conceituais que conformam esta narrativa, penso como uma maneira afro-brasileira de ler o cordel.

O capítulo seguinte é o da reflexão sobre a forma do desafio, que já traz a tensão no bojo de seu procedimento, tanto conteudístico quanto formal, posto que é uma recriação no folheto de pejeas que ocorreram (ou foram imaginadas) no formato performatizado da cena da cantoria. O desafio é pensado aqui como a forma do cordel mais significativa para a construção da ideia de *jogo múltiplo*, entendido como uma categoria tanto brincante como combativa. Nesse momento do texto, pontuo o protagonismo das mulheres e de autorxs negrxs porque importa perceber como a tensão exposta a partir da forma ganha uma nitidez temática quando as categorias historicamente subalternizadas trazem suas lutas históricas para o acervo temático do cordel. Num primeiro momento, analiso o folheto *A história da donzela Teodora*, alvo de polémica histórica por autoria envolvendo Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, para mostrar uma narrativa herdeira de seis séculos de tradição e cuja protagonista personifica as virtudes intelectivas postas em disputa contra homens tidos como sábios. Considero a narrativa desse folheto, pelas já sugeridas implicações quanto às questões de gênero, bem como pela notoriedade desse texto no âmbito da tradição cordelística, como simbólica quanto ao protagonismo de uma personagem mulher na recriação da cena da *disputatio* medieval, base da forma cordelística “desafio”. Trarei para o debate alguns folhetos de pejeas que possam dar uma ideia de como a forma da pejea é construída tendo a disputa verbal como fundamento. O momento seguinte do capítulo vai priorizar pejeas históricas envolvendo poetas negros como Inácio da Catingueira e Zé Pretinho do Tucum, e pejeas em que a questão racial se torna evidente, primeiro porque me propus a ressaltar o fato de que há uma presença forte de poetas negros na história do cordel e da cantoria, o que faz com que pejeas nas quais um componente mobiliza um imaginário racista ganhem um peso condizente com as tensões provocadas por um imaginário racialmente excludente, depois porque a forma da pejea coloca a questão racial em termos agonísticos, o que reforça a primazia dos poetas negros no manejo dos jogos verbais que arquitetaram a cena da cantoria e o verso do cordel. Procuro traçar uma pequena genealogia de

grandes poetas e cantadorxs negrxs nesse momento da reflexão para deixar nítido o peso desses artistas na arquitetura do verso da cantoria e em sua conseqüente influência na sedimentação do verso do cordel no Brasil. Considero importante trazer para esse momento da reflexão a trajetória de uma figura como a do poeta-editor José Bernardo da Silva, porque, não sendo repentista, foi uma personalidade negra fundamental para a sedimentação e perpetuação do complexo cultural da cantoria de viola, do cordel e da xilogravura. Em outro momento, me remeto às pelejas entre mulheres e homens, destacando a peleja entre Chica Barrosa e Neco Martins, posto que é um documento matricial da arquitetura da poética popular nordestina, na qual reforço a cantadora como personagem principal da peleja, invertendo a lógica utilizada para as edições do folheto – que sempre apontam, a despeito do próprio conteúdo compilado, o protagonismo de Martins. Essa leitura funcionará como marcação de um base conflituosa representada por um desafio direcionado pela cantadora. Fechando o capítulo, trabalho com desafios de épocas mais recentes e que envolvem a disputa entre mulheres e homens, além do debate em torno de oralidade e escrita que o formato da peleja suscita, a reflexão sobre negritude (já solicitada pela primazia de Chica Barrosa) e sobre gênero no cordel. Considerar a articulação entre raça e gênero nesse momento do debate se faz necessário e central porquanto agrega a questão relacionada a movimentos sociais à tensão cultural/social motivada pela presença pelo folheto de cordel, bem como revela o movimento hierarquizante da cultura replicado no âmbito da literatura popular nordestina. O recorte da peleja, sendo protagonizada por esse elenco de pessoas negras (em sua maioria), reforça a percepção do *jogo múltiplo* como elemento constitutivo da cultura de matriz africana presente na prática dos cordelistas, como procuro formular desde o primeiro capítulo.

O terceiro capítulo, intitulado “Poetas da ginga”, afunila a questão do conflito inscrito na forma e no conteúdo do cordel para a associação da imagem da ginga, inspirada no imaginário afrodiáspórico a partir da leitura de autores como Eduardo Oliveira, Allan da Rosa, Denise Carrascosa, Silvio Oliveira e Muniz Sodré. A imagem da ginga, antes de ser conciliatória e calcada em lógica binária, supõe o movimento tático de ocupação provisória de dois lugares. A ideia geral é partir de um elemento conceitual que esteja afastado da base eurocêntrica da cultura para dar conta do trabalho de autorxs específicos que se formaram na tradição do cordel e, de alguma forma, trouxeram para o cordel elementos de uma educação institucionalizada. Me interessa inicialmente, focar uma obra ou caminho temático que esteja no percurso dessxs autorxs e que ressaltem as tensões entre oralidade e escrita, popular e erudito, bem como de trabalhos que impõem a presença, no contexto do cordel, de personagens que escapam da lógica hegemônica da tradição. Imaginar o movimento da ginga dos poetas tem uma primeira e estreita

vinculação com a ideia geral de jogo múltiplo que norteia esta produção textual. A ideia de jogo atrelada ao estabelecimento de uma cultura negra no Brasil encontra uma imagem eloquente quando o autor se refere à dupla face (dança e luta) do jogo da capoeira e quando pensa nas tensões e alegrias do jogo como imagem definidora dos movimentos de estratégia das populações afrodiaspóricas para convivência e sobrevivência no seio de uma cultura imposta pelo colonizador. Tomo de empréstimo essa imagem para pensar na face múltipla do cordel, que ginga entre oralidade e escrita, tradição e contemporaneidade, cânone e margem. Mas ao pensar o cordel através dessa lente afrodiaspórica, amplio a perspectiva do jogo, aplicada, principalmente na leitura do trabalho de cordelistas que aglutinam uma formação acadêmica com o aprendizado da oralidade, para uma ideia de jogo diversificado, marcado pelo acesso a múltiplas linguagens no espectro da oralidade. Penso que esse movimento representado pela literatura de cordel expõe a tensão das interdições de uma cultura excludente sobre manifestações da cultura popular, sobretudo quando essas manifestações, sem abandonar os elementos de sua base popular, se aproximam dos padrões grafocêntricos da cultura hegemônica (tomando aqui um conceito gramsciano com o qual boa parte dos teóricos trazidos para essa discussão dialoga). Ao mesmo tempo, o jogo múltiplo indica uma linha de força da matriz afrodiaspórica que aponta para a mobilidade característica da cultura negra a funcionar como um vetor necessário para a permanência e constante atualização dessa modalidade literária no Brasil.

Faz-se necessário, devido à divisão do capítulo exposto, baseada na trajetória dos poetas, descrever os tópicos que o compõem. No primeiro tópico da sessão, intitulado “Janete Lainha e o cordel feminista como tecnologia educacional”, tento examinar a obra cordelística feminista de Janete Lainha Coelho, que se autointitula “A trovadora educadora”, enfatizando o duplo processo de aprendizado que se inscreve na temática da autora, seja um aprendizado fundado nas bases orais matriarcais e que está anunciado no cordel *Coisas de Vô Maçu*, seja em cordéis nos quais, além desse caminho da formação na cantoria e na oralidade, uma formação institucionalizada se insinua. Esse percurso tenta pensar nos desdobramentos de discussão identitária de gênero que são possíveis se considerarmos a ação de Janete Lainha como cordelista com a ideia de educação não-formal. A discussão passeia pela linhagem de autores do cordel baiano à qual Lainha se filia e cujo processo de formação é caro como plataforma educacional da autora sempre inscrita em um duplo código. O segundo tópico, intitulado “O feminismo negro e a intelectual posicionada nos cordéis de Jarid Arraes” se debruça sobre a obra cordelística da escritora cearense Jarid Arraes, formada como cordelista no ambiente do Centro Cultural Mestre Noza, em Juazeiro do Norte – CE, obra reveladora de um ativismo no tocante às demandas das mulheres negras que se estende a outros ramos da cultura e da comunicação, como o



articulismo jornalista na revista *Fórum* e o trabalho como escritora no ambiente editorial institucionalizado. A ideia central é perceber como a formação e a atuação diversificadas de Arraes se conformam no tom dissidente de seus cordéis. No tópico “À mulher o que é de direito: feminismo e direito emancipatório no cordel de Salete Maria”, me debruço sobre o livro *Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os invisíveis* (2012), da cordelista Salete Maria da Silva. Pioneira no trabalho com a temática feminista no cordel, figura central na criação da “Sociedade dos cordelistas mauditos” em Juazeiro do Norte-BA, Salete Maria agrega à escrita do cordel sua formação jurídica e sua atuação como pesquisadora no grupo de pesquisa Jusfemina, da Universidade Federal da Bahia, além da sua atuação como Professora no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM), na UFBA. Minha intenção é destacar a relação entre esses saberes acadêmicos e jurídicos que interferem na construção da obra cordelística da autora, se juntam ao aprendizado na oralidade e se consubstanciam no acontecimento do livro, que é o centro da discussão do capítulo. As reflexões desse tópico tratam das questões que articulam gênero, direito e poder, temas preferenciais dos cordéis de Salete Maria da Silva que estarão presentes na análise, no sentido de evidenciar a junção da base acadêmica com a base da oralidade das cordelistas e cantadoras que conformaram a substância dos cordéis enfeixados na obra estudada nesta tese. No último tópico, “Cantáteis: Chico César gingando entre tradições”, estudo a obra *Cantáteis: cantos elegíacos de amor e amozade*, de Chico César, considerando, a partir do depoimento do próprio autor em posfácio à obra, as influências do cordel agregadas às leituras de poesia modernista elencadas por Chico César. Esse arcabouço cultural se associa à declarada influência da compositora Tata Fernandes, musa inspiradora da obra, que teria motivado a reconfiguração da perspectiva afetiva e erótica da narrativa poética de Chico César. Perspectiva que se arranjará sob o neologismo “amozade” e que seria resultante da influência feminista de Fernandes e da formação híbrida de Chico César – que não é exatamente um cordelista, mas recorreu à forma do cordel para construir sua elegia. Na consideração dessa obra de Chico César é fundamental a percepção da construção de um narrador/sujeito poético forjado na diáspora nordestina, ressignificando e enegrecendo a condição de migrante tão recorrente na reflexão sobre o Nordeste. Procuro perceber como o livro de Chico César constrói a narrativa da *amozade* entre o poeta e a musa/cidade alicerçado na leitura de uma plêiade de poetas modernistas ou associados aos tópicos modernistas, em junção com o arcabouço do cordel e das poéticas da oralidade presentes na formação de Chico César.

O quarto capítulo, intitulado “Bule Bule; um artista do múltiplo”, explora a produção multifacetada de Antônio Ribeiro da Conceição, o Bule Bule, considerada a partir de sua formação, que o conduziu ao domínio de várias formas poéticas da oralidade aprendidas no seio

da vivência dentro de uma família negra. O capítulo inicia percebendo como a situação limítrofe da terra natal de Bule Bule (Antonio Cardoso, situada entre o Recôncavo baiano e o Sertão) contribuiu para que sua obra transitasse entre esses dois universos. A reflexão observa a presença desses dois territórios de existência no cordel de Bule Bule até chegar à segunda parte do capítulo, toda dedicada à leitura de *Orixás em cordel*, momento em que, pela radicalidade do mergulho no universo religioso do Candomblé feito pelo poeta, Bule Bule aproxima de forma incisiva o universo da literatura de cordel e sua identidade afro-brasileira. O cordel de Bule Bule traz para os leitores e ouvintes não iniciados a oportunidade de aproximação com a erudição do conhecimento oriundo dos Terreiros de Candomblé e o contato com uma matriz não-europeia de pensamento.

Essa parte do capítulo se estrutura a partir da ordem escolhida pelo poeta para apresentar o Panteão africano a seus leitores. Procuo perceber, também, como o universo e personalidade de cada orixá, trazidos por Bule Bule para a economia da rima do cordel, conduzem o cordel do poeta de Antonio Cardoso para a multiplicidade de culturas e narrativas que estão implicadas na mitologia de cada orixá e a imersão em uma perspectiva filosófica afro-brasileira em que tal gesto estético-político implica. Tento mostrar esse momento da obra de Bule Bule como um desdobramento da vivência do poeta entre Sertão e Recôncavo, já abordada no momento anterior da análise. Tal empreitada de Bule Bule, reforçando a pertinência de uma perspectiva afrocentrada para se pensar o cordel, ratifica, pelo ineditismo do tema dentro da obra do próprio poeta, o movimento do jogo múltiplo instaurado no diálogo radical entre as linguagens que circulam no livro do poeta.

É de se esperar que a exposição dos temas de cada capítulo conduza a uma reflexão final como fechamento provisório dos ciclos. Provisório porque, sempre é importante lembrar, nenhum trabalho acadêmico esgota a discussão em torno dos seus sujeitos de pesquisa. É apenas a oportunidade, num momento em que procuro equacionar os indícios levantados nas análises representadas pelos capítulos que caminham na direção da imagem do jogo múltiplo. Essas construções textuais se projetam no sentido da compreensão de que os textos postos em análise neste trabalho ultrapassam os limites da escrita fechada em uma dicção logocêntrica buscando, entretanto, manter a coerência narrativa. Essas são as palavras de entrada para a reflexão que segue. Que comecem, então, os jogos.

## 2 QUE COMECEM OS JOGOS: O CORDEL E O DEBATE SOBRE A CULTURA POPULAR FRENTE A UMA “SOCIEDADE AUTORITÁRIA”

Confesso não sou repentista,  
 Mas versos eu sei fazer.  
 Louvar os artistas da terra,  
 Louvo com o maior prazer.  
 Louvo de dia e de noite,  
 Louvo até o sol nascer



Figura 1: Foto de Dalinha Catunda  
 Fonte: Blog Cantinho da Dalinda (s.d., s.p.)

Palavra que fere o papel também fere a tela. Resultado da escuta, anterior à informação visual. Inventa sentidos, inventa acontecimentos e, se arrisca rima, também é para ser signo e voz. Palavra que tem dois mundos embora seja pintura. Um verso que escapa à boca e se verte em escritura. É preciso estar atento ao vento da encruzilhada que às vezes sopra de um lado, às vezes sopra de outro, que os guias me conduzam nessa vereda de traços, organizada por cantos como a voz de Dalinha Catunda, que homenageou as Mestras e Mestres de seu terreiro em seu blog *Cantinho da Dalinha*.

Quando se escreve o texto, quando se quer defender ideias, as palavras registram uma profusão de memórias, de lembranças auditivas e visuais que vão se acumulando durante a vida e a construção do nosso conhecimento vai ganhando forma como um formigueiro que se constrói com o trabalho de muitas. É um trabalho obstinado que vai levando a construção a bom termo. A construção nem sempre é homogênea (são muitas as formigas envolvidas no projeto), mas a arquitetura do formigueiro é sempre funcional e aproveita os recursos da natureza. Aquilo que sabemos de nós e do mundo é contribuição de muita gente. É preciso entender que cada

pessoa envolvida nesse processo aprende um pouco ao meu lado, então é a estrada sinuosa, jogo de perspectivas que vai pavimentando nossa caminhada, com avanços e recuos, com erros e acertos – que não existe trabalho perfeito.

A gente inventa frases, inventa palavras, usa, abusa, às vezes descarta. As palavras-conceitos são o tempero dessa mistura que imprimem a marca do cozinheiro. Porque sem alimento ninguém vive e é preciso saber misturar os temperos e dar alguma personalidade ao prato a ser servido. Então essa informação da cozinha é o grande laboratório inicial, onde aprendemos a perceber a mão de quem cozinha, tentar decifrar, pelos aromas e sabores, os ingredientes. Minha primeira biblioteca é a cozinha da casa de minha avó, de cujo fogão de lenha saía o baião-de-dois (às vezes chamado de rubacão, dependendo do grau de formalidade), o angu de milho com galinha caipira e os caldos de caridade para os dias seguintes de quem tomava umas doses a mais (esse prato eu descobriria na idade adulta, segredo guardado a sete chaves por Vovó Laura). Aquele também era um espaço no qual toda a vida do lugar era passada a limpo e por onde circulavam todas as pessoas do povoado e onde havia um compartilhamento de comida e de ideias. Discussões, piadas, poesia e música emanada por um radinho de pilha que até hoje existe. Aquela foi a primeira *ágora*, a primeira sala de aprendizado, o primeiro ambiente que posso chamar de cultural, mais do que a sala de visitas, porque essa efervescência representada pela mesa de minha avó resultava em produtos culturais e em conhecimento.

Esse aprendizado na cozinha induz minha memória a reconstituir outro, formado em Camaçari-BA, com sete meninos. Isso mesmo: um caruru de sete meninos. Os mais frequentes tinham a gerência de Dona Joana e eram marcados pela partilha alegre daquela incrível experiência gastronômica que eu viria a saber, tempos depois, que também era religiosa. Dona Joana era mãe de meus amigos de infância José e Cléber. Ela e Seu Bino eram vizinhos e amigos de meus pais no bairro do Triângulo (mais uma referência geométrica). Esse momento me apresentou a matriz africana de nossa culinária e, além do respeito devotado à alimentação, me permitiu ser um dos atores daquele círculo composto de crianças e de alegria.

Atravessando a rua, mudei de bairro, mas na Gleba A a tutela das mães dos amigos continuou – agora Dona Lúcia, Dona Dedéia, Dona Maria Alice, Dona Conceição e Dona Fátima. A essa última, conhecedora do segredo das ervas, devo minha vida porque fui acometido de um sarampo devastador que piorou com a ingestão de antibióticos e que foi curado quando ela trouxe ramos de sabugueiro para que minha mãe fizesse chá. Recordo que ela disse de forma assertiva uma frase que eu escutei do quarto: “coloque os ramos e as flores de sabugueiro debaixo da cama, senão o chá não resolve”.

O aroma das ervas me conduz a outro espaço, o balcão do botequim de meu pai, cuja

prateleira era carregada com infusões de nomes absolutamente marcantes: quina-quina, mi-lhome, pau de véio, entre muitos que eram a mercadoria principal do estabelecimento. O segredo dessas ervas não consegui aprender. Ouvia, entretanto, histórias do balcão, por onde passavam temas variados, como a política dos fins da ditadura militar e o começo da reabertura política, os relatos do dia a dia proletário dos que frequentavam o boteco e, principalmente, o futebol que decorava as paredes e ecoava de um radinho de pilhas Philips vermelho, trilha sonora constante daquele lugar. Aquele era o ponto de encontro de gente que saía do trabalho e, antes de chegar em casa, passava lá pra “tomar uma” e bater a resenha diária. Ali tive o primeiro contato com o universo proletário que moldou minha sensibilidade para sempre. Por aquele balcão, meus olhos e ouvidos se abriram para o mundo.

Quem me ensinou nessa vida? Com certeza não cabem nos dedos das mãos. Alguns mais, alguns menos. Atravessando a vida da gente e deixando as digitais na alma, o exemplo, os inícios. Algumas pessoas estão na nossa trilha apontando o caminho e nos carregando pelas mãos. Algumas dessas pessoas povoaram o texto introdutório deste trabalho. Outras, nos agarrando ou não pela mão, vão abrindo picadas para que possamos trilhar o caminho do aprendizado com mais segurança. Se não as encontramos face a face, encontramos o eco de suas vozes nos textos. Essas vozes, às vezes, funcionam como prumos, mas outras vezes como redemoinhos para dentro dos quais somos arrastados e em cujo arrastão conceitual vamos embarcando para ir construindo, a partir daí, nossa própria jornada e tentando abrir outras trilhas e movimentos para gerar outros redemoinhos com gestos e palavras. Com reverência a Dalinha, às cantoras e cantores, tenho que abrir esta trilha, puxando pela memória para construir um canto (ainda que embrutecido e, às vezes espiralado) que primeiro escuta Mestres apontando para as veredas tortuosas da cultura.

O que primeiro se aprende? Puxando na memória o aprendizado é de luta. Da coragem de sair de casa e trilhar o percurso da rua que passa na porta, de ir e vir diariamente se arrastando pelas vielas onde outros corpos se atravessam, não mais apenas a mãe, o pai e os irmãos. Esses corpos necessariamente se chocam e se misturam. Jogo de atração e repulsa. Essa estrada leva à escola onde se aprendem as primeiras letras, mas leva também à escola da vida, essa na qual se passa da paixão ao tédio, da segurança ao risco e da alegria à tristeza. Ali se joga o jogo da existência em suas primeiras contendidas. É ali que se aprende que é preciso se mover e ficar na movência, antes de ganhar ou perder. O tempo todo se ganha e se perde, muitas vezes no mesmo lance, essa é uma lição dos princípios. O aprendizado é formação/informação. Quem perde aqui, ganha ali na frente e vice-versa. É o saldo do tempo.

## 2.1 A LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA E AS VENTURAS E DESVENTURAS DE UMA ARTE DITA POPULAR

A literatura de cordel, manifestação cultural usualmente circunscrita ao domínio mais específico e redutor da cultura popular, tem a marca da ambiguidade (que, via de regra, é imputada a outras manifestações às quais se convencionou chamar de populares) afirmada ou sugerida por grande parte de seus realizadores e estudiosos. Tal ambiguidade é antessala de um processo intelectual que questionou ou enquadrou o cordel em uma moldura de cultura popular no sentido de evidenciar as condições subalternizadas de sua realização e que, como se faz com outras manifestações culturais etiquetadas como populares, é diluída em uma compreensão elitista e hierarquizante, na qual fatores diversos como economia, estética e política estão implicados. A leitura proposta neste trabalho investe, de início, na percepção de que sendo o cordel associado à problemática ideia de cultura popular (e, mesmo à ideia mais ampla de cultura), ele participa das mesmas contendas que a discussão desse universo conceitual enceta.

Jadir de Moraes Pessoa, em livro intitulado *Cultura popular: gestos de ensinar e aprender* (2018), reflete sobre a tensão entre os lugares da cultura e a cultura popular. O autor, que combina a formação sociológica com a pesquisa em educação, começa a entabular seu postulado dialogando com o sociólogo belga Armand Mattelart quando este autor recupera os inícios da formação da União Europeia, na virada dos séculos XX e XXI, indicando que naquele momento as discussões políticas se apoiaram na perspectiva da instrumentalização da cultura, vista como ferramenta para alcançar metas no âmbito do político e do econômico (PESSOA, 2018, p.17). Pessoa traz essa constatação do primado da economia sobre o valor da cultura como exemplo do quanto a cultura esteve atravessada por essa contingência naquele contexto e como isso afetou a valoração dos produtos culturais dos territórios envolvidos:

Vinte anos se passaram e, mesmo que o cultural já tenha aparecido naquele megaprojeto de integração regional, trouxeram-no caucionado pelo econômico. Isso significa dizer, a partir do objeto de análise de Matellart, que a cultura, via de regra, é bem vista somente quando equivale à produção de serviços rentáveis (PESSOA, 2018, p.17-18).

Para sublinhar a complexidade desse consórcio entre cultura popular e economia, o autor lembra de como a indústria cultural nesse momento foi especialmente zelosa no cuidado de evitar uma standardização cultural, posto que o turismo, por exemplo, estaria voltado para o

consumo dos chamados “produtos típicos” de cada região visitada. Nesse sentido, Pessoa, tomando como ponto de partida de sua análise esse movimento constitutivo da União Europeia, vai iniciar a reflexão sobre o embate entre cultura (entendida num sentido mais elitista e universalista) e cultura popular, enfatizando o jogo de interesses políticos e econômicos que estariam implicados nos debates sobre “diversidade cultural” e sua associação com a ideia de “desenvolvimento sustentável”, que está associada diretamente a esse debate. Haveria, em decorrência da defesa dos negócios, uma crença recorrente de que a culturalização da economia e da sociedade incorporou representações de inclusão e de pacificação associados à ideia de diversidade cultural. O autor atenta para a fragilidade de tal postulado: “O lugar da afirmação da diversidade cultural é o espaço do contraditório, da tensão, das lutas contra inúmeros preconceitos étnicos, de gênero, de idades, de lugar, de ocupações profissionais, de padrões de consumo, de modos de falar etc.” (PESSOA, 2018, p.19).

Como se vê, a multiplicidade de fatores mobilizada na reflexão sobre cultura popular não poderia ser resolvida na chave da “diversidade cultural”. A escolha da construção teórica de Pessoa se debruça sobre o caso brasileiro e sobre o que seria um efeito nocivo dessa interferência do mercado e da cultura de massa sobre as manifestações de cultura popular vinculadas a práticas tradicionais. Assim, ele vê como problemática a incorporação pelo mercado do turismo de eventos que teve sua base em manifestações tradicionais, como o São João de Campina Grande, o Festival de Bois de Parintins e o Festival de Quadrilhas de Recife. O autor destaca como marcas constitutivas desses acontecimentos culturais, a espetacularização, o consequente afastamento desses eventos das práticas cotidianas das comunidades envolvidas e o vínculo dessas festas populares com a tríade composta pelo interesse dos políticos, pela ação das indústrias de bebidas e a guerra de emissoras de TV e rádio (agora acrescidas da cobertura internetica) pela audiência (PESSOA, 2018, p.27).

Sem dúvidas, talvez esteja no vínculo com a vida cotidiana das pequenas comunidades o grande impacto da massificação desses eventos e isso responda pela primeira tensão que pode ser verificada quando pensamos na cultura popular. Apontar essa tensão é uma mola propulsora importante desse raciocínio. Mas essa mirada frankfurtiana (em certa medida) de Pessoa não diminui as questões complexas de se separar o que se chama de cultura popular ou tradicional da cultura de massa. Quando se especifica o caso da literatura de cordel, outras nuances se apresentam, pois pode-se pensar que, ao passo em que ela mantém ligações com manifestações da cultura da cantoria – domínio da oralidade –, ela carrega uma permeabilidade constante à informação da cultura de massa e da literatura canônica (muitas vezes denominada, não sem um acento preconceituoso para com manifestações culturais diferentes das eleitas, de “alta

literatura”). No caso da literatura de cordel e seu diálogo com a cultura de massa, isso se dá muito por conta de materialidade do folheto que o poeta poderia pôr à venda, mais notadamente no início do século XX. Sobre esse movimento reflete Maurílio Antonio Dias em *Tipografias de cordel: o nascimento do editor* (2016):

A prensa e os tipos de ferro tornaram-se, de modo especial no início do século XX, os meios imprescindíveis pelos quais poderiam ser impressas as narrativas poéticas que se encontravam vivas e dispersas no imaginário dos poetas populares nordestinos. A certeza da fixação dos versos em sua materialidade impressa atraiu sobremaneira os poetas populares que desejavam ver seus poemas circulando através de um novo modo de expressão: tangível, comercializável, impresso (DIAS, 2016, p.43).

A mirada de Maurílio Dias indica uma associação entre o cordel e a técnica da impressão que repercutiria diretamente na profissionalização do poeta e, posteriormente, do poeta-editor. Vale lembrar que o impresso ganha corpo nas cidades do sertão nordestino com o advento da imprensa. Rosilene Alves de Melo, em artigo intitulado “Lavradores de versos: corpo, papéis e máquinas na editoração do cordel em Juazeiro do Norte” (2010), registra a emergência do cordel em Juazeiro do Norte, importante centro irradiador da poética popular nordestina, em paralelo com o surgimento da imprensa nacional:

Em 1909, há exatamente um século, o jornal *O Rebate* entrava em circulação em Juazeiro, sob a direção do Padre Alencar Peixoto. O periódico semanal circulou entre julho de 1909 e agosto de 1911, canalizando as vozes ligadas às elites que lutavam pela separação do Crato e emancipação política da vila de ‘Joazeiro’. Na seção ‘Lyra popular’ o leitor tinha oportunidade de ler poemas, anônimos ou assinados, sobre os mais diversos assuntos, com destaque para aqueles que instigavam a crítica ao Crato e incitavam as pretensões separatistas do povoado (MELO, 2010, p.149).

O entendimento dessa relação inicial com a imprensa e o periodismo impresso, forma de comunicação de massa central no início do século XX no Brasil, funciona aqui para lembrar que a dinâmica do cordel não está distante do consumo massificado e que isso se deu desde seu surgimento em impresso. Se essa reflexão é trazida para o contexto atual, é emblemático o caso do cearense Bráulio Bessa. Ao declamar o cordel *Nordeste Independente*, de Bráulio Tavares e Ivanildo Vila Nova, em vídeo postado na página “Nação Nordestina”, criada por Bessa na rede social Facebook, o vídeo viralizou e atraiu a atenção dos produtores do programa de televisão “Encontro com Fátima Bernardes”, da TV Globo. Bessa foi contatado pela produção do programa e começou a participar esporadicamente da programação, falando desde a plateia, até



que, com o sucesso obtido por suas declamações, ganhou um quadro fixo, intitulado “Poesia com rapadura” (BESSA, 2018, p.11-13). O próprio Bessa relata essa passagem de convidado para participante fixo do programa:

Um dia Maurício Arruda, na época o diretor do programa me disse: ‘Da próxima vez você vai declamar em pé’. Perguntei se podia ser com pedestal, porque eu gosto de gesticular e ele topou. Pedi que colocasse umas xilogravuras no telão, para dar essa ligação com o cordel e ele topou também. Brinquei então que aquele seria o ‘meu quadro’. Então vamos pôr um nome: ‘Poesia com rapadura’. Fizemos desse jeito pela primeira vez no dia 08 de outubro de 2015, justamente no Dia do Nordeste quando declamei o poema ‘Orgulho de ser nordestino’. A repercussão foi tão boa que passamos a fazer toda semana (BESSA, 2018, p. 13).

O sucesso com as performances poéticas redundou na publicação do volume de poemas *Poesia com rapadura* (2017), calcado nos poemas recitados no quadro do programa de TV, e também do *Poesia que transforma* (2018). Este último aponta para a relação de Bessa com outro fenômeno de massa, a chamada literatura de autoajuda – o que se verifica já pelo título do volume e pelo teor dos poemas que compõem a obra. É o caso, por exemplo, de “Recomece”, poema de grande repercussão popular do autor e com um forte acento motivacional:



Figura 2: Capa do livro *Poesia que Transforma*, de Bráulio Bessa  
Fonte: Website da Editora Sextante

Quando a vida bater forte  
e sua alma sangrar,  
quando esse mundo pesado  
lhe ferir e lhe esmagar...  
É hora do recomeço.  
Recomece a LUTAR.  
Quando tudo for escuro

e nada iluminar,  
 quando tudo for incerto  
 e ocê só duvidar...  
 É hora do recomeço.  
 Recomece a ACREDITAR.  
 (BESSA, 2018, p.16)

Evidentemente, a citação mostra como Bráulio Bessa está conectado com o universo da autoajuda, conexão evidenciada pelo consciente uso da caixa alta para destacar os verbos que conduzem o leitor para uma sensação de renovação de ânimo que está na ideia central do poema. É preciso lembrar, ainda, que Bráulio Bessa traz o cordel para um programa de circulação nacional, mas ainda é preso à estereotipia do nordestino (basta lembrar a expressão “Nação Nordeste”, título da página que o revelou no Facebook) – uma estereotipia tão conveniente aos produtores de cultura do centro-sul do país. Mas, ainda que o tema da autoajuda seja merecedor da atenção do pensamento acadêmico, o mais importante aqui é perceber o movimento que conforma a trajetória de Bessa: a atuação nas redes sociais e a sua performance vocal em um programa de TV de circulação nacional levaram-no ao mundo editorial, comprovando que personalidades midiáticas como Bráulio Bessa compreendem a força do trânsito oralidade/escrita na cultura brasileira.

Além disso, é muito frequente percebermos o cordel tematizando a cultura de massa ao longo da história. Artistas de grande popularidade com obras de imensa circulação, sobretudo oriundos do universo do cancionero popular brasileiro, como Luiz Gonzaga e Roberto Carlos, foram contemplados como personagens bastante assíduos do acervo do cordel brasileiro. Sobre o “Rei do baião”, figura controversa quanto às posições políticas, mas cultuada em todo o território nordestino, sabe-se que o cantor e compositor de Exú tinha uma relação muito estreita com o universo do cordel e da cantoria (o que repercutia na sonoridade de sua sanfona e no baião, ritmo por ele criado). Seu falecimento, em 1989, suscitou um ciclo de cordéis, dos quais vale citar o de Gonçalo Ferreira da Silva, *Morreu o Rei do baião Luiz Gonzaga*:

Às cinco e vinte minutos  
 Do dia dois de agosto  
 A morte mais uma vez  
 Deixou seu macabro posto  
 E matou Luiz Gonzaga  
 Nos dando imenso desgosto  
 O cantor de ‘Asa Branca’  
 ‘Assum preto’, ‘Juazeiro’  
 E outros imortais clássicos  
 Famosos no mundo inteiro  
 Tinha a alma nordestina

E o coração brasileiro.  
(SILVA, G., 2008, p.1, grifos do autor)

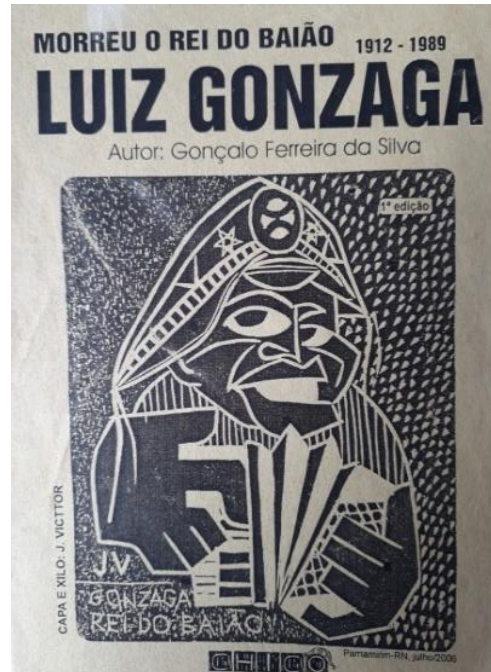


Figura 3: Capa do folheto *Morreu o Rei do baião Luiz Gonzaga*, de Gonçalves Ferreira da Silva  
Fonte: acervo particular do autor

A trajetória de Luiz Gonzaga se confunde com o desenvolvimento da literatura de cordel no século XX. Mas ele não foi o único artista de grande popularidade a ser homenageado pelos cordelistas. Também Roberto Carlos teve seu cancionário celebrado pelos cordelistas, como é o caso do folheto *Carta de Satanás a Roberto Carlos*, no qual o autor Enéias Tavares Santos brinca com a canção “Quero que vá tudo pro inferno”, imenso sucesso na voz de Roberto:

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, côrte 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.

Porque você está mandando  
 Todo mundo para aqui,  
 Se esse povo vier todo,  
 O que é que fica aí?  
 Será o maior deserto  
 Que eu fico vendo daqui.

(SANTOS, E., s.d., p.3, grifos do autor)

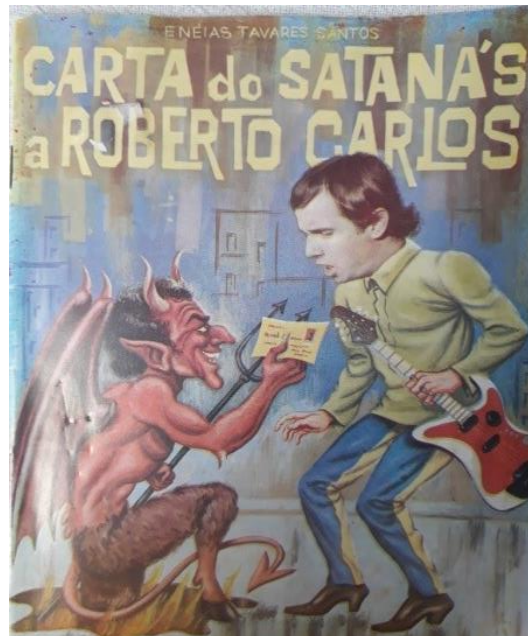


Figura 4: Capa do folheto *Carta do satanás a Roberto Carlos*, de Enéas Tavares dos Santos  
 Fonte: acervo particular do autor

Além da referência à obra do grande astro *pop* e de um exemplar de seu cancionário gravado na década de 1960, vale salientar que a capa, característica da Editora Luzeiro, remete aos arranjos gráficos das revistas em quadrinhos, com desenhos e caracteres coloridos em lugar da tradicional e cultuada xilogravura que ainda é vigente no trabalho de muitos cordelistas.

Outro artista nordestino, surgido na esteira da *Jovem Guarda*, que alcançou imensa popularidade e frequentou as páginas do cordel foi Raul Seixas. Dedicado ao artista do rock brasileiro, o cordel de Antonio Carlos de Oliveira Barreto faz a associação entre a obra de Raul Seixas e a poética *non sense* do mito do cordel Zé Limeira, no folheto em forma de desafio *O encontro de Raul Seixas com Zé Limeira no avarandado da lua*:

R. S – Boa noite, Zé Limeira,  
sou Raul, eu sou de paz!  
Saiba que vim do universo  
Há dez mil anos atrás,  
mesmo assim quero aprender  
um pouco do seu saber  
pra que eu tenha mais cartaz.

Z.L – Raul Seixas, meu rapaz,  
retribuo esse elogio.  
Na minha filosomia,  
você é homem de brio,  
que com seu ouro de tolo  
faz um trem virar um bolo  
na noite quente de frio.  
(BARRETO, 2005, p.1).



Figura 5: Capa do folheto *O encontro de Raul Seixas com Zé Limeira no Avarandado da lua*, de Antonio Carlos Barreto  
Fonte: acervo particular do autor

Barreto joga com as imagens escatológicas da música de Raul Seixas e com os neologismos do estilo de Zé Limeira para dar substância aos personagens descritos em desafio. Nesse procedimento, a afinidade entre a obra do roqueiro baiano e a verve de Zé Limeira consegue ser arrumada na rima de Barreto e referenda o olhar atento do cordelista para a rentabilidade do encontro entre os mitos. Vale lembrar que, mesmo assumindo o lugar de roqueiro, Raul Seixas

sempre esteve atento a ritmos e temáticas nordestinas para a composição de sua fusão rítmica. Em uma canção como *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* (SEIXAS, 1985) é evidente a incorporação do baião de viola que marca o ritmo da canção, o que atesta a relação íntima do artista baiano com a cultura da cantoria e a textualidade do cordel (bem visível no título de *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*). Raul Seixas é um exemplo da presença marcante das poéticas da oralidade no imaginário da música *pop* brasileira.

É preciso ressaltar que não só a música popular foi tema da literatura de cordel. O cinema, outra mídia de grande alcance, também mereceu atenção dos cordelistas, a exemplo do importante poeta paraibano Manoel D’Almeida Filho que, no folheto *A luta de Zé do Caixão com o diabo*, homenageou o grande Mestre do cinema de terror brasileiro, José Mojica Marins, trazendo para a redondilha o emblemático personagem Zé do Caixão:

Por isso Zé do Caixão,  
Um estranho personagem,  
Tem no ‘mundo dos espíritos’,  
Filmando para seu público  
Toda espécie de visagem.

Mas numa dessas filmagens,  
Antes de cantar do galo,  
Zé do Caixão ‘enrolou-se’  
Quase que vai no ‘embalo’,  
De dentro do cemitério  
O Satanás quis levá-lo.

(ALMEIDA FILHO, s.d., p.3-4, grifos do autor)

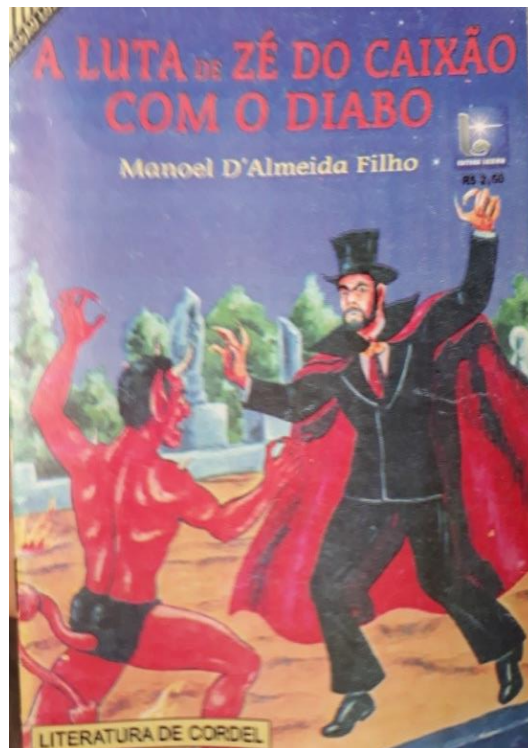


Figura 6: Capa do folheto *A luta de Zé do Caixão com o diabo*,  
de Manoel D'Almeida Filho  
Fonte: acervo particular do autor

A figura icônica de Zé do Caixão transcendeu seus filmes, povoando o imaginário popular com o incremento da performance de Mojica, cuja popularidade televisiva por vezes eclipsou sua cultuada obra. Mas é esse personagem do universo do terror que se ajusta ao poema que pertence à linhagem das refregas contra Satanás, abundantes na temática cordelística.

Esse encontro de personagem canônica do mundo do cordel e personagens do cinema é o assunto do cordel de Izaias Gomes de Assis, *Alien e Predator Versus Lampião*. Dessa vez, a figura do cangaceiro, icônica e tradicional da nordestinidade, enfrenta dois monstros que aliam o universo do terror e o da ficção científica, gêneros de grande apelo popular, tematizando alguns *blockbusters* contemporâneos.

A batalha mais sangrenta  
Desde que nasceu Adão  
Foi a maior do universo  
E se deu com Lampião  
Contra um Alien malfeitor  
Junto com um Predador



Nas caatingas do Sertão.  
 Virgulino era um rapaz  
 Estreante no cangaço  
 Mas já demonstrava ter  
 Um peito feito de aço  
 Preste atenção, meu leitor,  
 Nessa história, por favor,  
 Que agora desembaraço.  
 (ASSIS, 2006, p.1).

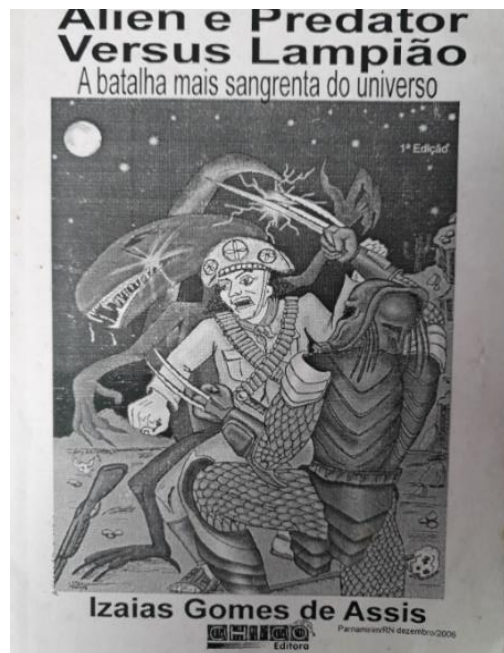


Figura 7: Capa do folheto *Alien e Predador versus Lampião*, de Izaías Gomes de Assis  
 Fonte: acervo particular do autor

Há um espelhamento da figura de Lampião em seus inimigos extraterrestres, sobretudo do Predador que, em um número já considerável de refilmagens, assume posições diversas nas tramas, passando de herói a vilão conforme o encaminhamento do enredo do filme. Assim, também com incursões no universo da cultura de massa, a controversa figura de Lampião passeia no imaginário do cordel. É importante lembrar que a dinâmica da narrativa do cordel se amolda com muita facilidade ao ritmo dos filmes de aventura e de ficção científica, bem como, por outro lado, o ciclo do cangaço foi tema recorrente da obra de Glauber Rocha e de alguns diretores brasileiros pelo apelo iconográfico da imagem dos cangaceiros e pelo caráter épico e acidentado desse fenômeno histórico.

Esses exemplos estreitam a relação do cordel com a cultura massiva, fato que, se não



ênfatisa a inserção do cordel no movimento que massificou as festas juninas e as manifestações a que se referiu Pessoa, ajuda a perceber a literatura de cordel como um produto que também teve intercâmbio com cultura de massa no decorrer de sua trajetória histórica. É preciso entender, com isso, as nuances que envolvem o desenvolvimento da literatura de cordel, que, mesmo podendo ser um produto associado a camadas mais pobres e silenciadas da sociedade, sempre foi catapultada a um lugar de forte símbolo de uma nordestinidade muito útil às camadas mais ricas e detentoras da primazia discursiva acerca da região. O cordel serviu à construção de uma identidade nordestina que, como qualquer movimento de produção identitária, se constrói sob movimentos discursivos totalizantes. Mesmo em obras ancoradas em uma perspectiva genealógica, como *A invenção do nordeste*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), esse lugar do cordel como portador do discurso da tradição permanece incólume. Embora Albuquerque Jr. perceba a criatividade e a capacidade de reinvenção do cordelista, o autor afirma que:

A estrutura narrativa do cordel permite também que o fato novo, o extraordinário, as discontinuidades históricas que vêm perturbar o cotidiano e a regularidade da vida sejam submetidos a imagens e enunciados que lhes dá um lugar tradicional, que retiram a sua novidade, que vêm perturbar o cotidiano e a regularidade da vida sejam submetidos a imagens e enunciados que lhes dá um lugar tradicional, que retiram a sua novidade, que domam a sua diferença e que remetem ao reino da semelhança. Uma maquinaria discursiva que, assim como o Nordeste, procurará instaurar sempre a continuidade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 130).

A percepção da potência discursiva do cordel como construtora da ideia de Nordeste é mais um tento da discussão histórica de Albuquerque Júnior. Entretanto, investir em uma fixidez do cordel como elemento instaurador de continuidade é desconsiderar a maleabilidade dessa literatura em seus processos de adaptação a contextos diversos em prol de sua própria sobrevivência e reduzir o potencial reflexivo dessa poética. No entanto, o autor só vai se ocupar mais detidamente na compreensão desse lugar da cultura popular no processo de construção de um discurso sobre o nordeste em *A feira de mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)* (2013), em que o autor procura perceber como o folclore e a cultura popular forneceram, também, uma visão estereotipada do Nordeste a partir de uma naturalização e mitificação desses conceitos. No capítulo 6, dedicado aos produtores de cultura definidos pelo autor como “agentes populares”, Albuquerque Jr. deixa evidentes os propósitos de sua reflexão:

Não é meu propósito, neste trabalho, negar a existência de uma vasta e variada produção semiótica, realizada cotidianamente pelas camadas trabalhadoras da sociedade nordestina ou de qualquer sociedade. Não advogo que só as elites sociais produzem cultura. Antropologicamente isto seria um absurdo, pois o

humano se define por sua capacidade de engendrar cultura. O meu propósito é negar a existência de um objeto dado, de um objeto óbvio, com existência em si mesmo, chamado de folclore ou de cultura popular, que é tomado pelos historiadores como sendo uma realidade em si mesma. O meu propósito é advogar que folclore, cultura popular e cultura nordestina são conceitos, que recortam, promovem escolhas, dão visibilidade e produzem o esquecimento de parte da vasta produção de matérias e formas de expressão feitas pelos agentes das camadas populares (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.176).

É justamente pensando que o cordel, inserido nesse entrelaçamento de conceitos como “folclore”, “cultura popular” e “cultura nordestina”, é uma textualidade implicada na invenção de uma nordestinidade, construída a partir da seleção e do apagamento de imagens e palavras que constituíram o Nordeste, que vem resistindo e atravessando séculos. Importa aqui pensar como os cordelistas o fizeram a partir do jogo dialógico que mobiliza vários elementos da cultura. Um retorno à obra *A invenção do Nordeste e outras artes* permite perceber que é o próprio Albuquerque Jr. quem vai lembrar de outro processo dialógico importante, envolvendo o cordel e o chamado “Romance de 30”, exemplificado pelo uso que autores como José Lins do Rego fazem da poética dos cordelistas e dos cantadores (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.130). A disposição dos cordelistas de assumirem várias temáticas, ampliando o universo temático para além dos ciclos tradicionais do cangaço, da seca e do messianismo (ou mesmo associando esses temas a outros da cultura massiva e literária) poderia, inclusive, apontar para uma possibilidade de reversão daquela “mitologia da saudade” que o autor de *A invenção do nordeste e outras artes* diagnosticou como um dos pilares do discurso reacionário sobre o nordeste.

Remetendo a essa relação apontada por Albuquerque Jr., da literatura de cordel com a literatura chamada regionalista nordestina, vale pensar, também, na relação dos cordelistas com variadas épocas, temas e autores da chamada literatura canônica. É importante lembrar que a literatura de cordel vem de uma tradição iletrada, mas isso não significa que não tenha abrigado em suas fileiras poetas que tiveram relação com a educação institucionalizada, caso de autores como Rogaciano Leite, para citar um exemplo das primeiras gerações do cordel. Mesmo poetas que não tiveram uma educação formal mais constante estabeleceram, seja pelo viés da temática, seja pela repercussão na fatura do texto, contato com a tradição da literatura escrita.

Exemplo da presença de um imaginário que povoou a literatura de cordel, assim como embasou a literatura canônica, é o do ciclo medieval de cavalaria. O estudo mais completo acerca desse fenômeno no âmbito da literatura de cordel é o de Jerusa Pires Ferreira, em *Cavalaria em cordel*, em que a pesquisadora estuda a permanência do ciclo carolíngio nos folhetos de cordel nordestinos. Ferreira aponta as possibilidades de aproximação do universo medieval desvinculado do elemento fantástico com o imaginário do sertão nordestino, que guardaria uma

tendência arcaizante simbolizada por esse retorno às narrativas medievais europeias.

Evidenciou-se a produção em seu caráter de marginalidade, de cultura não-oficial e letrada, investida arcaizante a todos os níveis, inovadora apenas no sentido de introduzir a crítica ao processo vivido e a remissão frequente de dados etnográficos. A tendência arcaizante, como se sabe é motivada pela própria condição de reclusão e isolamento; naquilo que é retido, um universo cultural persistente tende a manifestar-se (FERREIRA, J., 1993, p.118-119).

Sem dúvidas o Romanceiro Medieval teve grandes repercussões na literatura de cordel, sendo um dos principais vetores da corriqueira aproximação do cordel com a matriz ibérica. Mas a presença do imaginário literário ibérico também foi um elemento constante de aproximação dos cordelistas com o universo letrado. Um caso curioso desse intercâmbio é a presença de Camões na literatura de cordel. O poeta português figura como personagem de muitas produções cordelísticas que o transformaram em uma espécie de anti-herói astuto, à maneira de Cancão de fogo ou de João Grilo. Essa caracterização da figura de Camões está bem exemplificada no folheto de Arlindo Pinto de Souza, *As astúcias de Camões*:

Em vários livros mostramos  
Bocage e suas piadas,  
Fazendo nossos leitores  
Darem bonitas risadas,  
Passando horas e horas  
No reino das gargalhadas.

Agora vamos mostrar  
As astúcias de Camões,  
Que satisfarão as mais  
Diversas opiniões  
De pessoas curiosas  
Que procuram diversões.

Camões era um bom poeta,  
Muito culto e inteligente,  
Calculista e astucioso,  
Desassombrado e valente.  
Assim com suas astúcias,  
Agradava a toda gente.  
(SOUZA, A., 2012, p.3)



Figura 8: Capa do folheto *As astúcias de Camões*, de Arlindo Pinto de Souza  
 Fonte: acervo particular do autor

No tocante à presença de Camões, talvez o exemplo mais recorrente de devoção à obra do poeta português seja o de Patativa do Assaré, que dedicou alguns poemas ao longo de sua extensa obra ao autor de *Os Lusíadas*, cujos decassílabos heroicos exerceram forte fascínio sobre o poeta de Assaré. Em meu trabalho de mestrado (que tem publicação em livro recente) tratei dessa relação entre os dois autores, que teria consequências no segundo livro de Patativa:

A leitura de Camões teria consequências no volume de poesias intitulado *Cante lá que eu canto cá*, subsequente a *Inspiração nordestina*, com a presença de um poema laudatório intitulado ‘Luís de Camões’ e de um poema, que será melhor alentado em considerações posteriores, intitulado ‘O Purgatório, o Inferno e o Paraíso’, inspirado na métrica de *Os Lusíadas*. Com o poema dedicado a Camões, Patativa do Assaré vem engrossar a imensa fileira de escritores brasileiros que foram influenciados pelo poeta português e que contribuíram significativamente para a permanência e canonização do texto de Luís de Camões (FREIRE JUNIOR, 2019, p.184-185).

Na análise proposta no livro, mais do que no poema laudatório, tive maior interesse na reflexão sobre “O Purgatório, o Inferno e o Paraíso”. Isso se explica porque, além da notoriedade alcançada pelo poema entre os admiradores da obra de Patativa, as questões formais, bem como contextuais e políticas, fizeram desse poema um exemplo mais acabado do aproveitamento crítico da leitura do texto camoniano por parte de Patativa do Assaré. Vale retomar o início do poema:

Pela estrada da vida nós seguimos,  
 Cada qual procurando melhorar,  
 Tudo aquilo que vemos e que ouvimos,  
 Desejamos na mente interpretar,  
 Pois nós todos na terra possuímos  
 O sagrado direito de pensar,  
 Nesse mundo de Deus, olho e diviso  
 O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.  
 (PATATIVA DO ASSARÉ, 2011, p.43-44)

Retomo apenas alguns detalhes de uma análise que desenvolvi na dissertação que transformei em livro. O primeiro é o intertexto com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, presente no primeiro verso (que retoma o primeiro verso do “Inferno”), obra da qual Patativa teve notícia, mas afirmou não ter lido (FREIRE JUNIOR, 2019, p.195). Já mencionei o fato de que Patativa adota a estrutura formal do decassílabo heroico camoniano, mas chamo atenção para o fato de que, ao transportar a forma de *Os Lusíadas* para sua obra, Patativa abre mão da variedade estigmatizada da língua que caracteriza o sujeito poético de sua predileção, trabalhando nesse momento com um registro mais formal de linguagem. Tais foram os aspectos da leitura de Camões feita por Patativa abordados em minha análise e que trago aqui para registro da relação entre um poeta oriundo da tradição da cantoria e um poeta canônico.

Na produção recente da literatura de cordel, o consórcio entre a literatura de cordel e a literatura canônica se estreitou com a percepção que os educadores adquiriram do potencial educativo da literatura de cordel. Ana Cristina Marinho Lúcio e Helder Pinheiro, em *O cordel no cotidiano escolar*, relatam que as adaptações de obras literárias foram tema de cordéis desde o século XIX:

As adaptações para versos – em folhetos ou livros – vêm ganhando força neste início de século XXI. Curiosamente, na primeira metade do século passado houve uma produção significativa de adaptações de romances para o cordel, folhetos como *Romance do Conde de Monte-Cristo*, de José Costa Leite, *História da escrava Isaura*, de Silvino Pereira da Silva e *Os martírios de Jorge e Carolina*, que narra a história do romance *A viuvinha*, de José de Alencar (LÚCIO; PINHEIRO, 2012, p.116-117).

Acrescentam ainda qual a possibilidade do uso dessas adaptações de obras literárias pelos cordelistas sem prejuízo de uma leitura dos romances originais nem da fruição e o respeito aos valores da literatura de cordel:

A questão que se coloca, tendo em vista a apreciação do folheto na escola, é: como deverá ser a abordagem destas obras em sala de aula? Um caminho que certamente não contribuiria para a formação de leitores seria simplesmente

substituir a leitura das obras tradicionais pela adaptação. O leitor tem o direito de ter acesso às obras clássicas. Nesta perspectiva, uma abordagem que nos parece adequada deveria propiciar um encontro das obras. Em outras palavras, ler o original e a recriação do poeta e procurar discutir questões como: em que aspecto as narrativas se encontram? Em que se distanciam? O poeta popular por uma mera transcrição da obra ou enfatizou certos aspectos e deixou outros na sombra? Que efeito essa opção pode ter? (LÚCIO; PINHEIRO, 2012, p.117).

A questão da escola como espaço institucional presente na formação de cordelistas ou como responsável pelo reconhecimento ou exclusão de produções literárias pode aparecer neste estudo em alguns momentos. Por ora, as provocações dos professores são importantes para a percepção da interpenetração desses produtos culturais usualmente afastados pelas questões de desigualdade já explanadas neste capítulo. Então, aproveito a discussão de Ana Cristina Maranhão Lúcio e Helder Pinheiro para examinar uma passagem das adaptações de Stélio Torquato Lima, *Shakespeare nas rimas do cordel*. Trata-se da transposição para a redondilha de folheto do célebre monólogo de *Hamlet*, clássico de William Shakespeare:

‘Oh, meu Deus: ser ou não ser?  
Eis a crucial questão,  
Que é mais nobre: sofrer  
Ou lutar, tombando no chão?  
É a verdade, querer,  
Ou por fim desvanecer,  
Pondo um fim à aflição?’  
(LIMA, 2018, p.20)

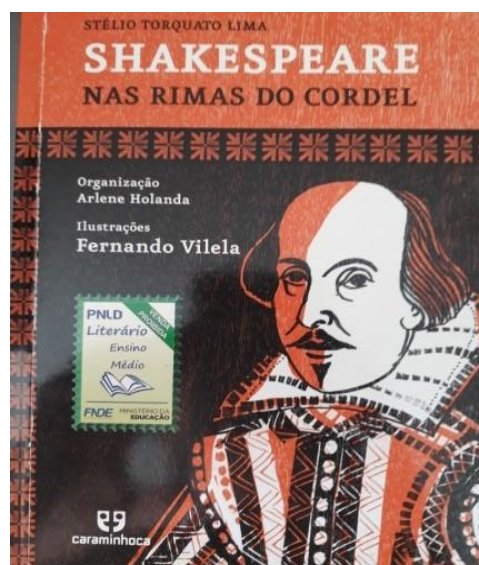


Figura 9: Capa do livro *Shakespeare nas rimas do cordel*, de Stenio Torquato Lima  
Fonte: Acervo da Biblioteca do Colégio Estadual Angiolina Teixeira de Souza, Camaçari - BA

As aspas colocadas pelo autor indicam uma possível transposição literal do texto shakespeariano. Não é o objetivo deste trabalho estabelecer os parâmetros de fidelidade à obra adaptada, mas recortar um momento conhecido do texto de Shakespeare e perceber como o autor recorre ao núcleo verbal do texto do teatrólogo inglês (com os verbos “ser”, “sofrer”, “querer” e “desvanecer” constituindo importante base rítmica para a construção da estrofe) ao se aproximar da trama de uma das mais conhecidas peças shakespearianas. Ressalta-se que o autor que faz essa transposição é Professor de Literatura na Universidade Federal do Ceará, onde leciona Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e coordena o Grupo de Estudos de Literatura Popular. No cordel, sua especialidade é a adaptação de obras literárias canônicas, tendo 15 adaptações em seu catálogo (LIMA, 2018, p.150). Esse trabalho com a obra de Shakespeare foi distribuído pelo MEC para escolas de ensino médio de todo o País. Trata-se, então, de um poeta com uma trajetória distanciada do universo iletrado dos primeiros cantadores que, entretanto, no âmbito de suas realizações artísticas, opta pela forma do cordel para construir sua obra adaptativa.

A remissão a essa adaptação, bem como às aproximações do cordel com a cultura de massa e a chamada “alta cultura” expõem um movimento de entrada e saída corriqueiro e contínuo no universo do cordel, movimento de idas e vindas e de diálogos e trocas de influência constantes, sendo muito difícil, diante desses exemplos, pleitear uma possível “pureza” do texto do cordel (ao menos no sentido que os românticos e folcloristas quiseram associar à cultura popular). Vale atentar para o fato de que cada movimento de aproximação dos cordelistas com as personagens da cultura popular massiva ou com o texto da literatura canônica implicou em um mergulho, por parte dos autores, no universo específico explorado, com impacto no texto do cordel. Mas a linguagem da redondilha, sua operacionalidade e possibilidade de fixar na memória os conteúdos otimizam tal ajuste e traduzem o imaginário muitas vezes decalcado da cultura europeia ou norte-americana para uma sensibilidade brasileira, sobretudo no âmbito da percepção musical do texto treinada na escuta/leitura do cordel e da obra de poetas de formação diversa. Poder-se-ia pensar que a situação mercadológica e os exemplos mostrados acima tornariam a afirmação dessa relação redundante, mas o histórico da inserção do cordel no discurso canônico da nordestinidade e alguns dos movimentos de aproximação entre o cordel e a literatura canônica do Brasil complexificam essa definição. Da parte que aproxima o cordel da cultura de massa e da ideia de popular, o tom de rebaixamento que é impresso ao associar essas modalidades com as camadas subalternas da população pede uma reflexão sobre a forte hierarquização presente na ideia de cultura tal como é pensada no Brasil. No movimento que

aproxima o cordel da literatura canônica<sup>5</sup>, tem-se uma curiosa simbiose perturbadora com um discurso que, na maioria das vezes, circunscreve o cordel ao âmbito da cultura popular, negando-lhe o estatuto (nunca claramente delineado) de “literatura”, por exemplo. Então, há um movimento duplo de legitimação do texto canônico pelo cordel e uma espécie de comprovação da relação de autores que tiveram pouco acesso à educação formal (sobretudo em anos iniciais da prática cordelística) com textos consagrados da literatura.

Essas questões, inequivocamente ligadas ao contexto brasileiro, empurram o debate para a percepção de como se formou parte da discursividade sobre o Brasil, para cuja compreensão a reflexão sobre cultura ainda é produtiva. Não se pode deixar de constatar que a reflexão sobre a cultura dita popular é também a discussão sobre a cultura no Brasil. Sendo assim, de que forma essas problemáticas estampariam um contexto dentro da cultura brasileira, que sempre vai estar ligado ao movimento da desigualdade social, impulsionada pelo racismo histórico e sistêmico que a caracteriza? É preciso retomar discussões sobre a cultura para tentar se aproximar do cerne desse problema.

De início, importa compreender como a cultura, assentada sob uma pretensa universalidade, é um campo de batalha no qual se confrontam questões de poder e embates ideológicos de forças díspares. Inserindo-se na discussão da cultura brasileira, o estudo da literatura de cordel, quando etiquetado como cultura popular, tende a deixar visíveis as tensões que emergem quando essa manifestação poética é pensada com sinal de inferioridade frente ao que é hegemônico no âmbito da cultura brasileira. Pensando em cultura, não se pode esquecer que é um conceito e, como tal, é produto de uma construção que atravessa alguns campos do saber. A abrangência do conceito de cultura se deve, em parte, ao uso desse conceito como plataforma que acomoda práticas cotidianas muitas vezes naturalizadas. Em diálogo com pensadores do campo da sociologia, como Michel de Certeau, Pierre Bourdieu e Roger Chartier, Peter Burke empreendeu um esforço historicizante de pensar cultura para compreender sua relação com a ideia de cultura popular. Recortando o momento em que os autores românticos europeus “descobriam o povo”, Peter Burke afirma:

Na era da chamada ‘descoberta’ do povo, o termo ‘cultura’ tendia a referir-se a arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar que a ideia de cânone utilizada aqui se refere a elementos da cultura e obras literárias que passaram por algum crivo institucional, prestígio político e valorização econômica e estética. Não é o desejo deste trabalho analisar obras que alcançaram o *status* de canônicas, apenas lembrar o fato de que esse processo é intrinsecamente hierarquizante.



antropólogos, os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ mesmo mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar silenciar e assim por diante (BURKE, 1999, p.21, grifos do autor).

Para Burke, como se pode ver no trecho supracitado, é preciso levar em conta o fato de que o termo cultura ganhou a amplitude das práticas cotidianas, ultrapassando a conotação anterior, muito atrelada ao ramo das artes em geral. Essa cotidianização do conceito, tendendo para uma aplicação um pouco mais ampliada e desvinculada da aura, parece se coadunar com a percepção de que cultura é arte e deixar em segundo plano todas as manifestações culturais, muitas das quais são elencadas no fragmento do texto de Burke. Essas considerações que procuravam dar sentido prático ao conceito de cultura, espalhado em práticas cotidianas, tornam de difícil apreensão o limite do conceito. Ao mesmo tempo, pensar cultura como conceito construído é absolutamente necessário para saber como esse conceito abriga ou se desdobra em outros derivados, como é o caso da cultura popular.

Antes da especificidade do popular, é preciso revisitar a gênese do conceito que pretendeu ser mais abrangente para perceber o componente hierarquizante presente nessa construção. Em *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, publicado inicialmente em 1983, Muniz Sodré, no intuito de questionar a universalidade do conceito de cultura, empreende um trabalho genealógico, passeando por diversas etapas da construção europeia do conceito. O sentido dessa historicização do conceito de cultura por parte de Sodré é mostrar como ele foi engendrado em consonância com uma perspectiva eurocêntrica, em detrimento do conhecimento ou da cosmovisão de outros povos que estariam fora da moldura europeizante. Assim, o autor coloca em suspeição a “verdade” do conceito de cultura, que ele entende como algo absolutamente forjado dentro dos campos diversos do conhecimento de um certo Ocidente. Já na introdução do volume, Sodré aponta para os deslizamentos do conceito e seu alcance:

Cultura é um dessas palavras metafóricas (como por exemplo, liberdade) que deslizam de um contexto para o outro, com significações diversas. É justamente esse ‘passe livre’ conceitual que universaliza discursivamente o termo, fazendo de sua significação social a classe de todos os significados. A partir dessa operação, cultura passa a demarcar fronteiras, estabelecer categorias de pensamento, justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. É preciso não esquecer, assim, que os instáveis significados de cultura atuam concretamente como instrumentos das modernas relações de poder imbricadas na ordem tecno-econômica e nos regimes políticos, e de tal maneira que o domínio dito ‘cultural’ pode ser hoje sociologicamente avaliado como o mais dinâmico da civilização ocidental (SODRÉ, 1988, p.8, grifos do autor).

Mesmo contextualizando o texto de Muniz Sodré em um período no qual a discussão da cultura começava a se tornar central na academia (com muita ênfase nos cursos de Letras, por exemplo), a argumentação que leva em conta as relações de poder mobilizadas na construção do conceito e suas conseqüentes implicações no processo de valorização dos objetos da cultura continua bastante produtiva, posto que os desníveis resultantes desse processo de construção conceitual ainda estão vigentes. Quando o autor aponta a cultura como termo cuja significação social está na proa de todas as concepções de conhecimento e funciona – entre outras atribuições – na instauração do racismo, estamos diante de um olhar sobre o termo que leva em conta suas implicações em todos os processos constitutivos de uma hegemonia eurocentrada que ainda se espalha pelo mundo e que, por esse alcance, pede que este texto recupere alguns pontos da genealogia traçada por Sodré.

O olhar do pensador começa por abranger a chamada Antiguidade Clássica como é vista por um prisma ocidentalizante, investigando a raiz latina do termo e sua utilização por autores como Cícero e Horácio. Nesse contexto, a palavra cultura seria oriunda de *colere* (cultivo) e remeteria ao cultivo do espírito, a busca de uma certa harmonia que Sodré vai associar ao *logos* heraclítico (lógica como ordem interna, imutável). Em Heráclito, imbuído em promulgar essa ordem e essa harmonia cristalizada no *logos*, predominaria certo sentido estético do mundo e que estaria diretamente associado a esse preceito normativo da harmonia e da ordem. Essas questões vão sedimentando o campo normativo dentro do qual o conceito canônico de cultura vai sendo construído na antiguidade até passarem pela dimensão da *paideia*, conceito central da atividade sofística que estaria mais associada à ideia de formação e incremento do *ratio*. Esse entendimento lógico e normativo da noção de cultura passa pela imagem sofística da *paideia* (sentido grego de formação do sujeito) que embasaria a *cultura omni* romana e sedimentaria a ideia humanista de racionalidade da cultura (SODRÉ, 1988, p.15-20). Nesse rápido recorte se pode perceber como, para Sodré, o movimento de formação e busca do conhecimento são decisivos para a compreensão do conceito em questão.

Outro momento decisivo seria o da época do Humanismo filosófico, nas portas da empresa colonial e da fundação dos impérios ultramarinos europeus, fornecendo um importante subsídio teórico para a imposição dos valores eurocêtricos, quando Erasmo de Roterdã vai agregar à reflexão sobre cultura a noção de *civilidade*, instaurada no manual de ensino infantil *De Civilitate Morum Puerilium*, no qual o filósofo holandês associava o movimento de acesso à cultura – por parte do sujeito em formação – a regras de convivência e preceitos morais:

O termo designava uma das disciplinas constitutivas da pedagogia infantil: *civilitas morum* deveria ensinar as regras de comportamento externo, desde cuspir e assoar o nariz até servir a carne à mesa. A civilidade era, ao mesmo tempo, um estado de distinção entre as camadas nobres e as outras. É como estratégia de distinção social que o termo se expande até *civilização* (SODRÉ, 1988, p.20).

Essa passagem do texto de Sodré dá a senha para a compreensão de como foi montado o arranjo conceitual e discursivo entre cultura e civilização para gerar o campo normativo que hierarquiza a cultura como um dado de civilização estruturado pelo *ratio* e pelo *logos* colocando como conhecimentos ou saberes de categoria inferior, ou “não-civilizados”, tudo aquilo que estivesse fora dessa moldura básica: “Futuro, racionalidade, civilização, implicavam no ultrapassem das formas míticas, daquilo que Montaigne, referindo-se à América, chama de ‘balbúcio do Ocidente’”(SODRÉ, 1988, p.21).

Essa tentativa de definir o que é “civilizado” ou universal nunca se deu sem que se produzissem exclusões de tudo o que estivesse fora da moldura europeia. Em um trabalho genealógico parecido com o de Sodré, mas arquitetado para apresentar a ideia de *racismo estrutural*, é nos arredores da era das navegações e das circunstâncias históricas da invenção da modernidade no século XVI que Silvio Almeida situa a gênese do conceito de raça como “referência a distintas categorias de seres humanos” (ALMEIDA, 2018, p.19). Atento ao percurso histórico da ideia de *humano*, que caminhou no sentido de universalizar o *homem europeu*, Almeida afirma que:

A expansão econômica mercantilista e a descoberta do novo mundo forjaram a base material a partir da qual a cultura renascentista iria refletir sobre a *unidade* e a *multiplicidade da existência humana*. Se antes desse período ser *humano* relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o homem europeu no *homem universal* – o gênero aqui também é importante – e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas (ALMEIDA, 2018, p. 20, grifos do autor).

A construção do *homem universal* dentro de um modelo europeu acabou por sedimentar a negação de qualquer outra configuração humana. Mais do que isso, embasou o legado humanista do Iluminismo do século XVIII, que fundamentou nesse ideal de humanidade a ideia de liberdade que seria o motor da *Revolução Francesa*, com seu tripé utópico de *liberdade, igualdade e fraternidade*. Silvio Almeida lembra do que aconteceu quando o povo negro haitiano logrou incorporar esses ideais revolucionários:

Com a Revolução Haitiana tornou-se evidente que o projeto liberal iluminista não tornava todos os homens iguais e sequer faria com que todos os indivíduos fossem reconhecidos como seres humanos. Isso explicaria porque a *civilização* não pode ser por todos partilhada. Os mesmos franceses que aplaudiram a Revolução Francesa, viram a Revolução Haitiana com desconfiança e medo, e impuseram toda a sorte de empecilhos para a ilha caribenha, que até os dias de hoje para o preço pela liberdade que ousou reivindicar (ALMEIDA, 2018, p. 22, grifo do autor).

O exemplo da Revolução Haitiana é eloquente para visualizar como o sentido de raça funcionou historicamente para dar base de sustentação aos pleitos políticos e sociais que eram sancionados pela “comunidade europeia”. Mais do que isso, a discriminação por raça foi a pedra fundamental do colonialismo europeu. Sobre essa questão, vale escutar, mais uma vez, Silvio Almeida:

Ora, é nesse contexto que a raça emerge como um conceito central para que a aparente contradição entre a universalidade da razão e do legado iluminista, o ciclo de morte e destruição do colonialismo e na escravidão possam operar simultaneamente como fundamentos irremovíveis da sociedade contemporânea. Assim, a classificação dos seres humanos serviria, mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das tecnologias do colonialismo europeu para a destruição de povos nas Américas, da África, da Ásia e da Oceania (ALMEIDA, 2018, p.22).

Em seu movimento historicizante, Almeida visa demonstrar como o racismo atingiu a abrangência que o configuraria como aspecto estrutural de várias sociedades. Se voltamos para a discussão cultural, perceberemos que as discrepâncias provocadas pelo racismo implicam diretamente nas hierarquias impostas aos produtos culturais, sobretudo o que não fosse validado pela base eurocêntrica de pensamento. A constatação de uma base racista da constituição social brasileira inspira o retorno ao pensamento de Sodré. Este autor, ao abordar o momento do século XVIII no qual as bases do estado-nação vão se construindo na Europa, comenta como a burguesia emergente aproveitou esses preceitos da civilidade e essa construção de cultura para a estruturação de um sistema de validação do segregacionismo nacionalista da burguesia emergente:

Ao mesmo tempo em que atribuía sentido à produção, à acumulação, ao progresso, a noção de cultura implicava numa estratégia de distinção social através da orquestração intelectual dos componentes do ideário burguês, que seriam desde então administrados por segmentos privilegiados (frações de classe) da nova ordem social. A noção, que permitia pensar o conjunto das diferenças de um sistema específico de poder, expressava-se através de diferenças internas do campo, das determinações de classe em favor das elites. Em resumo, tratava-se de ‘voar’ cada vez mais alto, ao mesmo tempo em que se mantinham fechadas certas ‘gaiolas’ embaixo. Aí ficavam os pobres de

‘espírito’ dos quais se distinguiriam as elites pela conquista de elevados padrões de excelência social. A literatura, as artes, implicariam também em dispositivos de controle do sentido produzido pelo conjunto das classes sociais. Através deles, consolida-se a separação entre o sublime e o vulgar, entre cultura elevada e cultura popular, entre o superior (universal) e o inferior (SODRÉ, 1988, p.23-224).

A constatação, por parte de Sodré, desse movimento ordenador que define, num plano do pensamento majoritariamente europeu, saberes, técnicas e gostos a serem legitimados no concerto do que se denominaria de civilização (a partir de perspectiva eurocêntrica) deixa evidentes os jogos de imposição do poder que, ao passo que definiam o que seria um discurso dominante do conhecimento, preparavam as “gaiolas” que seriam o lugar destinado ao que os artífices burgueses do conhecimento entenderiam como saberes inferiores. É importante pensar que Sodré se reporta a uma determinada construção ideológica de cultura e de civilização que alija grande parte dos saberes constituídos com parâmetros civilizacionais não-europeus.

A configuração de cultura a partir dessas proposições em torno do conhecimento e das práticas se construiu de forma a definir o que seria “verdadeiro” e esse caminho para a “verdade”, que no contexto acadêmico é chamado de método, é traçado sempre na direção de um saber ou ciência de corte eurocentrado. Assim caminhou a questão do gosto estético e de tantas outras manifestações da atividade e do pensamento que se agruparam em torno do termo “cultura”. Ao abordar o excerto de Muniz Sodré de forma mais taxativa, percebe-se que o autor denuncia que, nesse movimento, está a consolidação de um pensamento sobre a cultura basicamente fundado na dicotomia *nós x os outros*. Esse pensamento elabora, alicerçado no conceito de raça (como já vimos com Silvio Almeida), a plataforma conceitual e sancionadora da violência imperialista que começaria no século XVI e se consolidaria no século XIX. Essa dicotomia, carregada de choques mais de que de encontros, bem como de disputas e diálogos ocorridos nas sempre tensas zonas de intersecção entre os saberes de várias matrizes que se confrontaram a partir das navegações, gerou a necessidade de que os impérios impusessem seus parâmetros e sua perspectiva de cultura como supostamente elevada porque portadora dos valores civilizatórios. Motivou, ao mesmo tempo, os processos de resistência dos saberes e práticas que queria sufocar, bem como movimentos de revide e expropriação construtores das manifestações culturais diaspóricas que procuraram escapar dessa ação predatória imperialista imposta aos não-europeus (lembrando que a matriz eurocêntrica é vista aqui como uma base filosófica que nutriu o imperialismo norte-americano, para pensarmos em um império vigente que aplica a mesma lógica de dominação cultural). A percepção do mecanismo eurocêntrico de construção do conceito de cultura deve ter como reverberação, neste texto, a reflexão sobre o caso

brasileiro, condição *sine qua non* da concepção do cordel como manifestação representante das tensões no campo cultural. A concepção hegemônica de cultura no Brasil é imediatamente tributária da construção que foi deslindada por Sodré desde que o próprio termo “cultura” tem os desdobramentos já explicados. Mas em um contexto periférico de país colonizado, a questão da cultura sofre o impacto de uma sociedade assombrada pelo autoritarismo que preside relações assimétricas entre os diferentes grupos constitutivos do tecido social brasileiro.

A reflexão sobre cultura em Muniz Sodré dá os sinais de que esse tema, trazido para a problemática brasileira, não pode ser acomodado à possibilidade de mirar a cultura como uma chave festiva de compreensão das nossas desigualdades. Antes, as discrepâncias sociais em escala global, encontrando nossa realidade histórica, deveriam ser índices importantes de mapeamento das imposições culturais que derivam desses movimentos desiguais de fluxo do capital e de produção de desejo. Em *Claros e escuros: identidade povo e mídia no Brasil*, Sodré (2000) alerta para os perigos de a cultura ser tomada como conceito central da discussão acadêmica sem que as tensões de sua emergência em países de diferentes contextos sejam levadas em conta. Ao criticar o peso do valor cultural na compreensão das sociedades contemporâneas da virada do século XX para o século XXI, por parte dos intelectuais imbuídos dessa chave de leitura, Sodré afirma que:

Em quase todos eles transparece o grande vício acadêmico da contemporaneidade: o *culturalismo*, convertido no final do milênio em ideologia teórica da globalização financeira do mundo. A razão culturalista transforma a noção lábil e ambígua de ‘cultura’ na de uma ordem substancial e isolada de práticas políticas e econômicas, capaz de gerar por si mesma fatos sociais. Na verdade, à luz da dominação globalizante, o culturalismo é geralmente um novo meio de administração das diferenças socioeconômicas e de ocultação dos problemas de sobrevivência das populações, às quais já está negado em princípio às benesses materiais da universalidade (SODRÉ, 2000, p.19, grifos do autor).

Bem se vê que na discussão da cultura Sodré percebe como os bens culturais também são suscetíveis à divisão desigual, promovida pelo movimento globalizante. As condições de cada sociedade seriam decisivas no pleito de se alcançar esse fictício, mas prestigioso, *status* de universalidade. Se, num plano de pensamento dessa universalidade a partir de um país da borda periférica do capitalismo, considerarmos as contradições internas da formação da sociedade brasileira, a questão ganha ainda mais dramaticidade. É bastante elucidativo da percepção da desigualdade social brasileira um retorno à concepção de “sociedade autoritária” postulada por Marilena Chauí em *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil* (1987), justamente por conta da estrada percorrida pela autora no sentido de compreender a

cultura popular no Brasil.

Marilena Chauí define a sociedade brasileira como sociedade autoritária a partir da formação do Estado que se construiu em um período no qual outros nacionalismos eclodiam na América Latina com os esforços das nações em se libertarem da condição colonial (ao menos do ponto de vista administrativo). No caso do Brasil, a autora informa que tal construção se deu com a implantação de um sistema social no qual os direitos mínimos de cidadania pleiteados na Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão foram vedados à maior parte da população.

O Brasil é uma sociedade autoritária, na medida em que não consegue, até o limiar do século XXI, concretizar sequer os princípios (velhos de três séculos) do liberalismo e do republicanismo. Indistinação entre o público e o privado, incapacidade para tolerar o princípio formal e abstrato da igualdade perante a lei, combate da classe dominante às ideias gerais contidas na Declaração Direitos do Homem e do Cidadão, repressão às formas de luta e de organização sociais e populares, discriminação racial, sexual e de classe, a sociedade brasileira, sob a aparência de fluidez (pois as categorias sociológicas, válidas para a descrição das sociedades europeia e norte-americana, não parecem alcançar a realidade social brasileira), estrutura-se de modo fortemente hierárquico, e, nela, não só o Estado aparece como fundador do próprio social, mas as relações sociais se efetuam sob a forma da tutela e do favor (jamais do direito) e a legalidade se constitui como circunstância fatal do arbítrio (dos dominantes) (CHAUÍ, 1986, p.47-48).

É de especial destaque na citação de Chauí o estatuto do favor que emerge da desigualdade entre as relações sociais no Brasil. A lógica do favor, ou do apadrinhamento, seria a base para uma impermeabilidade marcante entre as camadas constitutivas da sociedade brasileira porque condicionaria a ascensão social a um permanente débito que seria contraído com algum membro dos círculos do poder econômico ou político, mantendo-se operantes as hierarquias de base. O resultado prático mais amplo desse processo formativo foi a enorme desigualdade que presidiu desde sempre as relações sociais no Brasil coroada com uma das piores distribuições de riquezas entre todos os países do mundo. É preciso ressaltar que, na análise de Chauí, prevalece o conceito de classe social para a análise do autoritarismo perpetrado sobre o que seria a base da pirâmide social. É preponderante na reflexão da autora o período do regime militar, implantado em 1964, como momento histórico no qual a construção da sociedade autoritária atinge seu grau mais profundo de funcionamento no Brasil. Certamente isso se deve a uma proximidade histórica com o período da resistência ao regime militar, época em que foi escrito o livro, e a um momento em que a ideia de classe estaria muito estreitamente vinculada às concepções de “direita” e “esquerda” no plano da política institucional. Não se pode desprezar a catástrofe representada pela

perda de direitos e liberdades que os governos militares representaram no Brasil. Mas é necessário postular a ideia de que o *know how* de autoritarismo que sempre funcionou a favor de grande parte dos detentores do poder econômico no Brasil teve sua base na iniquidade legitimada durante o período da escravidão, atingindo a parcela populacional brasileira numericamente expressiva e culturalmente mais substancial: a população negra.

Se várias facetas do racismo continuam a dar suporte a um impulso repressor do Estado brasileiro contra a população negra, pensar em sociedade autoritária remete à tecnologia genocida azeitada no período da escravidão. Diante da timidez desse dado na percepção de Chauí à altura em que *Conformismo e resistência* foi publicado, é preciso perceber que esse formato de sociedade autoritária, gestado na época colonial nas Américas, foi levado às últimas consequências no caso brasileiro. A brutalidade do processo da escravidão, que legitimou o extermínio de milhares de africanos e de seus descendentes, bem como introduziu práticas violentas como a tortura, que viria a se tornar um expediente de certa repressão policialesca em variadas situações da história do Brasil, alimentou processos e práticas que contaram com a elaboração de dispositivos ideológicos e conceituais durante o período no qual a nacionalidade oficial foi gestada no Brasil. Converteu-se em um conjunto de práticas e movimentos de garantia de privilégios e mecanismos repressores organizados por camadas dirigentes e portadoras do poder.

Tais dispositivos foram esquadrihados por Muniz Sodré no já citado *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*, recortando um período que tem início na época colonial, mas que tem seu ápice de sua organização estamental com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Com base nos postulados de Raymundo Faoro, em suas reflexões sobre a elite patrimonial brasileira, Sodré recupera esse dado senhorial da corte portuguesa, que aqui se fixa a partir de 1808 e traz para terras brasileiras as práticas patrimonialistas sedimentadas pela dinastia de Avis em Portugal. A revolução que trouxe ao trono D. João I, fundador da dinastia, daria início a um Estado que se punha como agente econômico ativo, gerenciando a pilhagem que resultaria das navegações iniciadas naquele período, “amparado em uma organização estamental que apressou a separação entre a *res publica* e o príncipe” (SODRÉ, 2000, p.73-74). Com essa configuração de Estado, a burguesia mercantil que tinha dado sustentáculo à revolução, colocando-se em subserviência à coroa, acabaria por ocupar cargos e posições estamentais e utilizar as leis e privilégios como instrumentos de opressão das camadas subalternizadas da população. Esse estilo de governança e de configuração social é reproduzido na Colônia:



A colonização obedeceu desde cedo a lógica de um capitalismo politicamente orientado para fundar no Brasil um prolongamento do Estado português. Figuras importantes do estamento dirigente transferem-se para o Brasil, que é de fato um ‘negócio do rei’, integrado na estrutura patrimonial e financiado por banqueiros e grandes comerciantes europeus, especialmente genoveses e marranos. Acena-se para os despossuídos com a possibilidade de uma boa vida no Novo Mundo, onde participariam do grupo dirigente. Aos escravos, cada vez mais insuficientes em número, caberia trabalhar para atender às exigências fiscais da Coroa (SODRÉ, 2000, p. 74, grifo do autor).

A explanação de Sodré tanto traz à tona o funcionamento da lógica patrimonialista portuguesa durante a empresa colonial como termina apontando para a criação de uma demanda crescente de escravizados no período para dar suporte à ânsia de lucro e à dilatação do patrimônio da Coroa portuguesa. Todos sabemos do resultado nefasto dessa centralidade da economia escravista em território brasileiro. Mas é preciso explorar um pouco mais a argumentação de Sodré para perceber o incremento desse movimento patrimonialista encenado no Novo Mundo. O trecho supracitado resume o procedimento dos grupos sociais dominantes coloniais, mas o foco do autor é o século XIX, época de invenção da nacionalidade, como já mencionado em momento anterior deste texto. Para Muniz Sodré, a implantação da corte no Brasil trouxe de Portugal o costume da privatização dos cargos e o apego aos lugares de poder. Esse procedimento da corte portuguesa se manteve mesmo após a independência política, posto que não houve uma ruptura radical com a antiga metrópole, já que a coroa brasileira continuou sendo um “negócio” dos Orleans e Bragança e de seus eleitos.

No ambiente rural, sobretudo no Nordeste, a medida patrimonialista seria mantida pelo senhor da casa-grande e sua rede de família e compadrio. Essa relação de compadrio, muito diretamente ligada à instituição do favor, também teria, para Sodré, o impacto da herança portuguesa, à medida que o patrimonialismo luso cultivou a abertura para alianças político-econômicas e religiosas. Isso teria consequências práticas na configuração da identidade nacional brasileira e de seus mitos fundadores:

A reinterpretação dessa forma social ibérica nos usos e costumes brasileiros – apoiada por uma cultura política voltada para a prevenção de conflitos graças a estratégias de conciliação interclassista – responde pela flexibilização de interditos, pela mestiçagem – ainda que em proporções variáveis, segundo a diferença das regiões – entre os brasileiros de ‘longa data’ (índios, africanos e portugueses) e os imigrantes europeus mais recentes (SODRÉ, 2000, p.77).

Nesse trecho Sodré dá prosseguimento ao diagnóstico da construção do patrimonialismo à brasileira, em suas conexões com os antecedentes portugueses e, ao tocar nas características conciliatórias, resvala no movimento de construção da sempre problemática identidade

brasileira, à medida que remete ao tema recorrente da mestiçagem. A conciliação como procedimento político ou, muito mais insistentemente, como expediente (nem sempre pacífico) para abafar os conflitos e as tensões de uma sociedade cuja maior parcela populacional esteve sempre fora da repartição do bolo das riquezas e do poder tem como corolários mitos como o do “paraíso terreal” (construído a partir de textos de cronistas) e o da mestiçagem (fixado a partir do discurso das ciências naturais no século XIX). Essa falácia conciliatória foi uma construção histórica de grupos que se apropriaram do poder político e econômico e operou no sentido de encobrir as lacunas produzidas pela ânsia de manutenção de privilégios das elites do poder.

A excessiva preocupação ou a reivindicação de uma identidade é o sintoma mesmo de sua ausência ou, pelo menos, de sua formulação problemática por parte de um estrato oligárquico-patrimonialista dominante, sempre desejoso de manter uma unidade territorial caracterizada por relações de servidão entre o Estado (o senhor) e a Nação (as massas real e tendencialmente excluídas) (SODRÉ, 2000, p.78).

O modelo de nacionalidade excludente articulado por elites patrimonialistas não pode ser afastado de um paradigma racial imposto pelas camadas abastadas da população que, além de preservarem as bases autoritárias da colonização portuguesa, não deixaram de lado o aparato ideológico que sustentava o sistema escravocrata que se manteve por séculos em território brasileiro. Existiu certa ambiguidade dos poderosos brasileiros, ávidos por legitimar sua diferença diante dos europeus, ao mesmo tempo em que projetava como superiores os valores da civilização europeia. Tal ambiguidade, para Sodré, tem uma repercussão imediata na legitimação das diferenças de classe, pelo fato de que a dicotomia social, no período colonial, dava subsídio à ordem escravagista, bem como servia para consolidar a distância entre camadas mais pobres e as camadas dirigentes da população (SODRÉ, 2000, p.79). Mesmo os membros das elites que tinham pensamentos abolicionistas eram orientados pelo liberalismo imaginado em bases ideológicas europeias e não estavam comprometidos umbilicalmente com a situação social do enorme contingente de africanos e seus descendentes, sendo esse movimento de transposição de um ideário europeu para a realidade local excludente e indiferente às necessidades de uma parcela numerosa da população.

Essas são situações que serviram de base para a criação de um Estado nacional racista. Importante não deixar de lado esse imperativo de raça para compreender a narrativa de formação de um Estado Nacional excludente. A questão da raça presidiu toda a ação dos impérios constituídos a partir das navegações no século XVI, seguiu sendo determinante no pós-independência no Brasil, como uma constante organizacional dos donos do poder. Esses esforços

organizados para criar uma identidade nacional marcadamente espelhada em valores europeus tiveram o impulso de uma conjunção entre oligarquias rurais e estamento burocrático urbano, no sentido de sufocar a emergência simbólica – seja pelo extermínio dos povos da diáspora africana, seja pela romantização europeizada dos povos originários, ambos agrupamentos identitários que “efetivamente constituíram as possibilidades concretas de povo” (SODRÉ, 2000, p.80). Essa associação feita por Sodré entre os povos originários e a população afrodiaspórica com a constituição de povo no Brasil é especialmente cara a este estudo, porque ela fornecerá uma chave de compreensão da complexidade específica do uso do termo “popular” no âmbito da cultura brasileira. Mas ainda é preciso explorar o funcionamento da desigualdade elaborada e posta em prática pelas elites patrimonialistas. Avançando no movimento genealógico de *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*, é importante retomar o momento do texto em que Sodré aponta para o funcionamento da “ipseidade” das elites enformada por todo o movimento excludente que gestou a nacionalidade:

Numa sociedade sem projeto de igualdade democrática, voltada para a produção de elites muito poderosas e de ‘diferentes’ muito inferiorizados, é fácil de se entender o empenho pequeno-burguês em manter-se o mais distante possível da identificação africana. A flexibilidade herdada da forma social ibérica dava margem ao apagamento conveniente de origens escravas. Os estudos genealógicos brasileiros são pródigos em exemplos de famílias em que um filho de negro aparece identificado no registro de nascimento como branco (SODRÉ, 2000, p. 83).

Essa recusa de se identificar com a matriz africana, que seria, evidentemente, uma constante do restrito contingente que compôs e compõe a classe dos ricos brasileiros cuja base ideológica é o racismo, aumentaria o abismo entre os segmentos da sociedade e aprofundaria o autoritarismo estamental detectado por Marilena Chauí (1986). Esse autoritarismo se beneficia de mecanismos de exclusão e legitimação próprios de uma sociedade racista. Trazendo novamente Sílvio Almeida e o conceito de *racismo estrutural* por ele construído, tem-se a percepção de que a eficácia dessa operação sistêmica perversa do racismo no Brasil resulta em uma tentativa de “naturalização” de lugares subalternos a serem ocupados pela população negra e demais minorias a partir de diversas estratégias:

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras um indivíduo vai acabar se convencendo que as mulheres negras têm uma vocação natural para o emprego doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens

brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticulosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas estas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes (ALMEIDA, 2018, p.51).

É notável como o texto de Silvio Almeida recorre a imagens da cultura e sublinha a ação da indústria cultural na reprodução de um imaginário racista, mas o autor de *Racismo estrutural* não deixa de lado questões históricas, econômicas e jurídicas, sendo essa última uma área em que ele tem destacada atuação. A ideia que essa articulação passa é a de que é imprescindível cruzar esses saberes para a compreensão do fenômeno do racismo na sociedade brasileira. Com esse grau de ecumenismo, as discussões de Almeida e Sodré permitem que essa imagem de sociedade autoritária ganhe mais robustez, por conta do racismo que é fundante para seu funcionamento, e figure mais nítida aos olhos do leitor hodierno. É preciso investigar os desdobramentos da violência dessa desigualdade que é atravessada pelo racismo na compreensão do que se chama de “cultura popular” e da literatura de cordel quando a ela associada. É preciso reatar o fio da análise de Chauí, injetando agora esse componente da compreensão das questões raciais como base da desigualdade social no Brasil.

Ao enfatizar a época do Regime de 64 como paradigmática da cultura de exceção que percorreu a história do estado brasileiro e sedimentou o modelo de sociedade autoritária, Chauí elencou as vítimas preferenciais do sistema:

Com a autodenominação de Nacionalismo Responsável (isto é, sem movimentos sociais e políticos), Pragmático (isto é, baseado no modelo econômico do endividamento externo e do tripé Estado-multinacionais-indústrias nacionais) e moderno (tecnocrático), instala-se no Brasil, desde meados dos anos 60, um poder centralizado no Executivo, apoiado em leis de exceção (Atos institucionais e Atos complementares) e na militarização da vida cotidiana, inicialmente com o nome de ‘guerra permanente ao inimigo interno’ e, ao término das ações subversivas e de guerrilha, com a transferência do aparato militar repressivo para o tratamento comum da população, em especial trabalhadores do campo e da cidade (particularmente sindicalistas de oposição), desempregados, negros, menores infratores, presos comuns e delinquentes em geral (já incluídos travestis e prostitutas) (CHAUÍ, 1986, p. 40, grifo da autora).

Importante assinalar que esse é um dos poucos momentos no qual o texto de Chauí especifica as minorias sexuais e raciais no conjunto das vítimas preferenciais do autoritarismo estatal. Um ponto digno de ser destacado nessa passagem é o Nacionalismo falsamente unificador (porque tentava ser unificador pela repressão dos contrários) que articulou uma utopia de desenvolvimentismo apoiada em uma modernização tecnocrata. Mais uma vez uma elite

conservadora se vale da ciência tecnocrata e eugenista para representar um projeto nacional. Quanto ao “regime” ou “sistema”, este teria sido ancorado na assimilação de questões geopolíticas da “Guerra fria”, na doutrina da Segurança Nacional (que cuidava do aparelho repressor do Estado) e no desenvolvimentismo apoiado em um crescimento econômico artificial (o “milagre”, fruto de um astronômico endividamento externo do Estado).

Marilena Chauí adverte sobre o fato de que, na perspectiva de certos olhares críticos, o combate ideológico à repressão de 64 motivou algum desvio de foco frente ao populismo de governos anteriores, como também ao movimento das elites que deu suporte ao aparelho repressor do Estado Novo, herdado da Revolução de 30 e personificado na figura ambígua de Getúlio Vargas, que operou com importantes interdições à liberdade de expressão, por exemplo. A partir desse equívoco de considerar “democrático” o período pré-64 unicamente pela presença de presidentes civis, o discurso da redemocratização ganhou proeminência como um processo que restituiria uma liberdade (que sempre foi rara em terras brasileiras) ao país, discurso que foi facilmente assimilado pelos dois últimos governos militares, os quais propuseram uma abertura lenta e gradual com as devidas salvaguardas às elites repressoras. Nesse movimento, a política partidária deixou na sombra, como bem pontuou Chauí, os movimentos sociais que travaram uma histórica luta contra os governos militares (CHAUI, 1986, p.51). Aqui se percebem nuances no pensamento da autora que sugerem pontos importantes do movimento de redemocratização a serem considerados quanto ao embate das elites contra a população de matriz africana e ameríndia no Brasil. A ditadura militar vitimou grande parte dessa população e, obviamente, o braço empresarial dessa organização estatal foi parte sensivelmente beneficiada pela repressão vigente nessa época e também pela abertura. É preciso pontuar que parte do empresariado que aderiu à causa da redemocratização tinha como foco a diminuição da interferência estatal no controle da economia, ou seja, apenas colocava em andamento o velho modelo do “negócio Brasil”, com pouca ou nenhuma preocupação da repercussão social da abertura e da necessidade de revisão das desigualdades sociais que dali emergiram.

A leitura da sociedade brasileira como sociedade autoritária, empreendida por Chauí, elenca uma série de características definidoras desse autoritarismo, tais como: a cidadania como privilégio de classe; as relações sociais fortemente hierarquizadas, tomando forma de dependência, de concessão, da autoridade e do favor; a legislação funcionando sempre em prol dos ricos; a falta de representatividade política para as camadas mais pobres da população; a intelectualidade oriunda da classe média assumindo um lugar de tutela, de poder; a privatização da esfera pública; as lutas de classe episódicas e desvinculadas da discussão política; o racismo em todos os espaços e a violência dos latifundiários; a estigmatização geopolítica e social das

comunidades periféricas; e, por fim, a intolerância explícita ao contraditório, reforçada pelo mito da identidade nacional. A percepção de Chauí é de que essas questões nunca são enfrentadas como um processo histórico, sendo sempre tratadas como se não estivessem ligadas a um *continuum* de construção ideológica que ainda é sustentada (era na década de 80 do século XX e continua sendo no início do século XXI) por um racionalismo cientificista apoiado no discurso da modernização.

Chauí não deixa de mencionar o trabalho dos movimentos sociais no sentido de detectar e resistir a esse autoritarismo sistêmico. Mas não consegue ultrapassar a formação classista para perceber as nuances racistas e machistas do sistema estruturador da sociedade brasileira. Os acontecimentos históricos posteriores à redemocratização, sobretudo a escalada do encarceramento e do genocídio da juventude negra, mostraram como o sistema político continua chancelando o autoritarismo na sociedade e como a categoria “classe” não resolve as contradições e desigualdades sustentadas pelo modelo racista, misógino e machista que seria a base do autoritarismo construído em benefício de uma elite patrimonialista, para retomar a discussão entabulada por Muniz Sodré, que subsidia a presente seção deste trabalho. Se a questão do racismo histórico e sistêmico no caso brasileiro é colocada em pauta, o autoritarismo resultante do ódio devotado pela classe dominante branca à população negra, aos povos originários e às minorias sexuais subalternizadas tem um sentido mais palpável e explica mais diretamente os procedimentos elencados por Marilena Chauí para caracterizar uma sociedade autoritária. É diante da constatação do autoritarismo da sociedade brasileira que Chauí lê a cultura popular a partir das chaves “conformismo” e “resistência”. A autora entende que, em termos de cultura popular, essas constantes andam juntas. Isso porque essa dupla face resultaria de um procedimento das chamadas classes populares frente à cultura hegemônica, significando um aproveitamento dos bens culturais impostos pela oficialidade segundo seus valores e necessidades.

Dos exemplos dados por Chauí, ao menos um pode ser elucidativo das chaves do funcionamento dos impulsos de “conformismo” e “resistência” postulados pela autora para entender a cultura popular do Brasil. Trata-se do esforço dos governos militares, em meados dos anos 1970, para implantar a educação via satélite. Em um esforço conjunto do CNPq e de organismos norte-americanos de pesquisa, foi criado o Projeto SACI (Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares) e escolhido o Rio Grande do Norte (àquela altura, o de menor renda entre os estados da federação) para se implantar o que o governo entendeu depois como operação fracassada, posto que exemplificou um efetivo *modus operandi* específicos das classes populares envolvidas no processo. Após várias tentativas malogradas de preparar conteúdo que reverberasse naquelas comunidades, foi constatada a pouca efetividade no tocante aos números

da escolarização dos envolvidos no processo. Quando o governo partiu para a pesquisa de campo, um curioso procedimento foi revelador da relação dos estudantes potiguares com o equipamento utilizado no Projeto e das questões que inviabilizaram aquela empreitada. Assim relata Chauí:

Porém, o que determinou o cancelamento final do Projeto SACI foi a atitude geral da população no uso de rádios e televisores. De fato, a população ligava os aparelhos para ver e ouvir programas de seu interesse (esporte, novelas, programas de auditório), além de usar as rádios locais para a transmissão de mensagens de uma região para outra. Com isto, as baterias que alimentavam os aparelhos (distribuídas periodicamente) eram gastas e, no momento da transmissão do SACI, rádios e televisores não funcionavam (CHAUÍ, 1986, p.66).

Esse episódio, segundo Chauí, deixa evidentes lições sobre as atitudes da comunidade envolvida frente à imposição do programa educativo de um governo autoritário. O caso relatado se baseia na amostragem de uma pequena comunidade potiguar na década de 1970. Se esse caso é trazido para uma reflexão sobre o funcionamento da cultura popular, ele mostra uma resistência enviesada ao protocolo do poder estatal que não se deu pelo enfrentamento direto (o que poderia ser entendido como passividade ou conformismo), mas pela adaptação dos elementos tecnológicos à necessidade imediata da comunidade e pelo consequente malogro dos resultados pretendidos pelo governo. Os participantes do projeto simplesmente não forneceram ao estado autoritário o grau de formação pretendido com o Projeto.

Essa situação, ao passo em que ilustra esse embate muito peculiar (porque desprovido de um confronto mais nítido) entre população pobre e o poder constituído em um regime de exceção, deixa bem evidente o impulso tecnocrata e descompromissado com realidades específicas que caracteriza uma sociedade autoritária. Não é absurdo pensar que a cultura popular no Brasil, movimentando-se nesses regimes de exceção, esteja sempre carregada de índices de rebaixamento (a partir da mirada das elites). Há alguma semelhança com o panorama da América Latina, cujos estados são marcados por semelhante condição de ex-colônias e onde a desigualdade social é a tônica. Recorrendo a Néstor García Canclini:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido ou conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos 'legítimos'; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, 'incapazes' de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 1998, p.205, grifos do autor).

A reflexão de Canclini problematiza o encurralamento dos realizadores da cultura popular diante de contingências econômicas e comunicacionais (relativos à cultura de massa), bem como diante do que é prestigiado como “alta cultura” pelas instituições legitimadoras do saber, tais como museus e universidades. A partir dos papéis inventados pelos mecanismos que valoram a cultura, o realizador da cultura popular não poderia pleitear, por exemplo, a individualidade e/ou o estatuto de artista. Para o artista que recebe o rótulo de “popular” no sentido de partícipe de ações culturais ligados à coletividade de baixa renda (e essa é uma realidade muito próxima do cotidiano brasileiro), parece ser proibida a coroa da genialidade. Isso se dá, em parte, porque tal não é o objetivo das manifestações artísticas ligadas a tradições (que, vale lembrar, não são estáticas). É preciso pontuar que as hierarquizações sociais e raciais também se manifestam no âmbito das produções culturais ditas populares. O cordel, por exemplo, por ser também manifestação escrita, pode ser inserido no impulso de auratização da escrita em uma sociedade marcada por uma intelectualidade grafocêntrica como a brasileira. Por outro lado, mesmo fazendo essas ressalvas, é preciso perceber, como o faz Canclini, a agência de instâncias hegemônicas e institucionalizadas no sentido de limitar o alcance do popular, graças a essas categorizações redutoras e a uma noção de patrimônio muito marcada pelo tentáculo do poder econômico capitalista, que impõe regras de legitimação e circulação às realizações do campo cultural.

Considero relevante para entender o sentido de hierarquização que empareda o produtor de cultura dita popular a oposição arte x artesanato – que Canclini associa à perspectiva da estética moderna e que funciona muito bem para compreender o processo de inferiorização daquilo que não fosse considerado como alta cultura. A necessidade de definição do que receberia o rótulo de “cultura popular” passa por uma concepção de povo tendente à simplificação, já que, mesmo que Muniz Sodré nos aponte o quanto o conceito de cultura foi encaminhado à suposta universalidade por um jogo de forças dentro das sociedades de um certo Ocidente, é possível entender que a ideia de povo abrange muito mais que uma divisão de classes, atravessando todas as classes. Todavia, como é possível perceber a partir da leitura de Chauí, a ideia de povo como base da pirâmide social e o rebaixamento que rebate nas produções enquadradas como “cultura popular” é uma dramática consequência de uma sociedade historicamente autoritária normatizada por um Estado zeloso dos interesses dos mais ricos, fato construído desde a época colonial e fundamentado em um racismo intelectualmente referendado por tentativas de construção de uma unidade nacional fictícia e excludente. Portanto é preciso considerar o conceito precário de cultura popular para compreender como a literatura de cordel, ao ser associada a esse universo, é também colocada em uma prateleira inferior, e que sua natureza de texto



impresso associado às poéticas da oralidade faz com que essa poética tradicional esteja sempre se batendo contra a barreira social que legisla sobre os produtos do povo (compreendidos, também, com sinal de inferioridade pelas “elites patrimonialistas” que se travestem de “elites intelectuais” e “elites do gosto” no Brasil).

Neste momento do debate, a opção foi por recorrer ao pensamento de autores como Sodré, Almeida e Chauí, em obras nas quais essas importantes personagens do pensamento brasileiro dedicam espaço para a reflexão sobre a cultura e a sociedade brasileiras. Isso ocorre porque são muito centrais para a concepção do movimento múltiplo e tensionador do cordel tanto a percepção da cultura brasileira totalmente hierarquizada e apoiada em um racismo arraigado nas práticas sociais, como apontado por Almeida, quanto a existência de uma tradição de uma elite patrimonialista (ideia sustentada por Sodré) e o alinhamento disso ao histórico de Estado de exceção e sociedade autoritária que subsidiam a reflexão de Marilena Chauí sobre cultura popular. Nesse sentido, a contribuição das pessoas negras, das mulheres e da coletividade que compõe o tecido social brasileiro alocada na condição de “minorias sociais” – como elementos numericamente majoritários na constituição do que se chama de “povo” no Brasil e mais diretamente afetados pelos movimentos históricos de subalternização –, é um dado de resistência e, ao mesmo tempo, um índice da constatação da multiplicidade que chega ao texto do cordel a partir das exigências de adaptação e sobrevivência em um contexto de difícil trânsito social.

Para compreender como o cordel carrega, no âmago de sua própria realização, essa refregia cultural entre mundos diferentes que disputam (de forma desigual) o direito à narrativa sobre o Nordeste e sobre o Brasil, é preciso recuperar o debate que configura uma histórica e importante discussão acerca das modalidades de linguagem verbal que se tangenciam na textualidade do cordel. É preciso observar como está maturada a relação entre oralidade e escrita na tessitura da tradição discursiva sobre o cordel.

## 2.2 O CORDEL ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA: OS TERRENOS EM DIÁLOGO E DISPUTA

O cordel é uma modalidade poético narrativa que, ao mesmo tempo em que se consolidou com a disseminação do impresso em terras nordestinas, nunca prescindiu dos elementos formais de base do repentismo. Com essas características, é de se esperar que as reflexões sobre

essa modalidade cultural tenham animado discussões sobre oralidade e escrita ao longo da história. É preciso lembrar que cordelistas não ficaram alheios à discussão, avolumando um debate que também seria travado na academia. É muito mais comum que xs poetas, pela natureza narrativa do folheto, procurem historicizar o cordel e busquem desenhar a linha do tempo da tradição (mesmo que essa não seja uma temática dominante em sua produção). Mas acontece também de cordelistas resvalarem no tema do repentismo, da tradição trovadoresca, ou mesmo marcarem a especificidade do impresso. Em um primeiro momento, é preciso destacar essa questão pensada pelxs próprixs poetas, arquitetxs de sua própria história.

Considerando poetas de variadas gerações, pode-se perceber, em alguns casos, a marca da imprecisão ou do deslizamento da figura do cantador para a do poeta de bancada. No volume da coleção Biblioteca do cordel dedicado a Oliveira de Panelas, poeta paraibano que continua com atuação destacada no cenário da poética nordestina, percebe-se esse deslizamento. Primeiro o poeta se apresenta em um poema que remete às práticas da cantoria de viola desde o título – “O cantador”:

Repentista, poeta cantador,  
 Teu cantar livremente se levanta  
 É teu grito holocausto da garganta  
 Como quem quer matar a própria dor.  
 Há um toque de sonho e de amor  
 E um namoro da musa passageira,  
 Teu cantar rasga o peito a vida inteira,  
 No tangente da lira nordestina,  
 Tua voz uma eterna clandestina  
 Musicando a grandeza brasileira.

Indomável titã do improviso,  
 Quando cantas levita tua mente,  
 Na cadência veloz do teu repente  
 Solta fogo invisível teu juízo,  
 Quando buscas cantando um paraíso  
 São fugazes demais as alegrias,  
 Tua verve vestida de poesias  
 Faz de ti construtor das emoções,  
 Pescador de fantásticas ilusões  
 E caçador das mais belas fantasias.  
 (OLIVEIRA DE PANELAS, 2001, p.125).



Figura 10: Foto de Oliveira de Panelas  
Fonte: Blog Cultura Nordestina (s.d., s.p.)

Percebe-se, nas duas estrofes citadas, o uso de um léxico associado ao trabalho com a voz. Palavras como “cantar”, “grito”, “garganta”, “lira”, “improviso” e “repente” apresentam ao leitor o universo do repentismo e a configuração de um poema cantado. Some-se a isso a musicalidade do decassílabo muito aparentada da forte marcação rítmica do martelo agalopado. No mesmo volume de poesias, no poema “O poeta se despede”, a questão se embaralha um pouco mais, porque Oliveira de Panelas utiliza uma forma típica da cantoria (dez pés a quadrão), mas o poema se reporta mais nitidamente à atividade da escrita:

Ao leitor muito obrigado  
 Por ter lido os meus poemas  
 Minhas sextilhas, meus temas  
 Gemedeira e agalopado.  
 Deixo um abraço apertado  
 Pra quem gosta de poesia  
 E o que não aprecia  
 Tente aprender a gostar  
 Nós vamos nos encontrar  
 Adeus, até outro dia

Do leitor eu me despeço  
 Me desculpe de tudo  
 Do modesto conteúdo  
 Se não foi um grande sucesso  
 Muitas desculpas eu peço  
 Pois é bom ser sempre assim  
 O trabalho está no fim  
 Mas não vou ficar parado  
 Quando estiver precisado  
 Pode escrever para mim  
 (OLIVEIRA DE PANELAS, 2002, p.151)

Esse outro poema está referendado no trabalho com a escrita, seja na remissão ao leitor, seja no aspecto metalinguístico de ser o texto que fecha o volume, seja pelo vocabulário.

Confrontados os dois poemas, os dois universos (da oralidade e da escrita) são peças que compõem as escolhas temáticas e a própria configuração identitária do autor, situado entre o cantor da tradição do repentismo e o poeta de bancada que se ocupa com a composição do livro.

Em um folheto cujo tema é a produção cordelística do sul baiano, trabalho colaborativo entre 6 cordelistas (Domingos Honorato, Edson Vieira, Franklin Costa, Gilton Thomás, Luiz Natividade e Mestra Lainha), Janete Lainha Coelho (importante personagem conceitual deste trabalho, cuja obra vai ser comentada em capítulo posterior), constrói uma rápida reflexão sobre o cordel e os meios de circulação dessa arte:

Chego me apresentando  
Com meu verso tão fiel  
Aos meus queridos colegas  
Com minha rima no papel  
Meu nome mestra Lainha  
Rimo e não saio da linha  
Este é o cordel do cordel

Do papel, rádio e TV  
Pensaram até na morte  
Mas o cordel não morreu  
Enfrenta toda sorte  
Com Honorato unimos  
Pra frente é que seguimos  
Para ficar bem mais forte  
(COELHO, 2016, p.7).



Figura 11: Foto de Janete Lainha Coelho  
Fonte: Blog Cordel de Saia (s.d., s.p.)

A descrição do trabalho do cordelista por Coelho está voltada para o ato da escrita, embora a rima seja um instrumento de musicalidade muito central também na cantoria. Interessa nessa citação pinçar a presença da metalinguagem (“Este é o cordel do cordel”) e a diversidade

dos meios (“Do papel, rádio e TV”), para pensar na ultrapassagem dos limites da circulação impressa que a remissão a esses meios representa e a alusão ao movimento de resistência que compreenderia se valer dessas mídias sem perder a característica dos folhetos. Aí, além de oralidade e escrita estariam em jogo outros elementos da *performance*, registráveis por mídias como rádio e TV (além da internet que não é mencionada, mas que faz parte do cotidiano de produção dos cordelistas atuais).

É muito frequente que os poetas resgatem a filiação portuguesa quando tentam se referir à tradição do folheto. Via de regra, retomam a relação com as “folhas volantes” e com determinada tradição trovadoresca portuguesa. Tal é o caso do poeta santamarense Antônio Vieira, que no livro *Histórias que o povo conta*, segundo volume da série *O cordel remoçado* (2004), traz essa associação com a tradição portuguesa no poema “Mouraria, tradição mouro cigana”:

Não poderíamos falar  
A respeito do local  
Sem abordar um assunto  
Deveras fundamental  
Que a Mouraria tem,  
Como o Brasil também  
Raízes em Portugal

O cordel veio de lá  
Como a outra poesia  
As duas são uma só  
Sem nenhuma regalia  
Uma se detém à prática  
A outra cumpre a gramática  
Mas têm a mesma valia  
(VIEIRA, 2004, p.229).



Figura 12: Foto de Antonio Vieira  
Fonte: Blog Oficina de Cordel (s.d., s.p.)

Vieira faz o percurso associativo de muitos folcloristas do começo do século XX, o que

conectaria o cordel à tradição escriptocêntrica europeia. Entretanto, não se pode deixar de perceber, na segunda estrofe citada, o confronto e a desierarquização do cordel frente à tradição literária canônica (“Mas têm a mesma valia”) nem a remissão à herança mourisca da península ibérica (tema central do poema). Semelhante associação (com a herança portuguesa) pode ser percebida no folheto “Portugal fez e faz cordel navegar por outros ares”, de Franklin Maxado:

Portugal de tantas letras  
 E Literatura de cordel  
 Cantado pelos poetas  
 E por muito menestrel  
 Que tem trova e desgarrada  
 Não pode ficar ao léu  
 É preciso navegar  
 E resgatar essa poesia  
 Buscar em todo o Brasil  
 No nordeste e na Bahia  
 A semente que cresceu  
 Plantada em lusofonia  
 (MAXADO, 2009, p.2).

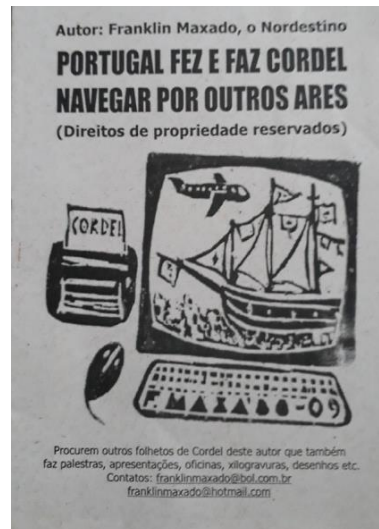


Figura 13: Capa do folheto *Portugal fez e faz cordel navegar por outros Ares*, de Franklin Maxado  
 Fonte: acervo pessoal do autor

Em que pese o tributo pago por Maxado à herança portuguesa, quando o autor feirense vai se reportar à realização do cordel em terras brasileiras, ele chama atenção para o canto, elemento que associa o texto do cordel ao caráter vocal de sua transmissão:

O Cordel é liberdade  
 E também libertação  
 O poeta é criador  
 E motiva criação  
 Um povo sem Poesia

Nunca pode ser Mação  
 O Cordel vem renovado  
 Para mais se renovar  
 Se já cantou Zé do Telhado,  
 Outros temas vai cantar  
 Como será o futuro  
 E seu povo recriar  
 (MAXADO, 2009, p.3).

Maxado investe na associação do cordel à nacionalidade e levanta a ideia de recriação do cordel em território brasileiro, atentando para sua relação com o canto. Essa relação com o canto presente em um trabalho escrito é recorrente na obra de Patativa do Assaré, poeta cearense oriundo da tradição da cantoria que, a partir do momento em que teve seu primeiro livro *Inspiração Nordestina* publicado em 1956, estabeleceu uma relação estreita com o mercado editorial. É muito comum no texto de Patativa que a tradição da cantoria seja confrontada com o trabalho do escritor. Assim foi construído, por exemplo, o poema “Ao leitô”, que abre o primeiro livro do poeta:

Leitô, caro amigo, te juro, não nego  
 Meu livro te entrego bastante acanhado,  
 Por isso te aviso, me escute o que eu digo,  
 Leitô caro amigo, não leia enganado.  
 É simples, bem simples, modesto e grossêro,  
 Não leva os tempêro das arte e da escola,  
 É rude poeta, não sabe o que é lira,  
 Saluçá e suspira ao som da viola.  
 (PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, p.13)



Figura 14: Foto de Patativa do Assaré (centro), com o autor (esq.), a profa. Elionita Sá e o autônomo Inocência Almeida (dir.)  
 Fonte: acervo pessoal do autor

Esse projeto de poesia de Patativa revela consciência do espaço editorial em que está

adentrando e a percepção de que pode chegar a uma diferente e mais ampla categoria de leitores, para além do público específico do cordel. Essa possível ampliação do público e seus padrões de exigência são sugeridos pela ressalva do verso “Meu livro te entrego bastante acanhado”. Tal cuidado por parte do autor escamoteia o fato de que Patativa não vai abrir mão da linguagem próxima da variedade estigmatizada que caracteriza seu sujeito poético, em um movimento de absoluto compromisso com as comunidades campesinas das quais o poeta era oriundo. Ao mesmo tempo, Patativa também vai ser preciso ao descrever a natureza de sua poética fiel à escola da cantoria (“É rude poeta, não sabe o que é lira,/ “saluçã e suspira ao som da viola”). Em Patativa, é constante a reflexão sobre a presença escrita de sua poesia carregada da vivência da cantoria, mas que escolheu o livro como objeto privilegiado de circulação.

Sem dúvidas, Patativa do Assaré representa um caso singular de poeta formado na oralidade que teve sempre relação estreita com a escrita. Isso merecerá considerações um pouco mais específicas em momento posterior deste texto. Entretanto, mesmo em poetas de épocas mais recentes, o folheto continua sendo objeto privilegiado pela imensa operacionalidade e pelas facilidades de impressão doméstica na era do computador. É pela via do folheto que percebemos Gildemar de Sena, poeta de Uauá-BA, embaralhando a relação entre cantoria e folhetos ao refletir sobre sua arte em um folheto intitulado *Cordelizando o cordel*:

Literatura que vem da rima  
De fácil compreensão  
Que falam de fatos já ocorridos  
E das façanhas de Lampião  
Histórias de Padre Cícero,  
Conselheiro e Frei Damião

Ainda quando menino  
Deparei com o cordel  
Feito pelos repentistas  
Num livreto de papel  
Tocando ou declamando  
Versos sobre a Torre de Babel.

Literatura de cordel  
Repentista e cordelista  
Títulos têm diversos  
E poetas uma grande lista  
Se for para falar o nome  
Não há papel que resista.  
(SENA, s.d., p.2-3).





Figura 15: Capa do folheto *Cordelizando o cordel*, de Gildemar Sena  
 Fonte: acervo particular do autor

Em sua *ars poética*, Sena não diferencia cordel de repentismo, inclusive apontando a relação destes com o impresso (“Ainda quando menino/ Deparei com o cordel/ Feito pelos repentistas/ Num livreto de papel”) a partir da compreensão de que a diferenciação entre cordel e repente seria apenas um deslizamento de nomenclaturas (“Títulos têm diversos”). Assim, um cordel como o de Gildemar Sena revela a recorrência dessa discussão entre os realizadores do cordel.

Talvez o poeta mais empenhado em trazer para sua obra a especificidade da atividade de cordelista tenha sido Rodolfo Coelho Cavalcante. Ao criar o folheto *Origem da literatura de cordel e a sua expressão de cultura nas letras de nosso país*, ele coloca a questão em termos historiográficos e formais, afirmando inclusive a especificidade do cordel brasileiro em relação ao suposto modelo europeu:

No Brasil é diferente  
 O cordel literatura  
 Tem que ser todo rimado  
 Com sua própria estrutura  
 Versificado em sextilhas  
 Ou senão em setilhas  
 Com a métrica mais pura.

Nesse estilo o vate escreve  
 Em forma de narração  
 Fatos, romances, histórias  
 De realismo, ficção;  
 Não vale cordel, em prosa,  
 E em décima na glosa  
 ,Se verseja no sertão  
 (CAVALCANTE, 2000, p.58).



Figura 16: Foto de Rodolfo Coelho Cavalcante  
 Fonte: Blog Memórias do Cordel (s.d., s.p.)

Nessas estrofes, fica evidente a preocupação de Cavalcante de estabelecer regras formais para a delimitação do que seja cordel. É notório o tom normativo do postulado do poeta. Em um momento posterior do poema, a relação com a cantoria é historicizada, com a remissão a seus principais realizadores:

Os primeiros repentistas  
 Residiam no Teixeira  
 Cidade da Paraíba  
 Como Inácio da Catingueira  
 Hugolino e outros mais  
 Nossos primeiros jograis  
 Na viola tinideira.

Fabiano das Queimadas  
 Do tempo da escravidão  
 E Romano da Mãe D'água  
 O negro preto Limão  
 Depois Antonio Marinho  
 E o célebre Canhotinho  
 Ídolos da multidão.

(CAVALCANTE, 2000, p.58-59).

O repentismo aparece, no poema de Cavalcante, como uma espécie de gênese do cordel nordestino. Importante destacar que Rodolfo Coelho Cavalcante se refere ao primeiro elenco de cantadores negros com a reverência necessária, no sentido de sublinhar a importância desses realizadores, posto que a afrodescendência é muitas vezes suprimida quando se associa o cordel e o repentismo à nordestinidade. Por outro lado, a sequência da formulação de Cavalcante desenha o início do folheto como uma espécie de inovação em relação ao verso da cantoria, com o

pioneirismo de autores como Silvino Pirauá, sistematizador das formas do folheto:

No começo a poesia  
 Popular hoje cordel  
 Era em quadras, realmente,  
 Que usava o menestrel,  
 Mas Silvino Pirauá  
 Um novo sistema dá  
 De maneira mais fiel.

Repetindo os últimos versos  
 Da quadra forma setilha  
 Cuja estrofe mais completa  
 A melodia mais brilha,  
 Foi assim que começou  
 E depois continuou  
 Aceitando a setilha.  
 (CAVALCANTE, 2000, p.59)

É notável o trabalho de organização dos elementos formais do folheto proposto por um de seus mais importantes realizadores. Indica uma consciência formal e a devoção a princípios estruturais que são bastante concernentes com o papel desempenhado por Cavalcante em sua trajetória de embates políticos voltados para a dignificação e profissionalização da atividade de cordelista. Todavia, mesmo com o perfil de cordelista e a arte do folheto sendo o destino do texto e da obra de Rodolfo Coelho Cavalcante, a relação dessa arte com o repentismo – mesmo que estabelecendo uma questionável linha evolutiva (o repentismo continua vivo, sobretudo no sertão nordestino) – parece incontornável. Funcionará, muitas vezes, como uma condição *sine qua non* para o entendimento da especificidade do cordel quando pensado pelos cordelistas. Então, é difícil entender o cordel sem estabelecer essa pertença de sua textualidade aos dois mundos (oralidade e escrita). Não à toa, talvez seja um contemporâneo de Cavalcante, Cuíca de Santo Amaro, um dos maiores exemplos de conjugação da prática de publicação dos folhetos com sua divulgação performatizada na declamação. Em *Cuíca de Santo Amaro: boquirroto de megafone e cartola*, Edilene Matos aponta para o esforço de Cuíca no sentido de usar a voz para a divulgação de sua obra e ressalta a habilidade de comunicação do poeta:

A palavra original é voz, é som. A voz é semente inaugural de toda comunicação. Exemplo incomum de comunicólogo nato, que usava um megafone de cartolina como instrumento de trabalho, Cuíca de Santo Amaro, em sua função de propagandista, exibia toda a força de seus pulmões nas portas das lojas. Hábil no ofício, era procurado pelas casas comerciais, que disputavam seus serviços. A palavra que saía de sua boca era eficaz e fértil. Cuíca tinha consciência do poder de vibração de sua voz. Voz como sopro de vida, fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador. Viva na garganta sua voz falava a linguagem do corpo. Voz é também corpo. Linguagem

corporal e, portanto, concretização prática do corpo na sua sensorialidade e sensualidade (MATOS, 2004, p. 37).



Figura 17: Foto de Cuíca de Santo Amaro  
Fonte: Blog Filhos ilustres da Bahia (2012, s.p.)

Na reiteração das habilidades de comunicólogo de Cuíca de Santo Amaro, Edilene Matos realça o valor da voz para o êxito desse trabalho em um poeta bastante prolífico na produção de folhetos. Cuíca de Santo Amaro (que também compunha um visual exuberante com seu fraque, óculos escuros e cartola) pode exemplificar uma relação dos cordelistas com a performance oral que só se acentua nos dias atuais e que se junta a novas formas de veiculação da escrita, como as redes sociais e os blogs, para veiculação do cordel. Cuíca é mais um exemplo histórico de que o cordel não se acomoda apenas no suporte impresso, embora dele continue se valendo. Essa condição bifronte do cordel é reforçada também pelos teóricos, interessados nos aspectos limítrofes que caracterizam essa poética – realização escrita que traz intensas relações com a tradição oral da cantoria de viola –, e já vem de algum tempo a preocupação de alguns de nossos estudiosos com as formas poéticas costumeiramente denominadas de literatura de cordel. Já ultrapassa um século a ocorrência dos primeiros estudos sistemáticos acerca da poesia popular. Sílvia Romero, nos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, cuja primeira publicação data de 1888, traça um pequeno mapa de seus predecessores, apontando os autores ligados ao Romantismo brasileiro como os iniciadores da reflexão sobre a literatura popular no Brasil:

Sobre o problema que nos ocupa é a essa benéfica torrente de idéias modernas que devemos as primeiras informações. O pouco que possuímos sobre o assunto vem a ser: **a)** ‘A poesia popular brasileira’, artigos publicados por Celso de Magalhães no *Trabalho*, do Recife; **b)** *O nosso cancionero*, artigos de José de Alencar aparecidos no *Globo*, do Recife; **c)** alguma s páginas da memória

*Região e raças Selvagens do Brasil* por Couto de Magalhães, e mais tarde alguns capítulos do *Selvagem*, pelo mesmo; **d)** algumas indicações no *Lirismo Brasileiro*, por José Antônio de Freitas; **e)** algumas referências no *Parnaso Português Moderno*, de Teófilo Braga; **f)** alguns artigos de Carlos de Kozeritz na *Gazeta de Porto Alegre* (ROMERO, 1977, p.55, grifos do autor).

É importante perceber nesse trecho certo tributo pago por Romero a seus predecessores românticos, considerando que o autor sergipano foi um dos críticos mais contumazes dessa escola literária, mas o procedimento obsessivo de levantamento da bibliografia existente já revela um tratamento acadêmico de corte etnológico por parte do autor sergipano. Tal direcionamento é resultado do que foi aprendido por Romero na chamada Escola do Recife. Antonio Cândido, em seu estudo intitulado *O método crítico de Sílvio Romero*, delineia as bases etnológicas da pesquisa de Romero:

Na análise do folclore, fica evidenciada sua interpretação etnológica da história. O folclore ressentiu-se da influência da mestiçagem, sendo esta um dos responsáveis pela relativa identidade das criações populares de todo o Brasil. É difícil, senão impossível, julga Sílvio Romero, determinar a parte que toca a cada um dos três grupos étnicos na formação da cultura brasileira; fora de dúvida é que se os três grupos são *formadores*, o mestiço ‘é o agente transformador por excelência’, atuando, no entanto, também como autor (CÂNDIDO, 2006, p.95, grifos do autor).

É preciso ressaltar que, sendo publicado inicialmente em 1945, o trabalho de Cândido ainda deixa termos como “folclore” desprovidos de uma problematização que acentue seu caráter totalizante e problemático quanto ao rebaixamento dos produtos culturais alocados sob tal etiqueta. Por outro lado, Cândido, mesmo que tenha em Sílvio Romero um importante inspirador de sua própria trajetória, não deixou de perceber os impasses do método de Romero, sobretudo no tocante ao caráter “apressado” das leituras do pesquisador sergipano.

Excelente no dosar as influências do meio social e do momento cultural, Sílvio não possui a intuição analítica nem a volúpia serena, que levam o crítico a aventurar-se na alma dos autores. Prefere integrar a diferenciar – e a análise dos espíritos é diferenciadora por excelência. Na sua pressa em sintetizar, passa rapidamente do traço pessoal para a ligação social e procura no escritor um resumo ou um padrão de época (CÂNDIDO, 2006, p.126).

A ressalva de Cândido (que também é carregada de uma perspectiva metafísica da reflexão literária), serve para percebermos que uma formulação teórica se constrói em torno de certos limites. Entretanto, uma possível lacuna no método romeriano não invalida a importância de sua reflexão para o campo do cordel, mas alerta para o perigo de totalizações que devem ser

evitadas mesmo em pesquisadores atuais. Pensando em toda a trilha de pesquisas realizadas após Silvio Romero, ao longo do século XX, é possível constatar a recorrência do debate sobre linguagem, sobretudo sobre a presença da oralidade no cordel, que é uma manifestação escrita/impressa. Esse debate coloca o mundo da oralidade e o da escrita em movimentos ora conciliatórios, ora conflitantes. Para entender como se dá esse jogo de aproximação e afastamento das linguagens oral e escrita no cordel, é preciso primeiro recorrer a pensadores cuja pesquisa se volta para as manifestações literárias da oralidade, que também se depararam com a necessidade de confrontar seus sujeitos de pesquisa com a tradição escrita para conseguir desenhar uma especificidade e mesmo uma tradição brasileira dessa discussão. Em seguida pode-se fechar a objetiva para a especificidade do cordel.

A princípio, quando se trata de oralidade e escrita, é preciso conhecer a perspectiva desses universos: ambas são manifestações da linguagem verbal, mas enquanto manifestações da linguagem e enquanto manifestações literárias há características distintas sobre as quais é preciso pontuar. Há uma tradição sobre essa discussão que passa por um elenco de estudiosos, muitos dos quais, brasileiros. Caso de Doralice Xavier Alcoforado que, em seu *A escritura e a voz* (1990), sempre atenta à questão dos gêneros da literatura oral, procura definir a natureza dessas manifestações da linguagem a partir de suas condições de realização e recepção, de suas relações com os conceitos de popular e erudito:

Os gêneros de existência populares, talvez mais do que na literatura erudita, estão condicionados a um modo de existência determinados por formas de produção. Por sua própria natureza, a obra folclórica, apesar de existir como ficção representa, de uma forma inequívoca, uma realidade concreta que reflete uma forma de existência (ALCOFORADO, 1990, p.24).

A articulação de “oral” com “popular” e “folclórico” é sempre complexa e discutível; mas é preciso atentar para o fato de que se ensaia nesse parágrafo de Alcoforado uma reflexão sobre as dificuldades de articulação entre as formas literárias da oralidade e um sentido de coletividade que preside suas condições de emergência em comunidades diversas. Isso ocorre sobretudo em comunidades em que a escrita não é o principal meio de expressão. Ou seja, a obra da oralidade tem uma preocupação mais imediata com a dimensão de circulação e de conservação pela memória que precisa de alta interatividade. De modo diferente, a circulação da obra escrita independe da presença física do autor e da participação imediata da comunidade receptora. Em outro trecho do ensaio, Alcoforado alude à batalha social que resultou na legitimação da escrita por grande parte do chamado ocidente:

Com a estratificação da sociedade, surge a literatura erudita, em um estágio de desenvolvimento em que o registro da palavra, devido a maior complexidade de funções sociais, torna-se uma necessidade. Só aos poucos, os campos das respectivas formas se delimitaram e as diferenças afloraram, sem contudo cessar o intercâmbio revitalizador entre ambas. Com isso, a civilização passou a valorizar mais a escrita e se esqueceu que é a linguagem oral que realiza, em plenitude, a comunicação linguística. Essa forma de literatura incipiente aos poucos se torna mais elaborada, destinada a um público mais seletivo, 'iniciado', convertendo-se na expressão da camada mais culta da sociedade, enquanto a forma popular, menos trabalhada, destina-se às camadas incultas, quase sempre analfabetas (ALCOFORADO, 1990, p.27).

Também aqui estamos em um movimento de síntese que pode conduzir a aporias, por exemplo, quando se articula oralidade à simplicidade e escrita à complexidade. Mas há uma problematização fundamental para entender a batalha que coloca a escrita no posto hegemônico de realização linguística de prestígio (sobretudo em sociedades ocidentais), que se apoia na condição fundante da linguagem oral, em que pesem as condições que causaram possível desprestígio desta última. A discussão da hierarquia norteia alguns debates de pesquisadores da oralidade que tomam o predomínio elitista da literatura escrita como uma pauta problemática. Esse tema também mobilizou estudiosos de fora do Brasil, que exerceram influência sobre os estudos feitos por aqui. Caso de Walter J. Ong que, em *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (2016), com certo eco evolucionista, aponta a recuperação da oralidade no ato da leitura do texto escrito:

Sin embargo, en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. 'Leer' un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o en grandes rasgos de la rápida, aconstumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad (ONG, 2016, posición 596).

Assinale-se aqui a dependência mútua entre oralidade e escrita que fecha o excerto. Em momento posterior, tentando explicar o prestígio da escrita no ocidente, Ong relaciona o predomínio da modalidade escrita nos estudos de linguagem ao lugar central do trabalho acadêmico e intelectual que formatou as correntes de pensamento ao longo da História:

Salvo en las décadas recientes, los estudios lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil comprender: la relación del estudio mismo con la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico;

divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no ‘estudian’ (ONG, 2016, posición 598-606).

Ao apontar a impossibilidade de um raciocínio analítico que resulte em ordenação e exame abstrato de fenômenos pela linguagem oral, Ong se enreda na teia metafísica construída pela base idealista do pensamento ocidental, mesmo colocando entre aspas a questão do estudo. Mesmo com essas aspas, o primado intelectual parece resultar grafocêntrico (acompanhando o raciocínio de Ong). Ainda que construa um parágrafo aludindo ao método de aprendizagem nas sociedades ágrafas, arremata em clave evolucionista mais adiante, retornando à questão dos estudiosos da linguagem:

Cuando el estudios, en la acepción rigurosa de un extenso análisis consecutivo, se hace posible con la incorporación de la escritura, a menudo una de las primeras cosas que examinan los que saben leer es la lengua misma y sus usos. El habla es inseparable de nuestra consciencia.; ha fascinado los seres humanos y provocado reflexión seria acerca de si misma desde las fases más remotas de la consciencia, mucho antes de que la escritura llegara a existir. Los proverbios procedentes de todo el mundo son ricos en observaciones acerca de este fenómeno abrumadoramente humano del habla en su forma oral congénita, acerca de sus poderes, sus atractivos, sus peligros. El mismo embeleso con el habla oral continúa sin merma durante siglos después de entrar en uso la escritura (ONG, 2016, posiciones 606-614).

Emerge da observação de Ong a longevidade dos estudos da oralidade e o alcance das manifestações da poesia oral, como é o caso dos provérbios. Bem como o interesse despertado pelos fenômenos da oralidade para os estudiosos de linguagem. Sem dúvidas, Walter Ong é uma personagem basilar para a sedimentação dos estudos de oralidade em certa parte do planeta, a ponto de John Hartley, em texto introdutório da edição utilizada neste trabalho, aplicar o termo “onguismo” para falar do pensamento e influência do Mestre estadunidense e apontar para o cerne da contribuição de Ong, ao afirmar que “el onguismo usó el pasado que parecía arcano para esclarecer enesperadamente el largo presente” (HARTLEY, 2016, posição 232). Mas não deixa de ser evidente que Ong, por sua formação clerical, acabe, de forma sutil, por sacralizar a escritura enquanto manifestação da racionalidade, diferenciando-a da oralidade por essa via, ainda que a ela a vincule por certa ancestralidade. Isso deixa evidente um jogo de idas e vindas do pensamento de Ong, no tocante à articulação entre oralidade e escrita que não joga uma pá de cal na hierarquização entre os dois sistemas. Tem, entretanto, o mérito inegável da



percepção da oralidade na escrita e a reflexão filosófica sobre o trânsito possível entre as duas modalidades, sempre em direção à escrita.

Outro grande estudioso das poéticas da oralidade, Paul Zumthor, também refletiu sobre a presença da escrita e sua interferência no universo das poéticas orais. Em seu livro *Introdução à poesia oral*, Zumthor compara os dois usos da linguagem verbal:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza o que a voz dissipa, ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado ela comprime o tempo lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos Nômades. Alguma coisa em mim recusa a casa, a segurança, a ordem; a exigência básica e irracional que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças (ZUMTHOR, 1997, p.297-298).

Nessa pequena passagem de uma obra monumental que propõe a sistematização dos estudos sobre as poéticas da voz, o ponto nevrálgico da relação do pesquisador (e mesmo do fruidor) se apresenta na confrontação com a escrita. Nas caracterizações da voz frente à escrita, o nomadismo do texto vocal e a sua dissipação, a sua movência em espaço ilimitado e o movimento inverso do que se imagina a escrita como analogia da casa, da segurança e da ordem definem a resistência do texto oral ao emolduramento acadêmico. Por outro lado, o excerto insinua a dificuldade de se fugir desse nomadismo, sobretudo em termos de pensamento. Mas interessa aqui o movimento pendular, entre a desordem e a ordem, que o choque entre oral e escrito representa.

É preciso lembrar que *Introdução à poesia oral* teve sua primeira publicação em 1983, quando Zumthor já tinha um grande lastro de pesquisador da literatura medieval e das questões da oralidade implicadas nessa pesquisa. Ainda assim, o autor, em um texto posterior, *Performance, recepção e leitura*, retoma esse momento de sua obra anterior, trazendo outros pensadores para o debate:

Parece-me que a dicotomia oral/escrito, proposta por Mc Luhan há quarenta anos, e depois de forma sutil por Walter Ong, nos anos 1971, não pode ser mantida rigorosamente como tal. No que concerne à minha posição pessoal, vou fazer comentários de uma outra ordem, mas ambas se conjugam porque a primeira designa a base subjetiva da segunda.

Embora eu seja um homem da escrita por profissão (e em certa medida sinto-me e quero ser um escritor), sempre experimentei um interesse afetuoso e, às vezes, uma paixão pela voz humana, ou mais, pelas vozes, porque elas são,

por natureza, particulares e concretas. Na conclusão de meu *Introdução à poesia oral* deixei-me levar por uma espécie de confiança sobre esse ponto, mas o livro inteiro, sem que se tenha pretendido, deixa-se explicar por suas últimas páginas, presentes nas entrelinhas desde o começo. Sem dúvida, o leitor aí percebe, subjacente, como a nostalgia de um calor e de uma liberdade que são as de uma infância (quase) perdida, de uma história (quase) passada (ZUMTHOR, 2000, p.13).

Refletindo sobre sua própria impressão de pesquisador, Zumthor apresenta o problema da pesquisa de quem se depara com essa associação entre oralidade e escrita como se pode sugerir no cordel. No plano acadêmico, quando o que está em jogo é a pesquisa da oralidade, o espectro da escrita também lança problemas a serem resolvidos pelo pesquisador, como se pode aferir pela percepção de Edil Silva Costa, em texto publicado nº24 da revista do GT da Anpoll, em 2017, intitulado “Edição de textos orais: por que publicar? Como editar?”. Nas questões metodológicas implicadas no registro escrito do conto oral, segundo a reflexão de Costa, esse trabalho de transposição do oral para a escrita é facilitado por uma vivência de campo do pesquisador:

Como foi dito, o trabalho de campo é um passo importante para o estudo das tradições orais. Não digo que para se pensar a poética da voz não se possa partir de textos gravados por outrem ou mesmo textos já transcritos/publicados. Mesmo porque, como vem se tentando mostrar, há no Brasil coletâneas que documentam os contos tradicionais e que oferecem um farto material de pesquisa. Porém, o trabalho de campo permite o contato direto com as fontes. O encontro com o texto em seu momento e contexto de produção não é algo que o aprendizado teórico possa contemplar (COSTA, 2017, p.28).

No sentido da valorização da vivência de campo, no artigo intitulado “Aprendendo a apreender a cultura popular”, que na verdade é um pequeno memorial de sua trajetória de pesquisadora, Maria Ignez Ayala afirma a necessidade de contato com o cenário de produção da literatura oral (aqui, mais uma vez, enquadrada no problemático termo “cultura popular”) e de seus produtores:

O constante convívio com participantes da cultura popular vai possibilitando perceber que a fala não se enquadra nas convenções da escrita. O ritmo é outro. As pausas são utilizadas de maneira diferente daquela que se aprende na escola. Encharcando-se dessas vozes, desses ritmos da palavra falada é possível chegar a um texto escrito que tenha a pretensão de falar. Digo sempre aos alunos e bolsistas que têm de enfrentar a árdua tarefa de transcrição, que é preciso fazer o texto falar... por escrito (AYALA, 2011, p.126).

Tanto as observações de Edil Costa quanto as de Ayala, pesquisadoras da literatura da

oralidade que são profissionais da escrita como se autodenominou Paul Zumthor, apontam para a dificuldade de trazer para a escrita as produções da oralidade e para a necessidade de conviver com os produtores e com a performance oral para, conhecendo a música da voz e o gestual da performance, minorar a distância existente entre as manifestações orais e escritas. Se a superação da distância entre oralidade e escrita movimentava os intelectuais que estão imbuídos em enfrentar as dificuldades encontradas quando do encontro entre as duas manifestações da linguagem, para os pesquisadores do cordel, gênero poético e narrativo imediatamente vinculado à impressão, as dificuldades impostas pela presença da oralidade nos textos também se apresentam, à medida que o movimento de aproximação de oralidade e escrita no cordel seja imperativo para a compreensão desse produto cultural. O exame do trabalho desses pesquisadores e pensadores da oralidade conduz o leitor à impressão de que, mesmo estando atentos às questões políticas e à hegemonia da escrita, não podem escapar da presença da escrita no âmago de suas discussões. O entendimento dessas idas e vindas que caracterizam um gênero poético atravessado pelas duas modalidades de realização da linguagem verbal impõe um breve passeio pela contribuição de alguns importantes teóricos do século XX e de outros que adentraram o século XXI, que se debruçaram especificamente sobre manifestações mais específicas da poética nordestina.

Se tomarmos como exemplo o ensaio clássico de Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores*, publicado originalmente em 1937, perceberemos essa associação com uma ênfase na procedência oral do verso do folheto. Cascudo, em uma pesquisa empenhada em catalogar os principais temas e autores da cantoria nordestina, não deixa de inserir nesse elenco dois poetas que estão nos inícios da produção de folhetos no Nordeste, que são Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. Além de estarem presentes na seção que biografava os cantadores, Barros e Chagas Batista são destacados no prefácio da obra, no qual Cascudo afirma:

Também é tempo de informar que a poesia de improvisação tem suas fontes literárias. Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, falando apenas da 'dupla' mais ilustre, publicaram milhares de sextilhas, descrevendo batalhas entre cantadores tradicionais ou imaginários. Essa produção articulou-se na corrente geral e dela faz parte, indissolúvelmente. Confundia-se. Os Cantadores dizem versos de Leandro e Chagas de mistura com versos antigos. A convergência explica igualmente os ciclos. O verso dedicado a um herói vai servindo para outro desde que diminua a impressão inicial. A influência do poeta letrado é desta forma, vasta, mas de fronteiras indemarcáveis. É de notar a deformação inconsciente, característica da inteligência sertaneja, adaptando o verso às exigências de sua mentalidade (CASCUDO, s.d., p.10).

A percepção de Cascudo acerca da relação entre esses poetas (que o autor chama de

“letrados”) com os cantadores corrobora uma ideia de retroalimentação das modalidades orais e escritas do verso que ele denomina de sertanejo (hoje é possível pensar em um raio mais amplo de alcance dessa poética). O amálgama sugerido por Cascudo se apoia nas “fronteiras indemarcáveis” da influência dos dois autores no universo da cantoria, bem como da presença de motivos tradicionais da cantoria, inclusive os desafios, no catálogo de Chagas Batista e Barros.

É importante sublinhar que, mesmo inserindo os autores de folheto na série dos cantadores, Cascudo aponta a obra de Barros e Chagas Batista como “fontes literárias”, fortalecendo um grafocentrismo que etiqueta como literário apenas o texto escrito, além de colocar os escritores de folhetos como influenciadores do verso improvisado. Mesmo com a devida contextualização, não se pode esquecer que o texto de Câmara Cascudo é um texto basilar no tocante a toda a produção acadêmica sobre a cantoria e o cordel, e que uma mirada grafocêntrica tem desdobramentos muito efetivos na sedimentação de uma hierarquia favorável ao padrão eurocentrado de produção textual. Quanto à presença de dois grandes cordelistas e divulgadores do folheto na série dedicada aos cantadores, obviamente que a influência existiu por um lado, mas, por outro, ambos foram vivamente influenciados por sua vivência com os cantadores na Serra do Teixeira (um dos berços do repentismo e da cantoria de viola nordestinos). É Sebastião Nunes Batista, filho do poeta, que, na antologia da Fundação Casa de Rui Barbosa dedicada a Chagas Batista, lembra da linhagem de cantadores na qual o poeta-editor foi formado:

FRANCISCO DAS CHAGAS BATISTA (1882- 1930), filho de Luís de França Batista Ferreira (1843 – 1896) e de Cosma Felismina Batista (1861-1920), nasceu em 5 de maio de 1882, na casa grande de Riacho Verde, a poucos quilômetros da Vila do Teixeira, no alto da serra da Borborema – estado da Paraíba. Era neto de Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) – um dos primeiros glosadores sertanejos – e sobrinho dos famosos cantadores Ugolino (1832- 1895) e Nicandro Nunes da Costa (1828 -1918), também naturais da Vila do Teixeira, onde Chagas Batista aprendeu as primeiras letras e residiu até os desessete anos de idade (BATISTA, 1977, p.1).

Do resumo biográfico feito por Sebastião Nunes Batista (importante pesquisador do cordel), além da linhagem de cantadores descrita, importa destacar que Chagas Batista passou anos de formação na Vila do Teixeira, berço de grandes cantadores, onde também recebeu educação formal. Então, esse Mestre da impressão, que viria a fundar a *Livraria Popular Editora* em João Pessoa, travou contato intenso e familiar com a cantoria em período decisivo de sua formação.

Sobre experiência semelhante vivida por Leandro Gomes de Barros, pode-se recorrer a Bráulio Tavares, em seu *Contando histórias em versos – Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*,

quando, ao afirmar a importância do Nordeste para a criação da literatura de cordel, informa:

Foi no Nordeste que a literatura de cordel encontrou seu principal artífice, o paraibano Leandro Gomes de Barros. Nascido em Pombal(PB) em 1865, Leandro viveu até os 15 anos na cidade paraibana de Teixeira, um dos maiores redutos da poesia oral de toda a região, sendo a cidade do famoso cantador Francisco Romano, ou Romano ‘do Teixeira’ (TAVARES, 2009, p.124)

A remissão à biografia dos dois poetas da primeira geração de poetas editores do cordel funciona aqui como um reforço da relação dessa poética, desde suas fundações, com o mundo da cantoria, com o repentismo, sobretudo porque tais poetas, centrais para a sedimentação e difusão do cordel nordestino, tiveram seu aprendizado poético na mesma região de Teixeira, de onde saíram os lendários cantadores já mencionados e talvez o mais notório deles, Inácio da Catingueira (homenageado com estátua na Serra do Teixeira). Os dois figuraram em duas prestigiosas antologias organizadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa que documentam esse momento importante de formação da tradição cordelística brasileira.

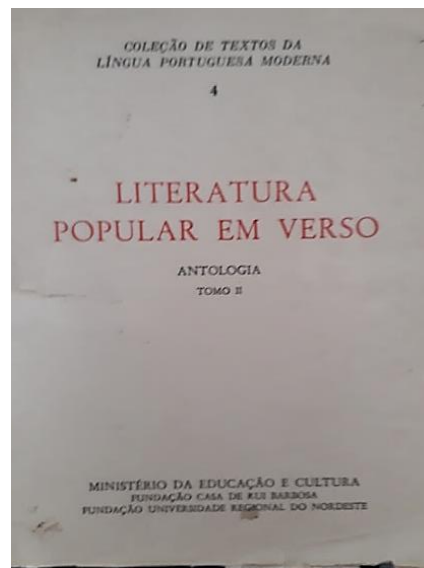


Figura 18: Capa da Antologia dedicada a Leandro Gomes de Barros pela Fundação Casa Rui Barbosa  
Fonte: acervo do autor

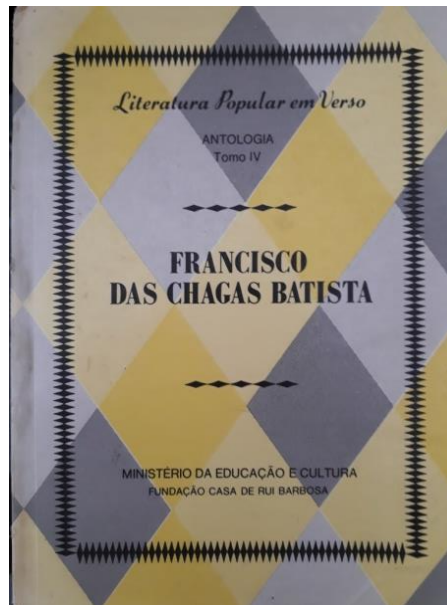


Figura 19: Capa da Antologia de Chagas Batista publicada pela Fundação Casa de Rui Barbosa  
Fonte: acervo do autor

Voltando à linha do tempo esboçada com a remissão a Romero e Cascudo (da qual Nunes Batista e Bráulio Tavares também fazem parte em épocas distintas), temos o importante ensaio de Manuel Diégues Júnior, “Ciclo temáticos na literatura de cordel”, no qual o autor também se apoia nos assuntos extraídos do universo da oralidade para construir sua reflexão acerca das temáticas mais recorrentes da literatura de cordel:

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 e novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas. Mas ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começaram 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 (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p.5).

O ensaio de Diégues Júnior tem grande influência no conjunto de trabalhos posteriores sobre literatura de cordel, pelo esforço de organizar os temas mais recorrentes de que se tinha notícia até então. Tem um problema capital, que é a contraposição do advento do cordel ao

avanço tecnológico, fato que autores como Dalinha Catunda e Salete Maria da Silva (destacadamente autoras de blogs na internet) e Patativa do Assaré (que ganhou notoriedade nacional pela difusão do registro fonográfico de “A triste partida” pela voz de Luiz Gonzaga) vão contrariar. Diégues Júnior segue na filiação do cordel ao Romanceiro Medieval Ibérico, embora comece a mostrar variantes. Segue também associando o cordel à cantoria de viola, a ponto de considerar a ideia de “apresentação” (que se pode associar à performance na oralidade) como modo de difusão. Em outro momento, há ainda o reforço da nordestinidade e da questão da mestiçagem:

Tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a literatura de cordel. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português, e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita (DIÉGUES JÚNIOR, 1972, p.13).

Observa-se nesse trecho a articulação do texto de Diégues Júnior com as teorias da mestiçagem (como “encontro” das raças), bem como certo determinismo na instituição do cordel como contingência do “ambiente” nordestino. Embora exista nessa afirmação o acerto de se considerar a importância da afrodescendência para a construção da poética em questão, subentende-se a intenção ideologicamente comprometida com um pensamento hegemônico eurocêntrico de acomodação no convívio entre as raças citadas e a supressão dos povos originários, de grande e reconhecida tradição literária oral e de grande presença cultural em território nordestino. Enquanto isso, entre desvios da argumentação de Diégues Júnior, emerge novamente a acomodação de cantoria de viola e cordel no termo “poesia popular”.

O excerto de Diégues Júnior sugere a articulação da ideia de mestiçagem e sua relação com a identidade nordestina. A ideia de “encontro” com o português (que sempre aparece em primeiro plano no texto) é vivamente influenciada pela base do pensamento freyreano que institui a chave de compreensão da brasilidade (mestiçagem) a partir da cultura açucareira nordestina. Esse movimento de saudade da casa-grande é o principal alicerce da criação de um imaginário passadista sobre o Nordeste, bastante conveniente para as elites regionais. Por extensão, esse dispositivo da mestiçagem é imposto pela sociologia freyreana para definir um valor para a brasilidade, que seria universal. Retornando ao diálogo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior, é possível perceber os danos que uma discursividade como a de Freyre – de grande valor no sentido de eleger a cultura como elemento formador da brasilidade – criou um entrave para

qualquer esforço de compreensão da região a partir de seus conflitos. Assim, Albuquerque Júnior afirma que:

Reconhecendo a diversidade anterior ao próprio Nordeste ao se referir ao outro Nordeste de areias rangentes e escaldantes, Freyre tece uma unidade imagético-discursiva que toma como base o Nordeste açucareiro, já que a região de terras duras e secas seria mais propícia para servir de base a um discurso cuja estratégia fosse a denúncia das condições sociais da região. O Nordeste do açúcar serve mais prontamente para o seu projeto de resgate de um passado de poder e riqueza que viesse compensar exatamente os problemas crescentes e a decadência dessa área do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.100).

Importante lembrar como Albuquerque Júnior desloca a eclosão do cordel nordestino do sertão para a zona canavieira, encaixando sua perspectiva na agenda nacional-regionalista de Freyre. Nesse movimento, os principais prejuízos do importante trabalho do sociólogo pernambucano migram também para a reflexão sobre o cordel, tendo como consequência a sedimentação de uma prática arcaica e agarrada a um olhar tradicionalista. Nesse sentido, o cordel, flertando com a discursividade sobre o Nordeste, acaba por ser impregnado por uma aura de passadismo e de precariedade. Sendo tradição, estaria na contramão de qualquer tentativa de percepção dessa poética em um contexto de atualização. Em que pese a enorme influência de Durval Muniz de Albuquerque Júnior na escrita deste trabalho e em um olhar desconstrutor sobre a tradição nordestina, não é absurdo constatar que o historiador paraibano se abstém de um olhar mais atento sobre as ambiguidades do cordel e que seria valoroso para a confirmação de sua tese, posto que os sinais da desconstrução de uma “dizibilidade” e de uma “visibilidade” tradicionalistas a inventar o Nordeste ganhariam a complexidade própria da condição híbrida do cordel e seriam afetados pela capacidade que essa poética tem de se adaptar a vários contextos e temporalidades. Mas escusado é reafirmar que é de grande valia a perspectiva de Albuquerque Júnior, com sua base arqueológica foucaultiana, para entender que o cordel também é uma maquinaria discursiva da qual os folcloristas e pesquisadores foram artífices junto com os poetas.

Por essa via, recuperando o texto de Diégues Júnior (para voltar à especificidade da pesquisa em cordel), essa reflexão sobre os ciclos temáticos se junta ao de seus predecessores no trabalho de invenção do cordel como arte precária porque ligada a valores e formas do passado e por estar na contramão da linha evolutiva da literatura brasileira. A associação à ideia de tradição nordestina também permite aos pesquisadores que abraçavam essa tradição do pensamento sobre o Nordeste pensarem de forma fortemente hierarquizada sobre o cordel e seu consórcio com a cantoria, já que as poéticas da oralidade seriam consideradas por boa parte dos



estudiosos como práticas de não letrados.

Dentro desse espectro histórico, seria conveniente para aqueles estudiosos amalgamar o cordel à oralidade, desde que à oralidade fosse dada uma aura de primitivismo e ausência de acesso à escrita. A oralidade estaria aqui funcionando menos como um vetor central do componente criativo e da cosmovisão que atravessa a leitura/escuta dos folhetos e mais como índice de falta de acesso à educação e, portanto, à ideia de processo cultural situado fora da modernização.

A partir desses argumentos, tem-se a percepção de que o crucial não é pensar em oralidade e escrita como elementos que dotam o cordel de um caráter híbrido, mestiçado, mas perceber, partindo desse pequeno esforço genealógico inicial, qual o valor dado a cada um desses componentes na reflexão acadêmica também criadora de um imaginário sobre o cordel. Importa também lembrar que a discussão continuou em épocas posteriores, geralmente voltada para as interações entre oralidade e escrita, agora com um olhar mais fundamentado de pesquisadorxs brasileiroxs, em diálogo com teoria estrangeira, que estudaram a oralidade literária. Avançando para fins da década de 70 do século XX, Jerusa Pires Ferreira, no prefácio à segunda edição de *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*, ao situar o livro no conjunto de seus trabalhos afirma:

Hoje, depois de tantos anos de pesquisa nesta área, de convívio com o universo do popular e com as teorias que nos permitem enfrentá-lo, para melhor perceber a riqueza, a complexidade e os trânsitos no contínuo cultural, penso que *Cavalaria em cordel* foi o marco primeiro e talvez mais importante dessa trajetória. Recebendo outros caudais, ajustando aqui e ali novas perspectivas, a partir das solicitações do objeto literatura oral/popular, tenho-o em conta de um texto fundante. Continuei a trabalhar, partindo de alguns princípios estabelecidos, rumo às poéticas da oralidade, que naturalmente incluem etapas orais/escritas do folheto popular pertencente a um tipo de literatura, correntemente denominada como ‘de cordel’ (FERREIRA, 1993, p.XIII-XIV, grifos da autora).

Alguns elementos que despontam desse trecho da apresentação de Ferreira são bastante problemáticos, caso de alinhar a ideia de literatura oral à de literatura popular (o que representa o risco de essencializar ambos os termos rumo a um rebaixamento), bem como imaginar escrito e oral como “etapas”. Mas importa ressaltar que sem a atenção devotada pela autora – grande estudiosa de Iury Lottman e tradutora de Paul Zumthor – à questão das poéticas da voz seria impossível a realização de sua pesquisa sobre o processo adaptativo do ciclo de cavalaria presente em folhetos nordestinos. Dessa forma, o fluxo do debate que pensa na relação oralidade/escrita seguiu no âmbito dos estudos sobre o cordel, de maneira que a própria Jerusa Pires Ferreira em tempos posteriores, na coletânea de textos organizada por Zilá Bernd e Jacques

Migozzi, intitulada *Fronteiras do literário* (1995) – publicação na qual autoras importantes como Ferreira e Idelette Muzart Fonseca dos Santos reelaboram tópicos de suas linhas de pesquisa –, dá prosseguimento à discussão, quando em um texto intitulado “Matrizes impressas da oralidade” retoma as questões de *Cavalaria em Cordel*:

Em *Cavalaria em cordel* (São Paulo, Hucitec, 1979, com nova edição em 1993) já insistia em relacionar matrizes impressas da oralidade, procurando mostrar que o *Livro de Carlos Magno* ou a famosa *História do Imperador Carlos Magno*, que circulou no Brasil em inúmeras e sucessivas edições, foi a matriz concreta e direta de um conjunto de nossos folhetos mais tradicionais. Tentei seguir os princípios desta recriação, estabelecer parâmetros de uma poética da oralidade, apoiada no texto escrito/lido e acompanhar princípios e consequências culturais de toda uma operação adaptativa que aí se realiza. Preocupada com o papel das editoras populares como sustentação de memória e geradoras de novos textos da tradição oral, em regime de oral/escrito, empenhei-me em criar um método de trabalho que permitisse a percepção dos vínculos e razões entre edição popular e literatura oral (FERREIRA, 1995, p.45).

Aqui, repete-se a linha de força da junção oral/escrito, seja com a ideia de “matrizes impressas da oralidade”, seja com a remissão à questão da memória, seja com a atenção dada à importância das editoras populares e do poeta-editor, que estabeleceria novos parâmetros no que diz respeito à forma, à produção e à circulação do folheto de cordel. Esse personagem ligado ao mundo da tecnologia irá nortear boa parte dos debates sobre cordel que adentraram o século XXI.

Pensando nessa equação popular/oral, mas problematizando o conceito de popular, Idelette Muzart dos Santos chama atenção para a ambivalência do termo:

*Popular* é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. Herda da complexidade de Povo, que designa, ao mesmo tempo, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação, uma multidão de pessoas e a parte mais pobre de uma nação em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos. Acrescenta-se a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, *popular* substitui o critério, aproximativo, de identificação (SANTOS, I., 1995, p.31).

Ao ser substantivado, *popular* personifica e tende a essencializar os sujeitos e objetos que designa. Essa artimanha de linguagem é bastante operacional, no sentido de promover o rebaixamento de todas as realizações humanas enquadradas na etiqueta *popular*. Em sua explanação, Santos continua cercando o conceito de popular, que se constitui como “discurso sobre o povo” e está sempre embalado em um movimento de qualificação das produções do povo, de substituição da palavra *povo* e de sedução do *povo* no momento do reconhecimento e da

apropriação do popular por instâncias legitimadoras.

Ao trazer para a discussão o confronto entre as ideias de pensadores da literatura da oralidade, como Paul Sebillot e Paul Zumthor, Santos chama atenção para o avanço de Zumthor em relação ao predecessor em questão, já que o pesquisador franco-suíço, na contramão da proposta de Sebillot, questiona a equação entre oral e popular. Idellette Muzart Fonseca dos Santos mostra como os postulados de Zumthor promoveram o incremento das pesquisas sobre oralidade, e, no caso brasileiro, prepararam terreno para o estudo de poéticas da oralidade e das interações oralidade/escrita. Em seguida, examinando a literatura de que se ocupam os pesquisadores e as ações da fundação Casa de Rui Barbosa, a autora discorre sobre esses sujeitos de pesquisa:

A literatura popular brasileira, oral e escrita, em particular no nordeste, não é composta de relíquias e vestígios, pacientemente recolhidos antes de desaparecer para sempre: é uma poesia viva e atual. Os cantadores estão nos bairros populares de Recife ou de São Paulo, ou nos estrados dos comícios eleitorais, em qualquer Estado do Nordeste, mas também estão no Amazonas ou Tocantins – o gosto pela cantoria permite testar com quase absoluta certeza a presença da ‘diáspora’ nordestina no Brasil inteiro –; os cantadores também estão nas rádios onde continuam tendo seus programas, e na televisão. Os *folhetos* são mais difíceis de ser encontrados hoje do que nos anos 50, por exemplo, mas ainda estão nas feiras, nas estações rodoviárias e também nas lojas de artesanato e *souvenires* para turistas (SANTOS, I., 1995, p.35, grifo da autora).

O olhar da pesquisadora desenha uma cartografia da incidência do cordel em alguns quadrantes do território nacional quando remete a uma “diáspora” nordestina. Fala sobre as atividades dos cantadores e dos cordelistas quando se refere ao “gosto pela cantoria” e aos “folhetos”. Dessa forma, Santos parece estar pensando no grande complexo da poesia dita popular no Nordeste, que abriga, em uma rede de trocas e retroalimentação, a atividade estritamente ligada à performance com a prática escrita dos folhetos.

Caso comprobatório dessa recorrência da discussão oralidade/escrita é o livro *Fronteiras do literário* para cujo âmago retorno agora. Não à toa a segunda seção desse livro ganha o título de “Literatura e oralidade popular: da tradição à mestiçagem”, tendo como primeiro texto o artigo de Zilá Bernd, intitulado “Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira”, no qual a autora mostra como mesmo a literatura brasileira canônica, a partir de determinado momento, assimilou formas da oralidade. Vale ressaltar que a autora destaca essas formas como “impuras” no trecho que segue:

A partir de romances brasileiros como *Grande sertão: veredas* (1956), *A pedra do reino* (1972) e *Viva o povo brasileiro* (1984), podemos constatar que uma certa corrente da literatura brasileira abre-se à aceitação das formas ‘impuras’. O que se compreende por ‘formas impuras’? Utilizaremos as expressões *impuro* e *impureza* no sentido de Scarpetta, que as empregou em referência a uma ‘fase de confrontação, de mestiçagens, de abastardamentos, de interrogações recíprocas, com confusões, zonas de contato ou desafios (...) colisões, contaminações, raptos, transferências’ (BERND, 1995, p.75, grifos da autora).

É preciso destacar que Bernd não é exatamente uma pesquisadora do cordel, embora esteja à frente dessa publicação, ao lado de Jacques Migozzi, mas que essa noção de impureza inspirada na reflexão de Scarpetta contém elementos que permitem pensar a mestiçagem e a interação oralidade/escrita por um viés bem menos conciliador que o da tradição do pensamento brasileiro. Continuando a leitura de Bernd, a autora vai ainda associar a ideia de impureza à de hibridismo, reportando-se ao grego *hybris*, “cuja etimologia remonta a ultraje” (BERND, 1995, p.75). Ora, trazendo essa discussão para o cordel, a ideia de confronto entre formas da oralidade e texto escrito se delineia de forma mais nítida porque o cruzamento de ambas as formas vai produzir o que seria um texto “impuro”. Se o vetor da “impureza” aponta para a oralidade, pode-se pensar que a forma dita “pura” estaria sob ataque, mas principalmente, contesta-se a validade da ideia de “pureza”. Tal escolha conceitual de Bernd atende a uma agenda muito recorrente em autores ligados aos chamados Estudos Culturais, notadamente o Néstor García Canclini de *Culturas híbridas: movimentos de entrada e saída da modernidade*, o Homi K. Bhabha de *O local da cultura e o* Stuart Hall de *Da Diáspora*. Há nesses autores uma forte tendência desierarquizante em suas concepções de cultura, para a qual a possibilidade da impureza seria um princípio ativo. No escopo de uma perspectiva como essa que se desenvolve no presente escrito, a influência desses autores também é benéfica, no sentido de apontar para a tensão presente no encontro das formas da oralidade e da cultura escrita e que está sendo matizada aqui com a recorrência aos teóricos que estudaram cordel e cantoria de viola nordestina.

Alguns pesquisadores, já no quadrante final do século XX, trabalharam no sentido de pensar oralidade e escrita dentro de suas particularidades para investigar as manifestações da poética nordestina no âmbito de suas características específicas. Se o pesquisador recua um pouco no tempo e se coloca entre as duas publicações de Ferreira, vai encontrar a perspectiva de Maria Ignez Ayala, em seu estudo sobre a cantoria de viola, *No arranco do grito: aspectos da cantoria de viola* (1988), que seria resultado da tese de doutoramento defendida por Ayala em 1983 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Esse trabalho tem a importância de estudar a fundo o universo da cantoria de viola e do

repentismo, separando essa manifestação performática oral da literatura de folheto. Isso por conta do costume de alinhamento entre as duas manifestações poéticas. Sobre a confusão feita entre essas manifestações da poética nordestina (Nordeste é o recorte espacio-cultural de Ayala), a autora informa:

São várias as razões que levam os estudiosos a confundirem o repente com o folheto. Uma delas é que o folheto, quando vendido em feiras, é declamado ou cantado pelos vendedores para atrair os compradores. Soma-se a isto o fato de os poemas publicados em folhetos terem sido parte integrante da cantoria, sendo cantados com acompanhamento de viola nos intervalos do improviso, por iniciativa dos cantadores a pedido do público (AYALA, 1988, p.16).

Em um momento imediatamente posterior do texto, Ayala lembra da questão das pejeas reproduzidas cordel e de sua relação com os embates que caracterizam o cenário da cantoria:

Contribui também para a identificação, por parte dos estudiosos, entre o repente e o folheto, a existência da peleja, gênero específico da literatura de folhetos, que simula o registro da disputa poética de dois repentistas durante uma cantoria. Ao produzir pejeas, o escritor de folhetos toma por base muitas das modalidades poéticas do repente, tendo como personagens cantadores reais ou fictícios e como cenário, a cantoria (AYALA, 1988, p.75).

O trabalho de Maria Ignez Ayala é de fundamental importância porque sistematiza o estudo da cantoria como uma manifestação autônoma, com regras próprias, e investe na especificidade dessa poética eminentemente ligada à performance e ao espetáculo. Isso teria grande potência porque abriu caminho para um maior conhecimento da poesia improvisada ou não-improvisada que compõe o espetáculo da cantoria, abordando desde os tipos de versos até aspectos ligados à logística do espetáculo (1988, p.28) em um trabalho de exaustiva pesquisa, que incluiu um convívio constante com cantadores e com os cenários conhecidos por visitas a congressos de cantadores ou eventos de menor porte. Além disso, há o trabalho de transcrição de desafios de um elenco de poetas que provavelmente não eram conhecidos do grande público.

Como ferramenta de estudo da cantoria nordestina, o texto de Ayala tem um enorme peso. No tocante ao cordel, que é o tema deste estudo que ora se desenvolve, a contribuição da autora se constrói no momento em que observamos, em seu esforço de separação de cantadores e cordelistas, aquilo que aproxima esses símbolos da poética nordestina, que é a oralidade:

Outro fator que contribui para a identificação do folheto com o repente é a base oral desta poesia escrita. Sabe-se que muitos poemas da literatura de folhetos são construídos a partir de esquemas de narrativas populares orais. Além disso, a métrica, os esquemas rítmicos e os tipos de estrofe (sextilha,

seartilha, décimas, entre outros) utilizados nos folhetos também são encontrados nos repentes (AYALA, 1988, p. 17).

Sem dúvidas os pontos levantados no trecho acima constituem um aspecto desafiador para o trabalho de delimitação da cantoria como modalidade específica (bem como do cordel como modalidade específica). É preciso pontuar que, embora surgidos em cenários semelhantes, o repentismo e o cordel têm modos de criação, circulação e permanência bastante peculiares, sendo aquele mais ligado ao cenário da interação imediata que a cantoria representa e este último surgindo como manifestação manuscrita, depois impressa. Contudo, como já foi aventado neste texto, ao longo da história (e esse périplo teórico indica tal constatação), essas modalidades do verso nordestino vão dialogando e se retroalimentando.

Em tese de doutorado defendida em 1993 no Departamento de Teoria Literária da Unicamp – trabalho que depois seria adaptado para a concretização do livro *Histórias de cordéis e folhetos* (1999) –, Márcia Abreu, ao diferenciar a literatura de cordel brasileira da literatura de cordel portuguesa, defende as bases orais do cordel que floresceu no nordeste do Brasil, destacando seu diálogo com a cantoria:

Diferentemente da literatura de cordel portuguesa, que não possui uniformidade, a literatura de folhetos produzida no Brasil é bastante codificada. Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma ‘canônica’ (ABREU, 1999, p.73, grifo da autora).

No parágrafo seguinte, a autora é mais enfática ao sublinhar a relação entre oralidade e escrita em solo brasileiro:

As apresentações orais de narrativas, poemas, charadas, disputas não são peculiares ao Nordeste brasileiro. Todos os povos as conhecem, principalmente aqueles nas quais a cultura escrita não é dominante. Índios, negros e portugueses contavam histórias e faziam jogos verbais oralmente, não sendo portanto de se estranhar que esta prática tenha se difundido por todo o Brasil, assumindo, entretanto, formas específicas em cada região. No Nordeste têm grande relevância as cantorias, espetáculos que compreendem a apresentação de poemas e desafios. O estilo característico da literatura de folhetos parece ter iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível (ABREU, 1999, p. 73-74).

À primeira vista, a reflexão de Abreu pode caminhar *pari passu* com o postulado da mestiçagem que vaza do texto de Diégues Júnior, porém é preciso considerar que índios, negros

e brancos são inseridos em um contexto mundial e a autora chama atenção para as especificidades do uso da oralidade em cada região. O ponto a ser considerado nesta trama teórica é a oralidade preparando terreno para o que se configurará a partir da emergência do impresso – emergência que animou vários debates recentes sobre o contexto e a materialidade da literatura de cordel.

O “1º Colóquio Internacional sobre Literatura de Cordel: oralidade, mídia e produção de sentido”, realizado em novembro de 2008 pelo Núcleo de Análise de Discurso da Faculdade de Letras da UFMG, em Belo Horizonte, gerou uma publicação intitulada *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido* (2010), organizado por Simone Mendes. O livro conta com a participação de importantes intelectuais da pesquisa de oralidade, cordel e cantoria de viola, como Edilene Matos, Ria Lemaire, Gilmar de Carvalho, Andréa Betânia da Silva, Maurílio Antonio Dias, Francisca Pereira dos Santos, Rosilene Alves de Melo, entre muitas presenças que compõem o cenário desse universo de estudo no Brasil. Algumas propostas de reflexão, pensando na emergência das tipografias que originaram a produção mais constante de folhetos no território do Nordeste (depois em outros territórios brasileiros), não deixaram de trazer o cruzamento com a oralidade em suas perspectivas.

Tomando um exemplo inicial, Edilene Matos, em “Literatura de Cordel: Poética, Corpo e Voz”, após declinar sobre os usos das denominações *literatura de cordel*, *literatura de folhetos* e *literatura popular em verso* para problematizar o uso que ela mesma faz dessas três denominações ao se reportar às manifestações poéticas a elas associadas, pondera a importância da presença da oralidade:

A verdadeira palavra é a palavra falada. Sábia, Scherazade entendia muito bem o poder do discurso vivo. Sábio, o poeta popular percebe o fascínio da palavra oralizada, porque é ela o principal meio de comunicação de histórias, narrativas, fatos, casos etc., ou seja, é ela, em verdade, a grande mediadora entre o homem (que conta/canta) e sua experiência. É por isso que a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no nordeste, onde a voz e canto do povo ainda se fazem ouvir. Esta forma poética, que se situa entre a oralidade e a escritura, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência com a cultura escrita (MATOS, 2010, p.16).

Matos chama atenção para a importância dada à palavra falada pelos poetas de cordel como instrumento de mediação entre o texto deles (que, ao fim e ao cabo, é impresso) e o público. Essa interatividade, vale lembrar, é crucial para a permanência da literatura de cordel, bem como é imprescindível para se pensar em sua singularidade no conjunto das produções literárias que

são praticadas no Brasil. O texto de Matos procura relatar etapas de produção e circulação do folheto, como a composição do texto entre oral/escrito, produção das capas e problemas de autoria, no sentido de mapear as questões mais abrangentes da presença do cordel na cultura brasileira. A nota relativa ao debate sobre escrita e oralidade é, entretanto, o que aproxima a reflexão de Matos sobre o cordel com outras propostas enfeixadas nesse mesmo livro.

Francisca Pereira dos Santos, em seu artigo “Poética das vozes e da memória” (2010a), atenta para as especificidades do cordel no tocante a sua comparação com a cantoria de viola, algo inverso do que já foi citado com relação à produção de Maria Ignês Ayala – já que o foco desta é o repentismo e o foco de Santos é o folheto. Este último teria seu incremento diretamente associado ao parque tipográfico que surgiria com a presença da imprensa nas cidades do interior do Nordeste, sendo, portanto, um produto da tecnologia que iria impactar na relação distanciada do poeta com o leitor. Entretanto, as marcas da oralidade, segundo Santos, não deixariam de amplificar o som do verso impresso. Ilustrando essa questão, cito do texto o seguinte trecho, em que há a comparação entre cantoria e poesia de cordel:

Já a cantoria é o espaço do lazer, é festa, a passagem de uma noite inteira em duelo, em rodas de cantadores nos sítios, fazendas... são espaços de comemoração. A cantoria precisa dessa comunhão, eternamente, dado que o que interessa é o jogo, o duelo lúdico da peleja. O canto é sua finalidade. O jogo de folhetos é diferente, o canto, nele, é apenas um complemento, ele canta para contar uma história. Contudo, voltamos novamente às nuances próprias desse processo em que a voz se faz suporte no papel, o folheto, ao ser impresso, mesmo se eternizando, ele traz no impresso uma palavra que, por vir do canto, evoca essa voz que foi silenciada. Está lá, umbilicalmente, a memória alimentada da voz, que se faz letra. O processo de leitura é essa evocação, pois, mesmo escrito o folheto traz a memória do texto oral (SANTOS, F., 2010a, p. 48).

Se a marca da oralidade no folheto está ligada à questão mnemônica, mesmo que o dado do suporte físico da escrita tenha um impacto de deslocamento dessa prática poética quanto ao cenário da cantoria, a oralidade presente no texto vai sempre abrir frestas para a passagem de uma memória originária de matrizes poéticas e culturais, para as quais a escrita não tinha a centralidade que tem no chamado ocidente. Aqui esse ponto do texto de Francisca Pereira dos Santos toca em uma questão, recorrente em sua pesquisa, que seria a importância da voz para a inserção das mulheres em uma tradição da cantoria e do cordel (a relação entre esses universos sendo sempre levada em conta pela autora). Ainda no referido artigo, sem duvidar das mudanças proporcionadas pela cultura impressa no âmbito de circulação e no conteúdo dos folhetos, a voz e os procedimentos das poéticas orais permanecem sendo o ponto de apoio do poeta de cordel no âmbito da composição dos versos:



Essas formas de registrar, arquivar e transmitir uma informação que vem modelada por uma voz poética, a partir de referências a um tempo onde a memória era gestada rítmica e mnemonicamente, têm ainda uma vivência muito forte entre os homens e mulheres que produzem o folheto. A produção dos folhetos é e continua a partir do oral-auditivo. A sua criação se faz partindo do movimento da voz, embora se conviva lado a lado com outros tempos e espaços, em que as tecnologias da escrita se tornaram hegemônicas, ficando a voz mediatizada por vários outros suportes (SANTOS, F., 2010a, p.59).

A ideia aqui é que, no caso do cordelista, a voz convive com outros suportes de transmissão, em um movimento de resistência a outros suportes mediatizados e à hegemonia da escrita. Importante perceber essas implicações políticas da relação entre oralidade e escrita para entender que essa interação não se dá pacificamente. É preciso considerar que alguns poetas trouxeram essa questão também para o suporte livro, caso de Patativa do Assaré. Bruna Paiva de Lucena, refletindo sobre essa ampliação do canto pelo mercado editorial, assinala que:

O canto, que antes se movia somente junto com o corpo do poeta, viaja independentemente dele, o que possibilita maior alcance de sua obra, não só por meio dos folhetos de cordéis – que também têm um público de leitores específico – mas também pelas páginas de livros. Neste contexto, o cordel que circulava por meios distintos dos mecanismos da indústria cultural hegemônica, brota como um produto também vendido por ela e que começa a atender aos moldes de um mercado diferente, até então, do seu, o que desencadeia até mesmo mudanças em sua aparência (LUCENA, 2010, p.183).

Sem abandonar a primazia do canto como substância do cordel, Lucena atenta para as modificações decorrentes da inserção desse produto cultural no âmbito da materialidade do objeto mais industrializado, que é o livro, suporte que, por sua vez, simboliza a hegemonia da escrita a que se referiu Santos em texto supracitado. Ocorre que essa problemática também anima os pesquisadores que se preocuparam com o cordel como fenômeno da escrita, a exemplo de Maurílio Antonio Dias que, em “O cordel no prelo: trajetórias e impressões”, pesquisando sobre as tipografias no cordel, afirma:

A literatura de cordel é, antes de tudo, a poesia popular nordestina impressa e são os folhetos os suportes que estabelecem a materialidade desse tipo de poesia que surge entre os poetas do povo. Através da impressão dos folhetos, que eram exibidos nas feiras livres e cantados pelos poetas populares, é que os folhetos se tornaram objetos de compra, veículo de comunicação de massa e suporte mantenedor de um legado poético popular (DIAS, 2010, p.167).

O percurso de pesquisador de Dias está voltado para a materialidade impressa do folheto e para a emergência das tipografias nordestinas. Todavia, mesmo com um recorte muito preciso,

quando o autor menciona o legado poético popular, em certa medida (sempre ressaltando as nuances e complexidades do termo “popular”), contempla a poética da oralidade. Continuando a reflexão sobre a especificidade tipográfica do cordel, Maurílio Dias, em “A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias”, publicado no nº 36 do periódico da Universidade de Brasília intitulado *Estudos de literatura brasileira contemporânea: poéticas da oralidade* (2011), volta a tipificar o cordel, assim como o fizera Maria Ignez Ayala, citada anteriormente. Dias retorna aqui a especificar o cordel por sua materialidade física, o impresso, em contraste com a cantoria de viola.

Diferentemente da cantoria, imediata e performática, o cordel é antecedido por um texto original manuscrito ou datilografado que, por sua vez, passará pelo olhar editorial e pelas mãos do tipógrafo que o tornará impresso. Essa clivagem é a marca inconfundível da passagem da poesia popular oral para a escrita, da passagem do ofício de cantador para o de poeta de bancada. É a passagem da voz para o impresso (DIAS, 2010, p.31).

Mais uma vez há uma precisão da perspectiva de Dias ao flagrar a mudança de rumos representada pelas tipografias. Sem dúvidas o folheto de cordel precisa também ser pensado a partir de certas condições de maquinário e pela ação dos poetas editores, razão pela qual o trabalho de Maurílio Antonio Dias é basilar quando se debruça sobre esse aspecto da pesquisa. No entanto, mais uma vez se percebe a comparação entre o cantador e o poeta de bancada, a partir de uma construção na qual existe a sugestão do cordel significando um passo adiante em relação à cantoria, o que coloca o risco de ler a interação entre as modalidades a partir de uma chave progressista. O cordel seria, assim, uma “evolução” da poesia popular até chegar ao mercado editorial. Esse dado esbarra no problema da própria prática vocal do cordelista, muitas vezes colhendo o material estético da base oral da poética do cordel, muitas vezes desenvolvendo a declamação, que também é ato de performance oral.

Também na direção da escrita, Wilma Mota Quintela desenvolveu a argumentação de sua tese *O cordel no fogo cerrado da cultura*, apresentada em 2005 ao Programa de Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Doralice Alcoforado. O trabalho se desenvolve em torno da ideia da literatura de cordel como “um sistema literário concorrente, resultado da luta do poeta denominado e autodenominado popular pela sua inscrição e permanência no mercado cultural” (QUINTELA, 2005, p.10). A ideia de “sistema literário concorrente” é tributária da formulação de Antonio Cândido, que propõe a compreensão da formação da literatura brasileira a partir de um sistema literário (CÂNDIDO, 2000, p.23-25). A autora assim define seu postulado:

Como foi dito, este trabalho resulta de um esforço 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. O conceito de sistema literário do autor se coaduna com a ideia (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 interumana, 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 ideia de focar o 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 (QUINTELA, 2005, p.30)

A pesquisa de Quintela, no esforço de comprovação da ideia do *sistema concorrente*, vai se apoiar em momentos decisivos da consolidação do folheto em território nordestino e no processo de ultrapassagem desses limites territoriais. A autora enfoca a importância de Leandro Gomes de Barros no momento de circulação e difusão do cordel no Nordeste, bem como de sua influência no trabalho de Chagas Batista, outro grande poeta e editor. No âmbito da discussão autoral, vai despontar a figura de João Martins de Athayde, como paradigma do autor proprietário. Esse momento agudo em que se discute a autoria do cordel funciona para a autora como um divisor de águas na distinção entre o folheto impresso e a tradição oral, posto que essa última estaria diretamente relacionada a uma coletividade, não havendo no texto da oralidade a preocupação com a autoria individual. Por fim, outro personagem importante, o poeta Manoel D’Almeida Filho, vai surgir como uma figura mantenedora da tradição do mercado do folheto de cordel que confrontaria uma possível rendição à cultura de massa.

A importância da reflexão de Quintela está justamente na detecção desse embate no campo cultural que a ideia de “sistema concorrente” sugere, posto que do outro lado do balcão estariam as realizações massivas e a tradição escrita hegemônica simbolizada pela literatura canônica. A autora defende seu postulado sem deixar de pontuar também os movimentos de troca entre as forças culturais concorrentes. Para além do essencialismo, existiria o embate com movimentos de permanência e cooptação por ambos os lados, como se percebe na parte conclusiva do trabalho acadêmico em questão, em que o antiessencialismo do pensamento de Stuart Hall é evocado:

Como bem precisa Stuart Hall em suas ‘notas sobre a desconstruções do popular’, as formas concretas da 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. Ao invés, há que se pensar as tradições e o popular no campo de luta em que a cultura se efetiva, a partir de diversas possibilidades de apropriação, tornava possíveis pelas condições históricas que se impõem. Deduz-se daí que o problema da inscrição do popular na cultura não se resolve, simplesmente, com base na polarização autonomia versus cooptação ou ‘encapsulamento’, 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 relação a essa dinâmica cultural, os elementos da tradição se organizam para se articular em diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado a partir de uma inscrição contínua e de sua inscrição na atualidade (QUINTELA, 2005, p.195-196, grifos da autora).

A longa citação expõe algumas linhas do postulado de Quintela que são importantes e influenciadoras de minha reflexão: a primeira é a da vigilância em torno dos movimentos essencialistas que podem ser acionados quando colocamos o cordel no embate da cultura; a outra é a de que o cordel, como os elementos da cultura de uma forma geral, não funciona em uma bolha de isolamento, sendo atravessados por influências diversas e sofrendo mutações; por fim, está o fato de que o texto não descuida do investimento na tensão entre a cultura dita popular e a cultura hegemônica. Por essas mesmas convicções, um adendo é necessário quanto à equalização da cultura da oralidade como uma tradição coletiva. O problema aqui estaria menos na ideia de coletivo (para mim, sempre poderosa) e mais na reflexão que associa tradição e oralidade a uma perspectiva anacrônica. Pensando em tradição e oralidade, Ria Lemaire, no artigo “Tradições que se refazem”, presente na já referida publicação da Universidade de Brasília, entabula uma proveitosa reflexão, a partir da etimologia, sobre a ideia de movimento associada ao termo *tradição*:

Percorrendo os significados do termo, nós remontamos ao latim *traditio*, derivado da forma verbal *traditium*, do verbo *tradere*, composto de *trans* e *dare*, quer dizer dar, passar, transmitir conhecimentos, um saber, a sabedoria, a memória, como conotação primeira e de intensa e contínua atividade. Não é por acaso que em inglês a palavra, tanto o substantivo quanto o verbo, para dizer comércio é *trade* e *to trade*, ou seja, um movimento incessante, contínuo dos bens, de produtos, que são passados de uma mão para a outra. Hoje em dia, a raiz latina deu também o neologismo *trader*, para aludir àquelas pessoas especializadas na transmissão esperta, febricitante, instantânea e totalmente imoral dos enormes capitais do mundo da especulação financeira (LEMAIRE, 2010, p. 17, grifos da autora).

Lemaire empreende esse percurso etimológico com o intuito de questionar certo

passadismo epistemológico associado à ideia de tradição, esforço que se confirma com as questões levantadas a seguir e que interessam a este momento do trabalho como um contraponto ao sentido corrente de oralidade que vaza do texto de Quintela. Assim, dando continuidade à sua reflexão, Lemaire afirma que:

O ponto de partida do nosso pensamento é o verbo latim *tradere*, essa atividade permanente, incessante e até meio ansiosa, cujo objetivo é passar, transmitir coisas. Essa é, na verdade, a prática cognitiva básica das civilizações da oralidade, nas quais, para que os conhecimentos possam existir, para que possam evoluir e crescer, têm de ser passados de boca para a orelha, passar de boca em boca, continuamente. É só os repetindo e repetindo sem parar, que os conhecimentos vão poder integrar-se na memória das pessoas, transformar-se em tradição. Essa é a primeira significação da palavra *tradição*: o conjunto de conhecimentos que as pessoas de uma civilização da oralidade transmitiram e continuam transmitindo de uma geração para outra. Nesse primeiro sentido, trata-se de um contexto cultural em que tanto a produção quanto a transmissão, a recepção, a repetição e a conservação dos conhecimentos, da tradição dependem da voz humana e de um público ouvinte; trata-se do verbo *tradere* no sentido original do termo: trans-dare (LEMAIRE, 2010, p.20, grifos da autora).

Obviamente, quando penso na oralidade presente em textos escritos do cordel, há uma relação ainda muito presentificada entre essa tradição da oralidade e os poetas de cordel. Mesmo que esses autores tenham vivenciado muito diretamente a relação com a escrita e tenham obras com base na impressão, ao menos em seus momentos de formação a transmissão pela oralidade foi determinante, como é o caso de personagens conceituais estudadas neste trabalho. A perspectiva de Lemaire mostra como a oralidade não é apenas uma base ancestral da poesia de folhetos, mas pode ser pensada como uma força motriz que é tão determinante quanto o impresso para definir o estilo de cada cordelista. Ademais, pensando em bases identitárias da edificação do cordel como uma poética associada aos estratos numericamente mais significativos de nossa população, com a oralidade, a contribuição da população negra e dos povos originários, bem como, especificamente, a contribuição das mulheres, fica mais palpável.

Tal é a premissa que orienta a tese de doutorado de Francisca Pereira dos Santos, *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes* (2009), apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, sob orientação de Beliza Áurea de Arruda Mello. O trabalho de Santos é referência para os estudos de gênero no cordel pela abrangência da pesquisa, pela acuidade da abordagem e pelo comprometimento da autora com as personagens envolvidas no estudo, sendo ela mesma uma autora importante no cenário da produção cordelística do Cariri cearense da virada do século XX para o século XXI. Em suas considerações iniciais, a autora

defende a importância de pensar a voz como elemento que inclui as mulheres em uma historiografia do cordel, posto que sua exclusão se deveu ao apagamento proporcionado por uma tradição escriptocêntrica:

Naturalmente, devido ao fato de as mulheres estarem participando com maior destaque no campo da oralidade em razão das difíceis condições sociais a elas reservadas no espaço público, houve pouca publicação de folhetos de autoria feminina no século XX, o que resultou no entendimento de que esse universo era exclusivamente masculino, implicando no surgimento de um outro tipo de preconceito [além do escriptocêntrico], o androcêntrico (SANTOS, F., 2009, p. 23-24).

Santos (2009) trabalhou em um contexto no qual despontaram várias autoras com produção relevante, como Bastinha Job, Dalinha Catunda e Salete Maria da Silva. No esforço de pesquisar o movimento que representavam essas presenças femininas no cordel, a autora percebeu que essa tradição era bem mais antiga do que as evidências superficiais davam a entender, e que essas autoras, como ela própria, representavam uma linhagem de poetas que foi se constituindo na oralidade até chegar na produção escrita. Daí o entendimento de que a oralidade no cordel acaba por incluir vozes que foram apagadas ao longo da história, mas que arquitetaram a tradição do folheto nordestino.

No primeiro capítulo da tese, a autora atenta para o fato de que os estudos do cordel, ao desconsiderarem a questão mnemônica do verso impresso nos folhetos, rebaixaram a textualidade ali presente com o auxílio de parâmetros de avaliação da tradição escrita:

Quando se priorizou o contexto editorial e seus autores, a perspectiva adotada em cada um desses estudos se encaminhou para a formação da seguinte visão: a de que o folheto – por ser impresso – deveria ser analisado dentro dos quadros do texto escrito, o que levou algumas análises a considerarem as variações linguísticas que são próprias do mundo oral a serem vistos como ‘erros’ dos poetas, simultaneamente caracterizados como analfabetos. Essa visão da historiografia que impinge ao poeta que tem outra formação cultural e cria suas produções poéticas dentro do procedimento mnemônico, chamamos aqui de escriptocentrismo, quer dizer, relacionada e centrada no texto escrito que desconsidera, tanto esse procedimento de criação dos poetas, quanto pauperizou e excluiu a fala em detrimento do texto escrito. Essa tomada de posição teve e tem algumas implicações, a saber, a desconsideração das vozes cantadas e improvisadas que não foram registradas oficialmente e simultaneamente a negação da presença feminina nesse campo, na medida em que as mulheres estavam produzindo basicamente no mundo da oralidade (SANTOS, F., 2009, p.29, grifo da autora).

É certo que estou tratando de presença de elementos da oralidade do cordel durante esse percurso de reflexão. Se assim estou procedendo é porque entendo que essa é uma discussão

fundante dentro dos estudos sobre cordel. É fundante, sobretudo, porque sem a ponte com a oralidade o cordel seria compreendido apenas como poesia metrificada à antiga. Alguns teóricos procuraram questionar essas chaves de interpretação. Caso de Bráulio Tavares que, considerando a base oral da tradição cordelística, lembra da imprecisão de conceitos como “autoria” e “originalidade” quando aplicados ao estudo do texto de base oral. Primeiro, o autor aponta o que seriam características do texto escrito:

O mundo da cultura escrita, da literatura escrita, é muito diferente do mundo oral. Na literatura escrita existe uma preocupação muito grande com a exatidão do texto, com a fidelidade ao original, com mil cuidados para estabelecer sem sombra de dúvida cada detalhe desse texto inicial. Fortunas são gastas em pesquisas bibliográficas ou grafológicas para estabelecer o texto oficial de uma obra de Shakespeare ou de Camões. Especialistas discutem durante décadas as variantes de um texto, até bater o martelo e escolher uma delas como a versão oficial. Neste mundo, registram-se e autenticam-se as versões de um texto e cobram-se taxas por qualquer uso deles (TAVARES, 2005, p.106).

Nesse momento, Tavares traz exemplos de procedimentos da tradição estritamente escrita, aludindo ao prestígio cultural e econômico desses objetos, e procedimentos mobilizados para a leitura desses textos. É possível que esses parâmetros continuem sendo acionados quando se trata de um produto híbrido como o cordel, mas é preciso atentar para o que deve ser levado em conta na análise do texto oral para ter em vista o que a literatura de cordel pode solicitar como possibilidade de leitura acadêmica. Em passagem subsequente, Bráulio Tavares afirma que:

No mundo da literatura oral, não existe ‘a’ versão oficial. Não existe original; tudo é cópia. Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior. É raro que se encontrem duas versões exatamente iguais, mas não importa. Cada uma é tão legítima quanto as outras. Quando alguém conta uma história extraordinária numa sala de visitas, ou uma história de fadas junto à cama de uma criança, ou uma lenda folclórica diante de um auditório cheio de alunos, não está preocupado em saber se essa história está sendo contada ‘exatamente como é’. Ela é *aquilo que está sendo* naquele momento. Sua forma é a que aquele narrador lhe dá naquele momento (TAVARES, 2006, p.106, grifos do autor).

A linguagem de Bráulio Tavares é direta para falar de uma situação que caracteriza a narrativa da oralidade. O texto da oralidade se baseia na instantaneidade de sua emissão, o que de antemão impõe dificuldades para delimitar sua “autenticidade” se pensada sob parâmetros aplicados ao texto escrito. Aqui se impõem dificuldades que não são amenizadas quando se tem em mãos um objeto de análise que participa dos dois mundos. Entretanto, pensando no cordel, de acordo com o que já foi trazido aqui para esta análise, constatando a complexidade de procedimentos necessários para essa leitura, é possível pensar que a tradição acadêmica escrita,

vinculada à perspectiva cientificista, contamine as leituras consagradas sobre o cordel, muito embora já tenhamos entre os estudiosos aqui elencados um trabalho de superação desses parâmetros grafocêntricos.

Obviamente que os cordelistas demonstram consciência do prestígio e do lugar da escrita. Mais especificamente, valorizam bastante o lugar do impresso, como já tentei demonstrar em alguns trechos de cordéis citados aqui. Todavia, o elemento comunitário da oralidade é peça-chave para o entendimento da estética e das funções interativas do cordel, justamente porque guarda parentesco com as narrativas que sempre participaram e moldaram o cotidiano das sociedades tradicionais muito apoiadas na transmissão pela memória e nos recursos utilizados para a garantia desse processo mnemônico. Pensando nesses aspectos estruturais e na importância dos velhos como guardiões do saber a ser transmitido em comunidades tradicionais, Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes afirmam que:

Por isso, a memória é tomada como fator polissêmico na vida social. Ela se torna, simultaneamente, elemento afetivo de interação entre diferentes gerações; elemento político que define quem pode mandar (porque sabe mais) e quem deve ser orientado (porque não domina as regras do grupo) e elemento lúdico ao demonstrar que se recupera algo perdido – fato original – quando se percebe que ele se tornou outro – fato reconstituído pela memória (PEREIRA; GOMES, 2002, p.228).

A centralidade da memória em contextos tradicionais, sobretudo em ambientes rurais no sertão nordestino, onde circulou inicialmente a literatura de cordel e onde as tipografias começaram a reprodução massiva dos folhetos, preside as questões formais que estão implicadas na estrutura dos versos. A questão da repetição tem como elemento sonoro mais perceptível a rima. Como exemplo digno de nota, penso aqui no conhecido cordel de José Pacheco, *A chegada de Lampião no inferno*, obra que ganhou alcance internacional porque é entoada em uma enorme sequência do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, dirigido por Glauber Rocha em 1968:

E depois Chegou Cambada  
Endireitando o boné  
Formigueiro e Trupe-Zupe  
e o crioulo Quelé  
chegou Caé e Pacaia  
Rabisca e Cordão de Saia  
e foram chamar Banzé.  
(PACHECO, s.d. p.5)





Figura 20: Foto de José Pacheco  
 Fonte: Blog Mala de Romances (s.p.d., s.p.)

O que se pode perceber no texto é a musicalidade da estrofe toda apoiada nos nomes dos demônios arregimentados na narrativa do folheto para combater Lampião. Além de rimas apoiada em apelidos, a vocalidade dos nomes, sendo dois proferidos em sequência no mesmo verso, são a base rítmica desse momento da narrativa. Essa passagem, sem grande discursividade do ponto de vista de uma compreensão da gramática normativa, garante a inteireza rítmica do poema e confere às rimas um significado narrativo bastante acentuado.

Outro recurso da oralidade presente no cordel, por sua associação com o universo da cantoria de viola, é o trava-línguas, que ficou celebrizado na *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, conforme versão de Firmino Teixeira do Amaral:

C. – Amigo José Pretinho  
 Eu nem sei o que será  
 De você depois da luta –  
 Você vencido já está  
 Quem a paca cara compra  
 Paca cara pagará!  
 (AMARAL, s.d., p.150)



Figura 21: Capa do Folheto *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, de Firmino Teixeira do Amaral  
Fonte: acervo particular do autor

É célebre o desconforto causado por Aderaldo em seu oponente ao propor a sentença “quem a paca cara compra, paca cara pagará”, manipulado pelo cantador do Crato até a rendição de seu oponente. Louis-Jean Calvet, em *Tradição oral & Tradição escrita*, lembra da incidência no universo infantil dessas brincadeiras com linguagem, que se baseiam na repetição de certas sílabas pronunciadas com rapidez, no sentido de confundir o interlocutor e fazê-lo errar ao tentar pronunciar as sentenças (CALVET, 2011, p.21). Os trava-língua inserem seus praticantes no interior nas dificuldades com a linguagem, daí ser um expediente tão utilizado por repentistas e por emboladores. Esse expediente, como são os provérbios, pertence ao acervo da poética oral movimentado pelos cantadores e pelos cordelistas. A proficiência com a qual os poetas inserem esses recursos na economia das redondilhas e martelos é um índice considerável de domínio da arte por parte dos poetas de cordel, ao passo em que é um valor pertencente aos domínios da poesia mnemônica e tradicional a ser considerado pelo estudioso que se debruce sobre as estruturas e a questão estética a serem estudadas no cordel.

Ressalto que, mesmo sabendo que as fronteiras entre os saberes e as culturas são permeáveis, nenhum produto cultural pode ser essencializado e nem mesmo a ideia de “povo” pode pertencer a um segmento em particular. Por essa via, os suportes e a linguagem, os elementos da oralidade e da escrita se interpenetram no processo de produção do cordel, mas pensar em

dois lados é um movimento tático para tentar compreender a denúncia da interdição e da exclusão que são imputadas a esses objetos da cultura que se aproximam espiritualmente dos grupos minoritários (do ponto de vista do acesso ao poder) em um contexto de sociedade autoritária e de cultura impregnada do hierarquismo excludente de base europeia.

Em alguns momentos deste trabalho, os textos dos poetas serviram também com base para a reflexão conceitual aqui proposta. Trata-se de textos escritos que trazem a marca da oralidade, e aqui se defende que é preciso considerá-la como uma possibilidade discursiva que também pode ser propositiva e eficaz para a produção de pensamento dentro de uma compreensão que considere elementos culturais de variadas procedências. A ideia aqui é também deslocar esses textos do lugar de precariedade ao qual muitas vezes são associados, sobretudo quando revelam suas bases orais, já que, do ponto de vista acadêmico, o saber representado pelo texto da oralidade esteve sempre associado a uma espécie de conhecimento “natural”, sendo “natural” algo muito próximo de “primitivo”. A observação de Walter Ong é bastante elucidativa desse rebaixamento do saber da oralidade:

Salvo en las décadas recientes, los estudios lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil de comprender: la relación del estudio mismo con la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no concen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no ‘estudian’ (ONG, 2016, posição 606).

Resguardado o contexto em que o texto foi escrito e a consequente possibilidade de termos na atualidade, uma melhor recepção para o pensamento formulado na oralidade, o rastro da imposição da escrita como forma central de validação acadêmica do pensamento científico ou da validação do conhecimento é ainda dominante. Daí, por uma questão ética no que diz respeito à relação com o tema, cordelistas e cantadores que produziram na oralidade ou com ecos da oralidade figuraram e figurarão aqui, também, como apoio conceitual.

O que se depreende dessa discussão das questões da oralidade e da escrita no cordel não são apenas os debates que se constituíram em torno dessas forças e que construíram um discurso sobre o cordel, mas é a consciência de que os debates junto com o conjunto da produção cordelística brasileira construíram também o cordel como discurso. Como tal, o cordel tem implicações sobre as realidades que inventa, atravessa e é atravessado por questões fundantes da compreensão da sociedade brasileira. Dessa forma, o cordel, como outras vertentes da cultura

brasileira, produz desigualdades e é produzido por elas. Ao passo que produz, documenta e amplia a estereotipia sobre o Nordeste, o racismo e o machismo, também produz com sua linguagem um movimento de resistência, dada sua proximidade com amplo espectro populacional. Como toda maquinaria discursiva, o cordel comporta idas, vindas e duplicidades que são a própria substância de sua permanência dentro da cultura brasileira, aspectos que o constroem como potência discursiva múltipla.

Mas é sempre importante pontuar a percepção desse movimento como jogo, tática de escape da fixidez e rebaixamento que a situação subalternizante imputada aos produtos culturais submetidos à etiqueta de “popular” acaba por solicitar. É importante lembrar que estar entre oralidade e escrita representa antes uma força, no sentido de não se colocar nos limites de uma mirada hierarquizante e que, nesse movimento ou jogo, considerar a experiência dos que são historicamente subalternizados em uma sociedade autoritária – pessoas negras e mulheres – é fundamental e estruturante. Por isso cabe, antes de afunilar a discussão para o enfrentamento do trabalho das personagens conceituais cujas textualidades são mais incisivas quanto ao postulado do *jogo múltiplo*, entender melhor a ideia de jogo e o movimento agonístico inspirado no pensamento afro-brasileiro de Muniz Sodré que julgo ser estruturante desta reflexão.

### 2.3 O JOGO E A AGONÍSTICA COMO CONTRIBUIÇÃO AFRO-BRASILEIRA PARA SE PENSAR O CORDEL

Já é perceptível a enorme influência de Muniz Sodré neste texto. Recorrendo mais uma vez à reflexão sobre a cultura afro-brasileira presente em *A verdade seduzida*, lembro da noção de jogo aplicada à leitura do cordel, entendido por Sodré como um “jogo de formas” (1988, p.186) já que, para o autor, a linguagem do cordel é menos finalística do que *performativa*. Em que pese Sodré ter se ancorado muito incisivamente no parentesco do cordel com a cantoria, a ideia de performance por ele sublinhada para caracterizar o texto do cordel é importante se associada a uma ideia de lúdico que ele desenvolve no ensaio. Do compromisso com o jogo e com as “regras do jogo” emerge a concepção de Sodré do que seria uma tradição do cordel: “O texto se faz de cordel pela estrita observação dos protocolos tradicionais de produção e de recepção. Mais do que dar a conhecer alguma coisa, o discurso aí vive do realce daquilo que se conhece como relação interpessoal concreta”. Adiante, Sodré associa os procedimentos da poética da oralidade à relação dos cordelistas com a performance:

Mesmo escrito, o texto é moldado pela oralidade, esta se impõe como forma. Pode perfeitamente acontecer que não faça nenhum sentido *o que se diz* e que, entretanto, o espetáculo exista pelo puro rigor rítmico de uma forma, pelo jogo de uma aparência, como no exemplo dos escravos que faziam existir o cristianismo com a fórmula ‘Reco-reco Chico disse’<sup>6</sup> (SODRÉ, 1988, p.195, grifos do autor).

Sabemos que o cordel se configurou em um aparato discursivo importante dentro da cultura brasileira, cujo potencial de “dizibilidade” (retomando Albuquerque Júnior) pode ser aferido na discussão aqui travada acerca da tensão escrita/oralidade no cordel. Entretanto, pensando no “jogo de uma aparência” que essa textualidade representa e na presença do elenco de cordelistas negrxs que percorre estas páginas, a performance, enquanto compromisso com o jogo e como percepção agonística das possibilidades da poética deve ser levada em conta.

A linguagem poética é lúdica por excelência – isso um comentador da importância do jogo nas formações sociais como Johan Huizinga deixa evidente em seu *Homo Ludens*. No capítulo intitulado “O jogo e a poesia”, pensando a poesia na linha divisória entre a expressão religiosa e filosófica, Huizinga acentua a função lúdica da *poiesis*:

Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criado pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente do que apresentam na ‘vida comum’, e estão ligadas por relações diferentes da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso (HUIZINGA, 2012, p. 132, grifo do autor).

O excerto já indica uma linha evolucionista presente no texto de Huizinga (o uso recorrente do termo “primitivo”) que pode ter passado incólume na época em que o texto foi escrito, mas que não se sustenta no contexto de compreensão atual do funcionamento das sociedades. Feita essa ressalva, é preciso destacar a relação entre poesia e ludismo presente na citação que associa a poesia ao jogo. Acrescente-se que o ludismo na poesia, apontado por Huizinga, não é redutor. Mirando um amplo alcance sociocultural da poesia, o autor rejeita a ideia de que a poesia se restrinja à função estética:

Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo.

---

<sup>6</sup> Muniz Sodré descreve o trocadilho feito por escravizados com o fragmento de uma oração católica geralmente declamado em latim: “Ressurrexit sicut dixit” (1988, p.187).

Toda a poesia da antiguidade era simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrinas, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição (HUIZINGA, 2012, p.134).

Como acontece em toda a narrativa de seu ensaio, Huizinga busca uma base arcaica para investigar os elementos identificados com o jogo, de modo a explicar a faceta lúdica da sociedade. Importa nesta reflexão retirar da ideia de jogo proposta por Huizinga o alcance desse conceito no âmbito das realizações humanas, sobretudo as que estão no espectro da cultura. No caso específico da poesia, enfrentado por Huizinga no capítulo do livro do qual retirei os excertos acima, tem-se uma possibilidade de aproximação imediata com o elemento poético do cordel, sempre presente pela frequente recorrência a uma musicalidade marcada pelas rimas (mesmo que no cordel o elemento narrativo e o elemento descritivo também sejam presentes).

Especificando o caráter de fenômeno da linguagem atrelado ao cordel pode-se, entretanto, pelas questões extrínsecas ao texto que esta reflexão solicita, compartilhar com Huizinga o entendimento da função sociocultural desse elemento lúdico, ressaltando que o advento do cordel sempre esteve muito atrelado, por questões de circulação, temáticas e suportes, à comunidade formada por seus realizadores e leitores-ouvintes. Com base nisso, se trago a questão do jogo ou do lúdico para o contexto atual, considerando que o trabalho de Huizinga se apoia bastante em um período histórico que pode chegar, no máximo, à década de 40 do século XX, como poderia ser percebida a presença do jogo na sociedade e na cultura hodiernas?

Pensando no campo da política, existe uma reflexão sobre a crise da democracia vivenciada pelos países da Comunidade Europeia entabulada pela cientista política belga Chantall Mouffe, que inclui o procedimento agonístico em suas projeções de superação da crise. Em seu livro *El retorno de lo político; comunidad, ciudadanía, pluralismo radical* (1999), a autora faz uma leitura do conceito de democracia pluralista, considerando que essa ideia se fundamenta na aceitação de propostas diferenciadas representando adversários de campos distintos como condição intrínseca ao funcionamento da ordem política:

Lo que caracteriza a la democracia pluralista en tanto forma específica del orden político es la instauración de una distinción entre las categorías de ‘enemigo’ e de ‘adversário’. Eso significa que en el interior del ‘nosotros’ que constituye la comunidad política, no se verá en el oponente un enemigo a abatir, sino un adversário de legítima existencia y al que se debe tolerar. Se combatían con vigor sus ideas, pero jamás se cuestionará su derecho a defenderlas. Sin embargo, la categoría de ‘enemigo’ no desaparece, pues sigue siendo con quienes, al cuestionar las bases mismas del orden democrático, no pueden entrar en el círculo de los iguales (MOUFFE, 1999, p.16, grifos da autora).

Importante perceber como a categoria de adversário é importante para a saúde de um

pluralismo democrático que a autora pleiteia. Seguindo o raciocínio de Mouffe, tem-se, em seguida a essa valorização da tolerância de um adversário no contexto democrático, o desenho de uma condição agonal de disputa política como alicerce do Estado democrático:

Una vez que hemos distinguido de esta manera entre *antagonismo* (relación con el enemigo) y *agonismo* (relación con el adversario), podemos comprender por qué el enfrentamiento agonal, lejos de representar un peligro a la democracia, es en realidad su condición misma de existencia. Por cierto que la democracia no puede sobrevivir sin ciertas formas de consenso – que han de apoyarse en la adhesión a los valores éticos-políticos que constituyen sus principios de legitimidad y en las instituciones en que se inscriben –, pero también debe permitir que el conflicto se exprese, y eso requiere la constitución de identidades colectivas en torno a posiciones bien diferenciadas. Es menester que los ciudadanos tengan verdaderamente la posibilidad de escoger entre alternativas reales (MOUFFE, 1999, p.16-17, grifos da autora).

Eis esboçado o pluralismo democrático associado ao “enfrentamento agonal” em que tanto aposta a autora. Aposta de tal forma que enxerga na não-observância deste *modus operandi* o motivo pela qual a democracia europeia está sob ameaça. Mouffe aponta a polarização entre os partidários das noções de direita e esquerda, com disputas de poder que se fundamentam na aniquilação do oponente, transformado em inimigo, como estopim do abalo das estruturas democráticas em alguns países da Europa:

Ahora bien, la progresiva difuminación de las diferencias entre las nociones de derecha y izquierda que se comprueba desde hace ya bastantes años se opone precisamente a esa exigencia. Desafortunadamente el abandono de la visión de la lucha política en términos de posiciones antagónicas entre la derecha y la izquierda sólo cabe felicitarse ha visto acompañado de la desaparición de toda la referencia a apuestas diferenciadas. Así las cosas, ha habido un desplazamiento hacia una ‘república de centro’ que no permite emerger la figura – necesaria por lo demás – del adversario, el antagonista de otrora se ha convertido en un competidor cuyo lugar se trata simplemente de ocupar, sin un verdadero enfrentamiento de proyectos (MOUFFE, 1999, p.17, grifo a autora).

A preocupação de Mouffe, direcionada ao cenário político de parte da Europa, não aponta para uma acomodação consensual de ideias (que está associada ao que ela chama de “república de centro”) mas para uma garantia de que o dissenso, do ponto de vista político, possa existir com um certo *fair play*, ou seja, uma orientação agonística que garanta a existência de projetos divergentes mantenedores da possibilidade democrática. Para isso ocorrer, a própria noção de democracia deve ser enxergada como algo em processo constante de construção:

En lugar de considerar la democracia como algo natural y evidente o como el resultado de una evolución moral de la humanidad, es importante percatarse de su carácter improbable e incierto. La democracia es fragil y algo nunca definitivamente adquirido, pues no existe "umbral de democracia" que, una vez logrado, tenga garantizada para siempre su permanencia. Por tanto, se trata de una conquista que hay de defender constantemente. Desde este punto de vista, la situación en que se encuentran muchos países europeos es preocupante. Por una parte, el ideal democrático ha dejado de ser movilizador, pues la democracia liberal se identifica en la práctica con el capitalismo democrático y su dimensión política se reduce al Estado de derecho; por otra parte, aumenta sin cesar la marginalización de grupos enteros que se sienten cada vez más excluidos de la comunidad política. En estas condiciones, es hoy grande el peligro de que estos grupos se unan a movimientos fundamentalistas o de que se sientan atraídos por formas antiliberales de política. No cabe la esperanza de hacer frente a esa situación si no se instauran las condiciones de un 'pluralismo agonístico' que permita reales confrontaciones en el seno de un espacio común, con el fin de que puedan realizarse verdaderas opciones democráticas (MOUFFE, 1999, p.18, grifo da autora).

A configuração de democracia que emerge do texto de Mouffe coloca em rasura mais esse conceito criado para ter ares de universalidade dentro de uma prática de pensamento que, como já vimos com a revisitação do conceito de cultura feita por Sodré, é uma prática recorrente do pensamento eurocêntrico. Sem dúvidas, pode-se inferir que essa crise no funcionamento da democracia não é privilégio do continente europeu, embora muito das fagulhas que detonaram essa bomba parta das armadilhas narcisísticas da razão eurocêntrica, considerando essa histórica disposição de transformar o que tem fundação no pensamento europeu em valor universal. Mas a ideia de "pluralismo agonístico", proposta pela intelectual belga funciona aqui como um exemplo de como a questão do jogo reverbera na ciência política e aparece nesse momento, a partir do pensamento de Mouffe, como estratégia para solucionar a crise política que a autora detecta em alguns países europeus.

Sem a intenção de avançar na proposta de recuperação do sentido democrático da política proposto por Mouffe, recorro a relação com o jogo presente no pensamento de uma cientista política para agregar esse elemento discursivo à abrangência do conceito de jogo. Diante dessa vitalidade da presença da noção do jogo nas mais variadas atividades humanas, recorro novamente a Muniz Sodré para constatar como essa vertente agonal de condução das relações sociais e culturais é vital no pensamento de matriz africana. Abrindo o capítulo "A cultura africana", presente no já citado *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, Muniz Sodré resume um conto oriundo da tradição nagô: "Um conto da tradição nagô na Bahia explica como os brancos conseguiram dominar o universo: limitaram-se a fazer as obrigações enquanto os negros descuidaram-se das suas" (SODRÉ, 1988, p.118). O autor destaca o que pode ser percebido nesse conto recolhido por Mestre Didi (Deoscoredes M. dos Santos) com o intuito de



exemplificar a compreensão nagô da convivência de matrizes culturais distintas. Assim argumenta Sodré:

O conto vale aqui como índice da diferença (mas também da aproximação) entre dois modos de relacionamento com o real: a cultura de origem judaico-cristã que serviu à ideologia da colonização e ao estabelecimento do Estado brasileiro, e a cultura negro-brasileira, no texto representada pelos nagôs. É o índice de uma descontinuidade e de uma heterogeneidade marcantes na formação social brasileira (SODRÉ, 1988, p.119).

A recuperação desse conto no ensaio de Muniz Sodré é lapidar para que se possa perceber uma latência da questão agonística do pensamento nagô, a partir do momento em que se pode constatar que a imposição de um campo de poder branco e a persistência da cultura negra no Brasil estariam condicionados às obrigações que seriam “uma de suas [dos nagôs] regras fundamentais (SODRÉ, 1988, p.119)”. As regras (obrigações) podem ser vistas como elementos reguladores das disputas em que os adversários (os brancos) estão inscritos na cosmogonia nagô. Falando a partir de uma base mítica que precede em muito tempo o escrito de Chantal Mouffe, o conto nagô apresentado no texto de Sodré deixa evidente o jogo como matriz importante para a compreensão do pensamento negro-brasileiro. Não quero, com essa imagem do jogo, acomodar em uma fantasia estética a história das atrocidades perpetradas contra o povo negro durante o longo período de escravidão no Brasil, mas ressaltar que a cosmovisão nagô que se percebe nesse breve conto citado por Sodré prima por mostrar a resistência do povo negro também no campo da cultura, ressaltando pela via lúdica sua capacidade de resiliência e de reinvenção constante de suas estratégias de perpetuação da memória ancestral. O jogo, para as populações negras e ameríndias no Brasil, sempre teve como prêmio a própria existência, para cuja preservação, diante da violência perpetrada pelos poderosos estabelecidos desde a colônia, foi preciso desenvolver variadas estratégias de troca, diálogo e combate. Sobre essa vivência tática, vale trazer a reflexão de Edil Silva Costa acerca dos encontros entre negros, indígenas e brancos a partir dos “territórios de fronteira”:

Para reorganizar o caos e dominar, sem dispensar a violência e o genocídio, a Coroa Portuguesa teve de criar em suas colônias nichos bilíngues, territórios de trânsito, pontes comunicativas. Para se adequar à nova realidade com a qual se deparou, o nativo deve ter procurado dar sentido ao caos, reorganizar o seu mundo ameaçado, defendendo-se com violência algumas vezes, noutras, demonstrando inclinação para assimilar o novo e tolerância em relação às ‘gafes’ do outro, ou ainda a incrível capacidade de aderência. Movimento semelhante teve que fazer o africano escravizado e forçado a adaptar-se ao sistema dominador. Mas as condições brutais a que foi submetido somente lhe permitiu

recolher e reorganizar fragmentos do seu território de origem (COSTA. E., 2016, p.52-53).

A percepção de Edil Costa aponta para as investidas ardilosas do colonizador e dos movimentos de leitura, tradução e ajuste organizados pelos grupos subalternizados. No caso dos africanos escravizados, o trabalho foi de lutar nessas zonas limítrofes de negociação pela reconstrução de sua base identitária ancestral, reconstrução respaldada pela capacidade de movimentação no tabuleiro do jogo da dominação eurocêntrica. É significativo desse domínio do elemento lúdico, em uma zona de disputa tão desigual, a maneira como esses africanos escravizados e seus descendentes conseguiram desenvolver estratégias de revide das ações predatórias perpetradas pelos escravocratas contra a cultura de matriz africana, praticadas com o fito de minar as possibilidades de alianças e organização dos povos de África no Brasil. Enquanto os brancos “permitiam” certos folguedos que acentuariam as diferenças entre as etnias de escravizados, os negros utilizavam essa permissão para reorganização do grupo em torno de interesses comuns e da recuperação dos fundamentos religiosos e da memória da ancestralidade (SODRÉ, 1988, p.123). Muniz Sodré assim ressalta o jogo da resistência do povo negro, ao subverter a expectativas dos brancos:

Entretanto, nesse espaço permitido, porque inofensivo dentro da perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário. Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente (SODRÉ, 1988, p.123-124).

Nesta reflexão, a esse movimento estratégico de “jogar com as ambiguidades do sistema” quero associar o cordel. Tomando como parâmetro o fato de que ele foi lido e gestado dentro da gaiola limitante do que se chamou de “cultura popular”, sujeita a todos os movimentos de achatamento e de segregação proporcionados pela construção histórica da sociedade brasileira, quero ressaltar a capacidade de seus realizadores, sobretudo os que se identificam ou podem ser associados à ancestralidade africana (homens ou mulheres de diversas representações de etnia, classe e gênero), em ocupar as frestas de sistemas consagrados ou visibilizados como a literatura, a canção popular e a oficialidade da escrita, inserindo a vivência no legado afrodiaspórico, o aprendizado na oralidade e as pautas relativas a movimentos sociais que possam emergir da forma do cordel – modalidade artística que, já pelo hibridismo aqui levantado, se constituiu pela convivência com variados elementos da cultura brasileira.

Nessa vertente de condução do texto, é preciso dar prosseguimento à reflexão dando partida à forma do cordel que guarda mais contato com a disputa e a cena agonística da oralidade, que é o desafio. Para que esse aprendizado seja mais efetivamente fiel ao jogo múltiplo, ao bom combate, e para que o movimento ético de espelhamento da minha própria formação (declarada nas narrativas-gatilho) repercuta na análise, é preciso escutar primeiro as mulheres que se lançam à disputa em um terreno que se supunha dominado por homens e, em seguida, perceber como essa modalidade cordelística documenta a excelência dos poetas negros na arquitetura do repentismo e do cordel.

### 3 ENTRE ESQUIVAS E ATAQUES: AS PELEJAS E AS RASTEIRAS NAS DESIGUALDADES DRAMATIZADAS EM FORMA E CONTEÚDO

O seu estro louva e zomba  
 Diz tudo o que satisfaz:  
 O homem é a paz da pomba,  
 A mulher, pomba da paz.  
 (BASTINHA JOB)

Bastinha eu sou capaz  
 De fazer qualquer manobra,  
 Porém não fujo da pomba,  
 E muito menos da cobra.  
 Não tenho misericórdia  
 Eu encaro a da discórdia,  
 E da paz não deixo sobra.  
 (DALINHA CATUNDA)



Figura 22: Foto de Bastinha Job e Dalinha Catunda  
 Fonte: Blog Cordel de Saia

*A resposta pra ser boa, dá-se no pé da fivela.* As mestras Dalinha e Bastinha se exercitam no jogo e se batem na peleja. Isso porque lidar bem com a velocidade determina o triunfo no embate das ideias. Muita coisa está em jogo: o domínio do verbo, a astúcia, a rapidez do raciocínio, mas o que vale é a disposição para o combate, o respeito às regras do jogo e à adversária, que é também uma companheira e forma uma “duplinha”. Embate porque “a vida é combate” e desde pequeno a gente luta. Talvez seja o que primeiro se aprenda na vida e também aquilo que dura a vida inteira. Enquanto o ar entrar pelas narinas tem um combate a ser combatido: combate pela vida e a palavra é questão de vida ou morte nessa refrega. “A vida é combate” e combate se aprende cedo. A luta é a primeira lição que vem de várias formas. A melhor delas

é a lúdica, aquela que vem com a brincadeira. A brincadeira diverte, mas às vezes dói. Quando diverte e dói fica na lembrança, carregada de ensinamentos.

Na altura dos meus 10, 12 anos, era costume na Rua das Travessas a meninada ocupar a rua. Era uma rua de terra que passou muito tempo desse período dividida por uma vala onde corria um esgoto escuro e fétido. Como isso impedia de organizar as brincadeiras clássicas (picula, bater lata, baleô, golzinho etc.), a vala se transformava no brinquedo. Exercitávamos saltos e esquiávamos as montanhas de terra das bordas. Numa dessas, de banho tomado, com uma roupinha branca e cheirosa, sem ninguém conhecido na rua, resolvi me exercitar nos saltos, para ficar afiado para os torneiozinhos que elaborávamos. O leitor já deve ter imaginado que o primeiro salto errado resultou em um mergulho forçado na vala, que não era tão funda assim, mas era suficientemente larga para impor alguma dificuldade aos saltadores-mirins. Óbvio que, além do terrível cheiro que me envolveu (e, provavelmente, de algumas mazelas de pequeno impacto), meu medo maior era o da punição materna. O fato de a rua estar um tanto deserta naquele fim de tarde permitiu que eu inventasse pra minha mãe a história de que eu tinha sido empurrado por um adulto, enquanto contemplava distraído aquele plácido riacho. Creio que minha mãe, sabedora dos perigos de nossa área, acreditou, e eu me penitencio de ter usado esse expediente ficcional e dramático. Mas confesso que usaria de novo quando imagino a sorte de castigos que iria receber por ter sujado a roupa (a integridade física não contava muito, posto que não me feri nem quebrei nenhum osso).

A vala, entre outros transtornos e alegrias, gerou esse episódio. Fato é que um dia vieram as manilhas e a vala foi fechada, abrindo espaço para a gama de brincadeiras aludidas acima. Além daquelas já citadas, um folguedo que me marcou bastante atendia pelo nome de “garrafão”. A brincadeira (na época exclusivamente masculina) consistia em desenhar os contornos de um enorme garrafão no chão de terra. Depois de sorteado aquele que seria o perseguidor, a turma ficava girando em torno do garrafão, enquanto era perseguida para que, tocando em alguém, o perseguidor “passasse o bastão” para outro e a brincadeira recomeçasse. Se entrasse no garrafão (só entrava um de vez) tinha que pular de um pé só e não podia ser tocado e, quando todos entrassem, ninguém sendo tocado, o ciclo recomeçava. Dentro do garrafão só se podia ficar em um pé e não era permitido pisar na linha (a infração dessas regras transformava o infrator no próximo perseguidor). O detalhe importante e dramático é que o novo perseguidor, antes de começar o seu trabalho, passava por uma sessão de pancadaria na qual todos batiam nele e a ele só restava proteger os órgãos mais sensíveis (tarefa nem sempre bem cumprida). Em minha rua, eu sempre fui o mais magro, sempre tive pouquíssimas aptidões físicas e pouquíssima velocidade; logo, era rotineiro que eu tomasse bastante pancada, a ponto de quebrar o

nariz e o punho em duas dessas ocasiões.

Em um belo dia, sendo pego por uma “pisada na linha”, resolvi protestar. Curiosamente, o pessoal parou para debater comigo. Eu contra os amiguinhos ávidos para exercitarem sua rotina contra o *sparring* predileto. Percebi que, ao se dirigirem até a linha, os competidores deram as costas a mim. Foi a senha para que eu, com rapidez até então jamais vista, escapulisse e fosse perseguido até minha casa. Consegui transpor o portão e me resguardar a salvo, às risadas. Imaginei que, no outro dia haveria uma emboscada para mim, que a turma ia me bater dobrado, mas a retaliação foi muito pior do que eu imaginava. Na noite subsequente à minha burla, os coleguinhas armaram a brincadeira do garrafão e eu fui me aproximando tímida e risonhamente, quando fui brecado em unísono por todos e comunicado que estava banido para sempre daquela brincadeira na rua. Confesso que fiquei muito desapontado e não chorei para não dar o braço a torcer, mas voltei para casa com o rabo entre as pernas e constatei que o decreto foi ampliado para outras brincadeiras. Essa interdição, que durou quase um ano (o “para sempre” em nosso quadrado não dura muito), me ensinou as durezas de infringir as regras do jogo e ter me furtado a aderir ao contrato entre vencedores e vencidos no campo do lúdico.

No âmbito da luta com palavras, também os oponentes se digladiam segundo regras. Ocorre que, ao longo do tempo, a batalha pela primazia da fala, de decidir quem fala e quem fica calado – principalmente em casos como o da peleja cordelística –, teve suas regras também contaminadas e determinadas pelas relações de força que dominaram os contextos. Mas como toda relação de forças, por mais desigual que seja, provoca reações imediatas, vamos começar a perceber o quanto o domínio heteronormativo e tradicional presente nas pelejas do cordel foi desafiado e dobrado em momentos de protagonismo de outras forças contestatórias.

### 3.1 A PELEJA: A PALAVRA E OS MOVIMENTOS DO COMBATE

No verbete dedicado à peleja em seu *Poética popular do nordeste* (1982), Sebastião Nunes Batista associa essa prática frequente no universo da cantoria de viola a uma origem medieval. Vale a pena reproduzir o trecho conceitual do verbete:

**PELEJA** – Contenda poética, parte de improviso, parte decorada, entre duplas de cantadores sertanejos, principalmente do Nordeste do Brasil. Tem também a denominação de *desafio* e *cantoria*. Procede de *tenção* – espécie de cantiga, a *tensó* dos primórdios da poesia provençal, assim descrita na *Poética fragmentária* anexa ao Cancioneiro Colocci-Brancuti: ‘Outras cantigas fazem o

trabalho que chamei *tençõens*, porque son feytas per maneira de rrazon que huum aia contra outro, em que diga aquele que por bem teuer na prima cobra e o outro responda lhe na outra dizendo o contrario’ (BATISTA, 1982, p.59, grifos do autor).

Sem aprofundar neste ponto do trabalho a complexa questão da origem europeia, vou tomar aqui como chave de leitura o elemento constitutivo *tenção*, que teria qualificado modalidades poéticas dos trovadores provençais. A citação *do Cancioneiro Colocci-Brancuti* indica a *tenção* como uma ação entre contrários. Se explorarmos a etimologia do vocábulo *tenção*, veremos que esse termo, atrelado a ideia de *intenção* está ligado ao vocábulo *tensão* pelo mesmo radical do latim tardio *tensio-onis* (CUNHA, 1997, p.763). Então, interessa, nesta reflexão, associar o conteúdo do desafio com a ideia corrente de *tensão* tal qual a empregamos no uso cotidiano atual, ou seja, o estado daquilo que é tenso porque resultante de uma polarização de forças. Tal associação estaria também na base da constituição do *jogo*, segundo Johan Huizinga em seu *Homo Ludens*:

O elemento de tensão, a que acabamos de nos referir, desempenha no jogo um papel especialmente importante. Tensão significa incerteza, acaso. Há um esforço para levar o jogo até o desenlace, o jogador quer que alguma coisa ‘vá’ ou ‘saia’, pretende ‘ganhar’ à custa de seu próprio esforço. Uma criança estendendo a mão para um brinquedo, um gatinho brincando com um novelo, uma garotinha jogando bola, todos eles procuram uma coisa difícil, ganhar, acabar com a tensão (HUIZINGA, 2012, p.13-14, grifos do autor).

Huizinga, preocupado em classificar e caracterizar o jogo, fornece uma chave de compreensão do conteúdo dos jogos que é a tensão como o enfrentamento de obstáculos cuja superação conduz ao seu desenlace. Essa percepção do funcionamento da tensão dentro do jogo é fundamental para que se possa entender o desafio alinhado a ideia de jogo, mais especificamente a ideia de um jogo com a linguagem. Sendo pensado dessa forma, o desafio comporta em sua realização uma série de armadilhas arquitetadas pelos oponentes e impostas no improviso do verso rimado, para que um poeta sobrepuje o outro em habilidade com as palavras ou domínio da arte de versejar. Antes de uma análise das pelepas publicadas, importa perceber um pouco do seu funcionamento no contexto da oralidade, já que, em grande parte dos casos, a peleja publicada é uma tentativa de recriar na escrita o acontecimento que aflorou no cenário da cantoria.

Os folhetos que reproduzem pelepas sempre representaram um grupo temático numeroso dentro do conjunto da literatura de cordel – a ponto de Manuel Diégues Júnior inserir um tópico dedicado a essa modalidade, considerada pelo autor como um dos ciclos temáticos da literatura de cordel, dada a quantidade e singularidade das transposições de pelepas famosas para o

formato de folheto. O autor fala da passagem da peleja da cantoria para o folheto e de sua importância no universo do cordel:

Cantorias e pelejas constituem um conjunto, por sua especialidade, nos folhetos de cordel. A peleja, às vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados, gemeiras etc. Estes são os chamados gêneros ou ‘regras’ da cantoria. Nos folhetos de cordel as pelejas representam uma de suas partes mais expressivas traduzem o gênio criador do poeta (DIÉGUES JÚNIOR., 1973, p.136, grifo do autor).

A observação de Diégues Júnior aponta para o prestígio dessa modalidade temática no âmbito do cordel. Em um sistema cultural no qual a questão da autoria é bastante problemática, chama atenção a expressão “gênio criador” utilizada pelo pesquisador para adjetivar os poetas que se debatem em pelejas. Não à toa esse gênero é central na cantoria. Isso se deve ao fato de que a peleja requisita o máximo de habilidade com as formas da cantoria e um repertório verbal considerável para que se possa vencer uma contenda pública em que esses requisitos são postos à prova. A transposição desse momento para o folheto representa um movimento de consagração dos participantes da peleja, sobretudo para o cantador que tenha saído vitorioso do embate. Diégues Júnior discorre também sobre o valor do improvisado para o êxito no embate das pelejas: “E há também o verso improvisado, que surge no momento, diante de uma situação, de uma pessoa, de um fato; é o que geralmente se chama ‘improvisado’. Aí o cantador revela toda sua capacidade de criação, de fixar o fato ou de dar o perfil de uma pessoa presente” (1973, p.136).

Sobre o cenário da peleja e suas transformações, vale citar o trabalho de Andréia Betânia da Silva. A autora analisou o desenvolvimento da cantoria de viola, que se organizou em torno de eventos rituais chamados de *pé-de-parede* e chegou às organizações de festivais, congressos e campeonatos. Sobre a presença dos desafios no âmbito do evento ritual dos *pés-de-parede*, a autora pontua que:

O desafio costuma ser o gênero mais atrativo, de modo que a deixa de um provoca no outro a motivação para continuar a disputa, suscitando na plateia demonstrações de torcida por um ou outro cantador, através de palmas, assobios, gritos dentre outros sinais de aprovação. Ao contrário de registros passados que mostram que o desafio beirava o desrespeito quando faltavam argumentos e, por vezes, terminava com discussões e algumas agressões corporais, hoje o limiar do bom senso não extrapola os limites da cordialidade, e o público sabe que as ofensas construídas no repente não passam de estratégias para provocar o parceiro a continuar (SILVA, 2010, p.32).

Considerando o recorte da pesquisadora, percebemos que a base do desafio foi gerada



em um nível de tensão que muitas vezes extrapolou o espaço da encenação, gerando violência em seus primórdios. Vemos que, com o passar do tempo, a violência foi sendo incorporada no texto dos repentistas, se configurando em estratégia de provocação do oponente mediante regras que não permitiam ultrapassar os limites de certa educação e conduta pacífica. Por outro lado, conhecendo a narrativa de peijas famosas, como a de Ignácio da Catingueira com Romano do Teixeira e a (já mencionada aqui) peija de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum, pode-se afirmar que práticas como o racismo, que contava com certa permissividade da sociedade dos fins do século XIX e início do século XX, não recebia a devida reprimenda social, sendo um elemento de tensão bem acentuado nas referidas peijas. Esses tópicos terão melhor desenvolvimento na análise posterior das peijas referidas. Inicialmente, pensando na constituição dos desafios, importa perceber como a tensão é imposta, mesmo que no plano da linguagem, entre os cantadores, e como esse elemento constitutivo da cantoria responde pelo apelo popular e pela centralidade dessa forma no universo da cantoria, sobretudo no âmbito das comunidades rurais do sertão nordestino. Tanta centralidade que a atração do público pelos embates entre cantadores passou a motivar os eventos chamados de festivais de cantadores, congressos de cantadores e campeonatos de cantadores, que passaram a ocupar também os espaços urbanos. Andréia Betânia da Silva se debruça sobre a constituição desses eventos que ocupam espaços mais amplos:

A necessidade de manter acesa a chama da cantoria de improviso originou os festivais, que têm características próprias. Por trazer elementos que os aproximam dos shows, funcionam com motes e modalidades pré-determinadas pelos organizadores, tempo estipulado, corpo de jurados e premiações, entre outros. Apesar de algumas modificações em relação ao pé-de-parede, preserva-se o rigor na construção dos versos, metros, rituais e das rimas, conforme cada gênero, a manutenção das toadas e a representação formal dos cantadores. A participação do público modificou-se, mas não foi eliminada. É a plateia que dá estímulo aos cantadores, funcionando como um termômetro de seu desempenho (SILVA, A. 2010, p.33).

Essa configuração da cantoria arregimenta um número importante de cantadores e impõe a adaptação do movimento ritual do desafio a uma estrutura tecnológica de show (com palco e microfone, por exemplo) que funciona para amplificar o alcance do evento da cantoria, seja do ponto de vista do som, seja do ponto de vista do espaço. O propósito da autora citada é analisar essas mudanças no cenário da cantoria, mas interessa aos propósitos deste trabalho perceber a centralidade do desafio no contexto mais tradicional do *pé-de-parede* e observar que o aparecimento dos festivais, congressos e campeonatos enfatizou o elemento de disputa, ou seja, o mecanismo de tensão que caracteriza os desafios e que é um atrativo fundamental para

a interação com o público nos eventos mencionados. Daí a necessidade das regras, que também são obstáculos a serem superados nas contendidas e levados em consideração pelo júri e pela plateia. Nesse cenário, o cantador oscila entre a necessidade de superar seu oponente e o pacto subliminar de manter intacta a estrutura da parelha mediante o desafio de improvisar. Essa ambiguidade na relação entre cantadores que se desafiam e a habilidade movimentada nesse embate são analisadas por João Miguel Manzóllilo Sautchuck:

O repente requer um exercício de balanceamento entre parceria e competição. Em qualquer situação, há sempre uma disputa entre os cantadores – seja espontânea ou oficial, latente ou enérgica – em que cada um procura convencer ao público de sua superioridade poética. Ao disputar, os poetas colocam em jogo sua imagem pessoal, seu prestígio como repentista e a possibilidade de receber convites para cantar em outras ocasiões, caso agrade ao público – fator da maior importância principalmente para os que tem a cantoria como profissão. Por outro lado, a dupla deve trabalhar conjuntamente para envolver a plateia, e a obrigação de cantar a dois impõe o cultivo de parcerias, diante do colega que não domina estratégias desleais, como o uso de versos decorados ou delongar-se propositadamente em temas que o colega não domina para humilhá-lo, podem gerar uma má imagem diante dos colegas (SAUTCHUCK, 2010, p.169).

Sautchuck aponta o elemento da disputa diretamente vinculado ao escrutínio da plateia (e de um júri, no caso de festivais). Estaria aí o cerne do jogo dos cantadores e a construção de suas mitologias pessoais em uma disputa poética alinhada às artes do espetáculo. Por outro lado, essa mesma disposição para o contato com a plateia motiva a adoção de um comportamento ético bastante rígido quanto à postura de um cantador em relação ao adversário. Pensando em termos da replicação desse cenário em folhetos, pode-se perceber que parte desse código de ética é mantido e que alguns casos famosos de burla dessas regras têm como motivação o ataque à construção identitária do oponente.

Sobre as regras da peleja, Gustavo Magalhães Lopes, em dissertação de Mestrado defendida em 2001 no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, intitulada *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino em São Paulo*, afirma que, no caso dos desafios, há regras reguladoras que levam em conta *rima*, *métrica* e *oração*. No caso das *rimas*, devem ser consoantes para que os cantadores as considerem perfeitas. A *métrica* se construiria tendo a *toada* como fator determinante da escolha do tipo de verso a ser utilizado. Quanto à *oração*, está relacionada à coerência interna entre os temas das estrofes, às escolhas semânticas decorrentes do repertório dos cantadores e à habilidade do poeta no manejo dos recursos estilísticos da linguagem poética (LOPES, 2001, p.43-47). Essas regras apontadas por Lopes revelam mais do código formal mais generalizado entre os cantadores do que um padrão

estrutural específico dos desafios. Sem dúvidas a observação desses tópicos é bastante relevante para os cantadores, e é possível percebê-la em alguns desafios históricos que já se cristalizaram no imaginário sobre o cordel. Podemos retirar da estrutura dessas pejeas procedimentos mais específicos, sendo os principais a mudança nas modalidades de versos da cantoria utilizados, com o fito de aumentar progressivamente o grau de dificuldade do embate, além do fato de que as mudanças sejam propostas pelo poeta desafiante, anunciado no início da contenda. É importante pensar na presença do mote como importante elemento estrutural e deflagrador do embate, embora esse dispositivo nem sempre figure nas pejeas transcritas para os folhetos. Como Sebastião Nunes Batista aponta, “sobre o *mote* o poeta desenvolve a *glosa*, na qual figuram os versos fornecidos, juntos ou separados” (BATISTA, 1982, p.42, grifos do autor). Essa estrutura se repete em pejeas como a de Ivanildo Vila Nova com Manoel Camilo dos Santos, na pejea de Azulão com Palmeirinha e na pejea de Cego Aderaldo Com Zé Pretinho do Tucum.

Em linhas mais resumidas, tem-se uma ideia do funcionamento do desafio no universo da cantoria e da importância da tensão envolvida nessa prática como função constitutiva central do jogo com os versos dos cantadores. Resta pensar de que forma isso adentra o universo do suporte impresso representado pela poesia de cordel, com implicações culturais e políticas que estão movimentando esta reflexão.

Evidentemente, em um desafio tradicional existem o desafiante e o desafiado, e cada um desses componentes tem seu papel e segue regras específicas na disputa. A regra mais marcante, daquelas que elencamos anteriormente, talvez seja a de que o desafiante propõe ao desafiado os modelos de versos que devem ser manejados. Esse movimento garante um *continuum* de conflito à narrativa da pejea porque geralmente o grau de dificuldade vai aumentando e, com isso, a tensão vai ganhando corpo até o desenlace final. A depender do grau de reconhecimento e experiência dos contendores, as armadilhas e jogos com a linguagem já aparecem no início do debate e vão ganhando complexidade com as mudanças formais. Tomo como exemplo inicial a *Discussão de Jozé Duda com João Athayde*, considerando a versão atribuída a Athayde e publicada na antologia da Coleção Biblioteca do Cordel da Editora Hedra, dedicada a esse autor:

A – É este o primeiro assunto  
 Pra discutir com você  
 Descrevendo os nomes próprios  
 Por meio de um ABC  
 Sendo todos masculinos  
 Desde o A até o Z

Z – Aprígio, Alonso, Adriano

André, Afonso, Ambrosino,  
 Alexo, Abel, Anastácio,  
 Abílio, Adolfo, Agripino,  
 Ambroziolo, Anacleto  
 Adamastor e Albino

A – Antonio, Augusto, Agnelo  
 Anselme, Anísio e Adão  
 Ageu, Alcanjo, Aniceto  
 Antero, Anito, Abraão  
 Amon, Assis, Atanásio  
 Adalberto, Absalão  
 (ATHAYDE, 2000, p.161)



Figura 23: Capa de volume da *Coleção Biblioteca do Cordel* dedicado a João Martins de Athayde  
 Fonte: acervo particular do autor

Essa firula verbal, se pensada em termos de cantadores e audiência, no contexto da oralidade, constitui um abre-alas totalmente chamativo pelo nível de dificuldade que impõe em um embate inicial. Considerada sua transposição para a escrita, algumas imperfeições podem ter sido retocadas por Athayde. Importa perceber a habilidade de encaixar os nomes próprios à sonoridade específica da redondilha de folheto. Esse desafio dá o tom da peleja que escapa um pouco ao protocolo mais corriqueiro que era o de o poeta desafiante propor mudanças formais de acordo com os tipos de versos da cantoria, sendo uma peleja mais apoiada no conteúdo e fiel ao formato da redondilha de folheto.

Se quisermos observar uma peleja mais codificada nas formas, um bom exemplo desse tipo de procedimento é *A Grande Peleja de Ivanildo Vila Nova com Manuel Camilo dos Santos*,

na qual os cantadores duelam pelo domínio dos aspectos morfológicos da linguagem verbal a partir de brincadeira proposta por Vila Nova:

I – Com cinco letras escrevo  
a palavra sabiá  
com outras cinco também  
eu escrevo Mariá  
rimo estas mesmas palavras  
tirando o ponto do A

C- Eu tiro o ponto do A  
sabiá fica sabia  
e a palavra Mariá,  
sem ponto fica Maria.  
Igualmente a trapiá  
Sem ponto fica trapia.  
(VILA NOVA, 1981, p.03-04)



Figura 24: Foto de Ivanildo Vila Nova  
Fonte: Blog A Arte do Meu Povo (post. 11/03/2010)



Figura 25: Foto de Manoel Camilo dos Santos  
Fonte: Paraíba Criativa (s.d., s.p.)

Observe-se que Ivanildo Vila Nova desafia Manoel Camilo a rimar com as palavras cuja alteração morfológica o próprio Vila Nova – como desafiante – propôs, ao que Manoel Camilo responde trabalhando com as palavras sugeridas e acrescentando um terceiro vocábulo (*trapiá*) ao exercício indicado pelo oponente, sendo isso uma deixa para que o adversário continue o embate até que novo desafio seja proposto. Na estrofe em que Vila Nova propõe a primeira mudança formal, ocorre também a proposição de uma mudança temática, buscando testar o conhecimento dos versos da cantoria e o embasamento do oponente em temas variados:

I – Mudemos o assunto em cantoria  
 prosseguindo em martelos agalopados  
 um assunto aliás dos mais pesados  
 sobre os astros, ou seja astrologia,  
 acredito que a sua teoria  
 penetra neste assunto tão fagueiro,  
 se acaso se atrever meu companheiro  
 pode acionar suas palhetas  
 na ciência, pra cantarmos os planetas  
 pela ordem numérica em bom roteiro

C – Dos planetas o Sol é o primeiro  
 e o domingo é seu dia afinal  
 o Sol tem um anel zodiacal  
 de um clarão tão potente e altaneiro,  
 dos astros ele é rei verdadeiro  
 e fornece sua luz em alta escala  
 aos outros e o Sol só não são iguais  
 ao supremo autor do grande cosmo,  
 seu assento está no macrocosmo,  
 e seu arcano é nove da cabala.  
 (VILA NOVA, 1981, p.14-15).

Esse momento da peleja mostra como forma e conteúdo estão em jogo na disputa pela maestria no manejo do verso da cantoria. Tanto é que os cantadores começam a peleja com a redondilha e avançam até o martelo, verso de prestígio no universo da cantoria. O “peso” pretendido por Vila Nova se traduz bastante pelo inusitado do tema, muito embora o assunto da astrologia possa ser tomado como um tema detentor de certa popularidade.

Em alguns casos, o que está em jogo é a habilidade na criação de imagens, com as metáforas e com outros recursos estilísticos que são o pulmão da atividade poética. Na *Peleja de Azulão com Palmeirinha*<sup>7</sup>, o início da peleja é marcado pela manipulação de imagens evocadas pelas alcunhas dos poetas:

<sup>7</sup> Mestre Azulão e Palmeirinha são dois cantadores que ficaram conhecidos por se apresentarem no programa de auditório liderado pelo compositor Almirante, no início da década de 1950. Mestre Azulão foi um dos fundadores da Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro (MESTRE AZULÃO, 2005, p.2).

A. O seu direito eu não nego  
De perfeição, verso e rima;  
Porém da sua Palmeira  
O Azulão se aproxima,  
E depois que fizer ninho,  
Canta, dorme e choca em cima.

P. Toda palmeira tem imã  
Para atrair passarinho  
E depois do ninho feito  
Faz um grande burburinho –  
As fêmeas botando ovo  
E o macho chocando o ninho.



Figura 26: Capa do folheto *Peleja de Azulão com Palmeirinha*, de Mestre Azulão  
Fonte: acervo particular do autor

O combate está metaforizado pela ação territorialista dos elementos e seres da natureza que inspiraram o nome dos autores. É, certamente, uma maneira engenhosa de apresentação dos cantadores para uma plateia e, mesmo, para os leitores posteriores. Esse tom metafórico dá um colorido imagético à disputa e sublinha os recursos que povoam a poesia de ambos os combatentes. Como ocorre na tradição das pelejas, a disputa vai ficando mais acirrada a cada obstáculo resultante da mudança na modalidade dos versos utilizados, como se pode ver nesses versos na forma de *galope à beira-mar* propostos por Mestre Azulão:

A. Eu hoje preciso acabar sua fama  
 Você está pensando que eu sou papa-angu,  
 Eu tenho um chicote feito em couro cru,  
 Vou dar um surrote, deixá-lo de cama,  
 Pegar sua cara, esfregar bem na lama,  
 Dar tapa de ver o mocotó passar,  
 Com sua gravata depois lhe enforçar,  
 Rasgar-lhe a camisa de linho ou de cáqui,  
 Dar murro, empurrão, pontapé e baque  
 Na areia quente da beira do mar.

P. Cantador goteira metido a letrado,  
 Querendo ser grande pra criar cartaz,  
 O deixo maluco, andando pra trás,  
 Igual caranguejo no mangue atolado,  
 Uivando, espumando feito um cão danado,  
 Com nó na garganta sem poder chorar,  
 Deixa a profissão, muda até de nome,  
 Depois de jogado pra não passar fome,  
 Vai pescar marisco na beira do mar  
 (MESTRE AZULÃO, 2015, p.16).

O tom dessas estrofes chega à sugestão da violência física, tom de beligerância que caracteriza a parte final de grande parte dos desafios. A presença do *galope à beira-mar*, verso de considerável complexidade e muito admirado pelos cantadores, acena para a proximidade que essa peleja, transposta para folheto, guarda do espetáculo da cantoria. Quanto mais aproximado da cantoria – e, portanto, da oralidade –, mais codificado e apegado a regras de musicalidade e ritmo vai ser o poema. Essa proximidade menor ou maior vai ser o aspecto central e diferencial (na comparação com outras modalidades poéticas e narrativas do universo estritamente escriptocêntrico) do texto do cordel e vai deixar vestígio mesmo em obras de cordelistas que tentam se desprender da rigidez da tradição.

Entretanto, pelejas produzidas em tempos menos longínquos tendem a não obedecer tanto a esse percurso que constrói uma tensão crescente, sem, entretanto, abrir mão de um formato regulador de verso a ser escolhido para contenda – caso que pode ser percebido no folheto *A peleja de Silva Dias com Xico Leite*, no qual debatem os dois poetas ireceenses:

(SILVA DIAS)  
 Xico, istô te convidano  
 Par’o desafio primêro  
 Não será o derradêro  
 Apenas tá cumeçano  
 O povo aqui escutano  
 Cantadores menestrêis  
 No treze cum doze, cum doze e cum déis  
 No nove cum oito, cum sete e cum seis  
 No cinco cum quatro + um + dois e + três



Nessa primêra peleja  
 Veja só como gagueja  
 O cantadô de vocêis

(XICO LEITE)

Ô Silva se tu almêja  
 Fazê um verso perfeito  
 Precisa aprendê direito  
 Como a viola manêja  
 Se não ela te alêja  
 Cum mais de mil decibéis

No treze cum doze, cum onze e cum déis  
 No nove cum oito, cum sete e cum seis  
 No cinco cum quatro + um + dois e + três  
 Tá cantano alterado  
 E todo disafinado  
 O cantadô de vocêis  
 (SILVA DIAS, s.d., p.3-4).



Figura 27: Capa do folheto *A peleja de Silva Dias com Xico Leite*, de Silva Dias  
 Fonte: Acervo particular do autor

Nesse caso, o modelo escolhido (*treze por doze*) não sofre alteração, o que não diminui o valor da disputa porque os poetas precisam usar toda a sua criatividade de ajustar as rimas aos três versos que se repetem por todas as estrofes. Outra característica dessa peleja é a opção pelo uso de uma variação estigmatizada da língua, com o evidente intuito de aproximação do universo iletrado das pelejas históricas do século XIX, posto que tanto o desafiante e autor da transcrição (Silva Dias) quanto seu oponente (Xico Leite) têm formação universitária e atuam como docentes no sistema público de educação. O fato é que os *treze por doze* buscam preservar na escrita a atmosfera da peleja tradicional com um forte apelo às marcas da oralidade e todo o clima de disputa que já está investido na construção dos argumentos do poema, já que cada

estrofe termina por desmerecer um dos oponentes frente a sua plateia (considerando no momento da disputa uma divisão entre os simpatizantes de cada cantador).

As peijas imaginadas constituem também uma importante vertente no conjunto das peijas publicadas em cordéis. Nesse caso, a estrutura da peija serve de base formal para um encontro imaginário (não raro em um contexto sobrenatural) entre dois contendores, que podem ser personagens construídos pela imaginação do poeta ou podem ser personagens reais em um encontro fictício, ou mesmo um encontro de um personagem real com um personagem fictício (caso da peija entre Raul Seixas e Zé Limeira, de autoria de Antonio Barreto, já citada neste trabalho). Um exemplo de peija imaginária em que toda a ambiência é fictícia é *A discussão do porco com o gavião*. A peija compõe uma série organizada pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel, intitulada *Coleção discussão de futebol*, em que o cordelista J. Victor imagina embates entre os mascotes de clubes de futebol brasileiros. No caso da disputa em questão, debatem os mascotes do Palmeiras (porco) e do Corinthians (gavião), a partir de improperios dirigidos ao adversário:

Gavião – Imigrante você é  
e se acha o gostoso  
da Itália tu fugiu  
numa nau, só mafioso  
come muito macarrão  
cheira a banha e é seboso

Porco – É melhor fechar o bico  
sua ave de rapina  
desdentado e infeliz  
aceita qualquer propina  
flanelinha e ladrão  
essa é a sua sina  
(VICTTOR, s.d., p.6)



Figura 28: Capa do folheto *A discussão do porco com o gavião*, de J. Victor  
 Fonte: acervo particular do autor

Sem variação quanto à forma da redondilha de folheto utilizada, o cordel se apoia nos estereótipos imputados aos oponentes muito calcados no que seriam características essenciais de cada torcida. Ao palmeirense (simbolizado pelo porco) é associada a pecha de “mafioso” pela sua aproximação com a colônia italiana e de “seboso” pelo preconceito ao animal símbolo da Sociedade Esportiva Palmeiras. Ao corinthiano (gavião) são associadas a pecha de “desdentado”, “flanelinha” e “ladrão”, preconceito contra o apelo popular do Sport Club Corinthians Paulista. A rivalidade entre as torcidas, então, é a substância do debate criado nessa peleja.

Em tempos de internet, também as pelejas adentraram o espaço virtual. Em tese de doutorado apresentada à PUC de São Paulo, intitulada de *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*, Maria Alice Amorim enxerga nas pelejas virtuais uma adaptação das práticas tradicionais da cantoria e do cordel às potencialidades do ciberespaço:

Não se trata simplesmente de nova modalidade a ser acrescida às classificações temáticas do cordel: a peleja virtual segue o rastro da tradicionalíssima peleja imaginária, do combate verbal fictício que o poeta de cordel simula, sozinho. Mais que isso, as pelejas cordelísticas – cujos registros apontam para a presença de tal modalidade desde os mais antigos folhetos publicados no Brasil – seguem o rastro das pelejas reais acontecidas entre dois repentistas em presença de um auditório, e que, à maneira de palimpsesto, guarda vínculo com a poética trovadoresca da Europa medieval (AMORIM, 2012, p.33).

Com as ressalvas devidas ao eurocentrismo que sempre aflora no texto de alguns

pesquisadores quando se pensa na origem do cordel, penso na imagem do “rastros” presente na reflexão de Amorim para encontrar nas pejeas virtuais uma continuação cibernética da cena da cantoria. Com o acesso à internet e com as potencialidades que tanto o ciberespaço quanto as facilidades de impressão que a presença doméstica do microcomputador proporcionou, os poetas encontram um modo operacional de exercitarem o desafio. A título de exemplo, trago *A peleja virtual entre dois cabras da peste!* De Antonio Carlos Barreto e Jotacê Freitas, que começa com uma reflexão sobre as potencialidades do computador e da internet:

**Antonio Carlos de Oliveira Barreto**

- No mundo tecnológico  
tudo é possível ocorrer.  
As distâncias encurtaram  
e o que me resta dizer  
é que o computador faz  
coisas que até Satanás  
não é capaz de fazer.

**Jotacê Freitas**

- Essa tecnologia  
tem utilidade boa,  
você lê, escreve e fala,  
namora e transa à toa.  
Negocia na Internet,  
engana e mente pra peste,  
e inferniza a pessoa.  
(BARRETO, FREITAS, 2005, p.01)

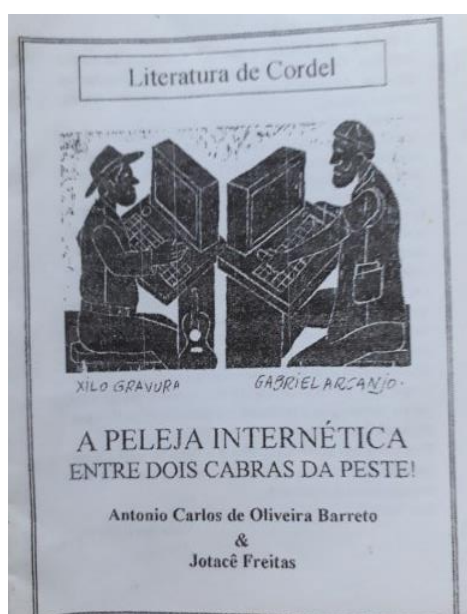


Figura 29: Capa do folheto *A peleja internética entre dois cabras da peste*,

de Antonio Carlos Barreto e Jotacê Freitas  
 Fonte: acervo do autor

Depois desse introito, que situa o leitor no ambiente da disputa, os poetas trocam as provocações de praxe:

ACOB – Jotacê, meu caro mestre,  
 gosto do seu linguajar.  
 Sei da sua competência  
 e respeito o seu cantar,  
 mas saiba que sou valente,  
 venha chegando quente  
 que vou lhe desafiar.

JF – Meu mestre me ensinou  
 a ser sempre um aprendiz,  
 estar atento a tudo  
 que se faz, se vê, se diz.  
 Abra seu olho, Barreto,  
 que vou meter o espeto,  
 sua vida está por um triz.  
 (BARRETO; FREITAS, 2005, p.1-2)

O cordel é assinado pelos dois poetas, mas esse primeiro momento do desafio mostra Barreto como desafiante. Para manter a tradição do desafiante como proponente da mudança de forma, passando da setilha para os oito-pés-a-quadrão:

ACOB – Verso e rima é comigo,  
 vou furar o seu umbigo,  
 acredite meu amigo:  
 grande merda é escansão.  
 Eu nasci lá no sertão  
 peido na cara da forma,  
 eu não obedeço a normas:  
 lá vão meus oito a quadrão.

JF – No quadrão tem forma e rima,  
 peça perdão, se redima.  
 O cordel é obra-prima  
 da forma e da escansão.  
 Com essa contradição,  
 eu topo qualquer aposta.  
 Aqui vai minha resposta  
 nos oito pés a quadrão.  
 (BARRETO; FREITAS, 2005, p. 11)

Percebe-se aqui a tática de Barreto para confundir seu adversário, quando nega o formalismo, mas propõe nova forma no final da estrofe. Tal contradição é desmascarada por seu oponente na estrofe de resposta. Esses pormenores são ingredientes da contenda verbal que

segue na internet a cartilha da tradição dos cantadores, mesmo que essa peleja tenha sido construída no ambiente virtual – o que revela um diálogo com a tradição adaptado ao meio eletrônico do computador e da rede.

Esses exemplos de pelejas revelam uma espécie de pugilato verbal no qual as habilidades com as formas e o repertório linguístico são as armas mais importantes para suplantar o rival. Embora estejamos no terreno do lúdico, uma disputa verbal, assim como um jogo ou competição qualquer, carrega uma simbologia coletiva muito mais forte do que a vaidade pessoal dos contendores. Retomemos Huizinga, quando o autor se refere ao triunfo em um embate no campo do lúdico:

O que é ‘ganhar’ e o que é que realmente ganho? Ganhar significa manifestar sua superioridade num determinado jogo. Contudo a prova dessa superioridade tem tendência uma aparência de superioridade em geral. Ele ganha alguma coisa mais do que o jogo enquanto tal. Ganha estima, conquista honrarias e estas honrarias e estima imediatamente concorrem para o benefício do grupo ao qual o vencedor pertence. Chegamos aqui a outra característica importante do jogo: o êxito obtido passa prontamente do indivíduo para o grupo (HUIZINGA, 2012, p.57-58, grifo do autor).

Não nos enganemos quanto ao fato de que Huizinga tem uma pretensão universalizante ao esquadriñar a relação do jogo com a cultura. Entretanto, mesmo desconfiado do universalismo de uma autor europeu, essa observação feita sobre o valor do triunfo para o grupo é inegavelmente importante quando as questões de representatividade entram em cena em um ambiente como o do nordeste brasileiro. Até então, estou exemplificando as pelejas a partir de uma superfície de igualdade de condições entre os adversários. Mas em um contexto como o brasileiro, no qual, como já foi tratado neste texto, as questões culturais estão diretamente implicadas na distribuição desigual de bens simbólicos, em uma sociedade autoritária, na qual o machismo e o racismo sistêmico atravessam todas as questões relacionadas ao conhecimento e à cultura, é lógico que o embate e o prestígio representados pelo desafio têm desdobramentos que merecem ser examinados.

### 3.2 PELEJAS HISTÓRICAS E A QUESTÃO DO RACISMO

O triunfo em uma peleja vai premiar o detentor das qualidades aventadas no tópico anterior, mas o tom hierarquizante que resultou dessa situação de prestígio de determinados

poetas, quando aliado a outras questões socioeconômicas que configuraram o autoritarismo da sociedade brasileira, marcou algumas peijas pelo uso de certo lugar de poder como forma de intimidação do adversário, recorrendo à violência verbal para reproduzir na cantoria a violência racial de brancos sobre as populações negras escravizadas. Ao mesmo tempo, esses embates verbais podem dar uma medida das estratégias de cantadorxs negrxs para o revide diante de tal situação pública. Tal é o caso de uma das peijas mais famosas da tradição da cantoria e do cordel, detentora de um *status* mitológico no âmbito do acervo da poética nordestina que é a *Peleja de Inácio da Catingueira com Romano do Teixeira*. Em uma chave historicizante, Fernando Patriota destaca o fato de a importância atribuída a Inácio ser muito associada à história dessa peleja:

Há boa literatura sobre Inácio da Catingueira. Em geral são os chamados folcloristas de ontem e antropólogos de hoje. Todos transitam ao redor do famoso ‘Duelo de Titãs’, travado entre Inácio com o pandeiro e Romano de Mãe D’Água com a viola, na cidade de Patos. Essa peleja é um marco na história cultural do sertão paraibano, onde a poética do repente sobressaía-se como manifestação lúdica coletiva apreciada por todas as classes sociais, acontecendo, como esta, no centro social da vila – o bar, assim como nos embates privados e nos sítios, configurando uma arte bastante difundida regionalmente, pelo seu caráter de mobilidade. Este ‘duelo’ em versos consagrou os contendores, sobreviveu e chegou a nossos dias enriquecida e ampliada em várias versões, tornando-se um referencial da cultura oral do Nordeste. Ofuscando seu parceiro Romano, de fato é muito singular a mitologia que cerca Inácio e seu pandeiro, igualando-o na lenda e na poética paraibana com Zé Limeira do Teixeira, o poeta que versava absurdos (PATRIOTA, 1998/1999, p.223-224).

No texto de Patriota, o centro da argumentação é o valor histórico atribuído a Inácio a partir da referida peleja, realizada em um bar na cidade paraibana de Patos. Essa peleja, que teve várias transcrições, tornou-se uma espécie de paradigma do gênero e imortalizou os contendores, sendo também o principal registro da atuação e seus principais atores. O caminho da transcrição aqui utilizado se vale de duas matrizes principais: o registro que foi passado por Silvino Pirauá a Francisco das Chagas Batista que, por sua vez, foi reproduzido por Sebastião Nunes Batista – pesquisador do cordel e filho deste último – e a versão consagrada de Leandro Gomes de Barros, à medida que ambas, com suas nuances, registram a tensão racial e a disputa por conhecimento travada pelos dois contendores. Sobre a importância da peleja, Sebastião Nunes Batista afirma:

A peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira é a mais famosa disputa poética da história da cantoria do Nordeste. Para que se tenha uma

ideia da importância do cantador Inácio, basta dizer que em novembro de 1979, na cidade paraibana de Catingueira, foi erigida sua estátua, comemorando o centenário de morte do grande escravo repentista. Vários estudiosos da poética popular nordestina têm feito referências ao histórico desafio. Uns tomando partido de Romano, outros defendendo Inácio. É preciso esclarecer, entretanto, que ao lado da divulgação oral, guardada na memória popular, correm versões manuscritas da referida peleja, umas publicadas em livros e outras divulgadas em folhetos de cordel, as quais, decoradas pelos cantadores, foram recolhidas pelos pesquisadores como sendo originais. (BATISTA, 1982, p. 83)

Alguns pontos dessa observação de Sebastião Nunes Batista merecem ser destacados para termos ciência da complexidade de analisar um texto dessa ordem. O primeiro é o da já mencionada importância da figura de Inácio da Catingueira, homenageado com estátua em sua terra natal. Deve-se considerar o fato de Inácio ser um poeta que construiu sua lenda em um tempo no qual as técnicas de impressão não estavam devidamente consolidadas no sertão nordestino; ressalte-se ainda que o circuito de transmissão da peleja passou pela memória dos cantadores, pelo manuscrito e, por fim, pela impressão, processo que comprometeu a fidedignidade do conteúdo por questões relacionadas à materialidade diferenciada do texto. Outro ponto é o da caracterização de Inácio da Catingueira como um homem escravizado, o que imprime um contorno político destacado à disputa, independentemente de qual versão seja utilizada para se ter acesso ao conteúdo da peleja. Essas observações sedimentam as escolhas de trechos aqui selecionados. As estrofes iniciais já dão a medida da situação de desigualdade na qual se apoiou Romano para intimidar Inácio:

Rom. – Inácio, vieste a Patos  
Procurando quem te forre,  
Volte pra trás meu negrinho,  
Que aqui ninguém te socorre,  
É quem cai nas minhas unhas  
Apanha deserta ou morre.

In. – Seu Romano, eu vim a Patos  
Pela fama do senhor,  
Que me disseram que era  
Mestre e rei de cantador;  
E que dentro do salão  
Tem discursos de doutor  
(BATISTA, 1982, p.91).

No trecho inicial, percebe-se a estratégia de Romano na desqualificação do seu oponente como pessoa, atacando sua condição de escravizado, apelando para um fator extrínseco às questões relacionadas ao domínio do verso da cantoria e a sua própria habilidade como cantador. Além disso, a forma “negrinho”, no diminutivo, aponta para o uso de um dispositivo de



imposição do poder muito próximo das estratégias prisionais de infantilização, apontadas por Michel Foucault no célebre diálogo com Gilles Deleuze de “Os intelectuais e o poder”:

Outro dia eu falava com uma mulher que esteve na prisão e ela dizia: ‘quando se pensa que eu, que tenho 40 anos, fui punida um dia na prisão, ficando a pão e água!’ O que impressiona nesta história não é apenas a puerilidade dos exercícios do poder, mas o cinismo com que ele se exerce como poder, da maneira mais arcaica, mais pueril, mais infantil. Reduzir alguém a pão e água... isso são coisas que nos ensinam quando somos crianças (FOUCAULT, 1998, p.73).

Embora Foucault e Deleuze estejam usando um exemplo do sistema prisional francês, a analogia que faço aqui se apoia em uma compreensão de que essas técnicas repressoras apoiadas na linguagem tiveram fundamento em uma tática colonialista, fundadora do racismo, muito associada à empresa imperialista europeia. Essa questão é posta à mesa por Frantz Fanon, sobretudo em suas reflexões sobre o aparelho repressor colonial francês colocado em prática para punição da população negra da Martinica. Lapidar é o caso no qual o pensador martiniquense relata o caso de um padre branco falando em *petit-nègre* com um rapaz negro:

‘1. Os negros, eu os conheci; é preciso dirigir-se a eles gentilmente, lhes falar de seu país; saber lhes falar com jeito, é assim que se deve fazer’... Não estamos exagerando: um branco, dirigindo-se a um negro comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas (FANON, 2008, p.44).

Não se pode desprezar, em qualquer situação de privação de liberdade e de forte segregação social como a que caracteriza uma sociedade ainda acoçada pelo racismo como a brasileira (mesmo considerando mais de um século que distancia o contexto atual do contexto da realização da peleja), a possibilidade de estabelecimento de um nexos entre o pensamento de Fanon, o exemplo trazido por Foucault e a escolha lexical de Romano, percebida na peleja em questão. O dispositivo racista de linguagem denunciado por Fanon se aplica, por seu corte ideológico, punitivo e programático (no sentido da imposição de um domínio branco), ao uso do diminutivo em um contexto no qual Romano se refere diretamente à condição de escravizado de Inácio. O início da versão de Leandro Gomes de Barros também traz a posição escravocrata de Romano já nos primeiros versos:

Romano – Ignácio o que andas fazendo  
Aqui nesta freguesia,  
Quedê o teu passaporte,  
A tua carta de guia,  
No lugar onde eu habito,

Negro fugido não pia.

Ignacio – Seu Romano eu sou cativo  
 Não nego aquilo que sou.  
 Quando vou para uma festa,  
 Foi meu senhor quem mandou,  
 E quando saio escondido,  
 Ele sabe onde eu vou.

Romano – Ignacio deixa-te disso,  
 Não te posso acreditar,  
 Pois eu também tenho negro,  
 E só mando trabalhar.  
 Como é que teu senhor,  
 Vão te mandar vadiar.

I – Ignacio da Caatingueira  
 Escravo de Manoel Luiz  
 Tanto corta como risca,  
 Como sustenta o que diz,  
 Sou vigário e capelão  
 E sacristão da matriz.  
 (BARROS, s.d., p.1-2).

Percebe-se que aqui as posições estão bem mais demarcadas, indicando que a delimitação de Inácio como escravizado fizesse com que a liberação de seu proprietário fosse a condição premente para a realização da peleja. Há também uma espécie de apresentação das credenciais de Inácio da Catingueira à maneira dos desafiantes na peleja tradicional. Se a versão de Barros é tida como mais precisa quanto a dados históricos, a de Chagas Batista se aproxima mais do estilo propagado pela lenda dos cantadores: o de Inácio mais cerebral e dominador das técnicas do repentismo, o de Romano mais agressivo e ornamental. A estratégia calculada de Inácio resulta em uma postura violenta de Romano do Teixeira, que tinha isso como característica, inclusive porque esse é um expediente inicial de alguns cantadores para intimidar o adversário. Mas em Romano isso era recorrente, como se pode ver nas quadras iniciais de uma peleja do cantador paraibano com Manuel Carneiro, realizada em Pindoba (Pernambuco) e coligida por Leonardo Mota em seu *Violeiros do Norte*:

C – Seu Romano, há muito tempo  
 Eu peço suas notícias...  
 Quando soube que chegou,  
 Até paguei as alviças!

R- Se mete a cantar comigo  
 Quem tem a cabeça tonta...  
 O freguês desfiou-me  
 Dou murro em faca de ponta!  
 (MOTA, 1955, p. 83)

Percebe-se nas duas quadras iniciais dessa peleja que o tom agressivo de Romano é muito direcionado à louvação de sua técnica de repentista, embora haja a imagem da arma branca sendo evocada no último verso. No caso da provocação a Inácio, o problema está na ofensa que extrapola o contexto da cantoria, sendo um ataque frontal à negritude e à situação de escravizado do oponente. Trata-se, então, de um ataque à dignidade do adversário mais conflagrado naquela estrofe. O ataque de Romano à condição de Inácio da Catingueira, além de sancionado pela barbárie da institucionalização da escravidão, era um apelo patético a um elemento que não estava diretamente ligado às formas de disputa da cantoria, mas ao que ele entendia como possibilidade de desestabilizar seu temido e afamado oponente. Àquela altura, Inácio gozava de um prestígio que iria sedimentar sua lenda no universo da cantoria. Obviamente, esse dispositivo não poderia lograr êxito em um cantador já experimentado como Inácio. É preciso pontuar esse dado da agressividade, essa espécie de “vale tudo” sugerida no verso de Romano, para que esse estilo seja contrastado com o de Inácio. A estratégia de Inácio é bem mais sutil porque, com um discurso reverente, que aparentemente louva o conhecimento de Romano, desloca o oponente do lugar da tradição da cantoria para o dos salões letrados. Se pensarmos que o nível de codificação de uma cantoria é muito alto (exemplificado pelo martelo, verso tido como de difícil composição pelos cantadores), entenderemos a força da ironia de Inácio quando desloca Romano do espaço ritual do pé-de-parede para o dos salões letrados. Essa sutileza, que nunca deixa de ser deslocante e corrosiva, vai se convertendo em um procedimento recorrente nas estrofes de Inácio da Catingueira e se tornam um estratagema frequente na história das pelejas. É recorrente na peleja a remissão feita por Romano à negritude de Inácio. Essa negação do valor do outro por um paradigma racial por vezes esconde a origem africana do próprio detrator e é um artifício corriqueiro de certa elite brasileira. Discorrendo sobre a peleja e a perspectiva de Romano, Silvio Roberto de Oliveira, em ensaio intitulado “Séculos de arte e literatura negra”, lembra que:

Hoje em dia, muitos empresários, políticos, artistas e escritores são descendentes de africanos, mas poucos assumem o sangue negro em suas veias. No tempo de Inácio já era assim; alguns senhores eram filhos de negros. Romano era um pequeno agricultor e também descendente de africanos. Mas não aceitava. Assim, tentava fazer desacreditar Inácio, chamando-o a toda hora de ‘negro’ (OLIVEIRA, 2006, p.50).

Oliveira destaca o procedimento irônico de Inácio, como resposta sutil, mas precisa, aos ataques de Romano. Vale a pena destacar, na versão de Leandro Gomes de Barros, o momento da peleja em que essa tática pode ser percebida:

R – Negro eu canto contigo  
 Por um amigo pedir,  
 Visto me sacrificar,  
 Não me importa de o ferir,  
 Encalco onde achar mais mole,  
 E bato enquanto bulir.

I – Meu branco, dou-lhe o conselho,  
 Não cometa tal perigo.  
 Peça a Deus que lhe retire,  
 Esse laço do inimigo,  
 Antes morrer enforcado,  
 Do que pelejar comigo.  
 (BARROS, s.d., p.13)

Nesse momento da cantoria, Romano minimiza o talento do adversário através da menção a um intermediário, como se a condição de Inácio não o fizesse digno da disputa. Em seguida, há a recorrente verborragia violenta do cantador de Mãe D'Água com alusões à violência física. A resposta de Inácio começa com o distintivo “Meu branco” proferido como uma distinção carregada de ironia quando responde à insistência com que Romano racializa o seu adversário. Tal ironia se complementa com a evocação às habilidades circunscritas ao terreno da cantoria, contrastando com a truculência do texto do adversário. Também na versão de Chagas Batista o movimento é semelhante:

R. – Inácio, a tua fama  
 É só lá na Catingueira,  
 Para o saco da Mãe-d'Água,  
 Tu não sobes a ladeira:  
 Junto com todos dez dedos  
 Que tu não vais ao Teixeira.

I.- Meu branco, não diga isso,  
 Que o senhor não me conhece,  
 Veja quando o sol sair  
 Como a luz me resplandece,  
 Olhe para os quatro lados  
 Que o negro velho aparece.

R. – Inácio, eu inda abalo  
 Lá da serra do Teixeira,  
 Levo meu mano Veríssimo,  
 Vamos dar-te uma carreira,  
 Dar-te uma surra em martelo  
 E tomar-te Catingueira.

I.- Meu branco, eu dou-lhe um conselho,  
 Se voimincê me atende;  
 Se for para nós brincarmos,  
 Pode ir que não me ofende,  
 Mas pra tomar Catingueira,

Não vá não que se arrepende.  
(BATISTA, 1982, p.94-95)

Enquanto Romano emprega um tom belicoso e territorialista, Inácio joga com a imprudência do opositor, advertindo-lhe sobre o perigo das pretensões de Romano quanto ao sítio natal do oponente (a Catingueira). Na versão de Chagas Batista predomina a recorrência às imagens espaciais, muito à maneira dos *Marcos*, que constituem uma modalidade de disputa caracterizada pela marcação de território. Aqui também há a resposta aos impropérios racistas com o uso da falsa reverência presente na forma de tratamento “Meu branco”. Esse expediente irônico de Inácio se tornaria marca registrada de sua atuação nessa cantoria, e a ironia se converteria em uma das regras dos desafios e um recurso dos cordelistas, como definiu Rosilene Alves de Melo:

A ironia, como recurso narrativo por excelência, seja para desqualificar o adversário nas pelepas, seja para desqualificar o governo nos planos econômicos e nos escândalos políticos; a ironia, portanto, ocupa lugar central, porque, a partir dela, é possível estabelecer uma relação dialógica com o outro (MELO, 2010, p.97).

A ironia, apoiando-nos na leitura de Melo, estaria no cerne da organização em parênteses na cantoria e se transforma em expediente corriqueiro dos cordelistas. O uso reiterado desse expediente por parte de Inácio da Catingueira talvez seja um dos motivos pelos quais o poeta da Catingueira tenha alcançado um reconhecimento posterior muito maior do que o de Romano (em que pese o fato de que o desenrolar da peleja sugira uma vitória dele sobre Inácio). Inácio, que teve estátua inaugurada em sua cidade natal no centenário de sua morte, em 1979, já tinha um reconhecimento no período em que a peleja se deu. Retorno a Fernando Patriota para sublinhar esse reconhecimento:

Escravo da produção, tocador de pandeiros e produtor de versos, foi com essa segunda qualificação que Inácio distinguiu-se ante o olhar social e classificatório de seus contemporâneos extrapolando sua condição jurídica que, se o validava cativo ante a letra fria da lei, no entanto era subjugada pelo ser social singular em que se achava investido – um tocador de pandeiro repentista – sancionado pelo olhar embevecido das platéias que o aplaudiam como arte nos encontros de gozo e recreio, momentos lúdicos, memoráveis dos sertões nordestinos, a cantoria, o repente e os repentistas (PATRIOTA, 1998/1999, p.229).

Com toda essa possibilidade do reconhecimento de Inácio, é importante ter em vista a dramatização constante da opressão racial, disseminada na sociedade brasileira, enformando a

peleja entre esses dois cantadores lendários. Se a vitória de Inácio foi sancionada através dos tempos, as demandas raciais enformando as pelejas dão notícia de como a estruturação do racismo foi atravessando os anos e se instalando em nossa sociedade.

Vale lembrar que Inácio da Catingueira não é figura isolada de cantador negro nos momentos iniciais da cantoria. A presença de poetas negrxs é documentada em obras seminais do estudo sobre o cordel e a cantoria. Uma das trajetórias mais impressionantes da história da poética nordestina é a de Fabião de Queimadas, cantador potiguar, ex-escravizado, que obteve reconhecimento ainda em vida. A trajetória de Fabião das Queimadas poderia ser matéria de vários cordéis, pela centralidade que esse autor adquiriu no chamado “Ciclo do gado” ou pelas circunstâncias que envolveram sua libertação da condição de escravizado. Sobre esse tópico, vale citar a obra de Irani Medeiros, *Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador* (2017). Do livro de Medeiros se podem tirar aspectos relativos à infância na Fazenda Queimadas, mas é importante, inicialmente, recortar aqui as ações empreendidas pelo poeta para superar a condição de escravizado:

Escravo do Major José Ferreira Rocha, juntou vintém a vintém, o preço de sua alforria, 800\$. Depois economizou 100\$ e pagou a liberdade de sua mãe. Segundo Cascudo, novos anos de paciência para reunir 400\$, e comprar sua prima, Joaquina Ferreira da Silva, na verdade Joaquina não era sobrinha de Fabião, como alguns pesquisadores a denominam, e sim prima em segundo grau, isso de acordo com informações da família do poeta. E com ela se casou. Deixou quatorze filhos e uma ninhada de netos e bisnetos. Vivia no meio da ‘famição’, respeitado e querido como um patriarca (MEDEIROS, 2017, p.17).

É predominante na obra de Fabião das Queimadas a temática das gestas de gado, a partir de narrativas correntes no universo dos vaqueiros. Medeiros insere em sua obra uma pequena antologia da qual vale citar uma passagem de *O Romance do Boi Mão de Pau*, em que o poeta assume a perspectiva do boi aprisionado e, a partir disso, reflete acerca do tema do aprisionamento e da liberdade:

(...)  
 Pois sendo eu um boi manso  
 Logrei fama de brabo,  
 Dava alguma corridinha  
 Por me ver aperriado,  
 Com chocalho no pescoço  
 E além disso algemado...  
 Foi se espalhando a notícia:  
 Mão de Pau é valentão.

Tando eu enchocalhado,  
Com as algemas na mão,  
Mas nada posso dizer  
Que preso não tem razão.

Sei que não tenho razão,  
Mas sempre quero falá,  
Porque além d'eu estar preso  
Querem me assassinar...  
Vossas mercês não ignoram;  
A defesa é naturá...

(FABIÃO DAS QUEIMADAS *apud* MEDEIROS, 2017, p.42)

Nesse trecho, em que o boi Mão de Pau fala a partir da condição de “algemado”, diante do que parecia ser um aprisionamento injusto, pontifica a necessidade de defesa verbalizada. Um tom de desabafo certamente amplificado pelo verso do cordel e que encontra legitimidade na dicção de Fabião das Queimadas. São versos bem urdidos para um cantador que sequer foi alfabetizado e engenhosos na transmissão dos horrores do cativo a partir da fábula do Boi Mão de Pau. Bem se vê, a partir disso, que Fabião das Queimadas foi uma voz fundadora decisiva para a percepção da presença negra nos primórdios do cordel e da cantoria, mas está longe de ser uma exceção. Em *Viroleiros do Norte* (1955), por exemplo, Leonardo Mota cita importantes poetas negrxs que atuaram nas primeiras décadas do século XX, como Bentevi – que, na verdade é uma insígnia aplicada a uma dinastia de poetas negros. Mota assim descreve: “O Bentevi (João Pedro de Andrade), negro alto e analfabeto, nascido no Crato mas que encontrei na Vila de Cedro e, como vos disse, sobrinho do primeiro Bentevi que se chamava José Pereira de Sousa” (MOTA, 1955, p.22). O pesquisador transcreveu esses versos arrematados em estribilho faceto da lavra de João Pedro de Andrade, dos quais recorto uma estrofe:

Home que não tem cavalo,  
Por que diabo compra pêia?  
Mulher que não possui brinco,  
Pra que cão não fura as orêia?  
Não posso me acostumar  
Com o vento açoitando o mar  
E as ondas beijando a areia...

Faca é sujeita à bainha,  
Gás é sujeito à candeia,  
Pé é sujeito à chinela  
E ripa é obrigada à teia...  
Não posso me costumar  
Com o vento açoitando o mar  
E as ondas beijando a areia...

(BENTEVI, *apud* MOTA, 1955, p.22)

Essas estrofes carregam uma singularidade rítmica marcada pela estruturação proverbial dos pares de versos que compõem principalmente a primeira estrofe e pelo arremate sincopado presente no estribilho. Investe-se também nas imagens antitéticas que vão ser reiteradas pelo estribilho. Quanto à base proverbial, é resultante da força de uma forma poética muito arraigada no imaginário do cordel e que também dialoga com a herança afrodiáspórica. Importante entender como a base filosófica dos provérbios é de fundamental importância para muitos grupos étnicos africanos. Em sua tese intitulada *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil* (2015), Tiganá Santana Neves Santos reflete sobre a importância dos provérbios para a constituição da sociedade dos bantu-kongo:

Para os africanos, os provérbios constituem uma linguagem especial. Às vezes, para muitos, eles são considerados uma linguagem secreta e sagrada na sua comunicação, donde a expressão ‘falar em linguagem proverbial’ [zônzila mu bingana] é usada dentro da comunidade para impedir o vazamento de princípios muito fundamentais da sociedade, isto é, para impedir o forasteiro de examinar o debate e acessar quaisquer conceitos sistêmicos básicos de organização estrutural da sociedade, especialmente os seus segredos (SANTOS, T. 2015, p.71).

Certamente a citação não dá conta de toda a reflexão acerca dos provérbios entabulada por Santos, mas serve para advertir o leitor de que as rimas e a estrutura proverbial presentes no poema de Bentevi aproveitam o legado de uma tradição africana carregada de solenidade, condizente com as idiosincrasias do espírito que o jogo entre contrários pode levar o leitor a deduzir – bem diferente de certo aspecto frugal e ingênuo que possa ser imputado ao trabalho de um poeta que Mota caracterizou como “analfabeto”.

Além de Bentevi, outro poeta negro contemplado no estudo de Mota é Severino Perigo. Mota descreve Perigo como um cantador amador, pedreiro de profissão, que gostava de exercer os dotes poéticos mediante o estímulo do álcool:

Severino Perigo é um preto de uns quarenta e cinco anos presumíveis. Hábil pedreiro, não é um cantador profissional. Prefere repetir cantigas que aprendeu a mostrar as próprias aptidões poéticas. Dá-se à cantoria quando está alcoolizado, o que, em verdade, não acontece só uma vez a cada ano... O chefe político Cel. Miguel Sátiro, o Juiz de Direito Dr. Fenelón Nóbrega, o Vigário padre José Viana e o Prefeito Municipal Dr. Pedro Peregrino esforçaram-se por que eu ouvisse Severino Perigo (MOTA, 1955, p.89).

Ressalte-se a maneira pitoresca com a qual Mota descreve Severino Perigo, sugerindo



que o poeta prefira declamar obras prontas a exibir seu trabalho autoral – coisa que seria contornada mediante a oferta de bebida alcóolica ao cantador (estratégia à qual Mota revela ter recorrido para conseguir arrancar do poeta os poemas coligidos em sua obra). Entretanto, por mais que a figura de Severino Perigo seja pintada de forma pouco cuidadosa pelo autor de *Violeiros do Norte*, a poesia citada por Mota revela um poeta orgulhoso de sua capacidade e conhecedor dos processos relativos à sua arte:

Meu amo, dono da casa,  
Licença quero pedir  
Primeiramente ao senhor  
E aos mais que estão por aqui,  
Amanheci bom de côrte  
Deixe um pouco eu divertir...

Eu, pegando uma viola,  
Não sirvo de mangação:  
Sou que nem onça no inverno  
E cascavel no verão!  
Cantador metido a duro  
Me vem pedir a benção...

Gosto desta violinha,  
Tem um toque moderado...  
E mesmo assim neste tempo,  
Com este inverno danado,  
Não precisa comprar breu;  
Os bordão véve afiado...

(SEVERINO PERIGO *apud* MOTA, 1955, p.89-90).

A verve de Severino Perigo responde a qualquer tentativa de minimizar sua categoria como poeta, sobretudo no momento em que o poeta adverte que “Eu pegando uma viola,/ não sirvo de mangação:/sou que nem onça no inverno/ E cascavel no verão!” imagens suficientes para justificar o fato de Mota ter mobilizado todo aquele cortejo de poderosos para conseguir ter acesso à lira de Severino Perigo e para comprovar a excelência de um poeta negro naquele contexto.

Também Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*, elencou um considerável número de poetas negrxs que floresceram no primeiro quadrante do século XX. Além de alguns já citados neste trabalho, como Chica Barrosa, Fabião das Queimadas, Bentevi e Inácio da Catingueira, Cascudo cita em seu “Resumo biográfico dos cantadores” poetas negros como Joaquim Francisco de Santana, Firmino de Góis Jurema, Rio Preto, Preto Limão, Manuel Caetano e Ventania (s.d., p.255-272). É evidente em Cascudo o esforço de europeização das origens do cordel, chegando a afirmar que no sertão nordestino “a herança feudal pesava como uma luva

de ferro”. Mas o mesmo Cascudo reconhece a centralidade e excelência de artistas negrxs no manejo do verso mnemônico:

O folclore do nordeste brasileiro traz como seus melhores cantadores os negros Inácio da Catingueira, Preto Limão, Manuel Caetano etc. Bateram-se com os maiores improvisadores e nenhum afastou seu antagonista sob alegação da epiderme escura. Quando muito esta tem servido para comentários humorísticos, material de sátira, forma para motejos, jamais sem resposta e contragolpes (CASCUDO, s. d., p.116).

Cascudo se rende à qualidade dos poetas citados e afirma no final do trecho a predisposição dos poetas em questão para o embate, para contragolpear a ofensa ou a alusão jocosa à cor de suas peles. Importante perceber essa fresta em um texto que nunca esteve direcionado ao elogio da presença negra no cordel e na cantoria. Essa afirmação de superioridade desses poetas se torna mais eloquente se retirada de um texto pouco preocupado em ressaltar a contribuição afro-brasileira para a construção da história do cordel, deixando escapar que a presença desses poetas negros foi decisiva para a consolidação dessa cultura poética.

Logicamente esse elenco de poetas negrxs, que tiveram seus trabalhos e sua memória impressos, seja pela ação de cantadores que memorizaram seus poemas, seja pela ação de pesquisadores, poderia ser colocado como um agrupamento de personalidades exclusivamente ligados à oralidade. Mas é preciso não esquecer da estreiteza da relação entre o universo da cantoria e o do cordel e do fato de que muitos desses poetas foram conhecidos pela posteridade porque tiveram seus versos impressos, registrados por letrados atentos à força desta poética.

Por outro lado, se houver alguma argumentação que insista no cordel como uma manifestação exclusivamente escrita (que, certamente não orienta este trabalho), é preciso lembrar que José Bernardo da Silva, um poeta e editor negro, também tem centralidade na história das primeiras tipografias dedicadas à reprodução gráfica da poesia de cordel, sendo o fundador e proprietário da lendária tipografia São Francisco, em Juazeiro do Norte, no Ceará. A importância de José Bernardo da Silva se apoia muito no fato de que sua tipografia alcançou um êxito comercial importante e ganhou centralidade no processo de produção e difusão da literatura de cordel a partir do Cariri cearense.

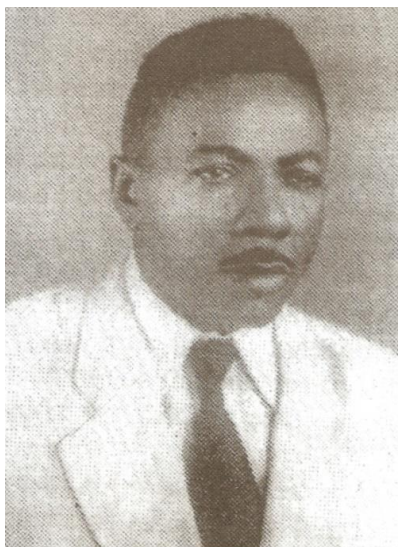


Figura 30: Foto de José Bernardo da Silva  
Fonte: Blog Cordel de Saia (s.d., s.p.)

A Tipografia São Francisco foi um importante centro de produção e difusão do cordel. Sobre a força de sua presença e sobre a dinâmica do seu funcionamento discorre Rosilene Alves de Melo:

Durante aproximadamente três décadas a Tipografia São Francisco buscou aliar a ousadia dos negócios – onde os lucros eram perseguidos com tenacidade – ao atendimento das demandas e das expectativas do público. Desta trajetória – tecida cotidianamente pelas mãos de poetas, tipógrafos, artesãos; inscrita no papel em branco, nos pequenos tipos de ferro e nos tocos de umburana; marcada por memórias, esquecimentos, vozes, silêncios, imagens e sombras – ficaram alguns vestígios, muitas perguntas e algumas respostas (MELO, 2003, p.81).

Essa oficina do verbo, tão importante no primeiro quadrante do século XX, foi gerida com tino empresarial e verve poética por José Bernardo da Silva que, por contingências históricas, acabou aglutinando em sua tipografia o acervo das grandes editoras do cordel e dando impulso à circulação do cordel em seu tempo. Essa importante instituição cultural existiu graças ao tino de seu criador, homem extremamente atento ao poder de mobilização que a figura do Padre Cícero Romão Batista concentrava em torno de si e de Juazeiro do Norte, poeta negro que ocupou todas as posições do processo de produção do cordel e conseguiu destaque no período em que atuou, também por conta da sensibilidade às oportunidades que surgiram em seu contexto histórico:

A progressiva ascensão de José Bernardo da Silva no ramo da tipografia se beneficiou, em épocas diferentes, da crise das editoras de Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde, Francisco Rodrigues Lopes e Olegário

Pereira Neto. Com a morte desses concorrentes, cujos herdeiros não conseguiram manter o mesmo dinamismo destas empresas que acabaram decretando falência, a Tipografia São Francisco tornou-se a verdadeira herdeira do acervo deixado por estes poetas quando passou a editar títulos que até então pertenciam ao catálogo das editoras Perseverança, Popular, Guajarina, bem como da editora de João Martins de Athayde (MELO, 2003, p. 82).

Essa presença marcante de José Bernardo da Silva no universo do folheto pode ser medida pela obsessão do editor em incrementar seu produto. Segundo o importante pesquisador da xilogravura Jeová Franklin de Queiroz, foi dessa obsessão que nasceu o consórcio do cordel com a xilogravura, primeiro a partir de sua relação com a figura mítica de mestre Noza, grande artesão e santeiro do Cariri cearense:

Liêdo Maranhão diz que os artistas populares responsáveis pela união da xilogravura com o Cordel são Inocêncio da Costa Nick (Mestre Noza), Antonio Relojoeiro e Walderedo Gonçalves. Revela ele que Noza foi, certo dia, procurado por José Bernardo da Silva, ‘a fazer umas figurinhas de uma mulher sentada na cadeira, de um homem com um balaio de maxixe na cabeça e outra, o **Cão** dando esmola a um velho’. Caboclo pernambucano, descendente de holandês, nascido em Taquaritinga em 1897, Noza se credencia como o precursor entre os precursores (QUEIROZ, J., 1994, p.65, grifos do autor).

Depois, solicitando o trabalho de Walderedo Gonçalves:

Outro pioneiro, Walderedo Gonçalves (Crato-Ceará) é hoje considerado o mais clássico dos gravadores populares. Lembra que a descoberta de sua vocação aconteceu nos tempos da peste bubônica, alguns anos depois da iniciação de Mestre Noza. Na oficina em que trabalhava como tipógrafo, de propriedade do mesmo José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte, cidade vizinha do Crato, precisaram de ilustração para uma oração do Coração do Menino Jesus. Sem terem a quem mais recorrer, pediram-lhe para ‘quebrar o galho’. Polivalente, como regra geral do artesão sertanejo, Walderedo aceitou a missão. E com tal perícia a cumpriu, que foi depois convidado para fazer ilustração das capas dos romances e folhetos editados por José Bernardo da Silva que, posteriormente, ao adquirir de João Martins de Athayde praticamente todo o acervo de títulos deixado pelo grande poeta popular, Leandro Gomes de Barros, se tornaria o maior editor e distribuidor de Cordel do Nordeste (QUEIROZ, J., 1994, p.65).

Observe-se que Queiroz está imbuído em nomear os mestres artesãos pioneiros da xilogravura no cordel, mas é fato que José Bernardo da Silva está presente em ambas as cenas. Com seu olhar estratégico, o editor-poeta percebeu a possibilidade de um casamento perfeito entre essa arte visual e o folheto. É certo que João Martins de Athayde teve grande importância na formatação do folheto de cordel e em seu sistema de produção e divulgação, mas é importante perceber como a ação de José Bernardo da Silva foi também decisiva e fundamental para a

ampliação do complexo cultural que abrange cantoria, cordel e xilogravura. Não à toa, pensando nos mediadores da cultura popular, Durval Muniz de Albuquerque Júnior percebe o fundador da Tipografia São Francisco como um empresário astuto, poderoso e influente no ramo da editoração do cordel:

Não estamos aqui diante nem de um homem propriamente do povo, visto que é um empresário cultural num mercado de bens culturais. Uma produção manufatureira que se articula a uma rede comercial que se espalha por toda uma grande área do país. Estamos diante de uma produção de artefatos culturais populares sim, mas populares porque é destinada a esse público, obedece a suas preferências e gostos, como diz o poeta Expedito Sebastião da Silva, é uma produção barata, mas nem por isso foge dos circuitos do capital, do lucro, da exploração do trabalho assalariado e alheio, como as românticas visões do folclore ou da cultura popular fazem crer (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 220).

Da afirmação de Albuquerque Júnior destaco o fato de que a Tipografia São Francisco representou uma expansão industrial da produção e venda de folhetos no Nordeste, o que confere o especial relevo a ser dado a seu proprietário. Sobre a afirmação de que José Bernardo da Silva não era “um homem propriamente do povo”, o fato de ele ser um homem negro (aspecto que não é mencionado em nenhum momento por Albuquerque Júnior) já o aproxima indelevelmente do público consumidor do cordel a que o pesquisador se refere, bem como dos poetas que Silva empregava em sua tipografia, como é o caso do próprio Expedito Sebastião da Silva. Bem se vê que José Bernardo da Silva absorveu e dinamizou o processo editorial das empresas que o precederam, tornando-se, assim, a figura do poeta-editor por excelência. Assumindo um papel importante em todas as pontas da cadeia produtiva do cordel, foi um poeta-editor negro que compreendeu com muita rapidez os termos do jogo da existência tanto no contexto empresarial quanto artístico, sendo uma figura lapidar (porque intrinsecamente comprometida com o mundo da impressão e do suporte físico da literatura de cordel) para pensar a percepção estratégica de um artista/empresário negro diante das interdições que o sistema racista da sociedade brasileira impunha principalmente à população afrodescendente. A estratégia do comerciante é o jogo de ocupação do território, antes privilegio de brancos, e a disputa do direito de produzir e fazer circular a narrativa de cordel durante, pelo menos, três décadas. Tal fato é significativo se considerarmos o que já foi levantado aqui acerca da pouca mobilidade social em uma sociedade racista e autoritária brasileira e explica porque essa narrativa dedicada a um poeta-editor adentra o espaço dedicado à peleja neste trabalho. Isso acontece porque sem a figura de José Bernardo da Silva e sem o gigantismo de sua empreitada, provavelmente os pesquisadores contemporâneos não tivessem acesso a muitas das pelejas que ficaram celebrizadas através dos

tempos.

Se constatarmos que esses artistas e personagens negrxs são decisivos para a compreensão de como se formou o cordel, é possível inferir que as nuances entre ludicidade e combate presentes na forma dos desafios ganham um tom agonístico muito representativo da luta de artistas desse quilate por um lugar ao sol no universo cordelístico e no combate às desigualdades decorrentes da formação cultural e social brasileira. Tal processo social e cultural está na base temática de outra peleja muito famosa que já tem frequentado esta narrativa: *A peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*. A leitura que será feita aqui considerará a versão, já citada no primeiro capítulo, de Firmino Teixeira do Amaral, publicada inicialmente em 1916. Entre muitas circunstâncias que deram legitimidade a essa versão está o fato de Amaral ter conhecido Aderaldo e dado a ele um exemplar da peleja, em 1916, o que denota ter havido considerável proximidade entre ambos (PORTELLA, 2013, p.13). Embora o Cego Aderaldo seja um personagem sobre o qual criaram-se várias lendas e muitas pelejas imaginárias, estima-se que essa peleja ocorreu de fato, inclusive porque ambos os cantadores tiveram existência física real – Aderaldo nasceu no Crato (CE), em 1878, e Zé Pretinho nasceu e viveu em Angical (PI), no século XIX, e faleceu no Crato, em 1910 (PORTELLA, 2013, p.25). Ao contrário da peleja entre Inácio da Catingueira e Romano do Teixeira, cuja leitura com o passar dos anos foi dando relevo a Inácio, no embate contra Zé Pretinho do Tucum o Cego Aderaldo levou vantagem tanto no registro de Firmino Teixeira do Amaral quanto no imaginário que se sedimentou em torno da figura do cantador do Crato. Essa peleja guarda a peculiaridade de colocar em disputa dois cantadores que foram vítimas de preconceito devido a suas características físicas. Embora o tema desse trecho do trabalho seja especificamente o racismo, é preciso pontuar que a condição de deficiente visual do Cego Aderaldo esteve na berlinda desde o nome pelo qual Aderaldo Ferreira de Araújo passou para a posteridade, graças ao trabalho poético exercido com a companhia de sua rabeca. A cegueira sempre foi um aspecto explorado pelos adversários de Aderaldo no momento dos embates em peleja, ou mesmo uma característica presente no anedotário a seu respeito. Exemplo disso é o da sextilha transcrita por Câmara Cascudo, trecho da Peleja entre o Cego Aderaldo e José Francolino, atribuído ao segundo:

J – Eu não quero te vender  
 Dei-te apenas explicação  
 Tu como cego de tudo  
 Já vens com malcriação  
 Quem faz de cachorro gente  
 Fica com o rabo na mão.  
 (CASCUDO, s.d., p. 227).

Nessa sextilha, Francolino destaca a cegueira de seu adversário e associa o problema físico a um desvio de conduta (“malcriação”) no contexto da peleja. Também nos versos atribuídos por Firmino a Zé Pretinho, esses procedimentos poucos recomendáveis aparecem como insulto do poeta de Angical ao seu adversário e desafiador:

P – Cego, eu creio que tu és  
 Da raça do sapo sunga  
 Cego não adora a Deus,  
 O Deus do cego é calunga,  
 Aonde os homens conversam  
 O cego chega e resmunga.  
 (AMARAL, s.d., p.10)

A estratégia atribuída a Zé Pretinho é semelhante à de Francolino, ou seja, associar o defeito físico a características comportamentais e colocar em Aderaldo a pecha (para um contexto de catolicismo fundamentalista do sertão nordestino) de ateu. Essas situações envolvendo o adversário de Zé Pretinho do Tucum precisam ser sublinhadas por uma questão de coerência. Se nesta argumentação é levada em conta a repercussão que tem uma construção social autoritária, racista e desigual sobre as realizações da cultura e se procura averiguar a presença do cordel como um elemento que complexifica, mas também denuncia essas condições, qualquer tipo de preconceito deve ser pontuado. Ocorre que, sendo solidário à causa dos chamados “deficientes”, apenas sinalizo para essa questão, já que o meu propósito central neste subcapítulo é perceber como o racismo está em voga e é também dramatizado nas pelejas, caso verificável nesse embate. Então, vale recortar trechos da peleja em que Aderaldo se vale desse dispositivo. Inicialmente, é evocada a questão da escravidão como uma espécie de barreira social histórica que inferiorizaria Zé Pretinho:

C – Esse negro foi escravo  
 Por isso é tão positivo.  
 Quer ser na sala de branco  
 Exagerado e ativo.  
 Negro de canela seca  
 Todo ele foi cativo.  
 (AMARAL, s.d., p.10)

É importante assinalar que o termo “positivo” em um contexto como o do Cariri cearense tem significação ambígua, tanto pode significar sinceridade, como brutalidade. Parece ser essa segunda a intenção central da aplicação desse vocábulo por Aderaldo, já que a estrofe

indica que a condição pretérita de escravizado impediria que Zé Pretinho do Tucum frequentasse a “sala de branco”, estando embutida nessa expressão a ideia de certo refinamento social. Há ainda outro momento em que o vocábulo “negro”, aplicado a Zé Pretinho, é associado a características pouco lisonjeiras:

C – Negro é raiz  
 Que apodreceu,  
 Casca de judeu,  
 Moleque infeliz,  
 Vai pra teu país  
 Senão eu te surro,  
 Dou-te até de murro,  
 Te tiro o regalo,  
 Cara de cavalo,  
 Cabeça de burro.  
 (AMARAL, s.d., p.13)

Nessa décima, além dos impropérios que são associados à raça, chama atenção o imperativo “vai pra teu país”, que nega o pertencimento de Zé Pretinho ao estatuto de cidadão brasileiro. Posto que a peleja foi realizada no território do cantador piauiense, a imprecação não tem outro sentido senão o de negação da brasilidade. A atitude de Aderaldo é incisiva no sentido de deixar na frente as questões raciais no decorrer do embate. Obviamente, sabe-se que essa é uma transcrição de Firmino Teixeira do Amaral, mas essa transcrição foi de conhecimento de Aderaldo, que recebeu de Amaral uma cópia em primeira mão, sendo, talvez, a peleja cujo texto se aproxima mais das intenções do cantador caririense, como revelou Cláudio Portella:

Esse texto é de Firmino Teixeira do Amaral, amigo do Cego. Todavia, penso ser mais da autoria de Cego Aderaldo do que qualquer outro texto. Peleja afaçada, se o próprio Firmino delegou a autoria ao Cego, sabia o que estava fazendo. Provavelmente via nele, já naquela época, toda a força mitológica que iria aureolá-lo (PORTELLA, 2013, p.25).

Mais adiante, Portella afirma que “o cordel foi dado ao Cego Aderaldo, que se encontrava no Pará, fugindo da seca, ainda não famoso, e em dificuldades financeiras” (PORTELLA, 2013, p.25). Certamente, mesmo que a autoria mereça discussão, o fato é que Aderaldo teve acesso ao trabalho de Amaral. Se pode ser especulada a aprovação do cantador ou se a condição de penúria financeira em que estava não lhe permitiu sugerir alterações no texto é algo que fica no campo da especulação. O que não se pode deixar de pontuar é o fato de que a peleja, atravessando os anos, alimenta a construção discursiva da nordestinidade e que o elemento racista do texto precisa ser destacado porque também compõe um imaginário que chancela



discursivamente a presença do negro no Nordeste. Então, o que resta como textualidade, independentemente da existência empírica dos cantadores e da peleja, é grave e precisa desta problematização porque se transformou em exemplo de destreza de um cantador ao sobrepujar seu oponente na peleja. Na *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, as regras estão na mesa, mas nem tudo pode ser forma. Também os ditames da cantoria reproduzem as falhas trágicas, construtoras de um sistema racista na conformação da nordestinidade e, por tabela, da brasilidade.

Se as duas primeiras pelejas que trouxe para este momento da análise documentam essa violência discursiva racista em embates cuja materialidade no âmbito de eventos da cantoria se baseia em alguma documentação, há pelejas sabidamente imaginárias que também promovem o rebaixamento do valor das pessoas negras no âmbito da formação discursiva Nordeste. Exemplo desse rebaixamento está no folheto *O velho que enganou o Diabo*, de João de Cristo Rei, no qual se observa a obsessão do sujeito poético em revestir a trama de imagens estereotipadas associadas à negritude. Além disso, a simples identificação do diabo com pessoas negras se revela uma estratégia de rebaixamento por conta do contexto de catolicismo fundamentalista do sertão nordestino que, com sua lógica binária, associa a figura do diabo ao conceito de mal. Em seu estudo publicado no livro *O preconceito de cor na literatura de cordel* (1976), Clóvis Moura, ao analisar um conjunto de seis folhetos nos quais o diabo é identificado como negro, afirma que “o preconceito manifesta-se, assim, de uma forma alegórica, porém visível, se atentarmos para o fato de que, na sociedade sertaneja, o Diabo é tido como símbolo da maldade” (MOURA, 1976, p.54).

O folheto de Cristo Rei não reproduz exatamente uma peleja, mas se apoia em um debate sustentado na astúcia e inteligência dos adversários. A narrativa se ampara na necessidade do velho (que seria originário de família abastada e perdera tudo) de conseguir uma quantia que lhe permitisse aposentadoria e vê oportunidade de conseguir seu intento a partir da proposta de um forasteiro, que ele identifica como um homem negro. Em um fragmento do início do poema, o forasteiro oferece proteção ao protagonista:

Vim dar-lhe uma proteção  
que tenho força e vontade  
de trabalhar pra você  
sendo sem haver maldade  
vim aqui me proteger  
o meu intento é fazer  
a sua felicidade

O velho disse: - Então explique  
para eu ficar ciente

se para mim terá jeito  
 quando você explicar  
 se não me prejudicar  
 se me servir eu aceito

Respondeu o negro assim:

– Meu pai sofre de fraqueza  
 sangue humano é o remédio  
 se deres o teu com certeza  
 eu serei teu camarada  
 não te faltará mais nada  
 se acaba a tua pobreza

(CRISTO REI *apud* LOPES, 1982, p.239).

Nesse trecho aparece a identificação do personagem mencionado pelo velho como negro (especificamente indicado pela voz do narrador). A identificação com o diabo por parte do velho se dá graças à proposta de pagamento com sangue. Na estrofe seguinte, o forasteiro, que já havia sido tipificado como negro pelo narrador, é identificado com Lúcifer pelo personagem principal:

O velho disse consigo:

– Eu engano este ladrão  
 eu sei que é Lúcifer  
 porém não faço questão  
 comigo ele se embaraça  
 porque trabalha de graça  
 o inverno e o verão

Disse o velho: – Dou meu sangue  
 pra você seu pai curar  
 porém se você fizer  
 tudo quanto eu lhe mandar  
 a você eu não iludo  
 se não fizer perde tudo  
 não tem a quem se queixar

O negro disse: – está feito  
 já vi que a coisa vai  
 vou trabalhar noite e dia  
 a sua pobreza sai  
 por você me sacrifico  
 depois de você bem rico  
 é que vou curar meu pai

(CRISTO REI *apud* LOPES, 1982, p.240).

Prossegue a estratégia do narrador de identificação do negro com o diabo, mas o que essas estrofes mostram, para além do embate envolvendo ardis de parte a parte, é que a trama se dá em torno de uma concepção de trabalho como punição, culturalmente associada à herança escravocrata. Esses elementos, que organizam a estrutura narrativa do poema, vão

estabelecendo nexos entre o discurso do cordel e a perspectiva escravocrata que regeu a construção discursiva formadora do imaginário sobre o Nordeste.

Em outro folheto, intitulado *A peleja de Manuel do Riachão com o diabo*, de Leandro Gomes de Barros, há, de cara, a identificação da entidade tida como maléfica e uma pessoa negra, corroborando o estereótipo circulante na tradição cordelística:

Riachão estava cantando  
 Na cidade de Açú,  
 Quando apareceu um negro  
 Da espécie de urubu –  
 Tinha a camisa de sola  
 E as calças de couro cru.  
  
 Beijos grossos e virados  
 Como a sola de um chinelo;  
 Um olho muito encarnado,  
 O outro muito amarelo –  
 Este chamou Riachão  
 Para cantar um duelo.  
 (BARROS, s.d., p.3).

A identificação do Diabo com as pessoas negras no texto de Barros passa primeiro pela comparação com o urubu, tido popularmente como “ave de agouro”, depois com a caracterização física para enfatizar a obsessão do discurso racista com a delimitação e o controle do corpo do outro. Note-se que a descrição dos olhos (“Um olho muito encarnado,/O outro muito amarelo”) se arruma no sentido de compor uma expressão “demoníaca” do personagem. O problema, então, é a construção do personagem a partir de parâmetros racistas de subjetividade. Essa é a apresentação do diabo nas estrofes iniciais da peleja, com o objetivo evidente de oferecer um vilão identificado com o que seriam aspectos danosos da raça negra, para alicerçar a trama na qual Manoel do Riachão seria o protagonista. Entretanto o duelo se dá dentro dos ditames da cantoria, dentro das regras da peleja, e Leandro Gomes de Barros precisou prever o que seria uma réplica do diabo ao ataque de seu adversário. Assim se dá a resposta do diabo a essa primeira investida de seu oponente:

**Negro** – eu sou livre como o vento  
 A minha linhagem é nobre;  
 Sou um dos mais ilustrados  
 Que o sol desse mundo cobre –  
 Nasci dentro da grandeza  
 Não saí da raça pobre!  
 (BARROS, s.d., p.3)

Esse trecho mostra um pensamento elitista por parte do personagem identificado como

Negro, que busca reverter o rebaixamento perpetrado por seu oponente. Por outro lado, alguns signos como liberdade, em um contexto no qual a escravidão ainda se fazia presente, acenam para possibilidades de leitura que tiram o Negro de um lugar de submissão. É evidente que Leandro Gomes de Barros estava repetindo os estereótipos de construção rebaixada da representação das pessoas negras por parte de uma textualidade branca, mas a necessidade de construir um diálogo em que a voz do Negro se contrapusesse ao ataque preconceituoso de Manoel do Riachão proporciona a estrofe em que o revide se direciona à refutação do ataque, criando um contorno mais positivo para o perfil do adversário de Manoel do Riachão. Essa mesma textualidade acaba abrindo frestas para que se possa criar outra possibilidade de construção do imaginário sobre a personagem negra, deslocando o texto do movimento inicial. A aposta aqui é pensar o discurso como construção que pode passar por reversões, ressignificações e deslocamentos, daí que as frestas em que a imagem da personagem negra aparece com sinais de potência sejam valiosas para a composição de um conjunto de imagens reversoras do aparato discursivo racista. Essas frestas, movimentos desviantes do discurso canônico do cordel, se abriram a partir do pressuposto de que esse texto tornado público via impresso remonta a uma cena da oralidade. A peleja, pertencente ao contexto da cantoria, sendo uma disputa da palavra cantada, é um gesto do corpo, com suas intensidades e modulações. Como gesto do corpo é também uma arte do movimento. No caso de cantadores negros, que traziam no corpo as marcas da ancestralidade africana, é preciso entender as ações de defesa, ataque e esquiva, mais do que como resultado de uma astúcia, como resultado de uma ética do corpo, uma ginga ou um compromisso com o movimento. Uma ética do corpo que, sendo a resposta elegante a um ataque, permita a agudeza da rima e a elegância do metro – sobretudo com uma vivência no desequilíbrio de quem teve o solo originário retirado dos pés e teve que reinventar o mundo ancestral em termos afro-brasileiros. Daí a importância de deslocar qualquer discurso totalizante que relegue as personagens e autorxs negrxs à coadjuvância no tablado da cantoria e do cordel. Isso se torna possível porque a forma da disputa é a da parelha – diálogo e confronto – e porque o cordel resultante desse evento também pode balançar entre voz e grafia.

A postura resistente dos cantadores negros nas duas pelejas, nas quais se digladiaram com adversários que veiculavam o discurso racista, revelou estratégias discursivas fixadas na transposição das pelejas para o cordel, assim como os elementos de debate movimentados pelos personagens negros – em contraposição aos personagens e narradores que se apoiaram em um léxico racista nas pelejas imaginárias – são o motor desequilibrante do *jogo múltiplo*. De um lado, há o percurso disseminador de um discurso conservador das elites brancas patrimonialistas nordestinas e brasileiras visando ao ataque às populações negras, repetindo as perspectivas

gestadas no período da escravidão institucional. Do outro lado, tem-se a inserção de instâncias narrativas e poéticas nas quais o revide aponta para uma reversão dessa construção discursiva recalculadora da potência de cantadores e personagens negros.

Essa dupla inserção política e temática se apoia na própria forma de confronto estruturadora das peijas, que assimila também a problemática da sociedade desigual, autoritária e racista na qual as produções culturais brasileiras foram engendradas e da qual são também construtoras. Não é de se espantar que outras demandas sociais protagonizadas por minorias se encontrem na arena da peija, o que pode ser constatado com o exame das peijas em que mulheres, em suas variadas formas de representação de raça e sexualidade, se digladiam com cantadores homens.

### 3.3 MULHERES *VERSUS* HOMENS EM PELEJA: A SUBALTERNIDADE COLOCADA EM XEQUE

A partir da leitura da tese de Francisca Pereira dos Santos, percebe-se que a presença das mulheres no cordel deve levar em conta a oralidade para que se possa ter uma ideia mais precisa da influência de poetas fundamentais para o desenvolvimento da poética de cordel. Tal importância foi tardiamente conhecida a partir de trabalhos como o da própria Francisca Pereira dos Santos. A autora acena para o fato de que o não reconhecimento das mulheres passaria primeiro pela falta de acesso à educação – o que na maior parte do século XX afligira as populações mais pobres e recaía mais duramente sobre as mulheres, circunscritas ao espaço doméstico. À parte esses obstáculos, algumas pioneiras se inseriram com muita dificuldade nos espaços da cantoria e do cordel. No início das tipografias no sertão, era muito mais comum creditar os trabalhos braçais do que a poesia de autoria feminina, como afirma a pesquisadora:

As mulheres, no início desse sistema de mercado editorial do folheto, representam essa divisão social poética do folheto. Elas foram as trabalhadoras, jamais autoras. Nas dobras rítmicas das vastas poesias impressas pelas tipografias não há registro historiográfico de mulheres, porque o encobrimento do trajeto feminino se estende também na poética. Durante muito tempo não se pode comprovar que elas também fossem artesãs dos versos, embora o pesquisador Jeová Sobreira, em algumas das importantes conversas que travamos sobre essa tese, tenha me dito que a filha de Leandro Gomes de Barros, Raquel, frequentemente era quem terminava os versos do pai (SANTOS, F.2009, p.62).

O apagamento constante da poética das mulheres cordelistas, citado pela autora, faz com que se possa entender o tamanho da empreitada que pesquisadoras como Santos têm que assumir, tendo muitas vezes (como o fragmento revela) que montar um quebra-cabeças a partir de depoimentos e de vestígios da presença de algumas cordelistas que se aventuraram no reino dos versos. Lapidar é a não creditação de Raquel pela contribuição à obra de Leandro Gomes de Barros, o que prova que o pertencimento biológico a uma linhagem de poetisas não garante o acesso ao reconhecimento. Prova isso, também, a pioneira Maria das Neves Pimentel que, sendo filha de Francisco das Chagas Batista, publicou cordéis sobre o pseudônimo masculino de Altino Alagoano (sugerido pelo marido, que se chamava Altimar). Já na década de 30 do século XX, Pimentel não teve o reconhecimento imediato de seu pai nem de seus tios-avós (os cantadores Nicandro e Ugolino Nunes da Costa), sendo relegada a um segundo plano até por seus familiares, como atesta Francisca Pereira dos Santos, citando um depoimento de Pimentel dado a Maristela Barbosa de Mendonça, biógrafa da poeta:

Mesmo tendo publicado três importantes obras em folhetos, a saber *O corcunda de Notre Dame* (27 páginas, 100 estrofes), *O Amor Nunca Morre* (43 páginas, 241 estrofes) e *O Violino do Diabo ou o Valor da Maldade* (46 estrofes, 241 páginas), respectivamente de 1935, 1938 e 'o terceiro (...) mais ou menos em 1945, por aí.' (MENDONÇA, 1993, p.69), nunca foi reconhecida pela historiografia. Nem mesmo o seu irmão, Sebastião Nunes Batista, quando colaborador na Fundação Casa de Rui Barbosa, prestou-lhe homenagem, conforme fez com seu pai, o editor e poeta Francisco das Chagas (SANTOS, F., 2009, p.163, grifos da autora).

Um relato como esse, que atesta a dificuldade de reconhecimento de uma autora hoje tida como pioneira, ilustra a narrativa de Santos quando a pesquisadora e poeta aponta para os obstáculos enfrentados pelas mulheres cordelistas frente a um cânone do cordel assentado em parâmetros machistas. Logo, vale pensar que o cordel das mulheres, que partem de diferentes representações de raça e sexualidade, é, *a priori*, uma contínua peleja que geralmente tem o machismo da sociedade como oponente e a ultrapassagem de uma história de subalternização como meta paralela à contenda por conhecimento inerente à forma do desafio.

Nessa perspectiva, também as poetisas de cordel e cantadoras estiveram lançando mão do protocolo das pelejas e o recurso da poética dos folhetos. Não raro, além de pelejarem entre si, as poetisas se digladiaram com homens. Quando isso não acontece no formato da peleja, as circunstâncias do machismo historicamente disseminado em todos os âmbitos da vida brasileira fazem com que o homem apareça como uma espécie de adversário oculto a quem é preciso ultrapassar para afirmação dessas posições de poeta e de mulher. Sem dúvidas que, ao fazerem

isso, as cantadoras e cordelistas acabam acuando as figuras estereotipadas dos machistas e empreendendo uma reeducação que leva em conta as lutas históricas dos diversos movimentos de mulheres.

Dito isso, o próximo movimento é o de escutar/ler no texto oral/escrito das mulheres – sejam as pelejas, sejam os textos engajados em ações de movimentos sociais – imagens que revertem estereótipos acerca da feminilidade e da masculinidade que se construíram, sobretudo, no sertão nordestino, mas que percorrem outros territórios espaciais de identidade. O recorte será pensado no sentido de perceber como as cordelistas estão atentas a essas construções e as denunciam. Pode-se pensar em como se pode encurralar o estereótipo no intento de anular sua força. Uma remissão às primeiras gerações de cantadoras é o ponto de partida, não para tentar traçar uma genealogia da presença da mulher no cordel, que não é o objetivo deste trabalho, mas para entender que a luta pelo protagonismo das mulheres, em suas múltiplas representações de raça, sexualidade e escolhas políticas, resultou em um acontecimento crucial para a vitalidade da poética do cordel como possibilidade de resistência ao machismo que o próprio universo do cordel ajudou a sedimentar no Nordeste. É importante pensar, também, que a presença das mulheres no cordel e na cantoria não é ocasional e se estende por várias épocas, que podem ser percebidas se olharmos para um produto cultural ligado à ideia de tradição.

Pensando na dificuldade enfrentada pelas mulheres para a conquista de um espaço no universo dessa poética, a tradição de estudos da literatura de cordel não escapou das armadilhas impostas pela matriz eurocêntrica de pensamento, herdando procedimentos que via de regra minoraram o alcance político da poética e narrativa vocalizada pelos cantadores e impressa nos folhetos, a partir do olhar dos folcloristas, tributário de um iluminismo fortemente hierarquizante, pelo qual o teórico se investia da tarefa de “resgatar” a poética sempre tratada como “anacrônica”, “primitiva” e “anônima”, mas portadora do que seria a “alma da nação”. Por outro lado, a presença de negros, mulheres e de identidades não heterossexuais cisgênero foi sistematicamente apagada desta história, auxiliada por um sistemático privilégio da escrita sobre a base oral. Francisca Pereira dos Santos ataca essas questões em seu artigo intitulado “Poética das vozes e da memória”, quando postula que, em que pese a quantidade significativa de pesquisas:

Esses estudos, contudo, desde que se iniciaram até hoje, não trataram com profundidade este assunto. Em geral, trataram-no de maneira distante – não indo no seu cerne para compreender os procedimentos de uma criação que prescinde da escrita – o que gerou uma visão focada dentro dos quadros do texto escrito e impresso, escriptocêntrica e preconceituosa; a poesia da voz julgada como popular se tornou ‘menor’, ‘simples’ e ‘ingênuas’. Voltada para

um vasto estudo somente das poéticas masculinas, essa visão foi também androcêntrica, responsável pela eliminação e exclusão do debate não somente do estudo aprofundado das vozes poéticas no seu processo criador e criativo, como das participações e produção de uma autoria feminina (SANTOS, F., 2010, p.44, grifos da autora).

Importante lembrar que, ao lado da autora supracitada, temos, ou tivemos, um elenco de pesquisadoras das poéticas da oralidade, do cordel e da cantoria de viola, como Edilene Matos, Doralice Alcoforado, Idelette Muzart Fonseca, Andréa Betânia da Silva e Maria Ignez Ayala, entre tantas que merecem ser lembradas. A preocupação de Francisca Pereira dos Santos e a constatação de que a tradição dos estudos das poéticas da oralidade a que se atrelam os estudos da cantoria de viola e do cordel servem aqui para lembrar as dificuldades de esquadrihar a presença das cantadoras da virada dos séculos XIX para XX, porque àquela altura e durante todo o primeiro quadrante do século XX o elenco de pesquisadores homens cisgêneros foi dominante – caso de Câmara Cascudo, Manuel Diégues Júnior, Leonardo Mota e Sebastião Nunes Batista. Assim, o registro da presença e da prática das cantadoras foi enquadrado pelo olhar masculino, geralmente no comentário sobre as pejeas cujo protagonismo, via de regra, era dado aos cantadores homens. É Santos quem registra essa distorção da perspectiva patriarcal que incidia sobre a poética nordestina e a resistência das mulheres cantadoras:

Mesmo que a realidade estivesse, como sempre esteve, baseada em obstáculos, a exemplo do patriarcalismo que tentou de todas as maneiras impedir o desenvolvimento e o aparecimento do gênero feminino nos espaços públicos, as mulheres do sertão, zona da mata, caatingas, tabuleiros e agreste do Nordeste, cantaram em vários gêneros poéticos, notadamente no campo da cantoria do repente (SANTOS, F., 2009, p.109-110).

A autora reflete ainda sobre a necessidade de trabalhar sobre vestígios de discurso das poetisas que eram recolhidos por cantadores homens, o que sempre dificultou o protagonismo das mulheres na cantoria, mas que, ainda assim, não pode ser desconsiderado enquanto texto sintomático de vozes de mulheres se inserindo na cantoria, como ocorre com a célebre pejea de Zefinha do Chambocão contra Jerônimo do Junqueiro, no século XIX:

Embora seja a citação da citação, ou seja, mediatizado pelo olhar de outros, no caso, de bocas masculinas, esses ecos já anunciam a chegada de um território. Mesmo que a pejea não tenha de fato acontecido e esteja no campo ficcional, conforme os autores citados afirmam, ela implica na presença de um imaginário que indica ou revela uma produção de autoria feminina nesse campo (SANTOS, F., 2009, p.110).

No esforço de valoração dessa pejea importante para a constituição de uma tradição de



mulheres na cantoria, a pesquisadora junta partes da peleja citada em trabalhos como o de Câmara Cascudo, Leonardo Mota (que recolheu depoimentos do Cego Sinfrônio, suposta testemunha da peleja) e José Alves Sobrinho, a partir de cujo desenrolar ficamos sabendo que Jerônimo do Junqueiro, cantador negro, era o poeta mais afamado na ocasião, sendo Zefinha a desafiante. Talvez pela condição de desafiante, a combatividade e o talento das cantadoras desse período conseguem furar o bloqueio da captura do olhar masculino e, pela disposição para o embate, que ficou registrada, deixa visível o primeiro movimento inversor de estereótipo da feminilidade pelo olhar masculino: a passividade. É conhecida no universo da Cantoria a técnica de perguntas com a qual Zefinha do Chambocão procura encurralar Jerônimo de Junqueiro, conforme trecho citado por Câmara Cascudo em seu *Vaqueiros e Cantadores*:

Gerome tu pra cantá  
 Fizeste pauta c' o cão...  
 Qual é o passo que tem  
 Nos atos do teu sertão,  
 Que dança só enrolado  
 E solto não dança não  
 Dança uma dança firmada  
 C'um pé sentado no chão?  
 (...)  
 Se você é cantador,  
 Se você sabe cantá,  
 Me responda num repente  
 Se pedra fulorará?  
 (CASCUDO, s.d., p.162).

Sabe-se que é do procedimento do desafio questionar a competência do oponente, mas a passagem serve para destacar a desenvoltura da cantadora no manejo dessa técnica que precisa de absoluta segurança por parte do proponente do desafio. É possível verificar, em um trecho destacado do trabalho de Francisca Pereira dos Santos, a preocupação de Jerônimo com a possibilidade de ser derrotado pela cantadora:

– Senhora Dona Zefinha,  
 Não preciso disso não...  
 Vamo cantá irmanado,  
 Que o mió é se tê mão...  
 Não sou cantô afamado,  
 Isso é titos que me dão...  
 Mal empregado eu Morrê  
 E não ficá pra semente!  
 Vamo vê lá, seu Jerome,  
 Bote seu sermão pra diente  
 Que já tá chegando a hora

De ficá com coro quente...  
(CEGO SINFRÔNIO *apud* MOTA, 1968, p.43).

Esse trecho citado no trabalho de Mota mostra o receio que o cantador demonstrava frente à habilidade da oponente, a ponto de adotar tom conciliatório, diferente do da resposta de Zefinha. É perceptível a preocupação de Jerônimo, cantador experiente, com a possibilidade de derrota para uma mulher num momento histórico em que a presença pública da mulher era bastante limitada. Esse receio da habilidade das cantadoras por parte dos homens era bastante recorrente no universo da cantoria. Esse traço recorrente nas pelepas entre mulheres e homens é flagrado por Carlos Nogueira e John Rex Gadzekpo no artigo “Representação e construção de gênero na peleja brasileira” (2017), a partir de um depoimento, carregado de pendores patriarcais, concedido aos autores por Oliveira de Pannels:

Numa entrevista (inédita) que Oliveira de Pannels (1946, nome civil: Francisco Oliveira de Melo), um dos maiores repentistas de todo o Brasil, nos concedeu em 2000, em João Pessoa (Paraíba), procuramos saber porque é que a mulher figura tão pouco na cantoria, e também perguntamos o que é que acontece quando um grande cantador como Pannels enfrenta uma mulher na cantoria. Pannels respondeu a primeira pergunta sem hesitar, dizendo que a vida nômade, sem privacidade e conforto, não condiz com o estilo de vida de uma mulher respeitável num Brasil com valores tradicionais e cristãos. Quanto ao confronto ao vivo entre os dois sexos, Pannels considera que, por falta de prática, as mulheres, em geral, não conseguem desenvolver a arte tanto quanto os homens, mas que, em princípio, ele preferiria evitar tais encontros, porque ‘a mulher tem língua áspera e rápida’. Além disso, ainda conforme Oliveira de Pannels, por ser considerada a mais fraca, a mulher goza de maior simpatia da plateia (NOGUEIRA; GADZEKPO, 2017, s.p. grifo dos autores).

É inevitável traçar um paralelo entre a postura de Jerônimo do Junqueiro e a de Oliveira de Pannels registrada por Gadzekpo e Nogueira. É visível a postura muito mais discriminatória por parte de Pannels considerando quase dois séculos de distância, várias pesquisas e avanço constante da presença de cantadoras e cordelistas na composição desse cenário poético. A negação do valor das cantadoras e o medo demonstrados por Pannels reforçam o valor de se retornar a um texto como o que fixa Zefinha do Chambocão na história da Cantoria. Os vestígios da sua contenda com Jerônimo de Junqueiro colocaram, tardiamente, a cantadora como uma personagem importante do mundo do repentismo nordestino. Câmara Cascudo, que teve contato com muitos dos cantadores reconhecidos atestou: “A glória do cantador está no desafio. O melhor sucesso é o número de vencidos” (s.d., p. 139). Diante disso, voltando à natureza do desafio entre Zefinha do Chambocão e Jerônimo do Junqueiro, é de se esperar que, para pertencer a esse seletto grupo dos que fazem poesia de improviso, supostamente dominado por homens, a

cantadora tivesse que ter agressividade e audácia. Uma ressalva deve ser feita: o que se faz aqui, quando a agressividade da cantadora é reiterada, não é reforçar um discurso da violência que, via de regra, foi utilizado pela tradição que inventou a discursividade sobre o Nordeste como um aparato de reforço do discurso da seca e da miséria (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 61). O que se tenta aqui é sublinhar a superação de um contexto que sempre procurou docilizar o corpo da mulher em situações de exposição pública (representados aqui pela atuação na cena da cantoria de viola).

No caso da Peleja de Chica Barrosa com Neco Martins, o relevo alcançado por essa contenda se equipara ao culto à *Peleja de Ignácio da Catingueira com Romano do Teixeira*. Das cantadoras do início do século XX, provavelmente Barrosa foi a que mais angariou admiradores entre os cultores do cordel e da cantoria. Assim Irani Medeiros descreve a cantadora paraibana:

Dentre as mulheres cantadoras, tivemos poucas, a genial e famosa foi Francisca Maria da Conceição, mais conhecida como Chica Barrosa. Nasceu na cidade de Pombal em 10 de junho de 1867; nessa época Pombal já tinha passado da condição de vila a cidade. Morreu na mesma cidade assassinada por um indivíduo de nome José Pedro da Silva, no dia 03 de outubro de 1916, ao que foi possível apurar sobre a morte da cantadora a mesma discutiu com o assassino num baile, por questões de relacionamento amoroso, que resultou na sua morte a facadas (MEDEIROS, 2009, p.54).

A maneira como Medeiros passa do nascimento à trágica morte de Barrosa em um parágrafo indica a escassez de material a respeito da lendária cantadora. Assim como no caso de Zefinha do Chambocão, as informações são baseadas em relatos de terceiros, não havendo nenhum vestígio iconográfico ou registro preciso da trajetória da poeta, o que leva o pesquisador a construir seu ensaio biográfico *Chica Barrosa, a Rainha Negra do Repente* a partir da reconstrução da imagem da autora feita através de informações presentes nos desafios registrados em impresso e de alguns poucos relatos. Assim é que Medeiros compõe uma imagem física de Barrosa calcada em relatos coligidos por folcloristas:

A descrição que Câmara Cascudo faz de Chica Barrosa é a mesma de Rodrigues de Carvalho, que é a seguinte; grande cantadeira sertaneja, gabada como a primeira lutadora de seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria. Era alta, robusta, mulata, simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular. Paraibana, seus desafios correm mundo, despertando aplausos. O seu combate mais célebre foi com o cearense Manuel Martins de Oliveira, conhecido como Neco Martins, de São Gonçalo do Amarante (MEDEIROS, 2009, p.54).

Esse perfil construído por Medeiros dá conta de uma mulher negra com personalidade exuberante, à frente de sua época e com uma aura boêmia que contribui para a consolidação da mitologia da menestrel. Um aspecto merece ser ressaltado: sendo Chica Barrosa uma cantora negra, exige-se uma compreensão de como esse lugar de mulher negra está impactado pela recepção e circulação de sua peleja mais famosa contra o supostamente branco Neco Martins. As pelejas entre homens e mulheres, muitas vezes, devem o triunfo de um de seus oponentes à perspectiva de seus recriadores ou mesmo dos pesquisadores que, em muitos casos, são homens da elite branca e da classe média letrada. No caso do que reentitula aqui, inspirado no esforço reversor de teóricas do feminismo negro, como *A peleja de Chica Barrosa com Neco Martins*, ocorre um fato curioso: uma versão aqui utilizada, publicada na série Biblioteca do Cordel pela Hedra (2002) é a da recolha feita por Francisca Eulália Moraes. Essa perspectiva já resultou em um trabalho que suprimiu certos laivos de valentia atribuídos a Neco Martins, como observa a apresentação cuidadosa e sensível de Gilmar de Carvalho. Entretanto, a autoria de Neco Martins ainda não foi devidamente tensionada. Se isso é uma verdade histórica, não é a intenção deste texto questionar, mas é importante perceber o quanto da permanência dessa peleja deve à figura de Chica Barrosa e o quanto essa cantora foi muito mais que uma coadjuvante nesse embate famoso. É preciso pensar, inicialmente o quanto pesa sobre uma mulher negra, no início do século XX, a ação do racismo e do machismo catalisadores da desigualdade e do autoritarismo característicos da sociedade brasileira.

Retornando ao depoimento de Oliveira de Pannels a Nogueira e Gadzekpo, ficou patente o preconceito dos cantadores quanto às adversárias, acompanhado do medo de uma iminente derrota. No caso de Chica Barrosa, acrescenta-se a questão da negritude e a personalidade forte da cantora, supostamente responsável pelo seu assassinato. Em *O que é interseccionalidade*, Carla Akotirene, dialogando com pensadoras do feminismo negro, lembra da insubmissão histórica das mulheres negras em contexto de opressão, refutando os papéis de subserviência e docilidade com os quais foram construídos historicamente os estereótipos da feminilidade em favor da dominação masculina branca:

Notemos que mulheres negras, na condição de Outro, propuseram ação, pensamento e sensibilidade interpretativa contra a ordem patriarcal racista, capitalista, sem nenhuma conivência subjetiva com a dominação masculina. As mulheres negras escolheram lutar pelo sufrágio e pela abolição, defenderam os homens negros e as companheiras brancas, reconhecendo, quer seja descrito, quer seja analítico, isolado de outras categorias de análise, o marcador gênero explica as violências sofridas por mulheres brancas, bem como a categoria raça explica o racismo imposto aos homens negros (AKOTIRENE, 2018, p.25).

Akotirene explica nessa citação como outras minorias se beneficiaram das lutas das ativistas negras ao longo da História, mas interessa recortar, para entender o protagonismo de Barrosa, a característica da insubmissão como marca da postura e da posicionalidade contundente das mulheres negras em suas lutas históricas. Por isso, pensar na altivez de Chica Barrosa frente a seu experiente oponente é bastante factível mediante o exame da peleja e a história das demandas das mulheres negras no Brasil. É importante pensar, através da remissão ao excerto de Carla Akotirene, como a condição de cantadora negra de Chica Barrosa não passa ao largo das interdições sofridas em contextos de tensão como o do desafio. Por sua vez, não se pode deixar de lado a constatação de que a questão de ser um corpo de mulher negra frente a um contexto opressor esteve impressa nos triunfos alcançados por Barrosa; sua presença subjetiva e corporal na história do repentismo é, também, um triunfo resultante da altivez que se pode depreender da naturalidade com que ela se coloca nos desafios a partir de sua negritude, como no verso que fecha esse revide a Martins:

Barrosa:  
 Não me ameace de peia,  
 Que me faz ficar danada  
 Eu não sou sua cativa  
 Nem também sua criada  
 Para apanhar de peia,  
 E nem ser ameaçada  
 Se continuar assim  
 Vê negra desaforada.  
 (MARTINS, 2002, p.53)

Pontue-se aqui a estratégia de Barrosa de afastar a afirmação da negritude dos termos que remetem ao cativo e à subserviência. São táticas e elementos da perspectiva da cantadora que possibilitam que o leitor se aproxime das virtudes que construíram sua mitologia. Tal firmeza de convicções se amplia com uma revisão do contexto em que se deu a peleja. Na edição da Hedra, a notícia biográfica de Neco Martins construída pela acuidade jornalística de Carvalho, que apresenta o texto da publicação mencionada, junto com o texto da peleja (intitulada na publicação como “Desafio de Neco Martins com Chica Barrosa”), vai subsidiar, inicialmente, essa imersão no universo da peleja. Isso vai ocorrer no sentido de perceber as questões de gênero, raça e poder que envolvem aquele evento, bem como de ampliar uma observação mais aproximada da ação poética de Chica Barrosa, para destacar sua desenvoltura e ter uma pista de como ela, enfrentando Neco Martins, criou paradigmas para a imposição da presença das mulheres no espaço da cantoria. É sabido que o fato histórico da peleja é impreciso quanto aos dados, tendo sido realizado por

volta de 1910 (MEDEIROS, 2009, p. 58). Entretanto, é importante pensar na peleja como um documento que, atravessando as épocas, torna-se um texto que oportuniza uma reflexão acerca da ocupação, por parte de uma mulher, de um espaço público – o espaço ritualístico e festivo, afinado com as artes do espetáculo, da cantoria de viola – e que, como a maioria dos espaços institucionalizados, foi historicamente vedado ao protagonismo das mulheres. Embora, em tempos recentes, haja um número maior de estudos sobre cordelistas e cantadoras, fruto das lutas históricas dos movimentos de mulheres, esse fenômeno tenta reverter um prejuízo histórico. Tenta ultrapassar barreiras impostas por uma tradição de base europeia, patriarcal e heteronormativa que alicerça a formação acadêmica dos pesquisadores. Assim, o protagonismo das pelejas, contaminado pelo olhar de pesquisadores homens, foi, muitas vezes, negado às cantadoras como é o caso de Chica Barrosa em duelo com Neco Martins.

Na peleja aqui estudada, mesmo com a perspectiva de Eulália Moraes guiando a arrumação dos versos, é de Neco Martins a apresentação da oponente, bem como a reprodução dos versos de Barrosa, mas essa reprodução pode deixar escapar alguns elementos que podemos associar aos vestígios do mito em torno de Barrosa (que interessa mais nesse momento de investigar uma figura arquetípica da cantadora do que dados biográficos precisos). Vejamos esses momentos iniciais da famosa peleja:

Encontrei na cantoria  
 Uma Francisca Barrosa  
 Que a fama desta negra  
 No mundo era espantosa  
 Tivemos um desafio  
 Este me deu calafrio  
 Ficando a boca amargosa.

Barrosa  
 Quando nós fomos cantar  
 Barrosa primeiramente  
 Disse as palavras seguintes  
 ‘Improviso de repente  
 Eu canto em sete pés  
 Marchando nesses níveis  
 Sem dizer cousa indecente’.

Neco  
 Barrosa, Neco Martins,  
 Diz tudo quanto disseres  
 Em sete pés ou mais  
 Da maneira que quiseres;  
 Improviso de repente  
 Sem dizer cousa indecente  
 Faço tudo o que fizeres.

Barrosa

A Barrosa quando canta  
 Faz a terra estremecer  
 Faz o céu se abalar,  
 Faz os planetas descer;  
 Quem vier cantar comigo  
 Correrá grande perigo,  
 Até a morte sofrer.  
 (MARTINS, 2002, p. 42-43).

A descrição de Barrosa feita pelo seu oponente, trazendo alguma diplomacia no reconhecimento da cantora, não deixa de realçar o fato de ser uma mulher negra que se lança ao desafio. A estrofe desafiadora de Barrosa confirma as virtudes anunciadas por Neco, ao mesmo tempo em que revela uma atmosfera de perigo envolvendo a contenda. Tais são os ingredientes que estão na mesa no início da peleja e que forçam a reflexão sobre o tamanho da audácia de Chica Barrosa ao se inserir agressivamente no espetáculo público da cantoria. Considerando o contexto do início do século XX, em que se deu essa peleja, tem-se a ideia de que o peso do patriarcado na sociedade nordestina era bastante abrangente, o que induz à necessidade de perceber as questões do debate público e do privado que cercam as relações dessa ordem pelas lentes dos estudos de feministas negras e de estudiosas de questões de gênero em um plano mais específico da discussão do público e do privado, posto que temos uma cantora negra conquistando o espaço público representado pelo evento da cantoria. Para realçar o que a imagem de Chica Barrosa pode representar para uma valorização das cantoras negras no universo da poética da cantoria, é preciso levar em conta as diferenças fundamentais entre os pleitos dos movimentos de mulheres negras e o feminismo geralmente encampado por mulheres brancas de classe média. Sobre essas demandas do feminismo negro, Sueli Carneiro afirma que:

As mulheres negras assistiram, em diferentes momentos de sua militância, à temática específica da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade de gênero. Essa temática da mulher negra invariavelmente era tratada como subitem da questão da mulher, mesmo em um país em que os afrodescendentes compõem metade da população feminina. Ou seja, o movimento feminista brasileiro se recusava a reconhecer que há uma dimensão racial na temática de gênero que estabelece privilégios e desvantagens entre as mulheres. Isso se torna mais dramático no mercado de trabalho, no qual mulheres negras são preteridas (no acesso, em promoções e na ocupação de bons cargos) em função do eufemismo da ‘boa aparência’, cujo significado prático é: preferem-se as brancas, melhor ainda se forem louras (CARNEIRO, 2001, p.121).

O mundo do cordel não está imune a essa lógica do embranquecimento dos padrões de beleza que estabelecem hierarquias de gosto. Isso pode ser percebido na descrição de Zefinha do Chambocão atribuída ao Cego Sinfrônio:

Era baixa, grossa e alva,  
 Bonita até de feição;  
 Cheia de laço de fita,  
 Trancelim, colá, cordão:  
 Nos dedo da mão direita  
 Não sei quantos anelão!  
 (CEGO SINFRÔNIO *apud* MOTA, 1968, p.42)

É importante atentar para o fato de que o adjetivo “bonita”, aplicado por Sinfrônio a Zefinha, é antecedido pela palavra “alva”, que remete à pele clara da cantadora. Obviamente, está aqui um exemplo de valorização de determinada estética de corte europeizado na descrição de uma figura feminina e, sem dúvidas, isso está em jogo na contenda entre oponentes de sexo diferente, posto que é um evento público, atrelado também à imagem. Esse exemplo indica que as ressalvas feitas por Sueli Carneiro devem ser levadas em conta quando se trata da discussão envolvendo uma cantadora negra em um terreno no qual os brancos também disputam hegemonia.

Para enfrentar a peleja e seus desdobramentos quanto ao destaque de Chica Barrosa no cenário da cantoria, é preciso seguir informando quem é essa cantadora no âmbito da História do repentismo. Sobre a importância de Chica Barrosa, temos notícia em *Vaqueiros e cantadores*, estudo de Câmara Cascudo que é um dos primeiros a elencar cantadores e poetas fundamentais para o desenvolvimento da poética popular nordestina: “Chica Barrosa, grande cantora sertaneja, gabada como a primeira lutadora de seu sexo que enfrentou os nomes mais ilustres da cantoria” (s.d., p. 263). Nessa pequena notícia biográfica (extraída de um estudo cujo valor se dá muito mais no campo do simbólico que do científico), Cascudo afirma ainda a vitória de Neco Martins na peleja estudada, bem como o fato de que Barrosa “foi assassinada num samba em Pombal, Paraíba” (s.d., p.263). Essa nota biográfica passa longe de fazer jus à singularidade e importância da cantadora, mas já dá uma ideia inicial de como ela esteve atuando em um contexto absolutamente hostil à presença de mulheres. Esses dados de Cascudo, muito mais afinados com uma mirada sentimental e mitológica da atividade dos cantadores, são eficazes para atestar a circulação da peleja e a audácia da cantadora, tanto mais se levarmos em consideração que a peleja teria ocorrido em 1910, conforme atesta Gilmar de Carvalho (2002, p. 45). É preciso lembrar que estamos diante do recorte histórico-espacial do sertão nordestino, mas que a situação de ocupação do que seria um espaço público, exemplificada pelo caso Chica Barrosa, solicita uma reflexão mais específica acerca dessas disputas de lugares no âmbito das lutas de gênero. Por essa razão, é preciso fazer uma pausa na análise mais vertical da peleja, é preciso estabelecer diálogos com outras teóricas feministas e estudiosas de gênero que se



debruçam ou se debruçaram sobre o prejuízo das mulheres resultante da separação entre público e privado, chegando à especificidade dessa questão tratada pelo feminismo negro. Nesse sentido, em um primeiro momento, é preciso desnaturalizar essa separação entre público e privado, buscando apoio em teóricas que questionaram a configuração desses lugares a partir de um exame das bases filosóficas liberais que alicerçaram essa construção binária, quase sempre muito desvantajosa para as mulheres em suas diferentes configurações de raça e sexualidade. Assim, é de muita valia o texto de caráter genealógico de Susan Moller Okin, no qual a autora expõe as implicações da divisão público/privado e público/doméstico, com o prejuízo que essas construções trazem para as mulheres no âmbito da teoria política. Okin examina o trabalho de teóricas de vários campos acerca dessa temática (Psicologia, Antropologia, História). É importante, pensando em termos genealógicos, destacar a leitura que a autora faz da defesa do privado pelos pensadores do liberalismo (desde sempre, importantes para o desenvolvimento do feminismo), especialmente John Locke que, em sua *Carta sobre a tolerância*, faz uma defesa explícita da esfera privada. Ocorre que essa defesa, como Okin destaca, se apoia na defesa dos direitos dos pais sobre as filhas, como o fragmento a seguir sintetiza:

Enquanto as distinções mais famosas de Locke entre o poder político e outras formas de poder foram feitas no *Segundo tratado de Governo*, seus argumentos mais fortes em defesa da proteção da esfera privada em relação à intrusão ou regulação governamentais estão na *Carta sobre a tolerância*. Aqui, neste argumento clássico em favor do liberalismo *laissez-faire*, a defesa que Locke faz da tolerância religiosa se baseia em parte em um apelo ao que ele claramente considera ser um direito já amplamente reconhecido à privacidade. Ao apelar para um âmbito dos ‘negócios privados domésticos’ no qual ninguém consideraria intervir, ele especifica como uma dessas decisões obviamente privadas a decisão de um homem sobre o casamento de sua filha. Que a filha possa, ela mesma ter um interesse nessa escolha, e possa, assim, ter um direito à privacidade para escolher seu próprio marido, não parece ter passado por sua cabeça (OKIN, 2008, p. 321, grifos da autora).

É evidente que os desdobramentos da discussão no texto de Susan Okin são diversos e complexos. Exemplo disso é a compreensão de que, se foi estabelecido para a mulher algum estereótipo que a circunscreva no privado, esse não foi exatamente um domínio, senão mais um espaço de aplicação da dominação patriarcal. Nesse sentido, a remissão a Locke é exemplar. Mas há outro motivo pelo qual essa passagem do texto de Okin foi trazida para esta reflexão: esse é um momento da discussão em que a autora exercita o trabalho de historicização do pensamento liberal. Pode-se, com isso, perceber que a batalha das mulheres pelo espaço público (e, por outro lado, pela real privacidade), inclui também a reversão da base patriarcal inserida no próprio pensamento que alicerça os direitos individuais. A participação das mulheres no

espaço público foi historicamente codificada a ponto de alguns papéis sociais (que geralmente referendam a divisão público/privado) serem essencializados como masculinos ou femininos. Historicizando essas essencializações, que fragilizaram e circunscreveram a mulher no âmbito das ocupações domésticas, Ana Alice Alcântara Costa lembra que:

A mulher, principal responsável pela reprodução, ficará isolada na vida doméstica/privada. A ela será negada qualquer forma de participação social. O isolamento doméstico privaria da experiência de organizar suas lutas, uma fonte básica de educação. Essa submissão se vê reforçada ainda mais pela ideologia da ‘feminilidade’. O sistema patriarcal mantém estereótipos que caracterizam a personalidade feminina, tais como a emotividade, conservadorismo, passividade, consumismo etc. Estereótipos que permitem à mulher desenvolver satisfatoriamente seu papel nas esferas domésticas, onde as relações sociais se desenvolvem de forma afetiva/emocional e não a preparam totalmente para a atividade política, essência da esfera pública, onde as relações se dão à imagem e semelhança do mundo masculino (COSTA, A. 1998, p. 49).

Esse movimento histórico que estereotipa as mulheres, flagrado por Ana Alice Costa, vai ser útil no sentido de percebermos o tamanho da transgressão provocada por Chica Barrosa, no enfrentamento dos versos da peleja. Por ora, é importante entender como houve um processo que atravessou a história no sentido de montar uma imagem da mulher afastada dos afazeres ditos públicos. Se estamos no terreno da construção de estereótipos, sabemos que torná-los “naturais” é uma estratégia eficaz para a sua fixação. Sobre isso, a reflexão de Sonia Molina Petit, no capítulo “La dicotomía público/privado en el pensamiento político ilustrado y liberal”, do livro *Dialéctica feminista de la Ilustración* é de grande valor formativo:

La esfera de lo privado-familiar, y la mujer que por ella se define permanece regida por una suerte de ley divina o natural y atada al antiguo derecho sacro, es decir, así como la legitimidad del poder civil de los gobernantes se va a explicar a través de la teoría del contrato, el poder familiar que ejerce el varón sobre la mujer no va encontrar en los teóricos ilustrado-liberales ninguna justificación válida fuera de la apelación a lo natural y a la voluntad divina (PETIT, 1994, p. 37).

A afirmação de Petit indica as estratégias de naturalização e essencialização dos papéis das mulheres por uma espécie de dogmatização quase religiosa da mulher, em benefício do patriarcado que gerou essa estratégia. A compreensão dessa essencialização como um fenômeno gerado pelos interesses patriarcais, bem como a repercussão disso na formação psíquica das mulheres e dos homens, nos traz de volta o texto de Susan Okin, quando a autora investiga os estudos das influências psíquicas na formação das pessoas mediante essas concepções historicamente essencializadas de público e privado. Citando Nancy Chodorow, Okin lembra que:

Ela afirmou, baseada na teoria das relações objetais, que a experiência de individuação – de separação de alguém em relação à pessoa que dela cuidou e com quem está em princípio psicologicamente fundido – é uma experiência muito diferente para aqueles que são do mesmo sexo da nutriz, comparada à experiência daqueles do sexo oposto. Junto com isso, a tarefa, para o desenvolvimento da criança, de identificar-se com o genitor do mesmo sexo é muito diferente para as meninas, para quem esse genitor está geralmente presente, e para os meninos, para quem o genitor com quem devem identificar-se está frequentemente ausente por longos períodos do dia. Portanto, ela argumenta, as características de personalidade nas mulheres, que as levam a ser psicologicamente mais conectadas às outras pessoas, a ter mais probabilidade de escolher o papel de nutrizes e a ser vistas como especialmente moldadas para isso, e aquelas características dos homens, que os levam a uma maior necessidade e capacidade de individuação e de orientar-se para a conquista do espaço público, podem ser explicadas como originadas no arranjo dos genitores, nos primeiros anos de vida da criança, no interior da própria estrutura de gênero (OKIN, 2008, p. 317).

Esse fragmento pode muito bem ilustrar como se dá a construção em parâmetros psicossociais, no contexto de uma família tradicionalista, da “feminilidade” a que se referiu Costa. Considerando a idoneidade do trabalho de Chodorow, examinado por Okin, e associando as implicações psicológicas da educação familiar de meninos e meninas descritas no fragmento supracitado, com os pleitos de sacralização e naturalização de determinado lugar doméstico das mulheres aventados por Petit, pode-se ter uma ideia aproximada da dimensão das barreiras sociais e psíquicas que precisam ser enfrentadas pelas mulheres na conquista do espaço público. Sueli Carneiro traz à discussão de questões desse tipo os prejuízos psíquicos e sociais imputados às mulheres negras diante de barreiras para ascender socialmente em um contexto de racismo resistente como o brasileiro. Descrevendo o conteúdo de uma declaração construída por diversas organizações de mulheres ligadas a questões de negritude, por ocasião da Conferência Mundial contra o Racismo, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância, realizada em 2009 na África do Sul, a pensadora e ativista afirma:

Nessa declaração constata-se que a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração (CARNEIRO, 2011, p.128).

Eis a constatação, por parte de uma grande pensadora da questão do racismo, das questões de gênero e da desigualdade no Brasil, de que os danos de todas as ordens soem mais nas

mulheres negras e devem ser levados em conta. Considerando apenas a última parte da citação, tem-se a constatação de como é vedada às mulheres negras a ocupação de lugares de prestígio no mundo do trabalho, fato que pode ser estendido a todas as atividades que confirmam algum prestígio. No tocante ao tema deste trabalho, essas questões, vigentes em pleno século XXI, ainda carregavam o peso histórico dos horrores da escravidão, cuja revogação institucional havia acontecido vinte e dois anos antes da peleja. A presença de uma cantadora negra naquele contexto ultrapassava todas essas barreiras que a reflexão de Sueli Carneiro elenca e que até hoje constituem prejuízos que são parte das reivindicações dos movimentos de mulheres negras. Tal deve ser o ponto de partida da percepção do pioneirismo e do valor político da figura de Chica Barrosa, a partir do recorte de sua peleja contra Neco Martins.

Em uma mirada mais vertical do texto do desafio e da postura de Barrosa, no fragmento da peleja que foi destacado no início desta reflexão é possível perceber que as estrofes atribuídas à cantadora não deixam evidente nenhuma intimidação diante de seu oponente que, além de cantador afamado, era também uma espécie de chefe político de sua região, posto que, não raro, era ocupado pelo uso da força e de braços armados. Prova disso é a de que Neco Martins era suspeito de, pelo menos, um assassinato a mão armada, em disputas políticas na localidade de Soure (hoje município de Caucaia), como relata Gilmar de Carvalho:

Num episódio até hoje nebuloso, depois de ser chamado de ladrão, jurado de morte e ter a mulher ameaçada de arrancar mata-pasto nas ruas de Soure, Neco teria morto, dia 4 de maio de 1914, o coronel e deputado Antonio José Correia (nascido em 1839), numa emboscada junto às pontes, a meio caminho entre a capital e seu *feudo*. O coronel voltava de Fortaleza, acompanhado pelo neto Arlindo Correia e, alvejado a tiros, tombou morto. Intriga política com desfecho trágico. Clima político tenso (CARVALHO, 2002, p.16-17, grifo do autor).

Esse elemento biográfico se ajusta à descrição da personalidade de Martins esboçada por Carvalho, quando este descreve a relação do cantador com os adversários: “Implacável com os adversários, passava o dedo em volta do olho, para sinalizar desaprovação, que podia valer como sentença de morte. Olho que lacrimejava, quando tinha ódio. Era compassivo com os que dependiam dele, relações marcadas pela admiração, respeito e medo” (2002, p.20). As características levantadas por Carvalho (não raro pontilhadas por certo romantismo, ao comparar Neco Martins com um cavaleiro medieval), atestam uma personagem violenta e afeita ao embate físico. Esse foi o oponente enfrentado por Chica Barrosa e, vale dizer, essa era uma circunstância da situação de poder e privilégio de homens. No entanto, é importante destacar o fato de que o texto atribuído a Chica Barrosa não demonstra nenhum assombro por parte da cantadora

diante de seu oponente. Além disso, é muito perceptível na postura de Martins certa reverência diante de sua adversária, o que permite ao leitor inferir que Chica Barrosa já gozava de alguma consagração àquela altura. Vale observar a seguinte passagem atribuída a Neco Martins:

Neco:  
 Com notícia da bondade  
 Vem gente de longe terra,  
 Ver a nossa equidade;  
 De que maneira se encerra  
 Neco Martins e Barrosa,  
 Com palavras amistosas  
 Uma só cousa não erra.  
 (MARTINS, 2002, p. 63).

Em muitos momentos da versão da peleja sobre a qual se debruça esta reflexão, Martins demonstra certa mesura cavalheiresca à figura de Barrosa, mas a estrofe acima citada diz de um reconhecimento da qualidade da oponente, colocando-a em pé de igualdade com o cantador Neco Martins, procedimento incomum, já que a prática do repentismo é a busca constante da superação de quem se está enfrentando. Pelas características descritas por Gilmar de Carvalho para a personalidade intempestiva de Neco Martins, é possível supor, a partir dessa estrofe, que o cantador cearense estivesse tomado de precauções e respeito por sua adversária.

Outro dado que merece atenção, e que é indicador da marca de Chica Barrosa nessa peleja contra Neco Martins, é o fato de que as mudanças na forma do verso utilizado no embate são propostas pela cantadora, que é desafiante como é de praxe no contexto da peleja). Essa regra sempre atesta o domínio das formas e técnicas da cantoria que a desafiante tem que demonstrar. A peleja se inicia com a setilha heptassilábica; a partir da 64ª estrofe, Barrosa propõe o mourão:

Barrosa:  
 Vamos cantar o mourão  
 Para o povo apreciar  
 Neco  
 Me diga em que assunto  
 Nós devemos começar.  
 Barrosa  
 Neco Martins dê começo  
 Eu apenas me ofereço  
 Para lhe acompanhar  
 (MARTINS, 2002, p. 66).

Na 106ª estrofe, Barrosa propõe o martelo miudinho:

Vamos cantar o martelo,  
 Como é acostumado.  
 Cantando em oito linhas,  
 Fazendo bem explicado;  
 Mostrando tudo no mundo  
 Conforme tem se passado:  
 E se costuma dizer  
 É por Deus determinado!  
 (Martins, 2002, p. 72).

Também é Barrosa que, na 121ª estrofe, propõe a conclusão da peleja:

Barrosa  
 Vamos fazer conclusão,  
 A tarefa está cumprida  
 A noite está passada,  
 Eu estou muito abatida  
 Vamos agora tratar  
 De fazer a despedida  
 Até a segunda vez  
 Se Deus me conceder vida.  
 (MARTINS, 2002, p. 77).

Não é demasiado lembrar que o abatimento de que fala a personagem não é causado pela derrota, mas é o cuidado com seu estado físico e o de seu competidor, diante de extensa peleja. Logo, é um protocolo dos encaminhamentos finais do embate. Essas passagens, que falam de momentos estruturais da peleja, mostram como foi de Barrosa a condução do evento, ou seja, como a cantadora se portou como verdadeira “Mestra de cerimônias” da cantoria, em que pese o texto ter partido do sujeito poético de Neco Martins. Importante também mostrar o arrojo de Barrosa ao propor as variações formais da peleja. Sendo a cantoria de viola e o cordel modalidades apoiadas em um sistema fortemente codificado, como já se assinalou aqui, o domínio das formas é determinante para a excelência do poeta, posto que a questão da memória associada à métrica e à rima (aos elementos de uma musicalidade bem marcada, ao fim e ao cabo) é a garantia de circulação e permanência do verso. Era, portanto, condição *sine qua non*, de sobrevivência de poetas em um sistema marcado pela oralidade. Retomando Francisca Pereira dos Santos:

Essas poéticas existiram e continuam ainda existindo dentro de um contexto, no qual o corpo é suporte de uma voz que declama(va) para uma audiência que escuta(va) e participa(va) intensamente como co-participante desse jogo. O local da cultura dessas vozes esteve relacionado a zonas fronteiriças, a espaços que se ‘fundem’ para anunciarem outras vocalidades dissonantes (SANTOS, F., 2010a, p. 43, grifo da autora).

A remissão a essa passagem reflexiva de Francisca Pereira dos Santos, em artigo

intitulado “Poética das vozes e da memória”, recompõe em síntese o cenário da cantoria para referendar o que foi dito acima acerca do valor da cantora que domina as formas mnemônicas da cantoria. É preciso também sublinhar o aspecto de espetacularização e de coparticipação da plateia apontado por Santos para retornar à discussão da ocupação, por Chica Barrosa, de um lugar público legitimado pela tradição. A audácia de que falamos no início (que pode ter custado a vida da cantora) se explica quando se observam os elementos que falam do talento da repentista. Diante da constatação do valor técnico e artístico da empreitada, como dimensionar o espaço da cantoria como um espaço de poder? Pode-se recorrer aqui à impressão da função histórica da cantoria de viola e do cordel para a configuração do que seria a tradição nordestina, apelando para o olhar de Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

O cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristalizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. Esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciados por outras produções culturais ‘eruditas’ como a literatura, o teatro, o cinema etc. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 113, grifo do autor).

Compreendendo o Nordeste como uma construção regional gestada a partir de uma certa dizibilidade e uma certa visibilidade, retornando a Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seu trabalho historiográfico calcado na genealogia foucaultiana, o cordel é um elemento central na cristalização de estereótipos importantes (coronéis, beatos, sinhazinhas e cangaceiros). Tanto mais se observada a sua característica de verso mnemônico. Não se pode desprezar, no âmbito de uma discussão sobre gênero e poder, a investigação das estratégias discursivas pelas quais o machismo se reifica em múltiplos espaços da sociedade. Não se pode esquecer (sobretudo, para quem nasceu e reside no Nordeste), de como os estereótipos acima arrolados são peças fundamentais para a construção de um imaginário patriarcal nordestino, geralmente acomodado na estampa da tradição. É preciso levar em conta o peso do cordel nesse processo, sobretudo quando associado ao chamado “Romance de trinta” e ao cinema e artes plásticas (associação que Albuquerque Júnior examina na obra supracitada). Todavia, é necessário perceber o escândalo e a quebra proporcionados pela figura de Chica Barrosa em um espaço mitificado como o

da cantoria. A cantadora negra, ao conquistar um lugar na história como uma das consolidadoras dos versos da cantoria, subverte categoricamente a lógica patriarcal subalternizante, sentando à mesa dos homens pela imposição da qualidade de seu verso. Além disso, constituem peças de uma ação reversora de estereótipos machistas o tom altivo do verso de Barrosa e a excelência técnica da cantadora. Sobre o tom, nunca é demais voltar à peleja e destacar mais uma passagem emblemática do embate entre Barrosa e Martins:

Barrosa  
 Agora estou curada  
 E bem envelhecida  
 Temos barulho de novo,  
 Porque sou negra atrevida  
 No dia em que me estouro,  
 Levo o mundo a uma lida  
 Fazendo resolução  
 Em forma descomedida;  
 Quando cacuruto os olhos,  
 Com a venta retorcida  
 Cantador não se atravessa,  
 Nem pode com a minha vida.

Neco  
 Barrosa não se exalte,  
 Deixe-se desta imprudência  
 Porque melhor virtude  
 É calma com paciência;  
 Sempre é mal sucedido  
 Quem anda com violência  
 Só pode andar sujeito  
 Às maiores contingências...  
 Se tomares meu conselho,  
 Deixando de insolência.  
 Te garanto que mereces,  
 Muito melhor paciência  
 E se assim não fizeres  
 Perderás a influência;  
 Me obrigando a fazer  
 O que der na consciência.

Barrosa  
 Não preciso de conselhos  
 Porque eu não sou menina  
 Faço tudo quanto quero,  
 Desde eu bem pequenina  
 Que nas minhas brincadeiras  
 Sempre fui negra traquina  
 Não é hoje de andar  
 Suspeita a sua buzina;  
 É melhor que você ouça  
 Que se assim não fizer  
 Será triste a sua sina  
 (MARTINS, 2002, p. 79).



A diferença de tom entre as duas partes é muito nítida: enquanto Barrosa ataca seu oponente com bastante ímpeto, Martins, mesmo proferindo a ameaça protocolar dos dois últimos versos, soa bem mais contemporizador do que sua rival. Importante perceber, nessa versão, a postura patriarcal de conselheiro de Neco Martins e a refutação agressiva e exemplar de Chica Barrosa, negando esse posto a Martins e a quem quer que seja. Ele, com arrogância disfarçada de diplomacia, oferece conselhos que Barrosa nega “Porque não sou menina”. Essa disputa é exemplar da refutação de uma ação típica da imposição do poder aprisionador. Lembremos aqui da referência à infantilização dos corpos em espaços prisionais citada por Deleuze e Foucault e já mencionada neste capítulo, que trata da infantilização como um dispositivo repressor em ambientes carcerários. Certos espaços precisam dessas táticas de repressão para ordenarem o funcionamento de suas relações.

A remissão às relações de poder no espaço prisional nos trazem de volta à questão de ocupação do espaço público. Como se não bastasse a cantadora quebrar um monopólio machista com a sua presença de mulher negra, a contundência do verso e as alturas técnicas de Chica Barrosa ampliam ainda o fato ocorrido no início do século XX. Olhar para Barrosa no âmbito dessa peleja é perceber uma mulher que escapa o tempo todo da codificação de feminilidade consagrada para circunscrição em um espaço privado monopolizado pelo patriarcado. Diante da peleja de Chica Barrosa, que é o documento mais eloquente do legado dessa cantadora que se impôs em um espaço notoriamente masculinizado, é possível pensar que o cordel foi influenciado e marcado pela ação de mulheres poetas desde sempre. Chica Barrosa emerge da peleja contra Neco Martins como uma cantadora que não se furtou a falar a partir de um lugar de mulher marcado pela indocilidade e pela insubmissão.

O exame dessa versão presente no volume da Coleção Biblioteca do Cordel dedicado a Neco Martins pode ser valioso quando possibilita a quem o lê a percepção da excelência de Chica Barrosa como cantadora, mas nem sempre deixa aparentes as tensões mais evidentes que tal embate poderia suscitar. Tal não é o caso da versão da peleja coligida por Otacílio Batista e Francisco Linhares. Na transcrição de Batista e Linhares, a postura racista de Martins fica evidente na sua interpelação agressiva a Barrosa:

Eu, agora estou ciente  
 Que negro não é cristão;  
 Pois a alma dessa gente  
 Saiu debaixo do chão,  
 E lá na mansão celeste,  
 Não entra quem é ladrão.

(BARROSA; MARTINS *apud* BATISTA; LINHARES, 1976, p.57).

Após um ataque que lhe nega a possibilidade de possuir alma e humanidade por uma perspectiva cristã, a resposta de Barrosa é combativa e, ao mesmo tempo, elegante e espirituosa:

Mais seu Neco, a diferença  
 Entre nós só é na cô,  
 Eu também fui batizada,  
 Sô cristão como o senhô!  
 De lançar mão no 'alei',  
 Nunca ninguém me acusô!  
 De ir o preto para o céu  
 Seja o branco sabedô;  
 E, lá na mansão celeste  
 Se quiser Nosso Senhô:  
 Vai o branco pra cozinha  
 E o preto para o andô!

(BARROSA; MARTINS *apud* BATISTA; LINHARES, 1976, p.58).

Observe-se que Chica Barrosa se apoia no universo cristão para inverter a lógica desqualificante da agressão. Importante é a afirmação da honestidade ressaltada no quinto e no sexto versos. Com essa afirmação, Barrosa atesta a idoneidade, segundo a moral cristã, de sua conduta, ao passo em que desarma o verso de fechamento que concentrava toda a lógica de difamação perpetrada por Martins. O desafio segue no mesmo tom repleto de provocações racistas por parte de Neco Martins, seguido de respostas fortes e desconcertantes de Barrosa:

N. De onde veio esta negra  
 Com fama de Cantador?  
 Querendo ser respeitada  
 Como se fosse um senhor!  
 Pois negro na minha terra,  
 Só come é chiquerador!

B. Mais seu Neco, me permita  
 Dizer o que foi notado;  
 Que num beco sem saída  
 Quando eu deixo encorrentado:  
 Vem o branco, contra mim,  
 Façanhudo e tão irado.  
 Tome, agora, um bom conselho,  
 Numa tão boa hora, dado.  
 Não é preciso mostrar-se:  
 Carrancudo e agastado,  
 Branco que canta com preto,  
 Não pode ser respeitado!

(BARROSA; MARTINS *apud* BATISTA; LINHARES, 1976, p.58).

Mais uma vez, após ameaça de agressão física expressa por Martins no último verso, Barrosa se utiliza do universo referencial do oponente para deixá-lo em um “beco sem saída”, a partir do momento em que se vale da própria construção de pensamento racista de Neco Martins para usá-la contra ele próprio no último verso de sua resposta ao adversário. A peleja segue com o mesmo tom racista presente nas estrofes anteriores, graças à arrogância do cantador cearense:

N. Cantador como esta negra:

Na minha terra, é banana,  
Gafanhoto de jurema,  
Mané-magro de umburana,  
Falador de vida alheia,  
Empalhador de semana!

B. Branco só canta comigo  
Com talento no gogó,  
Com lelê, com catuaba,  
Com gancho, forquilha e nó,  
E depois de haver mamado  
Na ‘nega’ dum peito só.

(BARROSA; MARTINS *apud* BATISTA; LINHARES, 1976, p.59).

Aqui já se pode perceber uma acentuada altivez da cantadora que devolve a tentativa de cerceamento de Neco Martins, enquadrando-o como “Branco”, num momento do poema em que joga para desqualificar seu oponente, sobretudo quando a qualidade do oponente é questionada, bem como os méritos necessários para o enfrentamento de Barrosa. A engenhosidade de Chica Barrosa comove tanto quanto sua tenacidade sempre posta à prova na peleja. Considerando que a peleja se deu no início do século XX, é preciso perceber que os movimentos de mulheres negras não podem ficar circunscritos às marcações que são atribuídas ao feminismo de corte norte-americano ou europeu. Isso se deve ao fato de que, num contexto de país escravizado, o primeiro alvo da ação discriminatória é a cor da pele. Sobre essa condição referente à luta das mulheres negras na América Latina, vale relembrar Lélia González:

Cabe aqui um dado importante da nossa realidade histórica: para nós, amefricanas do Brasil e de outros países da região – assim como para as ameríndias – a conscientização da opressão ocorre, antes de qualquer coisa, pelo racial. Exploração de classe e discriminação racial constituem os elementos básicos da luta de homens e mulheres pertencentes a uma etnia subordinada (GONZÁLEZ, 2011, p.18).

A advertência de Lélia González indica a precedência da questão do racismo entre as dinâmicas opressoras que conformaram uma sociedade autoritária, o que permite perceber o

quanto a ação de Chica Barrosa, ao rebater de forma magistral o ataque racista de seu oponente, tem um peso político considerável por conta de seu pioneirismo. No âmbito da cantoria e do cordel, pesa muito o fato de se poder contar com uma personagem desviante como Chica Barrosa entre seus primeiros praticantes. A presença dessa cantadora, em um sistema poético de grande impacto para a configuração do imaginário nordestino, possibilita enxergar esse complexo cultural formado pelo cordel e pela cantoria de viola como um espaço também de resistência e de afirmação de mulheres, de um processo contínuo de construção de estratégias de luta que ainda não cessou, mas que resiste pelo valor de figuras simbólicas como Chica Barrosa e sua disposição de luta, que ficou registrada pela peleja, ao fim e ao cabo, como documento de uma história de resistência que ainda está longe de cessar.

A postura de cantadoras como Chica Barrosa e Zefinha do Chambocão aponta para um duplo risco que torna ainda mais significativa a presença dessas cantadoras no circuito do cordel. O primeiro é adentrar um território que, pertencendo a uma tradição nordestina, é compulsoriamente patriarcalizado: o mundo da cantoria de viola. O segundo é, adotando uma postura agressiva, apropriar-se de um estereótipo da masculinidade nordestina – a valentia – que poderia levar a uma masculinização de seus corpos, o que também conduz a estigmas em uma sociedade patriarcal por ferir um ideal de feminilidade. Nessa direção, em um contexto contemporâneo, a pesquisadora Suely Aldir Messeder defende a necessidade de ultrapassar as idealizações de gênero ditas “verdadeiras”:

Nas representações de gênero, costumamos idealizar os homens verdadeiros e mulheres verdadeiras e, dessa forma, criamos ficções de corpos sexuais e prescrevemos atos performativos que devem ser repetidos, segundo rituais de pertencimentos. Com isso, fabricamos as tecnologias de gêneros desde a nossa tenra infância: meninos são seres masculinizados e meninas são seres feminilizados. Em relação às questões das sexualidades devemos superar a famosa dicotomia, por um lado heterossexual, por outro lado homossexual. Aqui, advogo a descontinuidade entre gênero, sexo e desejo e, portanto, considero que o movimento de masculinização ou de feminização não tem a ver diretamente com os desejos amorosos ou sexuais dos seres humanos (MESSEDER, 2017, p. 135).

É importante atentar para o fato de que a pesquisadora trata de uma discussão atual, pensando em divisão sexual do trabalho na região metropolitana de Salvador (um dos maiores conglomerados urbanos do Brasil) em 2017. A remissão feita às pelejas se refere a uma cantadora do século XIX (Zefinha Chambocão) e outra do primeiro quarto do século XX (Chica Barrosa) que estão invadindo um espaço masculinizado e subvertendo essa ordem. Então, percebemos que o terreno institucional da cantoria também foi abalado pela ação das mulheres

desde o começo. Além disso, é possível, diante de tão contundente presença das cantadoras, pensá-las como arquitetas do edifício da cantoria de viola e da literatura de cordel ao lado de seus contendores.

Isso já encaminha a reflexão para a prática de cantadoras mais recentes que propõem esse reordenamento de protagonismo no cordel e na cantoria. Avançando para meados metade do século XX, é possível examinar a peleja imaginária de Severino Borges com Patativa do Norte, cuja autoria é reivindicada pelo próprio Severino Borges. Patativa do Norte, cantadora colocada como sua opositora, tem então sua construção no âmbito da peleja mediada pela perspectiva do adversário, fato que já a coloca em desvantagem e priva o leitor de alcançar uma amostragem mais nítida da perspectiva da cantadora. No entanto, pela pena de Borges acaba vazando a mesma atitude combativa que pode ser atribuída às cantadoras já mencionadas neste estudo. Em um exame da peleja publicada pela Editora Luzeiro, é preciso reproduzir a passagem inicial para flagrar a construção da personalidade da cantadora:

PATATIVA: Senhor Severino Borges,  
Desde já fique ciente  
Que Patativa do norte  
No fabrico do repente  
Nunca encontrou cantador  
Que cantasse em sua frente.

BORGES: Pois a senhora se aguente  
Pra não sair do lugar  
Porque com fé em Jesus  
Eu hoje vou lhe mostrar  
Como é que se fazem versos  
Do mundo velho empenar.

P. O senhor pode cantar  
Com prática e com polidez  
Com pensamento e com base  
Com calma e com rapidez;  
Se nunca apanhou na vida  
É hoje a primeira vez.  
(BORGES, 1987, p. 5).

Nas estrofes atribuídas a Patativa do Norte, em uma peleja que se situa em um tempo posterior às de Zefinha e de Chica Barrosa<sup>8</sup>, percebe-se a mesma disposição guerreira e a mesma desenvoltura na ocupação do lugar da cantadora que desdenha das habilidades do seu oponente. Considerando a perspectiva de Severino Borges, a configuração da personalidade de Patativa

---

<sup>8</sup> A peleja não tem data. A inferência cronológica se dá pelo exame dos dados biográficos de Borges na contracapa do folheto.

do Norte e seu *modus operandi* na cena da cantoria obedece ao padrão instaurado pelas práticas de Zefinha do Chambocão e Chica Barrosa: destemor e agressividade no enfrentamento de uma cantador homem – um padrão que se infere e continua perturbando uma proeminência masculina no cordel, mesmo quando enunciado a partir do lugar do homem. É de se esperar que, em tempos mais aproximados, as cantadoras protagonizem as pelejas e assinem os folhetos; exemplo é o da “Peleja de Janete Lainha com Azulão Baiano numa calçada” assinada pela cantadora com seu epíteto de “A trovadora educadora”, na qual se observa, com senso de humor, o mesmo tom altivo e desafiador das predecessoras:

Eu vou dizendo o que quero  
 Faço dele meu camelo  
 Monto em sua corcunda  
 Faço o maior dismantelo  
 Na sua cabeça não fica  
 Um só fiapo de cabelo  
 (COELHO, s.d., p.5).

Seguindo a cartilha de suas predecessoras, Janete Lainha Coelho, cantadora de Ilhéus-Ba e fortemente vinculada ao imaginário da região cacauceira e ao cenário poético que por ali floresceu, se serve de um tom um pouco mais debochado, que caracteriza a prática de alguns emboladores e poetas urbanos (como Caju, Castanha e Cuíca de Santo Amaro). Tal estratégia vai lhe conferir alguma vantagem sobre seu debatedor, pelo poder desconcertante do riso, quando aponta uma disjunção estética provocada pela calvície de seu oponente. No caso de existir mesura dos cantadores frente a suas oponentes, pode-se repetir padrões de hierarquização das “tensões” medievais, mas é preciso lembrar que os ambientes da cultura dita popular acabam sendo muito mais permeáveis à participação de quem é subalternizado pela cultura hegemônica. Tratando desse tema, vale recorrer mais uma vez à perspectiva de Francisca Pereira dos Santos ao se referir à já mencionada Chica Barrosa:

Duas questões importantes se verificam no registro da existência da referida cantadora em peleja com os poetas homens: em primeiro lugar, a de que, mesmo sendo mulher e negra, os cantadores, embora tendo preconceito de cor e ‘medo’ de cantar com uma mulher, tiveram de aceitá-la pela sua capacidade no repente e, em segundo lugar, de que, na realidade, a discriminação existiu muito mais por parte da historiografia do cordel, que excluiu a autoria feminina e negra de suas páginas, do que dos próprios cantadores (SANTOS, 2010a, p.225).

A advertência da professora Francisca Pereira dos Santos, sendo grande pesquisadora

da presença das mulheres no cordel, nos remete ao tom inicial deste texto para lembrar de que é preciso não esquecer o papel da academia e das formas acadêmicas na construção de parâmetros segregacionistas de pensar a cultura; ao mesmo tempo, tal advertência reforça a importância das práticas da cantoria como um espaço no qual são desnaturalizadas subjetividades subalternizadas ligadas às questões raciais<sup>9</sup> e de gênero/sexualidade, mesmo que por ali todos os mecanismos de ação preconceituosa também tenham atuado. Não à toa, percebe-se hoje em dia a consagração de uma cantadora do quilate de Mocinha de Passira que, em um canônico (para o âmbito da cantoria) martelo agalopado, utilizando uma linguagem afinada com a teoria feminista, desafia Valdir Teles sob o mote “Foi abaixo o império dos machistas/Libertou-se a mulher escravizada” com os seguintes versos:

A mulher era tida antigamente  
 Objeto que o homem manobrava.  
 Aprendia a lei, mas não votava  
 Em prefeito, governo e presidente,  
 Porém hoje está tudo diferente:  
 Já temos prefeita e deputada,  
 Soldada, juíza e deputada  
 Vivendo dessas grandes conquistas.  
 Foi abaixo o império dos machistas,  
 Libertou-se a mulher escravizada.  
 (...)

A mulher alcançou a liberdade  
 Pra jogar do basquete ao futebol  
 Ir pra praia curtir manhã de sol  
 Estudar em colégio e faculdade,  
 Ensinar no ginásio da cidade  
 A História Geral, raiz quadrada,  
 Ter um grande amor sem ser casada  
 E por isso dou viva às feministas  
 Foi abaixo o império dos machistas,  
 Libertou-se a mulher escravizada.  
 (MOCINHA DE PASSIRA; TELES, s.d., s.p.)

---

9 Tomo de empréstimo a impressão de Denise Carrascosa sobre a força do texto de Carolina de Jesus no verbete dedicado a esta autora no *Dicionário de personagens afro-brasileiros* (CARRASCOSA, 2009, p.72).



Figura 31: Foto de Mocinha de Passira  
Fonte: Blog Cultura e Realidade (s.d., s.p.)



Figura 32: Foto de Waldir Teles  
Fonte: Website Paraíba Online (s.d., s.p.)

O texto de Mocinha de Passira, além do aspecto laudatório das conquistas das mulheres, ocupando diversos espaços da esfera pública e do papel do feminismo nesse processo, ensaia um olhar para o estereótipo “machista” e já sugere o seu declínio. Como o escopo deste trabalho é, entre outras coisas, a tentativa de “desaprendizado” das práticas machistas, racistas e sexistas, é importante que as primeiras impressões carregadas de um vocabulário feminista mais nitidamente engajado saiam do universo da cantoria de viola, mais diretamente vinculado à cena da *performance* interativa e vocalizada do repentismo, para que mais adiante se possa perceber os ecos desse embate nos folhetos que estão fortemente ligados ao suporte escrito.



Com um olhar voltado para uma obra mais contemporânea (pensando no recorte temporal), destaca-se a produção de Salete Maria da Silva. Recorre-se aqui ao conjunto de poemas enfeixados no volume *Outras rimas, outras pessoas: Cordéis dos invisíveis* (2012). Conforme narra esse livro (que será analisado mais detidamente em seção posterior), Salete Maria é pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM), da UFBA e advogada ligada às questões do Direito Emancipatório. É com base no campo de conhecimento do Direito que os cordéis reunidos no referido livro denunciam o machismo, o racismo e outras formas de discriminação e preconceito contra aqueles que são invisibilizados, como sugere o título da obra. Os personagens masculinos ora estarão ocupando esse lugar subalternizado, ora serão pivô das denúncias presentes nos cordéis, quando associados ao patronato e ao patriarcado das elites do poder. No primeiro caso, pode-se enfeixar o personagem Zé Leitor, que está no cordel “A história de Zé Leitor” sobre um homem de meia idade, agricultor e analfabeto que resolve aprender a ler e cuja definição de classe é esquadrinhada na oitava estrofe:

Vou estuda tá na hora  
 Vou tenta aprendê lê  
 Se eu nunca fui à escola  
 Não foi falta de querê  
 Desde cedo trabaiano  
 Meu velho pai ajudando  
 Levei a vida a sofrê  
 (SILVA, 2012, p.63)



Figura 33: Foto de Salete Maria da Silva  
 Fonte: Blog Cordelirando (s.d., s.p.)

Mesmo tendo um homem como protagonista, a autora não descuida em colocar o papel preponderante da esposa na condução do personagem, no sentido da superação do

analfabetismo. Sendo alfabetizada é a mulher que conduz o marido na direção do letramento. Assim, na 11ª estrofe, a personagem se pronuncia;

A mulher disse: ‘Você  
 Já tá falando bonito  
 Mesmo não sabendo lê  
 Nada do que tá escrito  
 Já mostra que está seguro  
 E em você eu acredito’  
 (SILVA, 2012, p. 64, grifo da autora).

Então, percebe-se que a autora, em busca de denunciar o escândalo do analfabetismo em regiões carentes do Brasil, constrói um personagem masculino cuja trajetória é o fio condutor da narrativa, não sem estar ladeado de uma mulher que não é apresentada em condição subserviente, mas decidindo o destino do personagem. É fato que o poema aposta em uma concepção tradicional de família, com as vontades da personagem se adequando às presenças masculinas do pai e do marido. Talvez a forte hierarquização que constitui o mundo do cordel e da cantoria dificulte, para as cordelistas, a saída das amarras de uma representação muitas vezes patriarcal de família. Porém, fazendo a ressalva dos riscos dessa construção positiva do personagem masculino, outras figuras aparecem simbolizando a repressão aos direitos de minorias. Exemplo é a menção ao goleiro Bruno, em “O caso ‘Eliza Samúdio’ e o machismo total”, que versa sobre o assassinato da jovem Eliza Samúdio a mando do então goleiro do Flamengo, Bruno, que era namorado de Samúdio e respondia pela paternidade de um filho dela:

A mídia fala em Bruno  
 Eliza e gravidez  
 Flamengo, orgia e fumo  
 – esta é a bola da vez! –  
 Tem muito ‘especialista’  
 Em busca de alguma pista  
 Pra ser o herói do mês  
  
 E a história se repetindo  
 Mudando apenas o nome  
 Outra mulher sucumbindo  
 Sob ameaça dum homem  
 Uma vida abreviada  
 Cuja morte anunciada  
 A estatística consome  
  
 Assim é a violência  
 Lançada sobre a mulher  
 Ela pede providência  
 E o cara faz o que quer  
 Mas a justiça que é lerda  
 Machista, fazendo merda

Vem com papo de Mané  
(SILVA, 2012, p.123, grifo da autora).

Observe-se a alusão ao comportamento violento de um personagem masculino sendo favorecido pela “lerteza da justiça”. Mais adiante, o que seria um “machismo solidário” ao assassino por parte dos homens da mídia e da justiça é denunciado com mais ênfase:

Machismo compartilhado  
Por gente de toda cor  
Do goleiro ao empregado  
Do primo ao executor  
Autoridades também  
Implicitamente têm  
Um machismo inspirador  
  
Cada ‘doutor’ se expressa  
Centrado no garanhão  
É o mote da conversa  
Fama, grana e traição  
Ao se referir a ela  
Falam da menina bela  
Que fez filme de tesão  
(SILVA, 2012, p. 125, grifo da autora).

Os versos que denunciam a “cooperação machista” entre os homens envolvidos no processo de investigação do crime e do caráter sexista e dotado de uma moral conservadora que conduzia a investigação, considerando que Samúdio tinha atuado no cinema pornô. Os personagens masculinos que passeiam por esses versos de Salete Maria tendem a minimizar a violência do opressor e acusar a vítima a partir de um discurso moralista. O mais grave é o fato de que a condenação ao fato de a vítima ser atriz pornô partiu do próprio réu, como relatam Erika Natasha Cardoso e Lívia Gonçalves de Magalhães.

Em 2010, o então goleiro do Flamengo, Bruno Fernandes de Souza, foi preso sob acusação de envolvimento no desaparecimento de Eliza Samúdio. Elisa movia na justiça um processo contra ele, pelo reconhecimento da paternidade de seu filho recém-nascido. Em 2015, ainda na cadeia, Bruno deu uma longa entrevista a um programa de televisão, na qual declarou ter sido perseguido por Eliza e prosseguiu levantando dúvidas quanto à paternidade da criança, argumentando, quanto a isso, que Eliza era uma garota de programa (CARDOSO; MAGALHÃES, 2017, p. 72-73).

Eliza Samúdio, então, sofre a violência física, que lhe tira a vida, e uma violência institucional, que acusa o comportamento sexual da vítima. Duplo feminicídio, a vingança moralizante que incide sobre Samúdio se apoia na estratégia de afastar a vítima de um crime premeditado, um assassinato brutal com ocultamento de cadáver, da moldura familiar aceitável, posto

que a ela se atribuiu um *status* de ex-atriz pornô. Desse modo, a estratégia masculina hegemônica em defesa do agressor, denunciada por Salete Maria, é pensar a vítima fora de um quadro de decência, tendo como parâmetro a moral da família cristã, para que sua morte perca importância por uma implicação corpórea, a exposição da sexualidade, que está fora das normas, fora do quadro. A artimanha dos machistas foi tirar a vida do quadro hegemônico para que sua vida perdesse a importância e não fosse lamentada. Pensando com Judith Butler, “apenas em condições em que a perda tem importância, o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (BUTLER, 2015, p.32). A sensibilidade jurídica de Salete Maria permitiu, sem dúvida, a caracterização de um coletivo masculino que se associou eficazmente ao feminicídio (embora o resultado final do caso real tenha sido a condenação de Bruno. Mas importa pensar aqui o que foi feito com a memória da vítima), lembrando que o comportamento sexista, machista e racista se apoia com muita frequência em artimanhas jurídicas perpetradas no discurso. É preciso, outra vez, voltar ao texto de Salete Maria porque esse poema interpela, como nenhum outro, homens e seu estereótipo machista:

Homens que matam mulheres  
 Em relações de poder  
 Isto tem se dado em série  
 Mas é preciso entender  
 Que subjaz ao evento  
 Um histórico comportamento  
 Que vai construindo o ser  
 A nossa sociedade  
 Apesar da evolução  
 Reproduz iniquidade  
 E também muita opressão  
 Homem que bate em mulher  
 - E ‘ninguém mete a colher’ –  
 Sempre foi uma lição

Aprendida por goleiros  
 Delegados, professores  
 Motoristas, marceneiros  
 Pedreiros e promotores  
 Garçons e malabaristas  
 Médicos e taxistas  
 Juízes e adestradores.  
 (SILVA, 2012, p. 125).

Em seu ativismo e denúncia do patriarcado hegemônico, Salete Maria não deixa de lembrar que também o mundo da poética da oralidade e das tradições populares é instrumento de sedimentação do feminicídio quando remete ao ditado popular “Em briga de marido e mulher,

ninguém mete a colher”. Mais à frente, ao mencionar os homens a partir de suas funções no mercado de trabalho, sugere que o machismo, como todas as formas de preconceito, atravessa todas as classes sociais. É de se ressaltar que esse poema de Salete Maria da Silva, bem como os outros poemas do livro, coaduna com o ativismo da autora e mostra o grau de domínio de um vocabulário jurídico e histórico que singularizam a autora como possuidora de uma dicção elaborada e de uma proposta política bem definida.

Tal é o caso também de Jarid Arraes, jovem cordelista de Juazeiro do Norte-CE, que pertence a uma família de poetas e xilógrafos (filha de Hamurabi Batista e neta de Abraão Batista) e que assume em seus cordéis uma temática determinada por sua posição de mulher negra, informada pelo feminismo negro. Como Salete Maria da Silva e outras autoras que se colocam a partir de alguma vertente do feminismo, seus cordéis têm um protagonismo predominante de personagens negras. No bojo dessa proposta de valorizar a ancestralidade, há espaço para o enquadramento de estereótipos da masculinidade nos cordéis *Não tem maior fuleragem que um mané conservador* e *Lave suas cueca*. No primeiro caso, as catorze décimas concluídas com o mote que dá título ao folheto acusam o machista pautado em parâmetros moralizantes:

Um tipinho descabido  
 Que me deixa irritada  
 Fala só da mulherada  
 Medindo todo vestido.  
 Não sendo muito comprido,  
 Não importa se é calor  
 Do tamanho faz valor  
 Pensa que é uma embalagem  
 Não tem maior fuleragem  
 Que um mané conservador

O machista puritano  
 Teme sempre o sensual  
 Acha que não é normal  
 Esse vil prazer mundano.  
 Se afogando no engano  
 Da mulher é opressor,  
 Julga ser dominador  
 Pra impedir libertinagem  
 Não tem maior fuleragem  
 Que um mané conservador  
 (ARRAES, s.d., p.5-07).



Figura 34: Jarid Arraes  
Fonte: [www.jaridarraes.com](http://www.jaridarraes.com) (s.d., s.p.)

As duas estrofes constroem a imagem de um machista subsidiado por uma moral que prima por um modelo de conduta, a partir da qual julga e oprime as mulheres. É importante entender a moral como um fundamento do machismo porque carrega o desejo manifesto de regramento do corpo e documenta a estreiteza de um pensamento que não consegue compreender a diferença. É contra esse regramento castrador da moral que Nietzsche se insurge em *Além do bem e do mal* no aforismo 226:

Nós *Imoralistas!* – esse mundo que nos concerne a nós, no qual nós temos que temer e amar, esse mundo quase invisível e inaudível, de comandos e obediências sutis, um mundo de ‘quase’ em todo sentido, espinhoso, insidioso, cortante, delicado: sim, ele está bem protegido de espectadores grosseiros e curiosidade confiante! Estamos envoltos numa severa malha de deveres, e dela não *podemos* sair – nisso precisamente somos, também nós, ‘homens de dever’! Ocasionalmente, é verdade, dançamos com nossas ‘cadeias’ e entre nossas ‘espadas’; com mais frequência, não é menor verdade, gememos debaixo delas e somos impacientes com toda a secreta dureza do nosso destino. Mas não importa o que façamos, os imbecis e as aparências falam contra nós, dizendo: ‘Esses são homens *sem* dever’ – Sempre temos os imbecis e as aparências contra nós! (NIETZSCHE, 1992, p.132, grifos do autor).

É nítida, no texto de Nietzsche, a negação de um comportamento moral calcado em deveres e aparências. Acompanhando a perspectiva nietzschiana com foco no cordel de Arraes, pode-se pensar que o “machista puritano” impõe regras e deveres a si mesmo, os quais, secretamente, deseja violar e transfere seu regulamento estigmatizante para o corpo da mulher, cuja aparência precisa ser construída no recato da ocultação do corpo para se enquadrar nos parâmetros familiares. Não esqueçamos que a base moral do pensamento hegemônico de base judaico-cristã ataca ferozmente a pulsão sexual, criando mecanismos de repressão sistemáticos, estabelecendo normas (procedimento moralizante por excelência), como postula Foucault no terceiro volume da

Teoria da sexualidade, *O cuidado de si*: “Toda reflexão moral sobre a atividade sexual e seus prazeres parece marcar, nos primeiros séculos de nossa era, um certo reforço dos temas da austeridade. Médicos inquietam-se com os efeitos da prática sexual, recomendam de bom grado a abstenção e declaram preferir a virgindade ao uso dos prazeres”(1985, p.231). Pensar a abordagem da repressão do corpo da mulher no cordel de Arraes é, como falado anteriormente com remissão a Judith Butler, perceber no texto a denúncia de um mecanismo de enquadramento cuja recusa insere a vítima no rol das vidas que não importam (2015, p. 23).

Partindo para uma reflexão sobre aspectos mais específicos da vivência em sociedade, *Lave suas cueca* se ocupa da divisão injusta do trabalho doméstico no que se entende ser a rotina de um casal heterossexual cisgênero. Arraes faz uma crítica à educação machista desse homem e propõe uma reeducação para uma convivência mais colaborativa, sempre dificultada pela acomodação masculina:

O marido só deitado  
 Pede comida na mão  
 A mulher faz o jantar  
 Faz também a arrumação  
 Lava prato e o banheiro  
 Na labuta o dia inteiro  
 Mais de noite no sabão.

Até no fim de semana  
 A mulher vai trabalhar  
 Faz comida pra família  
 E na mão vai entregar  
 A cerveja do marido  
 No relaxo bem comprido  
 Pro seu jogo acompanhar

Aí uma vez na vida  
 O marido se levanta  
 Lava um copo lá na pia  
 Com cinismo sacripanta  
 Inda diz que ajudou  
 E que muito auxiliou  
 A mulher antes da janta.  
 (ARRAES, s.d., p. 2).

É importante perceber nas três estrofes a descrição de três fatores e procedimentos que evidenciam a desigualdade danosa para a mulher na distribuição de tarefas em um cotidiano de casamento heteronormativo. A primeira denúncia se refere à jornada tripla que muitas mulheres são obrigadas a cumprir sem que recebam a remuneração adequada por esse trabalho abusivo. Vem daí a segunda questão, que é a postura escravocrata do homem que espera o copo na mão

enquanto assiste ao jogo de futebol. Por fim, a recusa de reconhecimento de que o trabalho doméstico é da alçada de ambos os sujeitos constituintes do casal. No bojo desses três momentos reside o conteúdo básico da denúncia das desigualdades históricas que conformaram a ideia de relação conjugal heteronormativa cisgênero. A denúncia segue em estrofes posteriores, sendo conduzida na direção da advertência para uma necessidade de mudança na conduta masculina.

O que ainda tá faltando  
É na cara ter vergonha  
Esses homem preguiçoso  
Só quer se babar na fronha  
Deixa tudo pra mulher  
Nem sequer fica de pé  
Só curtindo uma mangona.

Não vou dar uma estrelinha  
Feito fosse professora  
E jamais vou bater palma  
Pressa lógica opressora  
Eu não sou mulher modesta  
Porque se esse homem presta  
Também pega na vassoura.

Nenhum homem faz favor  
Quando cozinha o jantar  
Se quiser levar sorriso  
Tudo é pra compartilhar  
Cada um tem sua função  
Cooperando em união  
Para tudo organizar.  
(ARRAES, s.d., p. 4)

Note-se que o tom acusativo interpela o homem para que ele assuma outros papéis no âmbito do privado, antes restritos às mulheres, as quais eram, a cargo dessa imposição, condicionadas pelo peso desse papel social. Jeni Vaitsman em “Gênero, cultura, casamento e família na sociedade contemporânea” afirma que:

Nos lugares e grupos sociais onde a família conjugal moderna institucionalizou-se, isto se deu junto à construção de toda uma cultura familiar enfatizando a privacidade, o amor materno e a criança, fazendo da mulher a encarnação de tudo aquilo que a vida privada e familiar passou a significar no imaginário social (VAITSMAN, 2001, p.14).

Ocorre que esse contexto foi modificado radicalmente pelas conquistas de anos dos grupos feministas. A assunção da mulher ao espaço público fez com que uma interpelação como a de Arraes fosse a tradução do debate sobre o matrimônio no limiar do século XXI. Possibilitou



a proposição de uma educação feminista dos homens, como Jarrid Arraes expõe nos seguintes versos:

É por isso que eu digo  
 Que é preciso ensinar  
 Igualdade de direitos  
 E de tarefas do lar  
 Desde cedo pra criança  
 Aprender na sua infância  
 O que é compartilhar.  
 (ARRAES, s.d., p.5).

A demanda por uma educação feminista na contemporaneidade responderia à interação solidária no âmbito do casamento; afinal, foi-se o tempo em que as individualidades feminina e masculina só se podiam expressar enquanto manifestações da dicotomia público/privado. Minada essa dicotomia historicamente vantajosa para o homem branco heterossexual cisgênero, outros contratos mais colaborativos são reivindicados pelas mulheres. Minar a dicotomia não significa que os papéis já tenham sido totalmente modificados na sociedade, mas alguma mudança pode ser documentada por um texto como o de Jarid Arraes e está vinculada a uma reeducação da masculinidade imposta pelas conquistas dos movimentos de mulheres no curso da história.

É possível afirmar que as mulheres já sedimentaram importantes zonas de encontro e de combate dentro da tradição cordelística. Autoras como Dalinha Catunda (Maria de Lourdes Catunda, poeta de Ipueiras-CE) adentraram o ciberespaço e transformaram blogs e páginas das redes sociais em pontos de encontro e trincheiras nas quais a pauta das lutas das mulheres entra como motivo central da atuação dessas cordelistas. Curioso é ver, nas páginas do *Cordel de Saia* e do *Cantinho da Dalinha do Cordel*, blogs de Catunda, além da circulação de textos informativos de natureza variada, o modo como diversas cordelistas se agrupam em diálogos que são pelejas em que são várias as combatentes a desafiarem o machismo vigente nas tramas de uma sociedade que ainda se estrutura na desigualdade e no conservadorismo. Na apresentação de *Cordel de Saia*, a cordelista delinea a vocação do blog: “O Blog Cordel de Saia idealizado e criado pela poeta de cordel Dalinha Catunda é direcionado à cultura popular, a mulher aparecerá como figura principal” (CATUNDA, s.d., s.p.).



Figura 35: Blog Cordel de Saia (print de tela)  
Fonte: Blog Cordel de Saia (s.d., s.p.)

Pelo blog circulam nomes como Bastinha Job, Tereza Machado, Lindicássia Nascimento, Anilda Figueiredo, Fátima Correia e Rosário Pinto, entre outras. A presença da mulher no cordel é tema de peleja virtual construída sobre o mote “Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar”, protagonizada por Dalinha Catunda e Bastinha Job (uma das parceiras mais constantes de Dalinha), publicada em 2 de maio de 2020:

SE TEM MULHER NO CORDEL  
VOCÊ TEM QUE RESPEITAR

DALINHA CATUNDA  
Presto bastante atenção  
Quando pego a escrever  
Gosto de ler e reler  
Pra fazer com precisão  
Vejo a metrificação  
Capricho bem pra rimar  
Não faço para causar  
Mas pra cumprir meu papel  
SE TEM MULHER NO CORDEL  
VOCÊ TEM QUE RESPEITAR

BASTINHA JOB  
Se o verso não for matuto  
Respeitem a nossa língua  
Ele está morrendo à míngua  
Num português dissoluto  
Com verso mau não disputo  
Regra é para orientar  
Existe para ensinar  
Não versejar à revel

SE TEM MULHER NO CORDEL  
 VOCÊ TEM QUE RESPEITAR  
 (CATUNDA; JOB, 2020, s.p.).

Observa-se que as reivindicações de Dalinha e Job estão destinadas a um interlocutor imaginário chamado de “você”. Nesse pronome de tratamento está condensada a representação do gênero masculino e, de uma forma mais abrangente, do machismo. Essa contenda simboliza muito bem a própria vocação do blog. Destaca-se, das duas estrofes, a preocupação das duas autoras com o que elas entendem como verso de qualidade para os parâmetros do cordel, seja por conta da preocupação de Dalinha com as questões formais (“Vejo a metrificação/capricho bem pra rimar”), seja na questão da linguagem adequada pregada por Bastinha Job (“Se o verso não for matuto/respeitem a nossa língua”). Essa postura reclama respeito à presença da mulher no cordel e à excelência da produção das poetisas, o que não deixa de ser um passo importante no que tange a uma autoafirmação e a uma consolidação de um universo cordelístico no qual as mulheres alcançam protagonismo.

Mesmo que o objetivo desta análise não seja estudar o fenômeno do cordel na internet, é preciso entender, para a compreensão do caso do blog de Dalinha Catunda, o significado de ocupar esse novo espaço público representado pela web. Uma das características dessa mídia decisivamente influente nas relações contemporâneas é o embaralhamento compulsivo de lugares como público e privado, nacional e transnacional, por exemplo. Pensando no lugar da imprensa nesse contexto e historicizando a eclosão da internet, Suzana Campos Linke aponta para essas características diluidoras de barreiras:

As organizações tradicionais de mídia já haviam anteriormente estabelecido o germen de uma comunicação globalizada, distribuindo simultaneamente os mesmos conteúdos a diferentes nações e culturas, mas ainda conservando a característica unidirecional dos fluxos de informação. O advento da internet alterou esses modelos de fluxos de informação, demandando uma revisão de conceitos. A tradicional divisão entre a comunicação de massa e a interpessoal, entre domínio público e privado da comunicação, tornou-se obsoleta com a emergência desta tecnologia, que combina elementos das duas modalidades. Novos estudos e pesquisas vêm se moldando a essas novas configurações (LINKE, 2006, p. 74).

A capacidade de pulverizar as fronteiras do público e privado, detectada por Linke ao se referir à internet, dá a medida da ampliação e do rápido acesso ao espaço público que a internet representa. Pensando no cordel de Dalinha Catunda, pode-se afirmar que foi no ambiente on-line, sobretudo nos blogs, que ele encontrou seu lugar privilegiado de realização. A criação de blogs e páginas nas redes sociais proporcionou novas possibilidades de agrupamento de cordelistas, bem

como de divulgação de seus trabalhos. A aproximação também impulsiona novas redes de solidariedade e a defesa de interesses comuns. Retornemos a Linke para ler o que a autora pensa sobre as questões de associativismo para defesa de interesses comuns na rede:

A formação da opinião se organiza em novas comunidades virtuais estabelecidas por afinidades, atravessando fronteiras geográficas e culturais e desconstruindo o papel do Estado e instituições formais da sociedade. A ampliação dos espaços e dos recursos de expressão para diferentes públicos, com as ferramentas interativas que tornam possíveis o diálogo e a reunião, formal ou informal, configura entre seus usuários novas formas de convívio e sociabilidade, além de diversas modalidades de debate e troca de ideias e informações sobre as mais variadas questões (LINKE, 2006, p.74).

A capacidade que tem o cordel de se ajustar a diversas formas de circulação e a percepção dessa potencialidade agregadora e associativa da rede, além da facilidade e rapidez com que a informação pode circular em semelhante meio, proporcionaram a Dalinha Catunda e a todas as cordelistas que escrevem nos blogs a criação de um acontecimento dentro do cordel que tem também repercussões no modelo do verso da cantoria. A facilidade de juntar vários autores em um espaço virtual para a realização de projetos em comum proporcionou uma nova configuração em que duas ou mais poetas não mais se digladiam no esquema consagrado da peleja, mas utilizam a ideia do desafio para defender suas pautas em comum, geralmente voltadas contra o machismo e a favor de uma construção positiva do imaginário sobre a mulher. Assim foi o caso do mote desenvolvido por Dalinha Catunda e Bastinha Job; assim é o poema “Mulheres destemidas”, composto por Dalinha Catunda, Bastinha Job e Lindicássia Nascimento para o blog *Cordel de Saia*:

#### MULHERES DESTEMIDAS

##### LINDICÁSSIA NASCIMENTO

Sem medo de solidão  
Sigo firme meu destino  
Sou gente de multidão  
Vivendo sem desatino  
Encaro a vida sem dor  
Mesmo sendo fingidor  
Meu coração clandestino.

##### DALINHA CATUNDA

Eu não temo solidão  
Que dirá o meu destino  
Se a vida ficar sem graça  
Jamais vou perder o tino  
Procuro outra direção  
Dou asas ao coração  
Nesse peito nordestino.

BASTINHA JOB

Já eu não temo o destino

E sei viver isolada

Foco muito no ditado

Antes só que misturada

Porque a má companhia

Empana a alegria

E vem sempre camuflada.

(NASCIMENTO; CATUNDA; JOB, 2019, s.p.)



Figura 36: Foto do encontro de Lindicácia Nascimento, Bastinha Job e Dalinha Catunda  
Fonte: Blog Cordel de Saia (s.d., s.p.)

A peleja, agora protagonizada por três autoras, não tem um adversário concreto, sendo a superação da solidão o principal alvo das reflexões contidas nas três estrofes. A postura das mulheres frente à solidão, presente no poema, aponta para uma defesa da emancipação que também esbarra na opressão e nos danos emocionais e mentais perpetrados contra as mulheres em séculos de dominação machista, questões que esta reflexão já trouxe para o debate com o auxílio de autoras como Sonia Molina Petit e Sueli Carneiro. A tríplice autoria funciona aqui como um exemplo de estratégia de combate e construção de novas textualidades dentro do cordel, a partir da conjunção de mulheres cordelistas em movimento.

É especialmente produtiva a presença de cordelistas ligados a questões de minorias étnicas ou sexuais em ação no espaço da peleja, porque esse formato de debate gestado no espaço da cantoria vem para a escrita dramatizando a luta travada no contexto de desigualdades sociais, raciais e sexuais no Brasil, transportados para o campo da linguagem. O alinhamento dxs poetisas, que contempla desde o universo tradicional da cantoria de viola até o trabalho engajado das cordelistas, define em primeira mão a tentativa de “acolher toda recuperação de informação em áreas silenciadas” (SPIVAK, 2010, p. 86), com a consciência inicial do que este trabalho não pode dizer, ou seja: procedimento de escuta sem o desejo de falar pelas mulheres, mas *falar com* as autoras para tentar perceber os movimentos de inserção na tradição e de escape das

armadilhas do conservadorismo que essa mesma tradição instituiu, na tentativa de superar o epistemicídio, especialmente o epistemicídio gestado nas teorias sobre o cordel, que tentou silenciar essas vozes. Como estou pensando em epistemicídio a partir de um conceito desenvolvido por Sueli Carneiro (que, por sua vez, dialoga com Boaventura Souza Santos), vale voltar à autora para tentar compreender o conceito desde sua perspectiva, preocupada em denunciar essa prática imperialista em prejuízo do povo negro. É uma tentativa de estabelecer parceria com uma grande pensadora, fazendo a ressalva de que não pretendo compreender todos os meandros de subjetividade que uma teórica como Sueli Carneiro traz para seu texto, mas tento assimilar a lição porque professo empatia. Para Carneiro:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção de indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento ‘legítimo’ ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2006, p. 97).

Ao lembrar a “desqualificação do conhecimento dos povos subjugados” como o cerne do processo epistemicida, Carneiro abre uma janela para a compreensão da situação ambígua do cordel, forma narrativa e poética escolhida pelas autoras que circulam neste momento do texto. É preciso, portanto, pensar nas cantadoras e cordelistas como construtoras da discursividade do cordel e como, em uma peleja constante, essas poetas vão reconfigurando um espaço de reversão da subalternização de um terreno historicamente franqueado ao domínio masculino, seja por conta de uma apropriação dos meios técnicos de realização dessa poética, seja pela apropriação do discurso histórico, seja por violência física literalmente considerada. As pelejas, formas híbridas por excelência, como o verso do cordel efetivamente o é, são espaços de combate, de afastamento e inserção, de rasteiras, de quedas e de reerguimentos quando conseguem ser veículos de disseminação e ampliação da voz das mulheres que constroem uma história de combate através dos versos. É importante seguir o rastro desses golpes, contragolpes e esquivas, dessa dança da sobrevivência das mulheres nas armadilhas da arena da cantoria que se fizeram folheto e que registraram seus movimentos, para entender como algumas personagens se insinuaram na série do cordel e da cantoria e, pelas frestas das tradições, pelas rasteiras nos

sistemas de legitimação dos saberes instituídos, construíram suas trajetórias de entradas e saídas das rodas da academia e da tradição cordelística brasileira.

A partir dessa reflexão sobre peijas entre mulheres e delas contra os homens, é preciso compreender como o acontecimento das peijas no cordel ilustra com nitidez as tensões postas em cena pela cultura do cordel em nossa sociedade autoritária. É importante perceber, inicialmente, que as peijas documentam, muitas vezes, a intolerância de cantadores que ocupavam posições privilegiadas frente a cantadorxs em situação de desvantagem. Em outra mão, as peijas também são o território do revide, no qual cantadorxs que são identificadxs com minorias étnicas e sexuais se colocam ou são colocadxs por uma visada mais comprometida com movimentos sociais, em situação de protagonismo. No plano da forma, sendo uma transposição do evento da cantoria para o folheto, a peija traz os vestígios de uma cena ritual onde a música e a plateia complementam o evento, sendo que a última possibilitaria a reduplicação daquele evento pelo testemunho. Se os vestígios dessa poética ritualizada se infiltram nas páginas dos cordéis, esses folhetos também carregam vestígios de uma dança, ou uma *ética do corpo* costurando os revides daqueles que são colocados na perspectiva do Outro, sejam homens negros ou mulheres de variadas representações raciais ou sexuais. Essas questões emergem da relação entre o movimento das trovas, de esquivas e ataques, e o movimento dos corpos, que tem relação com a instantaneidade da cantoria. A partir do momento que mulheres negras, homens negros e muitas das subjetividades subalternizadas em um contexto como o brasileiro se colocam em disputa verbal, tem-se uma disputa pela existência e, portanto uma possibilidade de, a partir do verbo, existir como indivíduo e como comunidade. Tal é o movimento do corpo no texto do cordel. Corpo, movimento e existência estão implicados, como afirma Eduardo Oliveira:

O corpo não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência. Não apenas É uma existência coletiva; o corpo é a forma cultural que forma ao corpo. O corpo é, então, o modo do preexistente existir. Une-se o vazio ao pleno; continuamente a conteúdo. O corpo é a mediação entre mistério e revelação. O corpo, visível, é o sinal do invisível no corpo. Forma e conteúdo no mesmo instante do acontecimento (OLIVEIRA, 2005, p.128).

As idas e vindas do corpo no texto de Oliveira, como a ginga, nos informam das questões físicas, existenciais e temporais que estão em circulação na instância do jogo e que têm que ser apreendidas dos movimentos dos contendores no jogo do desafio. Nos momentos de tensão, sobretudo de tensão sexual e racial que as peijas documentam, mais do que a palavra como entidade abstrata, são os corpos de pessoas identificados como minorias que estão em disputa

pelo postulado da existência no instante da cantoria. A sobrevivência desses corpos depende, portanto, da capacidade de ginga e de drible que o uso da rima e das formas pode proporcionar. Manejar esses recursos com maestria muitas vezes reforçou o peso da violência e da discriminação caracterizadoras do contexto autoritário, mas em uma mirada central para a compreensão da sobrevivência dessas pelejas que circularam nessa seção, celebraram a vida das existências que estiveram costumeiramente silenciadas.

Nesse movimento de esquiva e ataque, de dança e combate, mas sobretudo de oportunidade de afirmação e inauguração de acontecimentos vitais, é que se pode tentar pensar no jogo múltiplo como imagem da constituição do cordel; pensar na caminhada do cordel em uma perspectiva histórica que exigiu que produções culturais nem sempre legitimadas tivessem que se construir no movimento por lugares e zonas de produção diferentes. Xs cordelistas atravessaram os anos negociando com instâncias legitimadoras que frequentemente incorporaram ou rebaixaram o cordel. É preciso ver como quatro dessxs poetas, pensadxs de uma forma mais específica, se equilibraram na gangorra da cultura brasileira. *Assoviando e chupando cana*.

#### **4 POETAS DA GINGA**

“Joga bonito que eu quero aprender”. Desde sempre a poesia e, mais especificamente, as estratégias narrativas e poéticas que estão na constituição do cordel são identificadas com o jogo. Seja pelos aspectos formais e estéticos que caracterizam a poesia em seus aspectos básicos, seja com a ideia de um texto que balança de um lado para outro, texto híbrido oral/escrito, ou com a performance dos cantadores e declamadores dos versos memorizados e escritos, o cordel sempre esteve afinado com a brincadeira, as artes do espetáculo e a vontade de elaboração de um ato, um acontecimento performativo. Meu aprendizado com a ginga não é tão recorrente no âmbito do corpo. Antes, esbarra na minha dificuldade de driblar nos campinhos de futebol da vida. Penso que minha vivência com a ginga se manifesta mais no texto, nos movimentos de ultrapassar uma formação acidentada, mais voltada para o mundo da indústria e seus parafusos (que, diga-se de passagem, giram espiralados) do que para as Letras e Humanidades. E nesse mundo de pigmentos, máquinas irradiando temperatura de 160 a 180°C, eu aprendi a me esquivar e me movimentar para sobreviver, porque as rasteiras são frequentes. É certo que sempre gostei de ler, mas minhas leituras estavam muito mais voltadas para a história e para os chamados conhecimentos gerais. Curiosamente, o aprendizado das Letras veio da relação com a poética da oralidade e com a música popular. Foi a partir desses caminhos, muitas vezes tortuosos, que eu estabeleci um contato



mais estreito com o que eu entendo hoje como literatura. É certo que tomei gosto pelo mister e me tornei um leitor compulsivo (sobretudo a partir dos 30 anos), mas, por essa cintura dura que ainda me compromete, essa narrativa inicial vai curta e solicita o apoio de dançarinx/combatentes mais competentes.

#### 4.1 POR UMA LEITURA QUE SE DÁ PELA GINGA

Sendo acontecimento performativo, construído historicamente com a presença marcante de artistas negrxs, o cordel se filia à cantoria como produção de um instante que precisa ser pensado e sentido a partir de uma perspectiva crítica afrodiáspórica de concepção do mundo, tal como ondulada no movimento de Denise Carrascosa, para quem a performance é:

Forma de experimentação com os instantes do corpo, com as reorganizações espaciais deste corpo em relação a um sujeito consciente a si. A arte da performance moderna, não é novidade pra nós, é coisa de pretxs e suas artes na diáspora; modo de escapar de um espelho único do mundo, brincando de ser performer, fugindo dos modelos representacionais necropolíticos e dos modos genocidas e epistemicidas da produção do capital branco, pra tentar brincar de não morrer (CARRASCOSA, 2019, p. 77).

“Pra tentar brincar de não morrer” é preciso dar um salve a essa crítica performer e deixar que ela opere uma transfusão de energia vital neste texto. O que se aprende com essa crítica performativa é que é preciso entrar na roda e gingar para que se possa viver com as artes do corpo. Nesse sentido é que se olha para a capoeira como possibilidade de injetar potência na trajetória de Janete Lainha, Jarid Arraes, Salete Maria e Chico César; a capoeira como brincadeira da resistência, que também é arma de resistência, arte de resistência, “defesa, ataque, ginga de corpo e malandragem”. Mas é primeiro com jogo e arte que lidamos e mandamos um salve a outros mestres que possam nos introduzir na roda.

Muniz Sodré, jogando com a ideia da teoria dos atos do discurso de Austin e com a tradição oral, assim define o cordel:

Assim, o cordel, mesmo fundado na individualização do autor, implica, como na literatura oral negra, na *transmissão* (reatualizada, refeita) de uma *tradição*. Esta característica estabelece uma afinidade semiótica entre o cordel (escrito) e a *cantoria* (os desafios, os repentes, o canto dito ‘de bancada’): em ambos os casos, joga como elemento decisivo o *ato do discurso*, isto é, a totalidade das circunstâncias em que se produz o enunciado. O cantador seduz o seu

público pelo *artifício* de sua atuação, ou seja, a qualidade do canto e do acompanhamento da viola, a agilidade verbal, a sutileza da improvisação. O escritor de cordel seduz pelo brilho daquilo que é propriamente seu: a rima (SODRÉ, 1988, p. 193-194, grifos do autor).

Importante perceber como Sodré trabalha com a aproximação do oral e escrito (cordelista/cantador). É preciso, porém, acentuar a relação entre essas manifestações poéticas sem esquecer o devido afastamento/especificidade de cada realização. No cordel, assim como acontece no repentismo, o elemento lúdico e agente da sedução está bem apoiado na rima. Sendo um jogo de sedução, o cordel também dialoga com o corpo plástico dos fazeres artísticos do espetáculo em que os artistas, mesmo os que produzem a arte mais realista e figurativa, têm compromisso com a fantasia, os adornos e as embalagens, mas principalmente com a relação direta com o leitor/ouvinte. Daí ser importante para o cordelista que a relação com o público leitor/ouvinte projete a performance vocal, corpórea. No caso do folheto, mesmo a ausência imediata do receptor não afasta a possibilidade de que este seja enquadrado por poetas que o pressupõem engajado com aquela tradição e aquela comunidade da rima, para acentuar o valor dado a esse aspecto rítmico por Muniz Sodré.

Esse com(p)adrio de partícipes do mundo do cordel pode ser também associado à capoeira – tanto no aspecto de que o jogo jamais será uma atividade contemplativa e solitária (nem no cordel, nem na capoeira) quanto pelo fato de que em ambos os casos há artifícios de sedução bastante importantes para o sucesso dos jogadores. Se não se brinca não se joga, se não se joga não se sabe do jogo. Saber do jogo é um saber brincante que se brinca com. Aqui e ali se tem a parceria e a roda que não deixa o jogo parar de fluir.

Se é possível dizer do jogo na capoeira, entender o funcionamento dessa manifestação de arte/combate do povo negro, é também Muniz Sodré que pode permitir uma compreensão de dentro da roda:

*Vadiação, brincadeira*, são outros nomes com que os negros designavam na Bahia o jogo da capoeira. Capoeira se luta, joga, brinca, é algo que se faz entre amigos, companheiros. Como? Primeiro, forma-se uma roda composta de um ou mais tocadores de berimbau (arco retesado por um fio de aço, percutido por uma vareta e ao qual se prende uma cabaça capaz de funcionar como caixa de ressonância, pandeiros, caxixis ou reco-recos. Em seguida, dois homens entram no círculo, abaixando-se na frente dos músicos, ao som dos instrumentos e de canções (*chulas*) específicas. Na capoeira dita de Angola, ao se cantar a expressão ‘Volta ao mundo’, está dado o sinal para o início do jogo.

Aí, então, mobilizam-se totalmente os corpos dos jogadores. Mãos, pés, joelhos, braços, calcanhares, cotovelos, dedos, cabeças, combinam-se dinamicamente em esquivas e golpes, de nomes variados: aú, rasteira, meia-lua, meia-

lua de compasso, martelo, rabo de arraia, benção, chapa-de-pé, chibata, te-soura e muitos outros (SODRÉ, 1988, p. 202-203, grifos do autor).

Essa descrição de Sodré é valiosa, menos por uma minúcia descritiva (embora seja uma síntese muito precisa do evento da *roda de capoeira*) e mais pela ginga do autor, pela música com a qual o texto dele nos transporta para a atmosfera da roda. Assim, como está provocado no texto/performance de Denise Carrascosa, precisamos construir uma aproximação intelectual, mas ao mesmo tempo corpórea e risonha da capoeira para compreender a potência desse jogo que envolve música e músculos em prol do acontecimento da roda. Nesse contexto da capoeira, a ginga, as “esquivas e golpes” são estratégias de imposição da vida e de produção de acontecimentos. Tal seria uma analogia perfeita para a produção e potência das cordelistas que gingham entre o mundo da institucionalidade escrita e a prática do verso rimado que se coloca também para o canto ou declamação. Ginga menino, menina, mulher. Joga todo mundo que cai ou que fica em pé. Na palma da mão ou girando no chão, a rima se sustenta na improvisação (caso do repente) e na memorização (caso da estrutura rítmica do cordel).

Se nos apoiarmos em um sistema que alinha a capoeira com a literatura negra, no sentido de buscar um emparelhamento e uma aproximação, precisamos também mandar um Salve para Silvio Roberto dos Santos Oliveira que, ao pensar na contística de Carlos Vilarinho e Fábio Mandigo, assume a ginga como possibilidade de leitura da obra desses autores. É inspiradora, sobretudo, a percepção de que, diante da insuficiência de categorias como a do *flâneur* para pensar na obra desses escritores negros urbanos e periféricos, que têm um envolvimento ao mesmo tempo crítico, afetivo e corporal com os territórios e personagens de seus contos, a ginga surge como imagem conceitual que pode dar conta do movimento destacado por Oliveira na obra de Vilarinho e Mandigo, pois:

A ginga permite o movimento em qualquer direção, a esquiva, o avanço, o recuo. A ginga é procedimento no tempo e no espaço. É arte na rua. É arte no papel. Está no andar do maloqueiro, na dança do empinador de arraias, no ritmo do hip hop baiano, nos braços que carregam cestos na feira de São Joaquim ou na lata d’água na cabeça numa ladeira do Cabula. Em outros tantos lugares a escrita negra e a capoeira conquistam *mobilidade, locomoção e focalização* (OLIVEIRA, 2018, p. 153, grifos do autor).

Não se deve esquecer o fato de que Silvio Roberto se refere a escritores negros que trazem a paisagem periférica de Salvador para seus contos. É importante notar também que a perspectiva desses três intelectuais elencados nessa primeira aproximação da roda de capoeira é a de intelectuais negros, identidade cuja marcação é politicamente vital para a potência das

proposições desses autorxs. É preciso sempre lembrar que nem o autor deste trabalho, nem todos/as as cordelistas/cantadorxs/poetas que aparecem aqui se colocam incisivamente a partir de uma identidade negra. Entretanto, pensar a partir da ginga em aliança com esses pensadorxs/performers me parece bastante produtivo por conta da convicção que tenho de que a literatura dita popular no Brasil deve sua existência e persistência ao trabalho e criatividade das culturas negras, sobretudo no que isso tem de potência vital e de fuga do ascetismo escriptocêntrico. Só por essa associação, penso ser possível perceber a estética do cordel, por exemplo, como algo que escape ao raciocínio temporal mais simplista, já que a técnica, o corpo e o jogo estão implicados em sua construção e difusão. Daí a ginga da capoeira, complexo cultural tão rico quanto o cordel e a cantoria de viola, pareça ser tão efetiva para pensar o trabalho artístico dos cordelistas.

Acontece que pensar pela ginga tem repercussões também na reflexão sobre a postura ético/estética das cordelistas presentes nesta seção, porque também pode revelar os procedimentos de esquiva e ataque ao mundo institucional com o qual elas mantêm relação, inclusive pela via do cordel. Isso significa que é preciso pensá-las pela chave do *jogo múltiplo*. É possível que isso seja a chave de compreensão de todo o sistema operacional do cordel, mas Janete Lainha Coelho, Jarid Arraes e Salete Maria, em seus propósitos feministas de diferentes correntes, levam isso ao limite quando essas entradas e saídas repercutem em suas realizações cordelísticas. Seria o próprio cordel o objeto adequado para esse texto gingado? Algumas pistas podem ser dadas por autores que pensam o cordel em um sentido mais estrito e a cultura popular em um plano mais aberto. Gestadas em outros momentos históricos, essas percepções não dão conta do que se chama aqui de *jogo múltiplo*, mas é possível desconfiar que nelas a questão de um movimento pendular e crítico presente na produção cultural dita popular se insinue de alguma forma.

Por exemplo, Marilena Chauí problematiza a cultura brasileira na dupla chave de “conformismo e resistência”, como já assinalado. Essa dupla chave não deixa de ter um impacto muito grande quando pensamos, emparelhados com a autora, em cultura popular e seus links com a ideia de nacionalidade. Chauí faz essa associação pensando que a cultura popular no Brasil nasce no horizonte do precário, como “a elaboração de conhecimentos ou de um saber no interior das adversidades” (1986, p. 155). Nessa chave, sabemos que essa é uma leitura ainda apoiada na ideia de classe, pela qual o precário vai ser sempre marcado por uma falta material, daí a leitura de Chauí estar se apoiando na ideia de paradoxo:

Acreditamos que neste momento, no Brasil, a Cultura Popular, do ponto de vista da *consciência trágica*. Consciência que opera por paradoxos porque o real é tecido de paradoxos, e que opera paradoxalmente, porque tecido de saber e não-saber simultâneos, marca profunda da dominação. A consciência trágica em seu sentido originário, tal como revelada pela tragédia grega, mas, ao contrário, aquela que descobre a diferença entre *o que é e o que poderia ser* e que por isso mesmo *transgride* a ordem estabelecida, mas não caráter chega a constituir uma outra existência social, aprisionada nas malhas do instituído. Diz sim e diz não ao mesmo tempo, adere e resiste ao que pesa com a força da lei, do uso e do costume e que parece, com seu peso, ter a força do destino (CHAUÍ, 1986, p.178, grifos da autora).

O raciocínio de Chauí tem grande importância, considerando o contexto em que foi produzido (três anos após a redemocratização, com o fulgor da utopia das esquerdas políticas ainda muito vigente), já que ela consegue perceber o caráter transgressor da cultura popular brasileira, mas o faz em torno de parâmetros de conhecimento europeizados, a partir da concepção greco-romana de consciência trágica. Dessa forma, as hierarquias continuam intactas e a cultura popular nessa perspectiva vai operar sempre a partir de um déficit frente a cultura letrada hegemônica. Fica, entretanto, a fagulha de uma possibilidade de entendimento da cultura popular como algo que desafia, pelo paradoxo, uma compreensão hegemônica. A ideia de paradoxo sugere o que podemos entender, com um olhar acurado e desviante, como uma maneira não-linear e não-europeia de produzir conhecimento.

Da mesma forma, assentado em uma compreensão movente da cultura popular, o importante intelectual afro-caribenho Stuart Hall, em demonstração de grande lucidez e, ao mesmo tempo, inquietação quanto à definição de cultura popular, em texto intitulado “Notas sobre a desconstrução do popular”, confidencia: “gostaria de lhes contar sobre as dificuldades que tenho com o termo ‘popular’. Tenho quase tanta dificuldade com ‘popular’ quanto tenho com ‘cultura’. Quando colocamos os termos juntos podem ser tremendas” (2003, p. 247).

À inquietação de Hall qualquer pesquisador responsável deve se filiar, pois os dois termos quando associados suscitam tensões políticas e epistemológicas de difícil resolução. Nem por isso o debate em torno do conceito deixou de ocorrer. Cabe retomar o modo como Hall constrói sua perspectiva. No decorrer da reflexão, o intelectual diaspórico defende que nos extensos períodos históricos de transformação capitalista (transição para o capitalismo agrário, depois para o capitalismo industrial) houve uma disputa simbólica em torno da cultura das classes trabalhadoras e dos pobres. Tanto que as relações de forças sociais durante esses longos períodos históricos tiveram nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares seu grande termômetro. Evidentemente, a reflexão de Hall é marcada por bases epistemológicas marxistas muito evidentes, mas esse invólucro ideológico marxista, pela

concepção dialética da história, consegue sustentar uma crítica eficaz da apropriação e reforma da cultura popular por parte das elites do poder. Tal estratégia reformista das elites “bem-intencionadas” se constituirá, ao fim e ao cabo, em um eficaz instrumento de bloqueio das produções culturais de minorias sociais, nesse caso sempre atrelado à ideia de “tradição”, termo que acaba sempre por acobertar adjetivos nem sempre lisonjeiros, como “conservador, retrógrado e anacrônico” (HALL, 2003, p. 248).

No duplo movimento de sustentação dos elementos medulares e identitários da cultura popular, ao mesmo tempo em que o impulso reformista – geralmente predatório para os produtores da cultura popular – é brechado no movimento de “contenção”, o impulso da “resistência” surge para complexificar a ideia de popular. Isso ocorre porque, não significando a salvaguarda do elemento de identidade que o primeiro termo pressupõe, se aproxima do conceito de tradição e de seus perigos. Daí a complexidade temida pelo autor, mas daí também a grande ação destrutora do texto de Hall, que flagra as armadilhas do emprego do termo “cultura popular” remetendo aos aspectos históricos dos momentos em que esse termo é posto em disputa. Além disso, o texto reforça a proximidade da margem que caracteriza a cultura popular e as contribuições políticas dos estudos das culturas das classes proletárias:

O estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência. Algumas inversões surpreendentes e admiráveis têm ocorrido. Pensem na enorme revolução na compreensão histórica que ocorreu quando a história da ‘sociedade refinada’ e da aristocracia inglesa do século dezoito foi revirada pelo acréscimo da história do povo turbulento e ingovernável. As tradições populares dos trabalhadores pobres, das classes populares e do ‘povão’ do século dezoito parecem, hoje, formações quase independentes: toleradas em um estado de equilíbrio permanentemente instável, em tempos relativamente pacíficos e prósperos; sujeitas a expedições e incursões arbitrarias em tempos de pânico e crise. Mas mesmo que formalmente essas tenham sido a cultura de gente de ‘fora das muralhas’, distantes da sociedade política e do triângulo do poder, elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais (HALL, 2003, p. 249).

Essa leitura de Stuart Hall é arguta ao perceber o que está em jogo na disputa pelo popular por parte das elites do conhecimento. Difícil alguém que fale a partir de uma experiência proletária não se filiar ao percurso histórico levantado por Hall, que também, sendo um intelectual diaspórico, marca a distensa e complexa relação entre a cultura chamada popular e a cultura chamada erudita. Entretanto, é uma mirada que, sendo tributária de uma perspectiva marxista gramsciana, não consegue abrir mão de uma concepção historiográfica, embora aqui e ali questionadora da linearidade histórica trazida para qualquer reflexão que não tenha a devida

criticidade.

Pensadas em um plano geral da cultura dita popular, as perspectivas de Chauí e de Hall seguem sendo muito inspiradoras na formulação do pensamento que se esboça neste trabalho. Quando recortamos o cordel e o repente praticado pelas mulheres, começamos a sentir que essas ferramentas teóricas ainda tributárias das grandes narrativas do ocidente cedem lugar à necessidade de que a textualidade teórica contemple a forte singularização e a reivindicação política dessas subjetividades que circulam no texto. Daí a efetividade da parceria com intelectuais negrxs que se juntam na roda. Daí a necessidade de recorrer à imagem do jogo e da roda que partem da capoeira, portanto de uma produção simbólica e textual que emerge da cultura popular de matriz afro-brasileira. Eis a questão nevrálgica: não é que se possa aqui prescindir da tradição teórica em que fui formado, mas é procurar no tecido e na práxis da cultura de matriz africana novos dispositivos que se aproximem do fluxo do jogo das rimas. A ginga não significa a fuga, mas estar em guarda e em constante movimento. A fuga é o guarda-chuva da impessoalidade.

Retomando o giro, nem todas as cordelistas que circulam nesse texto (não apenas neste capítulo) se colocam veementemente a partir da identidade de mulher negra, como já mencionado. Ocorre que é impossível seguir na roda se não reconhecermos o impacto espiritual e criativo da cultura negra sobre todas as manifestações culturais que se associem à performance e a oralidade. Esse traçado textual, então, precisa ter a disposição do jogo, que está no repente, está na rima do folheto e preconiza uma atenção constante ao gingado, ao estar na roda com alegria guerreira e, sobretudo, ao atender às lições recebidas durante todas as voltas do texto.

#### 4.2 JANETE LAINHA E O CORDEL FEMINISTA COMO TECNOLOGIA EDUCACIONAL

Quem me vê assim alta  
 Vistosa e bonitona  
 Uma mulher prendada  
 Algumas vezes chorona  
 Não sabem o que vivi  
 Pra ser chamada de dona

É que na vida padeci

Tive boa genitora  
Foram dezesseis irmãos  
Nunca foi bajuladora  
Foi chamada de senhora  
E sendo contraventora

Cada filho tinha um pai  
E todos bem educados  
Frutos de duas famílias  
Sendo todos bem zelados  
Serventia dos mais velhos  
Novos cortavam dobrados

Era pai e também mãe  
Com todos tinha capricho  
Foi muito perseguida  
Por fazer jogo do bicho  
E pra contar essa parte  
Esse cordel eu espicho

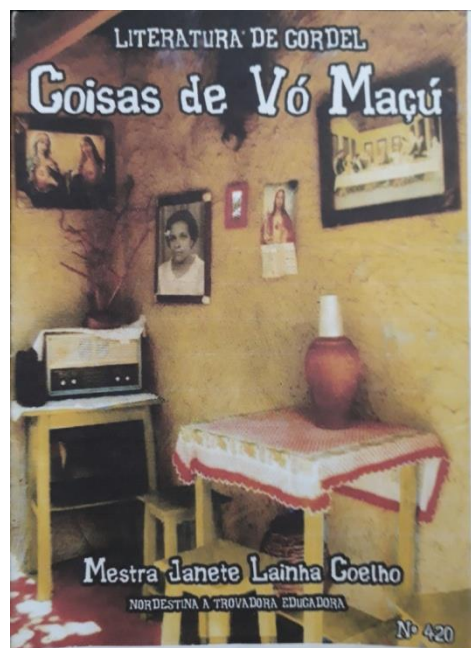


Figura 37: Capa do folheto *Coisas de Vó Maçu*, de Janete Lainha Coelho  
Fonte: Acervo particular do autor



Aos versos que desenham a figura da avó se pede a bênção – porque as avós são a maternidade dobrada. Então, a bênção a Vovó Micota e a Vovó Laura, longas-metragens que deram origem a várias séries e de cuja influência ancestral me valho para dar entrada nessa roda do *jogo múltiplo*, sabendo que, ora um conselho, ora uma reprimenda, me são de grande valor nesse itinerário. Que essas Mestras do saber da oralidade, da culinária medicinal, das danças de roda e da ligação com o cosmo que se dá desde a infância ajudem a conduzir as palavras que seguem.

Nessas quatro primeiras estrofes do cordel *Coisas de Vó Maçu*, de Janete Lainha Coelho (COELHO, s.d., p.2), o leitor pode ter uma amostra da ideia de formação da autora ilheense, que não por acaso acrescenta ao nome o epíteto de “A trovadora educadora”. Ao descrever o perfil de uma mãe de família que, por conta da atividade de vendedora do jogo do bicho (estigmatizada pela sociedade) tem que contar com a parceria da avó para cuidar das dezesseis crianças que compõem uma família cuja chefe é a mulher descrita, a narradora do cordel nos transporta para um cenário no qual, por essas circunstâncias, a perspectiva matriarcal é central para a formação daquelas crianças. Tal não seria um quadro de exceção, se tomamos o grosso da realidade brasileira. Mas as quatro estrofes permitem que se reflita sobre as implicações formativas de se ter uma liderança feminina na economia de uma família numerosa, posto que as condições de trabalho das mulheres em um Brasil patrimonialista e patriarcal sempre foram bastante adversas. Pensando sobre essa questão, Lúcia M. S. Santos Carvalho afirma que:

Suas responsabilidades domésticas e de cuidados com os filhos podem também força-las a procurar trabalhos com maior flexibilidade, como no setor informal ou produção domésticas, onde a remuneração tende a ser baixa e intermitente. Quando estão no setor formal ou em ambientes industriais, evidências empíricas demonstram que os trabalhos realizados por mulheres sofrem influências de gênero, resultando em menores remunerações para mulheres em relação aos trabalhadores masculinos por trabalhos semelhantes.

Fatores como estes são responsáveis pela ampliação das diferenças de ganhos e oportunidades entre mulheres e homens de uma mesma classe social (CARVALHO, 1998, p.11).

Os aspectos levantados por Carvalho deixam evidente a dificuldade de inserção e afirmação das mulheres no mercado de trabalho, fator que ganha dramaticidade quando a mulher se coloca em posição de chefia da família (vale lembrar que, além desse fator que caracteriza a personagem descrita por Janete Lainha Coelho, há ainda a dificuldade por parte da sociedade de admitir que a mulher chefie uma família na qual o homem está presente). É fundamental perceber os motivos pelos quais a mulher é, muitas vezes, colocada no mercado informal, para

entender a lógica da personagem descrita pela narradora do cordel. Esse drama social que coloca a mãe de família em uma atividade contraventora (o jogo do bicho) para garantir o sustento de uma família numerosa é decisivo para a configuração da personagem central (Vó Maçu) como formadora, no sentido de uma educação não-institucionalizada, das crianças da família. Essa família, que não apresenta uma figura masculina no comando (portanto, por vias tortas, se beneficia de uma educação matriarcal) sofre ainda com o preconceito imputado sobre a atividade da mãe. Com essa situação descrita no cordel de Mestra Lainha, temos um caso paradigmático de aproximação de um contexto social recorrente de famílias brasileiras e suas estratégias formativas com o que representa formação dentro do próprio universo do cordel e da cantoria de viola. É preciso salientar que essa ideia inicial de formação arrolada neste trabalho, embora estabeleça pontos de intersecção com um modelo formativo de tradição eurocentrada, representado, por exemplo, pela abordagem clássica de Werner Jaeger, dele se afasta por uma recusa do aspecto hierarquizante e evolutivo preconizado por aquele contexto humanista. Não se pode tirar de um pensador como Jaeger a responsabilidade por endossar o imaginário que circunscreve a mulher no âmbito do trabalho doméstico, que diminuiria, por exemplo, o papel educacional das mulheres descritas no cordel de Vó Maçu. Nesse sentido, vale destacar o que o texto da *Paidéia* celebra como valor da educação helênica no tocante às mulheres:

É preciso dizer aqui uma palavra sobre a importância dos elementos femininos na velha cultura aristocrática. A *arete* própria da mulher é a formosura. Isto é tão evidente como a valorização do homem pelos seus méritos corporais e espirituais. O culto da beleza feminina corresponde ao tipo de formação cortesã de todas as idades cavalheirescas. A mulher, todavia, não surge apenas como objeto da solicitação erótica do homem, como Helena ou Penélope, mas também na sua firme posição social e política de dona de casa. As suas virtudes são, a este respeito, o sentido de modéstia e o desembaraço no governo do lar (JAEGER, 2001, p.46).

O cuidado que se tem aqui é o de entender essas obras monumentais do pensamento de matriz europeia considerando o tamanho de seu alcance (evidentemente o conceito de formação de Jaeger influenciou toda a reflexão sobre saber e educação, a partir de sua percepção da formação do “homem grego”). Porém é preciso, antes, denunciar as matrizes ideológicas patriarcais e falocentradas que estão alicerçando esse pensamento. O fragmento supracitado, com todo o eufemismo concentrado em um elogio à circunscrição da mulher ao universo do privado, é uma amostra de como foram emparedadas representações mais lisonjeiras da mulher ao longo da História. Entender a questão educacional a partir do cordel e do cordel de uma mulher é, por si só, um desejo de afrontar essa cadeia discursiva eurocêntrica e patriarcal, principalmente se

consideramos as matrizes orais, desvinculadas do protocolo escriptocêntrico de legitimação do saber, quando se considera a precedência vocal na construção da textualidade da cantoria/cordel. Ressalte-se que tudo se inscreve na observação de uma performance e de uma espetacularização que marca essa cultura do repente. Trata-se de um processo de construção cultural e social que ocorre dentro do horizonte do precário, mas que não prescinde da ideia de formação, como bem pode ser aferido pela recorrência ao estudo de Maria Ignez Ayala, em *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*, obra na qual a autora estuda os processos da cantoria de viola (processos decisivos na formação da própria Janete Lainha Coelho);

O processo de formação do cantador, em geral, se inicia na infância e princípio da adolescência, embora haja vários repentistas que tenham se tornado profissionais depois de adultos. Sendo filhos de cantadores ou não, o convívio com a poesia se dá em tenra idade, à medida que assistem Cantorias em casa ou são levados pelos pais às casas de amigos e parentes onde ocorrem tais eventos. Uma vez que a audição dos cantadores é um hábito que faz parte do cotidiano das camadas populares nordestinas e as apresentações se fazem também em locais públicos, como as feiras livres, as crianças vivenciam esse processo sociocultural (AYALA, 1988, p.100).

A perspectiva de Ayala dá conta da cantoria como uma prática formativa que atravessa (salvo exceções) diversas etapas do crescimento de seus praticantes. É importante continuar lembrando que as bases do cordel nordestino estão diretamente associadas às formas da cantoria de viola para compreender o alcance da afirmação de Maria Ignez Ayala em termos educacionais. A cordelista Janete Lainha Coelho é oriunda desse sistema de valores, o que contribui para uma ideia mais ampla de educação que vai enformar uma narrativa como a de *Coisas de Vó Maçu*.

A primeira questão, evocada por essa indicação de Ayala, é a de considerar como concernente à prática educativa narrada o conceito de educação não-formal, que parece ajustado ao aspecto coletivo da cantoria de viola, bem como de outras poéticas e narrativas da oralidade baseadas no compartilhamento coletivo de tradições e no âmbito ritualístico de sua realização, principalmente quando se trata de tradições tributárias da ancestralidade dos povos autóctones originários e da matriz africana. Os poetas que adotaram o texto escrito dos folhetos são conscientes do valor do aprendizado com seus predecessores e, não raro, trazem esse depoimento para os versos de seus cordéis. Fazendo um pequeno apanhado retrospectivo com poetas de diferentes gerações do cordel, é possível perceber que a questão formativa sempre esteve em jogo nas práticas da cantoria e do cordel – seja como prática efetiva, quando os cordelistas e repentistas afirmam o processo de aprendizagem e reverenciam o legado dos mestres, seja como

temática, privilegiada por alguns autores. Sabe-se, em diálogo com o pensamento de Maria Ignez Ayala, que a formação das novas gerações era uma preocupação de cantadores de diversas épocas. Tal preocupação estaria fortemente associada ao caráter mnemônico dessa prática, que necessitaria de ouvidos atentos para a transmissão da obra. Quando pensamos na literatura de cordel, o processo de aprendizagem é evidenciado por uma costumeira reverência aos mestres, que pode ser verificada tanto pelo depoimento dos cordelistas quanto pelo registro em verso da admiração por aqueles que inspiraram ou transmitiram o ofício de poeta de cordel. Como em outras manifestações da atividade cultural que é marcada pelo espectro da tradição, o cordel e a cantoria se edificaram também com a “passagem de bastão” de uma geração que está em seu ocaso para outra que está iniciando. Importante trazer alguns exemplos, muitos dos quais descritos em versos, de poetas que sublinharam a relação de aprendizado com outros poetas, não apenas do cordel, mas de outras manifestações da poética vocal, para que também possa ser entabulada uma reflexão sobre o processo de aprendizagem de um poeta de cordel.

De forma bem geral o consórcio entre o cordel e a educação vem sendo tematizado pelos poetas, que, vez por outra, utilizam o folheto com fins educativos (pensando, inicialmente na educação como temática). Isso é bem frequente, por exemplo, na produção de poetas professores, como é o caso de Antonio Carlos de Oliveira Barreto, que também é professor de ofício. O poeta de Santa Bárbara-Ba tem alguns títulos dedicados à temática, como *A história do aluno que não gostava de estudar* (s.d.), *Aprendendo as adivinhas nas quadrinhas de cordel* (s.d.) e *Aula de barroco em cordel* (2007). Esses trabalhos de Barreto são exemplos de como o autor utiliza os folhetos como suportes direcionados a sua prática docente. Isso é possível de aferir em *Aula de barroco em cordel*, em cujos versos iniciais o poeta explica o funcionamento da ferramenta educacional que é o folheto em questão:

E foi pensando em Cultura  
Que resolvi escrever  
esse resumo em Cordel  
prazeroso de se ler,  
Ao final tenho certeza  
todos sentirão prazer.

Claro, não abandonarei  
o Barroco totalmente!  
A função deste cordel  
é abrir a sua mente,  
estimulando a pesquisa,  
de uma forma inteligente.  
(BARRETO, 2007, p.1).

Pensando em uma mulher cordelista contemporânea, vale registrar a relação professoral

de Creusa Meira com Tarcisio Mota, ratificada pelo próprio Mota em desafio intitulado *A peleja de Creusa com Tarcisio e o Cordel na Bahia*:

TM – o meu jeito e seu talento  
 Não se medem por idade,  
 Creusa é a perfeição  
 Eu sou a sagacidade;  
 Sou um mero aluno seu  
 E quero provar que eu  
 Já aprendi de verdade!

CM – somos da mesma cidade  
 Vamos já ao desafio  
 Sendo nós mestra e aluno  
 Não carece elogio,  
 Já que tem por mim apreço  
 Igualmente te agradeço,  
 E o meu verso agora afio! (MEIRA; MOTA, 2011, p. 2).

No trecho supracitado da peleja, percebe-se a menção à hierarquização do mundo institucional do ensino, evocada para que se proponha, com a sugestão de superação da mestra pelo discípulo, o movimento que vai caracterizar as pelejas, com a desafiada reaquietando, após breve tom reverente, o tom belicoso dessa modalidade. Importante, politicamente, flagrar esse momento em que a cordelista é colocada na condição de mestra para que se possa, com esse movimento ajustado à forma de toda a reflexão, iniciar um pequeno levantamento no qual os homens vão predominar numericamente, mas não em hierarquia de importância, posto que se constata a partir da leitura dos fragmentos do desafio de Creusa e Tarcisio que esse trecho do trabalho pensa a mulher cordelista no lugar de mestra.

Vejamos o caso de um dos poetas mais populares (com toda a complexidade que essa palavra carrega) do Brasil, que é Antonio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. Patativa relata, em entrevista a Gilmar de Carvalho, a influência de Pedro Gonçalves da Silva (pai do poeta) e o seu encantamento diante dos cantadores durante a infância como elementos inspiradores da trajetória poética que construiria ao longo de sua vida. Perguntado por Carvalho sobre a relação que tinha com a viola e com a poesia, Patativa afirma: “Pois esse dom eu herdei de meu pai, meu pai foi poeta, além de isso aqui [pequeno agricultor]” (CARVALHO, 2000, p.34). Diante da curiosidade de Carvalho sobre a relação de Patativa com a viola, o poeta cearense rememora:

É porque aqui no Assaré. Isso no tempo de festa, aparecia cantadores, mas eu muito tímido, menino, viu? Nem conversava com eles... mas fiquei com uma vontade também danada de possuir uma viola. Então, essa viola, eu tinha uma cabra, viu? Eu troquei um dia essa cabra, pedi à minha mãe pra vender a minha

cabra e comprar essa viola. E ela, muito amorosa, muito carinhosa, fez o meu pedido. Aí, então eu fiquei cantando, mas só em casa mesmo, treinando na vizinhança. Depois, atendendo convite de pessoas amigas, mas, mesmo quando eu cantava ao som da viola, eu nunca deixei de criar esses poemas que eu crio, assim, na minha imaginação (CARVALHO, 2000, p. 36-37).

A relação precoce com a poesia como aprendizado é aludida também na apresentação do livro mais conhecido de Patativa do Assaré, *Cante lá que eu canto cá*. Na “Autobiografia” que abre o volume de poemas, o poeta informa que

Desde muito criança que sou apaixonado pela poesia, onde alguém lia versos eu tinha que demorar para ouvi-los. De 13 a 14 anos comecei a fazer versinhos que serviam de graça para os serranos, pois o sentido de tais versos era o seguinte: brincadeiras de noite de São João, testamento de Judas, ataque aos preguiçosos que deixavam o mato estragar o plantio das roças, etc. Com 16 anos de idade, comprei uma viola e comecei a cantar de improviso, pois naquele tempo eu já improvisava, glosando os motes que os interessados me apresentavam (PATATIVA DO ASSARÉ, 2011, p.15).

Além do aprendizado com a escuta da poesia, o depoimento de Patativa nos transporta para o espaço de aprendizagem (eminentemente rural), nos informa da relação com as formas, com uma religiosidade católica popular carnavalizada (representada pela “malhação do Judas”) e com a relação entre o cordel e os festejos juninos, repositório de uma ancestralidade politeísta das festas da colheita. Esse fragmento, porque proferido por um dos grandes mestres da cultura dita popular no Brasil, é muito informativo da cena cultural do cordel e de como se construiu um ambiente rural propício para a formação dos poetas do cordel e do repente.

Importante pensar como alguns poetas tiveram a capacidade de aglutinar em torno de si toda uma comunidade de novos cordelistas. Tal fenômeno pode ser exemplificado pela figura de Rodolfo Coelho Cavalcante, autor de alguns folhetos bem conhecidos, como *A chegada de Lampeão no céu*, *A moça que bateu na mãe e virou cachorra* e *A história do cordel*. Conhecido por sua luta em prol da profissionalização da atividade de cordelista, Cavalcante teve como característica criar todo um cenário de cordelistas na Bahia, aglutinados em torno de sua figura. Não raro, ensinou alguns autores que fariam extensa carreira no universo do cordel, caso de Minelvino Francisco Silva. A aprendizagem de Minelvino Silva é relatada em biografia de Cavalcante publicada com o biografado ainda vivo, por Eno Teodoro Wanke:

Em 1947 Rodolfo recebeu, pelo correio, um folheto versado por um jovem do interior, residente em Jacobina, nascido em Mundo Novo, Bahia, chamado Minelvino Francisco Silva. Intitulava-se o folheto ‘A enchente de Miguel Calmon’ e Minelvino solicitava publicação.

Os versos estavam errados. Rodolfo consertou, e editou mil exemplares, para

incentivar o novo poeta. Ao mesmo tempo, escreveu a Minelvino sugerindo-lhe que viesse a Salvador receber lições de métrica.

Quinze dias depois, Minelvino apareceu, com seu jeito de matuto do interior: um rapaz moreno, de chapéu na cabeça, risonho e aberto. Rodolfo deu-lhe aulas de versificação de cordel, e Minelvino, depois de se abastecer de alguns folhetos da agência de seu mestre, voltou para sua cidade e, de imediato, abraçou a profissão de poeta. Daí a um mês publicava o folheto ‘Histórias do mau ladrão ou o sofrimento de Maria’ e não parou, até hoje (WANKE, 1983, p.138).

É preciso lembrar que o “erro” a que Wanke alude ao remontar a cena do encontro entre os dois poetas se refere aos parâmetros de versificação impostos desde a cantoria, que se voltam para a circulação do verso da oralidade. Minelvino Francisco Silva não só aprendeu magistralmente a lição da versificação como ultrapassou o lugar de poeta, atuando em todas as pontas do processo produtivo do cordel. Sobre a atuação de Minelvino no campo da impressão, pontuou Edilene Matos:

Dentre as várias habilidades de Minelvino, distingue-se também a de impressor, pois foi ele o responsável pela impressão da maioria de seus folhetos, trabalho que sempre executou com enorme zelo. Juntando as letras, separando-as depois e classificando-as segundo os tipos, o poeta via nessa sua habilidade um exercício lúdico, e assim passava horas (MATOS, 2000, p. 25).

O depoimento de Edilene Matos explica um pouco do relevo que a figura de Minelvino Francisco Silva vai alcançar no âmbito do cordel brasileiro depois do impulso recebido no contato com Cavalcante. Outros poetas de reconhecida importância também registraram em verso o processo formativo representado pela presença de Rodolfo Coelho Cavalcante. É o caso de Franklin Maxado quando, ao desafiar o mestre, confirma a condição de aprendiz:

Maxado:  
Sou seu aluno e criado  
Que sempre grato lhe fui,  
Porém Carneiro Ribeiro  
Recebeu lições de Rui.  
Por isso, mestre Rodolfo  
O seu valor diminui.

Rodolfo:  
Desta maneira, conclui  
Que não fui mal professor  
Mas se falando em Maxado  
De poeta trovador,  
Tem que ser pra toda vida  
Meu aluno em salvador (MAXADO, 1979, p.5).

Também Antônio Ribeiro da Conceição, o Bule Bule, grande Mestre da cantoria e da poética da oralidade, ao lembrar do significado da morte do poeta para os dois estados aos quais o poeta esteve ligado (Alagoas, por nascimento, e Bahia, por escolha), reitera sua condição de mestre:

Maceió disse chorando  
A Salvador com despeito:  
– Você tomou o meu filho,  
Porém não cuidou direito!...  
Salvador disse: – Colega,  
Eu sofro do mesmo jeito.

Você de luto, eu de luto!  
Você chorando eu chorando!  
Você perdeu, eu perdi!  
Vamos o pranto enxugando,  
A Terra é porca demais  
Pra gênio ficar morando.

Você perdeu Dodoro  
Um presidente brilhante  
E eu perdi Rui Barbosa  
Jurista impressionante  
Perdi o meu Castro Alves  
Você nosso Cavalcante.

Eu presenciei a cena  
Depois fui chorar ausente  
Resolvi contar em versos  
A quem não esteve presente  
A mágoa das duas mãos  
Do filho mestre da gente (BULE BULE, 2010, p.129).

Além de presentear o leitor com a engenhosidade do diálogo/embate entre as capitais e a excelência rítmica de seus versos, a conclusão dessa última estrofe, porque proferida por um poeta de grande estatura para o universo do cordel, dá a medida da influência de Rodolfo Cavalcante para a criação do cenário cordelístico baiano.

Pensando esses exemplos como evidências de um processo formativo no cordel (basicamente no cordel baiano), associa-se Janete Lainha a esse recorte formativo à medida em que a própria autora registra o fato em cordel. Em peleja com Carlos Silva, esse aprendizado é afirmado, em resposta à estrofe na qual o poeta de Aporá também revela seus predecessores:

Tive como professor  
MOREIRA DE ACOPIARA  
VARNECI E MARCO HAURELIO  
Poetas de rima rara  
COSTA SENA JOÃO DE SÁ  
Eu trarei eles pra cá



Pra te dar surra de vara  
 Homem tu te prepara  
 Sete anos de idade  
 Fiz as primeiras rimas  
 Por aqui é raridade  
 Com MINELVINO fiz quadrão  
 Fiz dupla com o AZULÃO  
 Surra só de felicidade (COELHO; SILVA, s.d., p. 1).

A estratégia dos contendores passa pela enumeração dos mestres, que são enaltecidos pelo recurso gráfico da caixa-alta. Percebe-se com isso que essa é uma questão central nesse universo em que a tradição é compartilhada de geração em geração, com a devida renovação de temática, de recursos técnicos e de alguns poucos dados de inovação que motivam, vez por outra (mas muito raramente) o surgimento de novas formas. O breve levantamento representado por essas citações procura reconstituir os modelos formativos relacionados a Lainha em um âmbito não-formal. Em um olhar retrospectivo, eles tratam de eixos temáticos que, associados ao tema da educação, podem ser trazidos para construir um perfil da atividade de Janete Lainha, quais sejam: o cordel como ferramenta educacional (Antonio Barreto, Creusa Meira, Tarcísio Mota), a prática formativa no universo do cordel e da cantoria (Creusa Meira, Tarcísio Mota, Rodolfo Coelho Cavalcante, Bule Bule, Franklin Maxado, Carlos Silva e a própria Janete Lainha) e a inserção de outras formas poéticas da oralidade no âmbito do aprendizado do cordel e da cantoria (Manoel Muniz e Bule Bule). Esses eixos serão fundamentais para o aprofundamento da análise de *Coisas de Vó Maçu*, mas antes desse procedimento é necessário fazer uma reflexão que leve em conta o conceito de educação não-formal, impulsionado pela remissão aos cordelistas e pela irradiação do poema de Janete Lainha que abre este capítulo, para mais adiante adentrar pela discussão da educação formal que, junto com a não-formal, delineiam o perfil da personagem pública da “trovadora educadora” assumido por Janete Lainha.

Vejamos o conceito de educação não-formal, defendido por Maria da Glória Gohn, que pode referendar um pensamento como o que está sendo construído neste texto ao afirmar que “educação não-formal é aquela que se aprende ‘no mundo da vida’, via os processos de compartilhamento de experiência, principalmente em espaços de ações coletivas cotidianas” (GOHN, 2006, p.28). Esse conceito permite pensar o sentido de formação aqui associado a certa ideia de tradição quando compreendida como saber compartilhado pela coletividade, perfeitamente desenhado no contexto de um ambiente familiar matriarcal que conta com dezesseis filhos convivendo no mesmo espaço. Ademais, se pensarmos em uma ideia mais ampla e difundida de educação, a educação familiar está prescrita na própria LDB, cujo artigo primeiro,

compilado por Moaci Alves Carneiro, vale a pena reproduzir nesta análise:

**Art. 1º** - A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

**§1º** - Esta Lei disciplina a educação escolar, que se desenvolve, predominantemente, por meio do ensino, em instituições próprias.

**§2º** - A educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social (CARNEIRO, 1997, p.35).

Uma primeira leitura desse primeiro capítulo da LDB aponta para uma abrangência da ideia de educação. Trata-se de um alinhamento com o conceito já preconizado pelo Art.205 da Constituição, como comenta Carneiro:

O termo educação tem sentido abrangente. Fala-se em educação formal, educação básica, educação profissional, educação rural, educação ambiental, educação à distância, educação sexual, etc. Nesta lei, o termo aparece com significações potencializadas, todas elas desdobramentos da educação escolar, portanto, referidas a faixas etárias específicas e a contextos de aprendizagem demarcados. Vale lembrar que na legislação anterior, por exemplo, educação era sinônimo de ensino. Seja de ensino regular, seja de ensino supletivo. Portanto, referia-se sempre à educação formal (CARNEIRO, 1997, p.35).

Como a ideia de educação ainda está ligada no imaginário coletivo à atividade escolar, importante a remissão ao comentário e ao capítulo da LDB, que se aplica tanto às instituições da sociedade civil quanto ao âmbito familiar mais restrito. Essa prática educativa que se dá para além dos muros da escola é estratégia constante de movimentos sociais que visam suprir as lacunas deixadas pelo Estado, bem como ajustar a educação a matrizes culturais marginalizadas pelo currículo escolar básico. Pensando em uma perspectiva urbana, pode-se lembrar das agências de letramento promovidas pelo movimento Hip Hop brasileiro, conforme estudadas por Ana Lúcia Silva Souza em *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP HOP* (2011). Geralmente os ativistas procuravam espaços alternativos nas comunidades para o compartilhamento de saberes novos e relevantes para aquelas comunidades, considerando que eventos diversos desenvolvidos pelo Movimento Hip Hop tem importante função educacional na periferia de São Paulo:

Ainda que a apropriação de conhecimentos possa se dar de forma difusa, em meio a atividades variadas, tais como *shows*, debates e palestras, alguns grupos ainda valorizam as reuniões como locus privilegiado da circulação e produção de conhecimentos. Tais reuniões, que podem ou não ocorrer no próprio

bairro, demandam planejamento: escolha do local (geralmente espaço cedido); negociação e solicitação do local; agendamento de datas e horário; convocação dos membros; organização do local. Nos encontros são discutidos os pontos de pauta; há também a distribuição de tarefas, o desenvolvimento da reunião com ou sem registro escrito e a combinação de novos encontros (SOUZA, A. L., 2011, p. 81).

É importante perceber na descrição de Souza a mobilização e organização em torno das práticas educacionais em espaços não formais, o que indica o fato de que, mesmo circunscritas a espaços não formais, essas ações não prescindem de organização. Mas mais importante do que perceber a descrição do movimento em torno do aprendizado que pessoas envolvidas conseguem articular é entender que esse trabalho é direcionado a uma prática educativa mais comprometida com as demandas do grupo em questão:

De maneira geral, as ações desenvolvidas coletivamente envolvem também a discussão de questões pertinentes às condições estruturais de vida da comunidade ou ainda em proposições de atuação para a melhoria local, com campanhas e ações solidárias e reivindicações junto ao poder público, configurando-se em novos usos da linguagem escrita e oral (SOUZA, A. L., 2011, p.81).

Obviamente não é objetivo deste trabalho estabelecer uma comparação entre os universos do Hip Hop e do cordel, mas a reflexão de Ana Lúcia Silva Souza deixa visível tanto a constatação de que movimentos produtores de arte, como o Hip Hop, são eficazes agentes educacionais quanto o fato de que, sendo agentes de letramento, trabalham de forma criativa com as linguagens oral e escrita, bem como as artes visuais, no sentido de educar e conscientizar as comunidades envolvidas. Tal é uma perspectiva voltada para uma educação não formal comunitária. Entendo que o cordel também pode agenciar esse movimento em torno da educação de grupos marginalizados da população, considerando que historicamente isso se deu, de início (e *Coisas de Vó Maçu* dá a pista) no ambiente familiar. Essa situação mais restrita à família é o que interessa, inicialmente, para pensar o contexto da narrativa de Janete Lainha Coelho. Outro elemento importante para pensar, de forma mais espalhada, o cordel como prática educativa é a associação do conceito de educação às manifestações culturais. Obviamente o espectro cultural é aqui evocado como possibilidade de esgarçamento do campo, já que no caso de Lainha esses universos se cruzam. Porém é preciso valorar a ideia de educação não formal em um ambiente como o descrito no cordel que inicia essa reflexão. No plano do conteúdo, pensando nesse exemplo de *Coisas de Vó Maçu*, a cultura dita popular materializada em formas poéticas da oralidade carrega uma sabedoria e um manancial de linguagem reflexiva que é articulado nas estrofes que se seguem:

Histórias de minha mãe  
 Do meu avô nunca faltou  
 De quando mamãe nasceu  
 Isso ela já nos contou  
 É como assistir a um filme

Cada macaco seu galho  
 O porco em seu chiqueiro  
 Todos em sua morada  
 Ela na rua do coqueiro  
 Passeio não é pra sentar  
 E não se come por dinheiro. (COELHO, s.d., p.5-6).

A primeira estrofe citada coloca a personagem Vó Maçu com guardiã da memória da família, a qual transmite para os netos. Importante destacar a comparação das histórias de família com a narrativa filmica, que é, ao mesmo tempo, técnica e arte. Quando essa comparação é feita no poema, pode-se compreender que o processo de transmissão de Vó Maçu apela para a imaginação das crianças com o emprego de um estilo trabalhado e nem um pouco aleatório de contar as histórias, a ponto de as crianças terem possibilidade de uma reconstrução imagética de elementos do passado. Esses elementos articulados por Vó Maçu na escrita do texto estão sempre em jogo no trabalho com a memória desempenhado pela oralidade, como pontua Jean Calvet quando, remetendo à arte dos *griots*, afirma que

É claro que de um gênero para outro, de uma cultura para outra, a parte da *improvisação* e da *memorização*. Mas o que importa é que o texto de tradição oral situa-se justamente na convergência desses dois princípios. O contador de histórias é exatamente aquele “saco de falas” de que falava o griô Mamadu Kuyaté citado na introdução, a memória de seu povo (o que permitia a Hampaté Ba dizer que, na África, um velho que morre é uma biblioteca que se incendeia), mas é também um artista, um criador. A forma de seus textos ajuda-o a memorizá-los, mas ele sabe jogar com o tom, com a dicção, com a organização sintática, para chegar sempre aonde ele quer chegar: ele é *mala-barista*, no sentido medieval do termo (CALVET, 2011, p.22, grifos do autor).

Os princípios da *improvisação* e *memorização* de que fala Calvet, além da vivência do ancião aludida na citação, se apoiam em formas elementares que são aprendidas desde a infância. No caso do cordel, a memória transmite as formas e se sustenta nelas. A *improvisação* é a razão de ser do repentismo, que também alicerça a literatura de folhetos. As culturas de matriz africana e a cultura popular europeia e asiática, das quais o cordel é tributário, tem enorme dedicação aos exercícios da memória por serem partícipes, em sua origem, de um universo semiletrado. Em um movimento de extraordinária concisão, Muniz Sodré consegue elucidar esse sistema híbrido:

Para o cordel nordestino convergem tanto os elementos de literatura popular portuguesa quanto os de tradição dos contadores/cantadores (*gritos/akpalô*) negros. Por um lado, o cordel é o movimento de contato entre dois mundos, o da escrita e oralidade, através de um autodidata (o autor, que em geral é também o impressor) que demonstra a sua competência nas letras, redistribuindo informações (romances, doutrinas, denúncias, proezas, histórias extraordinárias, ‘causos’). É a inauguração de uma relação de autoria em face de um público semi-alfabetizado. (SODRÉ, 1988, p.193, grifos do autor).

Em face do contexto pincelado no texto de Sodré, entende-se o funcionamento da passagem de valores tradicionais dentro do verso de Lainha, bem como o caráter de textualidade mista que o papel de cordelista da autora preconiza. Nessa condição híbrida, a questão da memória é fundamental para a sobrevivência desses saberes. Pensando em memória, os aspectos formais e de musicalidade dentro do poema são ferramentas eficazes para o sucesso da prática de aprendizagem descrita no poema. Pensando ainda em termos de aprendizado, não há como não retomar a questão das formas elementares e a segunda estrofe do poema de Janete Lainha, citada na página anterior, recorre ao provérbio, um elemento da poética popular comum em muitas culturas, mas que tem muita vigência no percurso afrodiaspórico que enformou nossa cultura popular. Refletindo sobre a obra literária-litúrgica de Mãe Stella de Oxóssi, Henrique Freitas destaca a força dos provérbios na construção da textualidade da Yalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá e oferece ao leitor de *O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura* (2016) uma explicação do funcionamento e do trânsito dos provérbios muito pregnante para entender a força dessa poética:

Os provérbios atravessam as dimensões multimodais que genealogicamente vão da oralidade à sua materialização escrita, e em alguns casos, não sem antes inserir-se na dinâmica performática corporal da aprendizagem inscrita no cotidiano como condensador de saberes ancestrais. De uma forma geral, essa gnose multissemiótica que perpassa os provérbios, mas também está presente em outros gêneros literários da e na comunidade terreiro não é armazenada estaticamente em arquivos materiais escritos, mas revivido, reatualizado e ritualizado no *devir grupal*, vez que é uma sabedoria provinda de iniciações (FREITAS, 2016, p.75, grifos do autor).

O provérbio é caracterizado pelo conteúdo prescritivo emoldurado em uma forma poética acomodada em uma ou duas frases. No caso do poema, essa forma é ainda adaptada à redondilha tradicional do cordel. O provérbio guarda em sua constituição a indicação de uma conduta advinda da experiência, fator que também reforça o valor e a autoridade da tradição que estão representados pela figura de Vó Maçu. Forma poética fundamentalmente ligada à transmissão de valores coletivos, o provérbio se refere sempre à transmissão de uma vivência

passada de determinada comunidade que, de forma sintética, é transmitida. É claro que, como as culturas, essas formas básicas sofrem transformações com o passar dos tempos, mas suas estruturas básicas e ancilares resistem devido à operacionalidade de sua comunicação. Sobre a relação do provérbio com a vivência vale recorrer a Núbia Pereira de Magalhães Gomes e Edimilson de Almeida Pereira em *Flor do não esquecimento*:

A significação dos provérbios parece ligar-se sempre à experiência: as gerações passadas foram cristalizando suas vivências em máximas que se fixaram como parte do patrimônio cultural das sociedades. É, pois, na repetição que reside a força de permanência dos provérbios compartilhados pelas comunidades (GOMES; PEREIRA, 2003, p. 261).

Essa ligação do provérbio com a “experiência” e o “patrimônio cultural das sociedades” nos explica o movimento de Vó Maçu, ao utilizar os provérbios. Isso ocorre depois da remissão às histórias de família, como se a recorrência aos provérbios servisse para alinhar o saber familiar ao saber coletivo da comunidade à qual aquela família está associada. Infere-se, pelo esforço de subsistência daquela família, que é um ambiente de camadas populares subalternizadas, que estão próximas de um modelo de cultura geralmente identificado como “popular”. Então, essa passagem das histórias de família ao ensinamento com os provérbios performa no texto do poema o movimento de transmissão de saberes que remete tanto à prática formativa no universo do cordel e da cantoria (porque leva em conta a memória, a tradição e a filiação a uma experiência familiar e coletiva) quanto à inserção de outras formas poéticas da oralidade no âmbito do aprendizado do cordel e da cantoria (pelo uso dos provérbios). Quanto ao uso do cordel como ferramenta educacional, é necessário pensar no conjunto da obra de Janete Lainha e em sua relação com o mundo institucional da educação.

Associada à reflexão sobre educação não formal é a de que os instrumentos da educação formal não deixam de estar presentes pela própria condição de psicopedagoga revelada pela autora, que compreende o aprendizado em espaço formal como uma espécie de cimento para as atividades empreendidas por Mestra Lainha à frente da Casa da Cultura Popular de Ilhéus e que ganha maior relevo quando examinarmos alguns outros títulos de sua vasta produção. Nesse sentido, nunca é demais lembrar que a formação da autora é declinada em todas os textos de informação biográfica impressos na última página dos folhetos, o que faz perceber o quanto essa trajetória institucional repercute na escolha do epíteto adotado pela autora, “A trovadora educadora”. Leia-se um trecho da informação presente no cordel em destaque para que esse aspecto de formação seja observado.

Janete Lainha Coelho é Cordelista, Artista, Psicopedagoga, Atriz, Empresária, Diretora e Produtora. Nasceu na cidade de Ilhéus na Bahia em 23 de Abril de 1960.

Ela está entre os MESTRES E MESTRAS habilitados do Prêmio Culturas Populares – Edição 100 anos de Mazzaroppi. O Edital recebeu 1467 inscrições, destas, 831 foram habilitadas e 170 receberam o prêmio. Com o Projeto A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO FEMININO NO SUL DA BAHIA – LITERATURA DE CORDEL MESTRA LAINHA ILHÉUS BA define a construção da Identidade feminina nos Cordéis Sul-Baianos versando sobre a história das mulheres nos últimos tempos que tem conquistado relevante impulso no que concerne à descrição dos papéis do feminino no fórum privado (COELHO, s.d., p. 8).

Esse trecho da informação biográfica presente no cordel *Coisas de Vó Maçu* enumera várias atividades e papéis sociais da autora, mostrando a formação e atuação institucional da cordelista e indicando uma produtividade que se materializa também na extensão da produção cordelística de Mestra Lainha. O excerto também aponta para a preocupação da autora em perceber a atuação da mulher nas tramas do cotidiano, induzida pela alusão à “atuação da mulher no fórum privado”, sendo importante para esta reflexão investigar o funcionamento do cordel no âmbito dessas preocupações políticas e pedagógicas. Como o título da abordagem indica, o cordel feminista como tecnologia de educação, é importante pensar em tecnologia por conta de suas implicações ideológicas com os parâmetros de um cientificismo comprometido com valores hierárquicos do capitalismo que tanto acoçam o trabalho acadêmico, para citar um exemplo próximo. A princípio, é possível tomar a ideia de tecnologia relacionada ao radical grego *téchnè*, que tem um sentido relacionado a arte e habilidade. Essa concepção inicial procurará fugir do encaminhamento evolucionista do termo e se voltará muito mais para aquilo que ele aponta de movimento vital, muitas vezes direcionado ao corpo pela voz e pelo gestual, cuja realização material e tecnológica – o folheto – não prescinde do dado performático que o gerou. Assim também seria a prática educacional associada a esses aparatos do universo da poética popular do Nordeste.

Pensando no papel feminista declarado pela cordelista em sua apresentação autobiográfica, em artigo intitulado “A representação da identidade feminina nos cordéis de Janete Lainha” (2011), que trata do feminismo na obra de Lainha, Sandra Maria Pereira do Sacramento e Andréia Batista Lins descrevem de forma sintética a formação acadêmica e a atuação pedagógica da trovadora ilheense:

Formada em Letras e Artes pela Universidade Estadual de Santa Cruz, a poeta e artista, assina livretos pelo pseudônimo: Nordestina – A Trovadora Educadora. Detém pela educação grande esmero, o que a faz levar os cordéis e a encenação teatral aos alunos, principalmente os oriundos da rede pública.

Janete Lainha classifica a linguagem da poesia que produz desvinculada de qualquer tipo de rigidez tradicionalista. Enuncia, contudo, ao seu leitor que este entrará em contato com versos de fácil assimilação, pois possuem ritmo tipicamente nordestino e nítido enfoque social. A poeta prima pela liberdade poética, se expressando a partir de uma nova proposta flexível e maleável que surge ainda de maneira vagarosa, o que ela mesma nomeia por neo-cordel. Abre-se ao mundo e dele extrai o que lhe convém, criação particular, mas que evidencia fatos, muitas vezes, conhecidos por todos os leitores (, LINS; SACRAMENTO, 2011, p.17).

Esse olhar das pesquisadoras sobre a atividade cordelística pedagógica de Janete Lainha Coelho já revela uma tentativa de ressignificar, pela performance calcada na poética do cordel, o exercício da docência. Esse trabalho docente, além de primar por uma ética quanto à preferência por locais públicos e por abordagens com um fundo político (sobretudo à pauta feminista, atrelando aqui a perspectiva das autoras à apresentação autobiográfica da cordelista), propõe novas maneiras de atingir o aprendizado e, mesmo, de se reportar à tradição do cordel (já que as autoras fazem referências ao fato de mestra Lainha nomear sua rima como “neo-cordel”, algo que, provavelmente se aplique mais às escolhas performáticas da autora do que às questões formais do texto do cordel). Examinando alguns folhetos, percebemos intenções pedagógicas que podem servir para ilustrar a fala das autoras. Exemplo é o de *Brincando e rimando eu ando*, um folheto que escapa ao tradicional bicromatismo do cordel para mostrar em quadras ilustradas, com desenhos bastante coloridos que induzem ao movimento das crianças, a brincadeira de rimar, ao mesmo tempo em que faz circular pelo texto o aprendizado da autora no universo das poéticas da oralidade. Quadras como “Futebol, folia de reis/ Tem ritmo e atenção/ Axé, xote, xaxado/ Tem muita animação” (COELHO, s.d., p. 5), ou ainda, “Ciranda, coco de roda/ Capoeira, canto, cantiga/ Além da bela catira/ Certo cantar eu consiga” (COELHO, s.d., p. 6) exploram os recursos sonoros do verso (rimas, rimas internas, aliteração e recurso da redondilha) no sentido de induzir as crianças a associarem a musicalidade às palavras e introduzi-las no mundo das formas da oralidade e da ancestralidade que tem matriz europeia mas que, predominantemente, remete a bases diaspóricas afro-brasileiras e as bases ameríndias.

Não é novidade no âmbito da academia a percepção do potencial da utilização do folheto de cordel para fins educativos. Em um conhecido trabalho voltado para o tema, Ana Cristina Marinho Lúcio e Hélder Pinheiro advertem sobre o fato de que o trabalho em sala de aula com o cordel pressupõe o reconhecimento do arcabouço de saber coletivo e do contato dos estudantes com o universo da oralidade:

Um procedimento metodológico que oriente o trabalho com o cordel terá que favorecer o diálogo com a cultura da qual ele emana e, ao mesmo tempo, uma



experiência entre professores, alunos e demais participantes do processo. Muitas vezes pode-se descobrir entre funcionários da própria escola apreciadores da literatura popular, praticantes, ou no mínimo, alguém que teve ou tem algum tipo de ligação com ela. (LÚCIO; PINHEIRO, 2012, p. 126).

A advertência de professores/pesquisadores experientes sobre a necessidade de despojamento e abandono do lugar olímpico de detentores do conhecimento quando o caso é o estudo/ensino com o cordel é de grande valia. No caso do trabalho de Janete Lainha Coelho, além da observância desses aspectos levantados por Ana Cristina Marinho Lúcio e Helder Pinheiro, tem-se o fato de que o âmbito educativo e a atividade artística estão convivendo na mesma medida no trabalho da cordelista ilheense.

Para além dessa questão da imbricação do saber escolarizado com o saber vivido em Janete Lainha Coelho, há também a questão feminista, dando um colorido político ajustado ao esforço de valorização da cultura dita popular empreendido pela autora. Novamente Sandra Sacramento e Andréia Lins afirmam que “Janete Lainha Coelho consegue usar a figura feminina. A cordelista traça a história dessas mulheres excluídas, evidenciando os papéis executados por elas ao longo do tempo” (LINS; SACRAMENTO, 2011, p.18). Isso se aplica diretamente à figura de Vó Maçu, que conduz essa seção do trabalho, mas é preciso lembrar que a autora está atenta aos temas espinhosos do feminicídio que vem sendo perpetrado ao longo da História e também ao aviltamento do corpo da mulher pelas práticas machistas e sexistas. Exemplo disso é o cordel “Estupro Geral – não se cale” (2016), inspirado no que ocorreu com uma jovem de 16 anos no Morro do Barão, Rio de Janeiro. A jovem teria sido estuprada por cerca de 33 homens, mediante ingestão de substâncias que a teriam deixado desacordada. A indignação gerada por esse evento comoveu o país e gerou o cordel em questão. Na primeira estrofe, Coelho remete ao fato hediondo:

Em favela do Rio  
Moça de dezesseis anos  
Vítima de trinta e três tarados  
Estupram e causam danos  
Castram a escolaridade  
Na sua menor idade  
Em gerais atos insanos (COELHO, 2016, p.1).

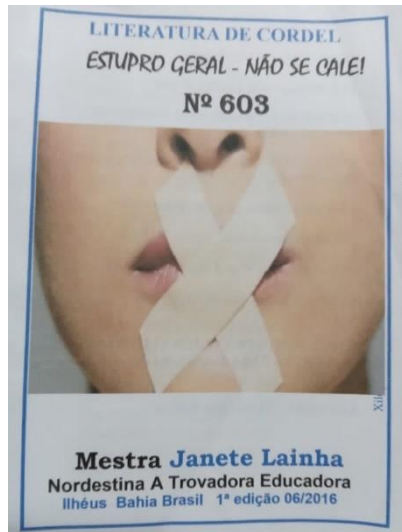


Figura 38: Capa do folheto *Estupro Geral: não se cale*, de Janete Lainha  
 Fonte: acervo particular do autor

O cordel, entretanto, não se restringe ao ataque aos estupradores diretamente implicados na ação, mas atinge aqueles que seriam agentes de desigualdades favorecedoras do evento na favela – políticos e outros representantes do poder institucional, opressores oriundos de uma sociedade machista e preconceituosa:

Defeito profissional  
 Devido ao descaso  
 Dos nossos políticos  
 Um verdadeiro atraso  
 Na nossa educação  
 Divulgando essa ação  
 Propagando esse caso  
  
 Estupra-se a cidadania  
 Com unidades de polícias  
 Pacificadoras adentram  
 Em verdadeiras milícias  
 Comunidades carentes  
 Verdadeiras serpentes  
 Virando as más notícias (COELHO, 2016, p.1).

A crítica às instituições acossa os políticos e seu descaso com a educação e também a polícia com as UPPs e faz alusão ao fortalecimento das milícias, reputando ao braço armado do Estado e suas ações repressoras o fermento para a proliferação de organizações criminosas que agiriam de fora para dentro do morro. Essas estrofes são exemplares também no que diz respeito ao procedimento mais recorrente da autora no percurso da narrativa versificada em estudo, que é a ampliação da ideia de estupro que estaria restrita ao caso aludido na primeira estrofe. Em outros momentos ela é estendida a uma chave de denúncia dos problemas nacionais:

Estupra-se o futuro  
 De qualquer criança  
 De milhares de jovens  
 Sem nenhuma esperança  
 Pois não há uma chance  
 O verdadeiro lance  
 Da tragédia lembrança  
  
 Vê metendo é a polícia  
 Tem narcotráfico  
 Não tem escolas, teatros  
 Mas tem pornográfico  
 Nem literatura, esporte  
 É lotado o transporte  
 Registro fotográfico  
  
 Estupra-se a nação  
 Quando lhe impõe  
 Uma meta fiscal  
 Somente indis põe  
 Amputa orçamento  
 Não tem melhoramento  
 E pouco se propõe (COELHO, 2016, p. 2-3).

Em passagens dessa natureza, o cordel de Janete Lainha se afilia à tradição jornalística e de crítica social de autores como Leandro Gomes de Barros e Cuíca de Santo Amaro. O diferencial é o fato de que o esgarçamento do sentido de estupro, a ampliação do horror que o termo evoca, se espalhando por todas as áreas problemáticas da intervenção (ou falta de) do Estado sobre a vida dos brasileiros, ganha efetividade por conta do engajamento feminista da corde- lista. A ampliação do sentido do crime de estupro funciona também como forma de alertar sobre o silêncio histórico em torno dos feminicídios recorrentes na sociedade brasileira e sobre um movimento que, não raro, em caso de crimes sexuais, criminaliza e estigmatiza a vítima. Nesse sentido, Erika Natasha Cardoso e Lívia Gonçalves Magalhães afirmam que “entre os muitos sintomas desse estigma está o duplo efeito de tornar a mulher que o carrega vulnerável à violência e desautorizar sua defesa” (CARDOSO; MAGALHÃES, 2017, p.75). Levando em conta essas artimanhas da sociedade machista, a ampliação do sentido de estupro pode ser um efeito reversor dessa minimização de crimes sexuais (pelo apelo a uma relação vicária da população com os problemas descritos) mesmo em um caso ruidoso como o que motivou o cordel de Lainha. Esse cordel, construído a partir de um mote tão contundente e que também registra um momento de crise política/institucional pela qual o Brasil passava àquela altura parece bem representativa da substância da rima de Janete Lainha. Evidentemente, a questão feminista não se separa da afirmação do papel de trovadora educadora; resta lembrar em que pé isso se explica pela questão do *jogo múltiplo*. Para isso recorreremos mais uma vez às *Coisas de Vó Maçu*.

Diante de uma perspectiva feminista declarada e assumida por Janete Lainha em seus cordéis, a figura de uma matriarca a quem também é associado o elemento da ancianidade, reveste a personagem do folheto de uma simbologia muito próxima. A tutela de Vó Maçu não deixa de ser prescritiva, como se pode perceber em versos como:

Minha avó mascava fumo  
 Saia nós não arribava  
 Do tempo do carrancismo  
 A ela nós respeitava  
 Enquanto mãe trabalhava  
 Ela é que nos criava  
  
 Pra minha querida Vó  
 Todos é fio e fia  
 Nada de casa dos outros  
 Não fazia colundria  
 Trabalhava o dia todo  
 Cedo já amanhecia (COELHO, s.d., p. 5).

A educação de Vó Maçu, a partir da descrição presente nos versos acima, não descuidava de uma forte rigidez moral, oriunda da preocupação com a formação de mulheres que, via de regra, cresciam em uma sociedade repressora da sexualidade feminina. Tal seria um modelo mais tradicional de educação doméstica, mas é preciso voltar a chamar a atenção para o significado da formação preconizada pelos provérbios, já mencionados neste texto. É que os provérbios não funcionam dentro de um modelo educacional que se construa em um sistema de transmissão vertical do saber conforme se preconiza na cultura educativa escolar. Como elemento das poéticas da oralidade, esse saber se dissemina pela performance e pelo texto, cuja musicalidade é performativa e alusiva ao corpo. É, portanto, menos didática e mais iniciática. Isso se delinea melhor se retomarmos o tributo que temos que pagar à rica ancestralidade africana tão presente nessa poética. Recuperando a imagem da ginga e da capoeira que inspiram esta abordagem, Muniz Sodré adverte:

Veja-se agora a capoeira: o mestre capoeirista negro não *ensina* a seu discípulo – pelo menos de maneira como a pedagogia ocidental entende o verbo *ensinar*, ou seja, o mestre não verbaliza nem conceitua o seu saber para doá-lo metodicamente ao aluno. Também não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem (formando a roda de capoeira) e assiste a elas. É um processo sem qualquer intelectualização, em que se busca um reflexo corporal comandado, não pelo cérebro, mas por algo *indeterminado* resultante dessa iniciação do corpo (SODRÉ, 1988, p.211, grifos do autor).

A prática de Vó Maçu, lançando mão dos provérbios com seus elementos lúdicos e sua remissão às artes do corpo, se ajustaria ao processo iniciático que descreve Sodré ao se reportar

ao mestre capoeirista. Permite, ainda, traçar um paralelo entre a personagem e a própria Mestra Lainha, haja vista que há no cordel feminista dessa autora uma vigilância quanto à necessidade de informar as mazelas de uma sociedade machista através de sua rima; mas, quando nos voltamos para suas práticas educativas, calcadas na performance e no jogo, na musicalidade, nos folguedos e no jogo de corpo, é possível que nos enredemos nos processos iniciáticos e entremos na “ciranda, coco de roda” da Mestra. A trajetória da “Trovadora educadora” aponta para uma prática educativa muito atrelada à vivência, ao trabalho aprendido na carteira da sala de aula, mas sobretudo às práticas educativas relatadas no depoimento das lições iniciáticas de Vó Maçu e dos Mestres cordelistas; da percepção de ser mulher negra em um movimento no qual essa identidade vai sendo construída nas tramas do cordel e no jogo da rima. Na disputa agônica por um lugar no concerto da Mestria, que ainda privilegia os homens, mas que abre espaço para uma Mestra cordelista, é que Coelho cava sua trincheira. É nesse tecido, cuja trama é urdida a cada novo número de uma prodigiosa produção, que se constrói a grande rede de folhetos de autoria dessa poeta ilheense, sedimentando a imagem de “Trovadora educadora” defendida por Coelho.

Pensar na potência formativa dos cordéis de Janete Lainha Coelho é considerar a educação como prática atravessada por saberes diversificados que se chocam ou se encontram na interface que define educação formal e não formal. É considerar que saberes oriundos de diversas experiências com o conhecimento estão em jogo para compor a trajetória cordelística de Janete Lainha Coelho, configurando uma possibilidade de convívio entre matrizes educacionais diferentes. Essa perspectiva educacional que circula pelo cordel se aproxima da ideia de educação desejada por Muniz Sodré em *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes* (2017), à medida que o autor, muito inspirado no pensamento de Boaventura de Sousa Santos, condena um “saber único” ou um “monismo no saber” que seriam responsáveis pela impossibilidade dos estudantes de conhecerem uma parte substancial da realidade. Para Sodré,

Seus efeitos são igualmente danosos no tocante à educação, porque o monismo cultural que privilegia a cultura hegemônica impede o pluralismo das linguagens característico de alunos provenientes de diferentes estratos sociais, senão de outras regiões emigratórias do mundo. A monocultura do saber está por trás da crescente violência nas escolas frequentadas por jovens provenientes de classes economicamente subalternas ou de famílias de imigrantes, assim como pode responder também pelo fracasso do ensino e pelas altas taxas de evasão escolar em tais casos (SODRÉ, 2017, p. 23-24).

Essa reflexão de Sodré não descarta a educação formal (como também não é o objetivo desta seção da tese), mas aponta para a exaustão de um modelo único, eurocentrado, de difusão e

circulação do conhecimento pela via institucional. Diante dessa constatação, a convivência com outras formas de saber, geralmente não legitimadas no âmbito da educação formal, seria fundamental para a reversão da crise educacional no Brasil, através da incorporação de outros modelos de relação com o conhecimento. Daí que a possibilidade de compreender o convívio entre educação formal e não formal representado pelos cordéis e pela personagem da Trovadora Educadora seja um exemplo bastante aproximado de prática educativa que conjuga cosmovisões diferentes e, por vezes, conflitantes. Convívio aqui remete à condição de dialogismo inserido na concepção de educação proposta por Paulo Freire em *Pedagogia do oprimido*:

A educação autêntica, repitamos, não se faz de ‘A’ para ‘B’, ou de ‘A’ sobre ‘B’, mas de ‘A’ com ‘B’, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros originando visões ou ponto de vista sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação (FREIRE, 1987, p.54, grifos do autor).

Para Freire, só uma educação dialógica, que considere as especificidades inerentes aos universos de todos os atores do processo educativo, pode ser eficaz para uma educação que insira o sujeito do aprendizado no mundo de forma plena. Dessa forma, considerar o trabalho de Coelho como prática educativa não pode deixar de considerar a necessidade de perceber no cordel os ecos de uma textualidade que, sendo mnemônica, é também coletiva e bastante afinada com os saberes compartilhados característicos do universo da oralidade, como já foi frequentemente comentado ao longo deste texto.

É importante que a trilha desse momento do texto seja aberta por uma Trovadora educadora, porque, além de percebermos no movimento de Janete Lainha Coelho o *jogo múltiplo* no trabalho iniciático de convívio com as formas da oralidade decantado nas sextilhas do cordel de Vó Maçu, afirmo a questão do aprendizado como parte estruturante desta abordagem – a relação como aliado da negritude e dos movimentos de mulheres deve ser de aprendizado e desaprendizado dos excessos eurocêntricos e machistas. Ressalta-se aqui o movimento de reconhecimento da necessidade de se alimentar de um saber que não chega pronto e embalado, mas que nos coloca em movimento no sentido elíptico de aprender a viver. A educação, o engajamento iniciático que pede a inteligência cartesiana sem abrir mão da aceitação e da vivência. É sempre a disposição para entrar na roda.

#### 4.3 O FEMINISMO NEGRO E A INTELLECTUAL POSICIONADA NOS CORDÉIS DE JARRID ARRAES

E Dora seguiu na vida  
Mas queria se matar  
Odiava ser quem era  
O cabelo ia alisar  
Ser preta era um fardo  
Que não podia aguentar  
  
Na revista que pegava  
Também na televisão  
Só tinha gente branca  
Era a padronização  
Pros negros só tinha resto  
E muito mais frustração.

Até quando decidiu  
Uma pesquisa realizar  
Queria achar uma preta  
Para poder se espelhar  
Tinha que existir alguma  
Pra esse buraco tapar.

Mas pra alegria de Dora  
A lista era bem grande  
Luíza, Dandara, Sueli  
Só mulher muito importante  
Do passado e do presente  
Com força preponderante.

Se dedicou ao estudo  
Fez o melhor que podia  
Mesmo com tanta pobreza  
Perseguiu o que queria  
E teve a ajuda das cotas  
Pra conquistar alegria.

Era uma aluna aplicada  
Questionava o social  
Se acostumou a criticar  
E não aceitava o mal  
O debate era um prazer  
E um ato bem natural.

Aos poucos foi encontrando  
Outras amigas iguais  
Conscientes das origens  
E das questões sociais  
Ganhou irmãs e amigas  
Que eram tão especiais.

Lutavam dia e noite  
Não aceitavam o racismo  
Nunca ficavam quietas  
E expulsavam o machismo  
Era mais do que política  
Muito mais que coleguismo.

Sua força construiu  
Aos seus traumas superou  
Dora então ganhou coragem  
Sua identidade encontrou  
Cortou a raiz do medo  
E em mulher se transformou.

E depois de cinco anos  
Seu diploma ao receber  
Encheu o peito de orgulho  
Porque conseguiu vencer  
Ninguém podia matar  
Aquilo que fez nascer.



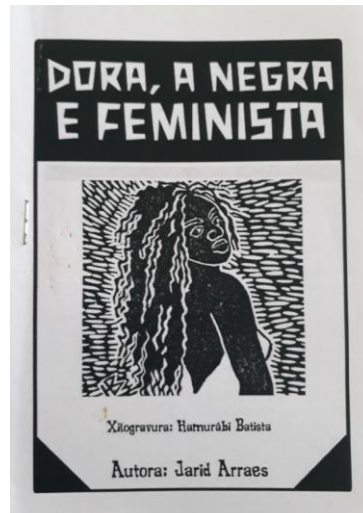


Figura 39: Capa do folheto *Dora, a negra feminista*, de Jarid Arraes  
Fonte: acervo particular do autor

“Eu pisei na folha seca, vi fazer chuê, chuá”. Ainda que tenha que “pisar nesse chão devagarinho”, é inevitável que algum ruído ocorra em terreno que a mim não pertence. É, antes, um campo de batalha no qual tenho que pisar com os ouvidos atentos para o chamado da roda. Entrando na roda, é preciso dançar, ou melhor, gingar, não ficar parado ou saber cair. Isso se aprende no fluxo, ou... na queda, ouvindo o toque, ou os toques. Para escutar intelectuais negras é preciso entrar na roda respeitando o toque.

A leitura/escuta dos fragmentos do folheto de Cordel *Dora, a negra e feminista*, da cordelista Jarid Arraes (ARRAES, s.d., p.3-5) abre esse texto como um exercício incontornável no sentido de pensar as práticas da autora como intelectual que opera para além da academia, mas que a espreita e interpela a partir da herança ancestral da redondilha e a partir da plataforma de combate do feminismo negro. Daí a necessidade de um pesquisador aprendiz se situar nesse terreno em que a intelectual negra empreende seu texto/arma de combate a partir do afeto, da aliança, da escuta e do compromisso com seu povo, movendo-me no circuito iniciático. Uma posição de fala não pode ser totalizada porque tem complexidades e camadas que não cabem em um texto, mas esses tópicos anunciados precisam aparecer para que o ativismo característico do feminismo negro a que Arraes se filia em sua produção não perca a força de combate que uma pretensa vontade de universalização de sujeito (prática historicamente eurocentrada) anularia. Não se pode minimizar o fato de que o racismo e o machismo agem sobre o corpo de grande parcela da população brasileira, da qual foi tirado, historicamente, o direito à voz. Tal seria um ponto de pauta da discussão interseccionista, para cuja compreensão preliminar podemos recorrer à contribuição de Carla Akotirene, em *O que é interseccionalidade* (2018):

Sem embargo, às feministas negras não resta alternativa intelectual senão a de abarcar o Transatlântico e dar sentidos, além da cosmovisão colonial, às reações de poder reconfiguradas pela modernidade, imbricadas e postas à apreciação analítica da teoria interseccional; construindo uma canoa de resgate discursivo daquelas e daqueles outros, negados por critérios raciais e por separatismos identitários, a ponto de raça, categoria analítica imprescindível na abordagem interseccional, sofrer inferiorização diante de sexualidade e gênero, pois o branco LGBTQI a mulher dita ocidental, a classe trabalhadora e o brasileiro mestiço, jamais declaram que são brancos no Brasil, e deixam de analisar a branquitude auto invisibilizadora para se travestirem ora de esquerda, ora de não binários, ora somente de humanos, tendo em vista biologicamente raça não existir (AKOTIRENE, 2018, p.35-36).

Essa percepção de Carla Akotirene, propondo uma articulação interseccional como estratégia política e discursiva das feministas negras, se apoia na necessidade de colocar os lugares de fala em um contexto no qual a problemática e a voz das mulheres negras é sufocada mesmo dentro dos âmbitos supostamente libertários. Pensando que a remissão à interseccionalidade pode afinar a reflexão sobre o aspecto político dos cordéis de Arraes e tomando essa ressalva como gancho para a discussão central do presente texto, é preciso retornar ao fato de que a proposta aqui é pensar o lugar de intelectual de uma autora negra do cordel (que também é ficcionista e articulista em espaços de circulação do saber mais institucionalizados e hegemônicos, como o sistema editorial e a imprensa). Penso que tal abertura para escutar a proposta de alguém que milita para além dos portões da academia coloca em evidência a desproporcionalidade entre a quantidade de intelectuais negros nas universidades brasileiras e o percentual expressivo de pessoas negras na população brasileira – desproporção ainda maior se pensarmos em contextos como o das universidades baianas, em um estado da federação no qual a presença negra na população é majoritária e influente em todos os campos da atuação humana. Embora reconhecendo enormes avanços conquistados pelas lutas dos movimentos negros, tanto no âmbito acadêmico quanto em todos os segmentos, a desproporcionalidade ainda salta aos olhos. Tal é o cenário em que esta discussão se desenvolve, e que, em um plano geral, o cordel de Jarid Arraes descreve.

Em sua atuação como articulista da *Revista Fórum*, publicação eletrônica de forte tendência progressista, na coluna “Questão de gênero”, Jarid Arraes se mostra atenta aos perigos de se universalizar a questão das mulheres e à necessidade de se valorizar as demandas das mulheres negras. Em um artigo intitulado “O racismo também mata mulheres”, após lembrar que os feminicídios contra as mulheres negras tinham crescido 54% no Brasil daquela época (2015), enquanto os das mulheres brancas haviam caído 10%, a autora constrói sua argumentação:

Diante desses dados, é necessário que façamos um questionamento: por que os índices de feminicídio das mulheres brancas diminuíram, enquanto os das mulheres negras aumentaram? Se a conscientização sobre o machismo apresentando o grupo de mulheres como um grupo universal fosse uma estratégia eficiente, os índices de feminicídio não teriam aumentado tanto para um grupo de mulheres que possuem a cor da pele em comum. As mulheres negras engajadas nos movimentos de mulheres falam disso há muito tempo: a universalização de mulheres como um grupo que possui as mesmas necessidades e contextos é uma armadilha, pois só atende às necessidades daquelas que são contempladas pelas experiências apresentadas. Fora de vista, milhares de mulheres continuam em situações de vulnerabilidade e as mobilizações que visam combater a violência contra a mulher continuam não chegando até elas (ARRAES, 2015, s.p.).

A reflexão de Arraes aponta, como já havíamos entendido ao ler fragmento de Akoti-rene, para a necessidade imediata e jurídica de agregar os recortes de raça ao de gênero, no esforço de compreensão do avanço dos feminicídios perpetrados contra mulheres negras no Brasil. A autora atenta para o fato de que isso é uma demanda histórica das mulheres negras que participam de movimentos de mulheres. O fragmento desse artigo de Arraes flagra a autora em sua atuação mais direta como intelectual negra, que é uma categoria que associa a ela neste trabalho. É preciso, então, aprender com os movimentos da intelectualidade negra no Brasil e alhures para que essa caracterização de Jarid Arraes consiga ter alguma nitidez.

De início, por questão de certa notoriedade alcançada no contexto global, pode-se remeter à tradição norte-americana. Um dos principais intelectuais estadunidenses, Cornell West, mapeia a situação do intelectual negro norte-americano em “O dilema do intelectual negro” (1999), no qual, inicialmente, discorre sobre as condições insalubres de ingresso dos intelectuais negros na academia e sobre o peso que teve o racismo nesse processo. Em um processo adverso como esse, o autor considera digno de nota a presença luminosa de intelectuais do porte de W. E. B. Du Bois, E. Franklin e John Hope e Toni Morrison. Mas, segundo West, tais obstáculos institucionais fizeram com que a vocação intelectual dos negros norte-americanos se espraiasse por vários campos da cultura, sobretudo no campo do que ele chama de subcultura letrada, como Richard Wright, Ralph Ellison e James Baldwin, mas também em outros espaços de produção de cultura, como os movimentos dentro das Igrejas Protestantes.

O caso mais explorado por West para além da academia é o da música, principalmente o do jazz, já que West destaca a presença de Louis Armstrong, Sarah Vaughan, Charlie Parker, Miles Davis, cujas atuações teriam conseguindo avanços mais nítidos, se comparados aos intelectuais da academia, sobretudo quando se pensa na penetração do pensamento desses artistas na sociedade americana, na comunidade negra em geral e no âmbito mais específico da classe média negra americana (cuja comoção é necessidade enfatizada por West para a ocorrência de

uma presença negra mais efetiva na academia). West define quatro modelos de inserção do negro nas práticas intelectuais institucionalizadas: o modelo burguês, o modelo marxista, o modelo foucaultiano e o modelo insurgente. O primeiro modelo está relacionado à ideia de social e inserção do negro no sistema meritocrático de titulação acadêmica. Esse modelo é alvo de críticas por parte do autor porque não consegue muita eficácia no processo de revogar a marginalização dos intelectuais negros pelo caráter elitista que o conceito de meritocracia sugere (no mundo acadêmico, mérito pode ser um currículo inchado que o poder econômico facilita). O segundo modelo, marxista, se permite uma crítica ao capitalismo e uma superação dos parâmetros da sociedade burguesa, aprisiona o intelectual negro em esquemas partidários sectários e que não logram eficácia na superação de uma condição marginal do intelectual negro nas hostes marxistas da academia americana. O modelo foucaultiano possibilitaria revisar criticamente os modelos burguês e marxista e potencializaria um sentido de revolta que abalaria os regimes de verdade inibidores da presença intelectual negra na academia, mas, ao fetichizar a consciência crítica, restringiria novamente a atuação do intelectual negro a um paradigma burguês. Na definição do modelo insurgente para o intelectual negro, o texto de West é mais propositivo, ao constatar que, aproveitando as conquistas dos modelos anteriormente descritos, ao intelectual negro caberia a proposição de novos regimes de verdade que seriam

constituídos pela física emocional e pela síncope rítmica, pela improvisação multiforme e pelos elementos religiosos retóricos, antífona da vida afro-americana. Tal articulação depende, em parte, da elaboração de infra-estruturas negras que premiem um pensamento negro culto e criativo (WEST, 1999, p.13).

A eleição de elementos de linguagem impostos pela cultura negra na história dos fluxos transatlânticos como vetor de produção intelectual negra e base para uma insurgência, ou consciência crítica negra na academia, é o momento do texto em que a reflexão de West ultrapassa os limites do contexto americano, porque alude à necessidade (também brasileira, por exemplo) de colocar sob suspeita o legado eurocêntrico da cultura e sugerir outros paradigmas de produção intelectual mais afeitos a uma corporeidade negra. Não há como não alinhar esse movimento à tomada de consciência, inclusive corporal, da personagem do poema de Jarid Arraes, cuja inserção na Universidade se dá acompanhada de uma valorização do corpo (do cabelo crespo, por exemplo). Então, pela síncope, pela linguagem que não baixa o volume da oralidade, elementos de uma cultura do corpo, os cânones acadêmicos devem ser questionados de forma criativa e insurgente.

Pensando no contexto brasileiro, Norma Lino Gomes, em artigo intitulado “Intelectuais

negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira” (2010), defende a movimentação exterior à academia como elemento decisivo para que o caminho institucional fosse aberto para o intelectual negro no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1990, período em que a ampliação dos objetos de pesquisa das Ciências Humanas e das Letras promoveu uma diversidade de temas. Tal diversidade encontrou terreno nessa época, muito por ação da presença dos Estudos Culturais e dos Estudos Identitários nas universidades públicas brasileiras, como também, e principalmente, pelo fato de que um contingente significativo de pesquisadores negros concluiu cursos de pós-graduação e adentrou as universidades públicas. Pensando nas ações externas dos movimentos sociais que impuseram esse novo cenário dos anos 1990 e sua repercussão epistemológica, Gomes se apoia na ideia de “ecologia dos saberes”, em diálogo com Boaventura Sousa Santos, ideia que ataca a neutralidade do pensamento científico e defende o pensamento que não se desvincula de uma prática social. Tais elementos estariam alinhados às ações dos intelectuais negros que, segundo a autora, impuseram a pauta da diferença e da “outridade” na discussão científica, abalando assim os cânones epistemológicos da universidade.

Outra questão importante trazida por Gomes é a tentativa de delinear um perfil mais efetivo do que seria um intelectual negro. De início, a autora parte da comparação gramsciana entre o intelectual tradicional e o intelectual orgânico para a comparação do intelectual negro com o segundo tipo, de quem o intelectual negro se diferenciaria porque, em que pese a importância dos movimentos sociais para que essa discussão se estabeleça, ela atenderia ou não a pauta específica dos movimentos negros (embora a existência dos intelectuais negros na Universidade pública resulte das lutas dos movimentos sociais pareça incontornável). Diante dessa complexidade de definição, a autora se filia à ideia de negro intelectual, defendida por Sales Augusto dos Santos (2008), para afirmar que “o intelectual negro aqui discutido refere-se àquele profissional que constrói sua trajetória de produção, reflexão e intervenção na interatividade entre o ethos políticos da discussão da temática racial e o ethos acadêmico-científico adquirido do mundo da ciência moderna (GOMES, 2010, p. 500). Ao mesmo tempo, Gomes não deixa de lembrar que a intelectualidade negra denuncia de maneira precisa as artimanhas de que o discurso acadêmico hegemônico lança mão para a consolidação de uma hegemonia branca, sublinhando a constatação da “vivência em um espaço/tempo racializado” (GOMES, 2010, p. 502).

É importante destacar que o texto de Norma Lino Gomes acaba delineando alguns pontos fulcrais para a compreensão da presença do intelectual negro, que seriam: a sua relação com os movimentos sociais, o fato de termos intelectuais falando de dentro da questão da negritude

(não apenas brancos falando “sobre” o negro) e a forma como os movimentos negros e as associações organizadas por intelectuais negros como os NEABs (Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros) atuaram em favor da presença institucional dos intelectuais negros. Trata-se de traços evidentes do intervencionismo dos intelectuais negros, que resultaram na construção de novas epistemologias a partir de saberes e linguagem que ultrapassem o “textocentrismo” eurocêntrico e do conseqüente abalo nas estruturas hegemônicas causado pela interpelação dos intelectuais negros em suas pesquisas nas universidades públicas. Sobre esse último ponto, é lapidar a passagem que se segue:

Essa inserção, sem dúvidas, traz tensões. Enriquece e problematiza as análises até então construídas sobre o negro e as relações raciais no Brasil, ameaça territórios historicamente demarcados dentro do campo das ciências sociais e humanas, traz elementos novos de análise e novas disputas no espaço de poder acadêmico. É também colocada sob suspeita por aqueles que ainda acreditam na possibilidade de produção de uma ciência neutra e descolada dos sujeitos que a produzem (GOMES, 2010, p. 496).

A citação dá conta da crise (extremamente vital para a academia) perpetrada pela assunção de intelectuais negros e seus desdobramentos epistêmicos, encurralando, inclusive, a pretensa “neutralidade científica” que, junto com a ideia de universalidade (na verdade de um ponto de vista eurocêntrico tomado como “universal”) seriam bastiões de uma hegemonia epistemológica branca. Por outro lado, essa pequena síntese do pensamento de Gomes proporciona uma reflexão sobre a reconfiguração do conceito de intelectual, porque a crise proporcionada pela interpelação dos intelectuais negros faz com que aventemos a possibilidade de uma expansão do perfil do intelectual, suspeita que a reflexão mais amiudada com o texto de Jarid Arraes vai sublinhar mais adiante.

Em um pequeno balanço, percebemos que há, mesmo no texto de Gomes, uma preponderância das referências masculinas de intelectuais negros. É preciso pensar na intelectualidade pelo viés do feminismo negro para retomar a agenda que a presença do cordel que abre este ensaio impõe. Em “Intelectuais negras” (1995), bell hooks, importante pensadora do feminismo negro, oferta um exemplo de procedimento intelectual destilado nas lutas dos movimentos feministas negros afro-americanos. O texto já coloca a vivência de estudante negra, advinda da classe proletária do sul dos Estados Unidos, ambiente tradicionalmente segregacionista. Em um ambiente proletário, como o descrito por hooks, o acesso à educação está muito mais atrelado à luta por uma mobilidade social, razão pela qual a atividade do intelectual como pensador individualizado foi posta de antemão sob suspeita, em detrimento de um provável plano de carreira que garantisse o sustento. Tal seria o mote inicial para o ingresso da autora no âmbito

da universidade. No caso de bell hooks, a atividade intelectual veio impulsionada pelo dramático desejo de entender sua própria identidade e as razões pelas quais alguém com sua vivência era segregada. Então, esse mergulho na subjetividade a impulsionou muito mais efetivamente para o ativismo dentro do contexto intelectual em que sobreviveu. Vencer o contexto proletário que desconfiava do valor da atividade intelectual parece ter sido um passo importante para a construção do tipo de intelectual ativista que bell hooks iria se tornar. Incomodada com o fato de que até no âmbito da intelectualidade negra houvesse uma insistência no predomínio masculino, hooks vai introduzindo em sua reflexão nomes de precursoras como Fannie Barner Williams, Fannie Jackson Coppin, Victoria Earle Matthews, ao lado das mais conhecidas Anna Julia Cooper, Mary Church Terrell e Ângela Davis, alinhando-as aos nomes de importantes intelectuais e ativistas como Du Bois, Marcus Garvey e Malcolm X.

Aprofundando a discussão, hooks se apoia em Terry Eagleton para diferenciar o intelectual do acadêmico, posto que, para esse autor, nem todo acadêmico pode ser chamado de intelectual (designação associada a uma prática com ideias que transgridem fronteiras e se relacionam com uma cultura política mais ampla). Ao se identificar com a atividade intelectual, hooks se esmera em atacar o primado sexista patriarcal que alinha a mulher à natureza e, conseqüentemente, a alija das atividades do pensamento. Esse processo de animalização do corpo feminino seria mais violento com as mulheres negras e essa seria uma barreira histórica a ser demolida pelo feminismo negro. Segundo hooks, muito da violência contra as mulheres se deu no momento em que algumas mulheres feriram esse mito do equilíbrio natural do corpo feminino, exemplo gritante seria o das mulheres queimadas como bruxas na Inquisição (1995, p.469). Esse processo de inferiorização do pensamento das mulheres, sobretudo das mulheres negras – ainda vigente por conta de um mecanismo racista, sexista e classista – se apoia em imagens estereotipadas que visam escamotear as barreiras impostas às mulheres, como é o caso da imagem maternal, que vai criar um estereótipo como o da “mãe preta”. Essa imagem, tão presente em obras literárias, filmes e telenovelas, criaria o princípio preconceituoso e conveniente para uma mirada patriarcal branca de que as mulheres negras estariam propensas a cuidar dos outros por questões inatas. Sobre o peso desses estereótipos na vida das mulheres negras, a autora dá um depoimento pungente da própria infância:

Na infância, se eu não pusesse os trabalhos domésticos acima dos prazeres de ler e de pensar, os adultos ameaçavam me punir queimando meus livros, proibindo-me de ler. Embora isso jamais tenha ocorrido, incutiu em minha consciência a ideia de que era, de algum modo, não apenas errado preferir ficar sozinha lendo, pensando e escrevendo, mas também meio perigoso para o meu

bem-estar e um gesto de insensibilidade para com o bem-estar dos outros (hooks, 1995, p. 471).

Esse trecho da reflexão de hooks dá a medida da importância de alguns procedimentos que aparecem na escrita da autora, os quais é preciso sublinhar para entender a urgência e eficácia do pensamento das intelectuais do feminismo negro. Em primeiro lugar, o relato da própria experiência como forma de enfatizar que há uma intelectual negra falando de dentro do tema que está sendo problematizado. Em outro plano, a prova cabal do perigo que os adultos viam na atividade do pensamento reforça aquela formulação de intelectual que, em diálogo com Eagleton, hooks delineou em páginas anteriores do artigo aqui citado. Por fim, a intensidade psicológica da opressão sofrida por uma criança censurada por exercer uma atividade do pensamento é a imagem mais contundente da agressão à intelectual negra nas asas de um estereótipo que pode ser descrito e lança um problema que, às vezes, vai conflitar a solidão da atividade intelectual com a necessidade de uma atuação coletiva. A dificuldade de equilibrar um pensamento e escrita entre a aceitação acadêmica e a aceitação por um público negro mais amplo seria um desafio a ser enfrentado pelas intelectuais negras – e o que hooks vai chamar de “fardo inescapável para alunos negros em um contexto acadêmico branco” (1995, p.472), pois ao redor dessas atividades estaria a máquina racista impondo modelos que estariam sempre reprimindo uma proposta que abale o edifício do academicismo branco pela desvalorização da escrita ou do engajamento. Sobre isso, o depoimento de hooks sobre a escrita de *Talking back* (retrucando) é lapidar, porque, ao mesmo tempo em que a autora esteve preocupada com a possibilidade do academicismo hegemônico rechaçar o que seria um tom confessional (em prol de uma “neutralidade científica” que acreditamos não ter nada de “neutra”), recebeu um retorno alentador das estudantes negras que se filiaram a suas reflexões. O contato com o relato dessas estudantes negras deu à autora a chave para perceber o ambiente acadêmico opressor ao qual elas estavam submetidas. Tais dilemas enfrentados pelas intelectuais negras impulsionariam hooks a uma revisão crítica do texto de Cornell West anteriormente mencionado. hooks rasura a crítica de West ao modelo burguês, justamente por conta da dificuldade de produzir um pensamento intelectual que não parta da contemplação, o que exigiria certo afastamento do coletivo, ação que sempre foi perpetrada pelos homens sem maiores censuras.

As questões em torno da intelectualidade das mulheres negras levantadas por hooks passariam inevitavelmente por um processo de descolonização da mente para reversão de uma série de armadilhas psicológicas impostas às mulheres negras ao longo dos tempos e investindo num trabalho de valorização da atividade do pensamento realizada para além da aceitação pelos



cânones academicistas. Assim, para hooks:

Para contrabalançar a baixa estima constante e ativamente imposta às negras numa cultura racista/sexista e anti-intelectual, aquelas entre nós que se tomam intelectuais devem estar sempre vigilantes. Temos de desenvolver estratégias para obter uma avaliação crítica de nosso mérito e valor que não nos obrigue a buscar avaliação e endosso críticos das próprias estruturas, instituições e indivíduos que não acreditam em nossa capacidade de aprender. Muitas vezes temos de ser capazes de afirmar que o trabalho que fazemos pode ter um impacto significativo mesmo que não seja julgado assim dentro das estruturas socialmente legitimadas (hooks, 1995, p. 474).

Mais uma vez, o percurso da reflexão de hooks atinge em cheio o engessamento promovido pelo discurso acadêmico hegemônico ao solicitar a desconfiança dos parâmetros socialmente legitimados de avaliação. Essa proposição direcionada às intelectuais negras pode apontar caminhos para os intelectuais negros que, segundo hooks, mesmo atingidos pela maquinaria intelectual racista, gozam de algum prestígio se comparados às mulheres, mas que precisariam também reforçar a necessidade de um pensamento autônomo em relação aos cânones acadêmicos fundados em bases racistas.

A reflexão de bell hooks, também associada à experiência norte-americana, embora abrigue evidentes diferenças da problemática do racismo no Brasil, tem grande produtividade para a compreensão da narrativa poética engajada de Jarid Arraes, justamente pelos elementos que situam a autora na trincheira do feminismo negro. É preciso que retornemos ao poema que abre e constitui a escrita desta seção para que a base teórica representada pela escrita de hooks, como também a contribuição de Gomes e West, possa reverberar na compreensão da potência das realizações da jovem cordelista nascida no Cariri cearense.

A remissão a esses autores, por serem importantes e lapidares para a compreensão da problemática das intelectuais negras e dos intelectuais negros desse lado do Atlântico, poderia quebrar o ritmo e inspiração “auerbachianos” (e, por filiação, “saidianos”) desta escrita, mas, se retornarmos de forma ruminativa ao trecho do poema de Arraes que abre este texto (sendo dele parte constitutiva, não apenas uma epígrafe), perceberemos uma absoluta simbiose entre a trajetória de Dora e as questões levantadas nos textos supracitados. Pensando nos núcleos narrativos do poema, sabemos que a personagem passa por uma crise de identidade ao tentar se ajustar a um modelo estético das mulheres brancas (via alisamento do cabelo), chega a uma consciência do apagamento por parte dos meios de comunicação hegemônicos dos valores relativos a sua raça, consegue ter acesso aos modelos de mulheres negras combativas (Luísa Mahin, Dandara de Palmares e Sueli Carneiro) e, partindo dessa consciência, com a conquista do

sistema de cotas, resolve ingressar na universidade, onde o perfil de ativista vai ser desenvolvido com a parceria de outras mulheres negras. Esse resumo de trecho do poema/narrativa de Arraes desenha uma personalidade intelectual que pode ser associada ao “modelo insurgente” de West, ao “negro intelectual” evocado por Gomes ou à própria atuação de bell hooks dentro das lutas do feminismo negro. Então, a personagem Dora se inscreve dentro dos perfis de intelectual negra já mencionados neste estudo, razão pela qual o poema é trazido para conduzir esta reflexão. Porém, a força política do texto de Jarid Arraes se ajusta, também, à trajetória combativa do feminismo negro a partir de uma tradição cordelística que ultrapassa os muros da universidade. É preciso pensar em como esses circuitos de produção se intersectam ao pensamento acadêmico e o que Jarid Arraes representa como intelectual negra. Grande produtora de discurso nas redes sociais, a autora tem uma página na qual faz circular seus cordéis (jaridar-raes.com) e na qual, em sua biografia, coloca ênfase na sua formação como cordelista e no seu trabalho como ativista do feminismo negro. Importante destacar um trecho desse perfil biográfico encontrado no blog da autora:

Cresceu entre manifestações de cultura tradicional nordestina, frequentando o Centro de Cultura Popular Mestre Noza, associação de artesãos que existe até hoje, mas suas influências literárias não se limitaram ao cordel; leitora de grandes poetas, buscava os livros de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar como principais interesses. No entanto, foi percebendo, enquanto crescia, que seu acesso a obras de escritoras era precário, o que lhe trouxe motivação para pesquisar e conhecer mulheres que marcaram a história não só como autoras e poetas, mas nas mais diversas áreas do conhecimento, principalmente mulheres negras, que percebia serem ainda mais esquecidas das escolas e da mídia.

Começou a publicar seus escritos aos 20 anos de idade, no blog Mulher dialética. Logo passou a colaborar em blogs como o Blogueiras feministas e o Blogueiras negras e em 2013 se tornou colunista da Revista Fórum onde manteve o blog Questão de Gênero até Fevereiro de 2016. Na Revista Fórum, atuava também como jornalista e escrevia matérias sobre as mais diversas ramificações dos direitos Humanos, como feminismo, movimentos de luta contra o racismo, direitos LGBT, entre outros.

Jarid morou em Juazeiro do Norte/CE até 2014 e participou de coletivos regionais, como o Pretas Simoa( Grupo de Mulheres Negras do Cariri) e o FEMICA (Feministas do Cariri), o qual fundou. Em dezembro de 2014 mudou-se para São Paulo, onde passou a fazer parte da ONG Casa de Lua até o seu fechamento. (ARRAES, s.d., s.p.).

Nesse trecho da biografia da autora, percebe-se a formação dentro de uma tradição da cultura popular (vale lembrar que Arraes é filha do cordelista e xilógrafo Hamurabi Batista, sobrinha da cordelista e xilógrafa Esmeralda Batista e neta do cordelista e xilógrafo Abraão Batista). Isso faz lembrar que a vivência no mundo da literatura de cordel e, por associação, do

repentismo, solicita uma formação que parte da vivência nos ambientes em que se praticam essas artes. Essa vivência é também política, considerando que no seio familiar de Jarid Arraes encontram-se poetas que estiveram sempre atentos às demandas sociais e empenhados em escrever cordéis críticos quanto às injustiças mais frequentes que afligem as camadas subalternizadas da população. Exemplo é o da tia de Jarid, Esmeralda Batista, que em seu cordel *Meninos de rua* (s.d.) descreve o terrível destino das crianças em situação de rua:

Quando ando pelas ruas  
às vezes fico a pensar  
como a vida é desigual!  
E me deparo a olhar  
vendo uma criança com fome  
suja, trapilha, a chorar.

Chora também a minha alma  
meu pensamento que voa  
vai direto ao criador  
com pesar um grito entoa  
clemência pra aquela criança  
aos pés do meu Deus ressoa.

Criança no meio da rua  
criança sem lar e sem berço  
menino de rua sem sorte  
sem casa vivendo num beco  
desses meninos há muitos  
muito mais que dois terços.

Dois terços de pobres coitados  
jogados à sorte e na vida  
precisamos mudar isto  
tirá-los da rua é a medida  
correta para nós cristãos  
este é o remédio e saída.

Deixá-los abandonados  
nas ruas de nossos país  
sem escola e sem lares  
isto é um viver infeliz  
juntemos as nossas forças  
nós, autoridades, ou juiz.  
(BATISTA, E., s.d., p.2-3).



Figura 40: Capa do folheto *Meninos de Rua*, de Esmeralda Batista  
 Fonte: acervo particular do autor

O trecho desse folheto de Esmeralda Batista, além da empatia demonstrada no tratamento da questão, mostra consciência política ao dar centralidade a esse tema no âmbito dos problemas brasileiros e tem um tom apelativo que na última estrofe se dirige a autoridades que seriam responsáveis por dar solução ao problema. Nessa mesma linha de denúncia social, mas com a verve satírica apontada para o cotidiano corrupto de alguns políticos brasileiros, Abraão Batista, avô de Arraes, assim descreve um episódio dos escândalo de corrupção acontecidos nos governos de Luís Inácio Lula da Silva, no cordel *Um dólar na cueca* (s.d.):

Eu não via na cueca  
 relevante sustentação  
 não sabia que ela tinha  
 o poder da televisão  
 o valor do jornalismo  
 com sua representação.

Para mim uma cueca  
 Só servia para 'aquilo'  
 Ferramenta resguardada  
 do Perú e do sequilo  
 nem pensava que cueca  
 era bolsa de estilo.

Nunca pensei que cueca  
 era atriz de novela  
 nem, tampouco que fosse  
 lá em Brasília, estrela  
 esconderijo de dólar  
 da casa verde-amarela.

Desconjuro, eu não sabia  
 que cueca tinha o valor

capaz de cassar deputado  
 presidente e senador  
 ministro meia tijela  
 juiz capeta e doutor.

Nunca pensei que cueca  
 viajasse para Portugal  
 levando malas de dólar  
 em contrabando oficial  
 e lá nas ilhas Bahamas  
 tornasse cliente legal.  
 (BATISTA, A., s.d., p. 1-2)

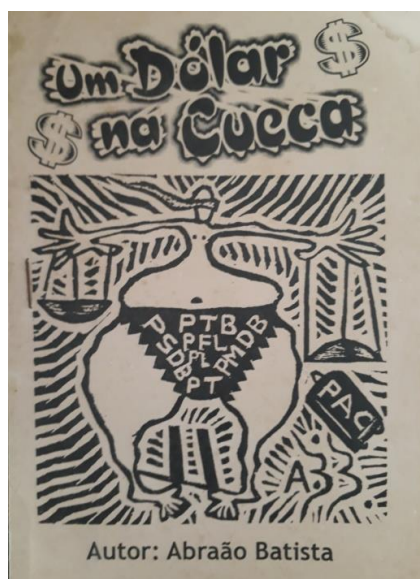


Figura 41: Capa do folheto *Um Dólar na Cueca*, de Abraão Batista  
 Fonte: Acervo particular do autor

O cordel satírico de Abraão Batista, explorando o recurso ao chamado “baixo corporal” característico de produções satíricas identificadas com o rótulo de cultura popular, traz uma radiografia do momento conturbado da política brasileira em que episódios como o do Deputado flagrado com dólares na cueca ocuparam as manchetes de jornal. Obviamente, o tom satírico se coloca como instrumento de crítica social e de denúncia dos desmandos frequentes ocorridos nas esferas do poder político brasileiro em todos os tempos. O texto de Abraão Batista ilustra muito bem o ambiente em que o cordel de Arraes foi gestado, mas talvez tenha sido do pai, o poeta Hamurabi Batista, que a autora tenha trazido influências mais decisivas. A presença de Hamurabi Batista é tão marcante para a cultura cordelística contemporânea em Juazeiro do Norte que Francisca Pereira dos Santos lhe dedica generoso espaço no seu estudo sobre as mulheres cordelistas. Na introdução de sua tese de doutorado, Santos ressalta a importância do fanzine *Sensurado* de Hamurabi Batista para sua trajetória e a de poetas que viriam a constituir o movimento intitulado *Cordelistas mauditos*, em Juazeiro do Norte:

Foi a partir desse momento – através das rimas de Francisco Matêu, um heterônimo do poeta Hamurabi Batista, entre seus vários pseudônimos, que eu passaria a ter contato com o folheto de cordel. Naquele período (1993) ele lançaria um folheto que causaria muita polêmica na cidade: *Quando o camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro*, uma denúncia ao então prefeito, Manuel Salviano, pelo aumento da taxa de iluminação pública. O folheto seria, por esse motivo, apreendido pela prefeitura, gerando um impasse que só se resolveria depois de muitas denúncias do poeta junto à imprensa, intervenções do Sindicato dos Municípios local, entre outras manifestações (SANTOS, F. 2009, p.18).

Esse depoimento de Santos ilustra a combatividade política dos cordéis de Hamurabi Batista que não deixa de se ajustar ao espírito público combativo do cidadão. O excerto começa falando da influência do trabalho de Batista sobre a própria autora, em sua trajetória engajada em causas relativas aos movimentos de mulheres. A discussão política e o posicionamento progressista são um traço importante da obra de Hamurabi Batista. Digno de nota é o trabalho de debate e recuperação dos traumas decorrentes do Regime Militar de 64, que são constantes em sua obra, como a série *Nos porões da ditadura*, na qual os cordéis são construídos a partir de biografias de personagens que lutaram contra o Regime, como Wladimir Herzog, Francisco Chaves, Aurora Furtado e João Goulart, entre outros. Exemplo disso é o do cordel dedicado a Carlos Marighella:

Dia 5 de dezembro  
 Em Salvador, a cidade  
 1911  
 Naquela oportunidade  
 Nasceu Carlos Marighella  
 Com muita dignidade  
 O seu pai era imigrante  
 Da Itália proveniente  
 Da região da Emília  
 Conhecida regularmente  
 Por seus líderes destacados  
 De movimento fluente.  
 Sua mãe era baiana  
 Filha de escravos trazidos  
 Do Sudão, por Portugueses  
 Naqueles tempos bandidos  
 E recebeu os legados  
 Dos guerreiros abduzidos.  
 Era um dos sete filhos  
 De seu pai, um operário  
 Na baixa do sapateiro  
 Fez o curso secundário  
 E abandonou os estudos  
 No nível universitário.

Engenharia civil  
 Era o que ele cursava  
 Na militância política  
 Marighella iniciava  
 Integrando o movimento  
 Onde já se destacava.  
 (BATISTA, H., 2014, p.1-2).

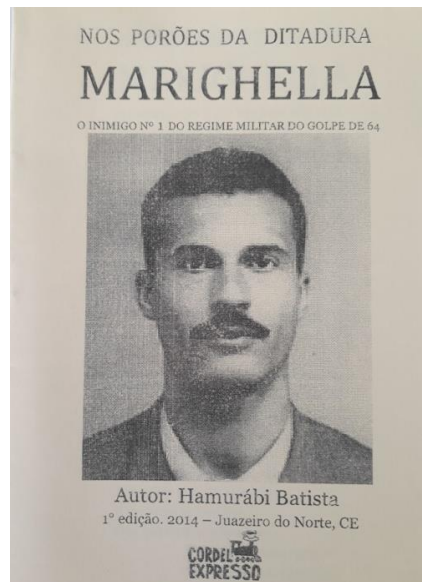


Figura 42: Capa do folheto *Marighella*, de Hamurabi Batista  
 Fonte: Acervo particular do autor

Importante destacar que, tratando de um movimento corriqueiramente associado aos jovens brancos de classe média, Batista chama atenção para o fato de que um de seus principais líderes, Carlos Marighella, “recebeu os legados/ Dos guerreiros abduzidos” – movimento de recuperação de uma memória de personagens negrxs revolucionários da história que certamente inspirou Jarid Arraes na criação de sua série de *Heroínas Negras brasileiras*.

O esboço biográfico de Arraes fala também da influência da poesia canônica brasileira e do trabalho jornalístico sempre vinculado a um ativismo relacionado ao feminismo negro e às questões das chamadas minorias. Arraes tem formação em psicologia – há uma menção a esse fato em entrevista dada pela autora ao blog Cachos e Fatos, em 03/06/2014 (GIAMPÁ, 2014) –, dado que não é mencionado no esboço biográfico, mas que repercute em suas escolhas políticas, que trazem o tema de gênero/sexualidade, preferencialmente associados ao tema da discriminação racial.

Além da militância nesses espaços, há uma produção literária para além do cordel, na qual se pode perceber o mesmo movimento que veremos enfatizado nos folhetos de Arraes. Caso é, por exemplo, o da prosa, na qual destaco, inicialmente, *Redemoinho em dia quente* (2019), volume de contos premiado nessa categoria pela Associação Paulista de Críticos de

Arte (APCA) em 2019. Os contos, divididos em duas seções (Parte I: Sala das candeias e Parte II: espada no coração) trazem perfis de mulheres pertencentes a um *lumpen* proletariado que se movimenta nos espaços urbanos e rurais das principais cidades do Cariri cearense (Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha). As narrativas focam a luta dessas mulheres por sobrevivência e dignidade em um contexto adverso, marcado por violências raciais e de gênero. Assim é a trajetória de Cidinha e Dona Neide, filha e mãe solteira, lutando para dividir as despesas da casa;

Fiquei com a cabeça pendendo, achando a vida injusta, e aí Cidinha fez uma cara triste. Sentou na cadeira de balanço e ficou balançando, balançando. Aí encompridou o olho.

– Por que a senhora não vai trabalhar na casa da Simone? Ela já chamou tanto. Falou choramingando como se fosse menino.

E daí que ela chamou tanto? Eu não queria voltar, para aquela vida de faxineira, cozinheira, babá, faz-tudo. O dia todo que Deus deu enfiada na casa dos outros, sem tempo nem de lavar minhas calcinhas. Eu que não queria mais engolir madame botando boneco. Quer dizer, madame fajuta. Que essa gente daqui ganha um pouco mais e já acha que é mulher de novela. Só falta andar dentro de casa com sandália de salto e cabelo feito escova (ARRAES, 2019, posição 152).

O fragmento gera reflexão sobre personagens sujeitas ao resquício de uma dinâmica escravocrata, tendo que enfrentar os desmandos de supostos herdeiros da casa grande. Em outro sentido, o texto de Jarid Arraes explora as nuances da relação entre mãe e filha, abordando temas como juventude e velhice em uma perspectiva feminista. Esses perfis de mulheres estarão muito presentes em sua obra cordelística (a ser tratada de forma mais efetiva mais adiante), pondo em diálogo essas duas facetas da produção de Arraes.

Em um exercício de prosa mais voltado para o diálogo com as narrativas orais, temos *As lendas de Dandara* (2016), em que a vida da heroína de Palmares é reconstruída em narrativas com forte inspiração das lendas africanas e com a orientação espiritual do Candomblé. O surgimento desse livro é mais um ato de insurgência contra o racismo e o machismo relatados pela autora na introdução da edição publicada pela Editora de Cultura. Arraes revela que, ao falar de Dandara na sua coluna da revista *Fórum*, foi interpelada por leitores acerca da veracidade da existência da personagem. Isso teria deflagrado a escrita do livro:

No momento em que li esses comentários, fiquei pensativa e chateada. Pensei – e ainda penso – que, se Dandara não está devidamente registrada na historiografia brasileira, o machismo e o racismo tão impregnados na nossa cultura certamente tiveram papéis importantes nesse enredo. Decidi então encarar a ideia das lendas como uma provocação e uma oportunidade. Pensei comigo mesma: se Dandara é uma lenda, alguém precisa escrever suas lendas. E foi assim que tive a ideia de escrever um livro de ficção inspirado numa parte da



história do Brasil e naquilo que se sabe sobre a líder quilombola (ARRAES, 2016, p. 15).

A motivação de Jarid Arraes deixa patente um esforço de escritoras negras de reconstrução de uma história mutilada por séculos de violência racial e sexual. Há, então, nas narrativas, um movimento pelo qual a percepção que temos da construção da personagem metaforiza o esforço coletivo e secular de sedimentação da memória das lutas do povo negro que veio com a diáspora. Na segunda lenda, “A cura de Bayô”, percebemos o zelo de Dandara pelas narrativas da memória:

Dandara gostava de conhecer as pessoas pelo nome; mostrava interesse por suas vidas e dedicava muitas horas a ouvir as histórias que tinham para contar, fossem narrativas de fuga ou pequenos relatos rotineiros. Conhecia todos tão bem, quanto conhecia cada lugar do quilombo, os terrenos de plantio e as áreas mais seguras para caçar (ARRAES, 2016, p. 27).

O fragmento, retirado de um conjunto de lendas que pontificam as aventuras em que a personagem, filha de Iansã, dá provas de disposição atlética, bravura e liderança, guarda momentos como esse em que o leitor pode perceber o zelo de Dandara, ainda criança, pelas narrativas, pelos nomes e pelo ato da escuta. Tal fragmento conecta a Guerreira de Palmares à autora, quando reconhece o peso e a importância das narrativas e da memória. Por aí, pela característica de Jarid Arraes de ser uma autora polígrafa e pela recorrente impressão de que essa atividade está relacionada a uma reconstrução da memória das mulheres negras no Brasil, pode-se imaginar que a autora produz a partir de um compromisso com sua própria condição de pertencimento a um movimento coletivo de autoras negras e de submissão da realidade factual às necessidades compartilhadas da narrativa da diáspora. Pensando nesse agenciamento coletivo da literatura das mulheres negras no Brasil, Ana Rita Santiago exorta: “Assenhoradas da palavra, autoras negras apropriam-se de fatos e informações, supostamente reais, hodiernos, tornando-os inefáveis e ficcionalizados, provocando ora fruição, ora desassossegos poéticos e narrativos” (SANTIAGO, 2018, p. 13).

A reflexão de Ana Rita Santiago caminha para a constatação de que, manipulando a palavra e as memórias, embaralhando os sentidos de sujeito empírico e ficcional, as autoras negras se municiam do fazer literário como uma estratégia de (re)existência frente a um contexto historicamente desfavorável e silenciador. Daí o texto de Jarid Arraes, em todas as instâncias de sua atuação, ser vigilante quanto ao compromisso com a ancestralidade e quanto à integridade de seu pertencimento a esse movimento coletivo de (re)escrita das histórias do povo negro no Brasil.

Considerar essa conexão programática é considerar que o pensamento e a literatura de matriz africana, a contribuição afrodiáspórica para a construção de um conhecimento no e sobre o Brasil (também sobre o mundo, se abirmos a objetiva) tem uma amplitude para além da escriptocêntrica e se espraia pelas realizações vocais como é o caso da cantoria e do cordel, que centraliza, agora esta reflexão sobre Arraes. Embora não tenhamos aqui delineada uma atuação mais nitidamente acadêmica, a escolha dos temas e do suporte aqui privilegiado para circulação das ideias – o folheto de cordel –, dão a indicação de um trabalho intelectual engajado, no qual o texto está diretamente vinculado à práxis. A leitura das autoras do feminismo negro ecoa nos cordéis de Arraes, como se pode atestar no texto do cordel cujo título é, justamente, *Feminismo negro*, no qual importantes pensadoras brasileiras do tema são mencionadas:

Se a branca se estrepava  
 Por direito de escolher  
 Imagina então a negra  
 Nem podendo querer ser  
 Como era a mulher branca  
 Com mais chance de viver.

Entendendo esses fatos  
 Muitas negras levantaram  
 Com bastante embasamento  
 Fortes reivindicaram  
 Que o feminismo ouvisse  
 Tudo o que eles pensaram.

Para te ajudar no estudo  
 Posso nomes te indicar  
 Como o de Lélia Gonzalez  
 Militante e exemplar  
 Também Sueli Carneiro  
 Isso só pra começar.  
 (ARRAES, s.d., p. 3).

Tem-se nesse trecho uma menção às motivações do feminismo negro que o diferenciaram do movimento iniciado por mulheres brancas, além de uma filiação teórica apontada na remissão a Lélia Gonzáles e Sueli Carneiro. O pensamento de Sueli Carneiro, por exemplo, permite perceber a nitidez da especificidade da causa das feministas negras e a necessidade de colocar a pauta do feminismo negro em primeiro plano:

As mulheres negras assistiram, em diferentes momentos de sua militância, a temática da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade de gênero. Essa temática da mulher negra invariavelmente era tratada como subitem da questão geral da mulher, mesmo em um país em que as afrodescendentes compõem aproximadamente metade da população feminina. Ou seja, o movimento feminista brasileiro se recusava a reconhecer que há uma dimensão

racial na temática de gênero que estabelece privilégios e desvantagens entre as mulheres. Isso se torna mais dramático no mercado de trabalho, no qual mulheres negras são preteridas (no acesso, nas promoções e na ocupação de bons cargos) em função do eufemismo da ‘boa aparência’, cujo significado prático é: preferem-se as brancas, melhor ainda se forem louras (CARNEIRO, 2011, p. 121, grifo da autora).

Sueli Carneiro, filósofa e intelectual negra de atuação destacada dentro e fora da academia, esquadrinha as motivações raciais e sociais que regem a pauta do feminismo negro. Motivações que estão sintetizadas nas duas primeiras das três estrofes do cordel *Feminismo negro* citadas. As sanções imputadas às mulheres, por questões que passam pelo corpo, se associadas à questão da negritude ganham uma violência institucionalizada que Sueli Carneiro exemplificou de forma muito precisa.

No caso de Lélia Gonzales, são inúmeras as contribuições dessa intelectual para a configuração do feminismo negro no Brasil, mas é singularmente produtivo recortar do artigo intitulado “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984) o momento em que a autora discorre sobre linguagem:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l nada mais é que a marca linguística de um idioma africano no qual o l inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erros dos infinitivos verbais, que condensa você em cê e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (GONZALES, 1984, p. 238, grifos da autora).

A conjugação entre a questão de gênero, a questão racial e a linguagem, engendrada por Lélia Gonzales ao criar um abalo no âmago da linguagem acadêmica com o conceito de pretuguês, coloca um problema que deve impulsionar este momento da reflexão aqui proposta. O foco desta leitura é pensar uma cordelista como intelectual negra, então o fato de termos a discussão do feminismo negro no cordel traz para essa linguagem poética tradicional do Nordeste um deslocamento dentro da tradição, assim como a discussão acadêmica em um folheto abala a centralidade do discurso institucional no âmbito do debate intelectual. Tal movimento se confirma pelo compromisso duplo com a tradição e com a identidade. Em entrevista à revista *Carta Capital*, publicada no site da revista em 29/03/2016, a autora afirma:

Espero que quando eu tiver uns 60 anos, eu possa ver que publiquei muitas coisas que honraram minha ancestralidade. Porque acho que nunca vou conseguir conhecer exatamente a minha origem, saber quem foi a pessoa negra da família do meu pai que fez com que só ele e eu nascêssemos negros. Não

sei se vou saber, então vou usar a escrita para imaginar várias versões dessa pessoa (ARRAES, 2016, s.p.).

Essa afirmação deixa patente uma consciência racial que impulsiona o trabalho da autora e a necessidade de trazer para o cordel o imaginário de matriz africana. Para os artistas e intelectuais negros, a autoafirmação e a posicionalidade a partir da experiência do corpo é condição elementar do engajamento do texto, fator que denuncia a impossibilidade de neutralidade do trabalho intelectual, como já aludido na referência feita ao trabalho de Nilza Gomes. Sobre a necessidade desse posicionamento e as dificuldades implicadas na produção textual que fale da experiência da negritude, a perspectiva de Florentina Souza ao introduzir seus estudos sobre os *Cadernos Negros* e o *Jornal do MNU* tem um didatismo que vale a citação:

Neste texto, por vários momentos evidenciados na minha linguagem, não obstante as amarras de formação acadêmica, sujeito e objeto de discurso se confundem e ocupam o mesmo lugar, tornando-se os dois ‘uma só carne’. Se, no início da pesquisa, a terceira pessoa verbal aparecia de modo automático, hoje, constato a dubiedade de minha posição: pesquisador e também objeto da pesquisa na alternância, involuntária, muitas vezes incontrolável, da primeira e terceira pessoas (SOUZA, 2005, p.19).

O trecho, que explica os problemas resolvidos pela autora na escrita do texto, nos proporciona a verificação prática do postulado de intelectualidade negra já aventado no trabalho de Norma Lino Gomes, anteriormente citado. Isso porque relata o enfrentamento, por parte de Florentina Souza, de uma pretensa “neutralidade” científica (que nada mais é do que o zelo pela manutenção de paradigmas eurocentrados). Ao estabelecer tal enfrentamento, Souza explica a opção pelo engajamento, que é a prática fundamental das pensadoras e pensadores negros. Daí a necessidade de assinalar essa opção também no depoimento e na obra de Jarid Arraes.

Além disso, Arraes evoca uma ancestralidade que a própria tradição dos estudos sobre o cordel fez questão de apagar. É proverbial a reverência à chamada herança ibérica da poética popular do Nordeste. Câmara Cascudo instituiu esse paradigma quando afirma em seu *Vaqueiros e cantadores* (s.d.) que

A poesia tradicional sertaneja tem nos romances um dos mais altos elementos. Recebidos em Portugal em prosa ou verso, todos foram vertidos para as sextilhas habituais e cantados nas feiras, nos pátios, nas latadas das fazendas, ‘esperando a Missa do Galo’, na hora das fogueiras de São João, nas frestas dos oragos paroquiais, nas bodas de outrora. Esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval (CASCUDO, s.d., p. 22, grifo do autor).

O paradigma europeizante lançado por Cascudo minimiza o arcabouço oral das formas

e promove o apagamento da origem moçárabe (portanto, de matriz Bérbere, da Mauritânia e das nações islâmicas não europeias) das formas da poética nordestina. Essa influência é bastante catalogável se pensarmos que o cancionero que deu origem ao cordel (e também ao coco-de-embolada e outras poéticas da oralidade e do improvisado) era, antes de qualquer coisa, poesia cantada e acompanhada de instrumentos musicais. Sobre essa base instrumental, Amarino Queiroz informa que:

No universo da cantoria nordestina, repentista seria, então, o poeta que improvisa versos com ou sem suporte musical. Na primeira situação, aparecem: o poeta cantador, ou repentista violeiro, que tem como suporte musical a viola, instrumento de origem árabe introduzido na Península Ibérica e herança da colonização portuguesa; o embolador de coco, fazendo uso do pandeiro, instrumento cuja origem também remonta à cultura dos povos árabes, através do antigo adufe; o tirador de coco-de-roda, de praia, de umbigada, samba de coco, mazurca etc., modalidades que incluem a dança e outros instrumentos como o ganzá indígena, para marcar os versos improvisados, além da percussão de bombos e pandeiro (QUEIROZ, 2002, p. 56).

Nesse parágrafo, de forma bastante direta e, ao mesmo tempo, atenta aos detalhes e à profusão de manifestações da poética dita popular nordestina, Amarino Queiroz faz um apanhado da base musical do repentismo e da poesia improvisada do Nordeste que atesta a presença mourisca e, também, a contribuição dos povos originários para a conformação musical do universo poético a que se refere. Essa poética, sobretudo no que tange ao repentismo, é alicerçada nos motes e glosas, que em paralelo com o modelo peninsular está relacionada ao estribilho, herança dos africanos que colonizaram a Península Ibérica na Idade Média. Sobre isso é preciso recorrer ao trabalho de Segismundo Spina, quando em seu *Manual de versificação românica medieval* (1998) lembra que “a lírica moçárabe praticada por poetas cristãos, mouros e judeus no sul da Península Ibérica (Andaluzia) apresenta anterioridade documental e portanto, um grande interesse para os estudos genéticos da poesia românica” (1998, p.88). Mais adiante, Spina afirma que “as formas fundamentais dessa poesia foram as *mohaxas* (em árabe literário) e os *zejéis* (em árabe popular), invenção – dizem os arabistas – de um antigo poeta sírio de Cabra (sul de córdoba) Mocadem Bem Moafa, que viveu entre os anos de 880 a 912” (1998, p.88-89). Importante salientar que essa poética era calcada na rima e no estribilho, porque estava atrelada à música, que também migrou do norte da África – segundo Spina, o significado de *zejél* seria “bailado” (1998, p. 89), daí o fato de que a questão formal e performática, advindas de sólida tradição oral africana, ser fundamental para a compreensão estética do cordel. A elisão dessas questões formais e eleição da temática do romanceiro (resultado do trabalho dos folcloristas) além de apagar a maiúscula e complexa contribuição africana para a configuração

de uma poética nordestina, conseguiu prejudicar a avaliação estética do cordel, pois, quando opôs escrita à oralidade, lançou a poética nordestina na discussão redutora que opõe o culto ao popular, como bem avaliou John Rex Amuzu Gadzekpo no artigo intitulado “Entre o cordel e o Pau-Brasil: uma metáfora diacro-sincrônica do Brasil” (2004).

Uma das infelizes consequências da oposição escrita/oral é a tendência de atribuir-lhes as contrastivas conotações culto/popular, este sinônimo de inculto, esquecendo que grandes obras clássicas como a epopeia homérica *A Odisséia*, nasceram como textos orais e só depois foram passadas (ditadas, como no caso da *Odisséia*) ao escrito. Porém, a poética do Cordel, especialmente a fase da Cantoria, é infinitamente mais rica do que se possa imaginar, o que deve estranhar o preconceito que lhe é dedicado no sistema oficial da literatura (GADZEKPO, 2004, p. 179, grifos do autor).

Gadzekpo, em seu ensaio, faz referência à diversidade das formas da cantoria, que são a base rítmica da literatura de cordel e de como essa variedade formal é negligenciada quando se tenta pensar o cordel dentro da série literária (2004, p. 179). A questão formal, menos do que um artifício gráfico, está diretamente ligada à performance do repentismo e conecta a poesia popular nordestina a tradições poéticas africanas e dos povos originários. O folheto é, portanto, uma matriz impressa que traz a corporeidade do canto, não podendo ser pensado sem essa relação ancestral com o corpo. Por esse aspecto, a textualidade do cordel se encontra com o trabalho das escritoras negras brasileiras, a matriz escrita ecoa uma memória do corpo, como no movimento flagrado por Lêda Martins. Ao refletir sobre a produção literária das mulheres negras, a autora destaca as “forças liminares” que propõem uma incursão criativa dessas autoras na série literária. Em artigo intitulado “A fina lâmina da palavra” (2007), Martins associa essas forças ao conceito de “oralitura”, aplicado à performance verbal:

Dentre essas zonas e forças liminares, uma das mais férteis remete-nos ao âmbito da textualidade oral e das performances rituais, no seio das quais, muitas formas poéticas e ficcionais se dispõem. Ali, a palavra poética, cantada e socializada, ressoa como efeito de uma linguagem performática do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada, numinosa e aurática, grafa-se na performance do corpo, índice de sabedoria. Como agente de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é essencialmente kinesis, movimento dinâmico (MARTINS, 2007, p.80).

A cena da palavra performada configurada no texto de Lêda Martins e o percurso histórico retomado com auxílio de Spina e Gadzekpo nos fazem atentar para o fato de que a primeira consideração acerca da ancestralidade em Jarid Arraes passa pela questão das formas da

cantoria. A preferência da autora, bem como de grande parte dos cordelistas, pela redondilha é antes um processo de escolha estética que passa pela memória do corpo, posto que a redondilha tem a matriz rítmica mais reconhecível em qualquer cena de performance (cena prevista na escrita do cordel). Curioso lembrar que poetas reconhecidos na academia (ou cujo reconhecimento vem sendo conquistado) usaram esse metro em poemas fundamentais da história literária brasileira, caso de Luiz Gama em grande parte das *Trovas burlescas* (Gama praticou com maestria a redondilha menor, a maior e o martelo), Gonçalves Dias com “A canção do exílio” e Castro Alves nas passagens mais conhecidas do “Navio Negreiro”. Portanto, a escolha da redondilha como forma preponderante é resultado de uma atenção dada pela autora à eficácia dessa forma e da obediência ao aprendizado da memória e do corpo.

A recorrência da relação com a ancestralidade e da valorização do corpo da mulher negra são tópicos que destacam o engajamento da autora e o aspecto programático de sua obra. A questão da ancestralidade é central nos cordéis que compõem a série *Lendas da África* (*A moça que não falava*, *O macaco e o tambor*, *A mãe corajosa* e *O caçador e o rato*). A série, por si só, já referenda essa centralidade, mas há sempre o cuidado de Arraes na marcação da procedência da narrativa para associação com as nações africanas, como é o caso de *A mãe corajosa*:

Há uma história da Namíbia  
Que eu quero aqui contar  
Sobre a mãe de duas filhas  
Que se faz admirar  
Por deter tanta coragem  
E aos perigos enfrentar.  
(ARRAES, s.d., p. 1).



Figura 43: Capa do folheto *A Mãe Corajosa*, de Jarid Arraes  
Fonte: Acervo particular do autor

Em *As princesas africanas*, também é visível que a marcação do continente africano já transporta o leitor para esse espaço ancestral transatlântico, notadamente a nação angolana da época monárquica:

Em Angola, no passado  
 Existiu um reino grande  
 A rainha era tão sábia  
 E seu povo era importante  
 Além de tanta riqueza  
 Que até era impressionante.  
 (ARRAES, s.d., p. 1).

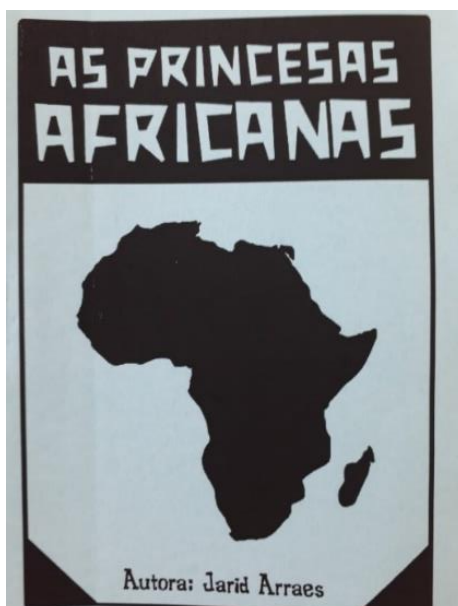


Figura 44: Capa do folheto *As Princesas Africanas*, de Jarid Arraes  
 Fonte: acervo particular do autor

O movimento não é apenas o de marcar um território ancestral recuperando a memória desse espaço, mas é fazer esse movimento carregando as imagens da África de positividade – tarefa política e programática dos intelectuais negros ao longo da trajetória dos Movimentos Negros no Brasil. Acerca disso, é importante retornar ao pensamento de Florentina da Silva Souza, quando a pesquisadora descreve o procedimento de escritores e intelectuais negros e negras do *Jornal do MNU* e dos *Cadernos Negros*, ao afirmar que “o afro-brasileiro, portanto, seleciona e reelabora os dados culturais de que necessita para construir um desenho identitário positivo para si e para seu grupo; tentará, por conseguinte, desvelar o apagamento e o



desprestígio constituídos pela ocidentalidade” (SOUZA, 2005, p. 62). Não se pode deixar em segundo plano a constatação, a partir desse excerto, de que o movimento de valorização do imaginário afro-brasileiro é a tentativa constante e resistente de minimizar perdas e expropriações de toda uma simbologia formadora do contingente mais expressivo da população brasileira.

No trabalho de Arraes, a tarefa de positivar imagens da ancestralidade não se restringe a imagens de nações africanas. Algumas personagens históricas alcançam protagonismo na *Série Heroínas Negras Brasileiras*: Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bon-sucesso, Luisa Mahin, Laudelina de Campos, Maria Aranha, Carolina Maria de Jesus, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Simoa, Tia Ciata, Zacimba Gaba, Aqualtune, Zeferina, Anastácia e Antonieta de Barros. Todas essas mulheres dão nome a um folheto, e nomear todas aqui atende ao objetivo da série que é dar a essas mulheres protagonismo e destaque. O fato de destacar individualmente as personagens que emprestam seus nomes aos títulos dos cordéis atende muito mais ao desejo de alinhá-las, sendo elas representativas de variados campos de atuação, em um propósito coletivo de valorização das mulheres negras apagadas da historiografia tradicional. Sobre esse esforço atrelado à coletividade, Henrique Marques Samyn, em texto intitulado “Negritude e Gênero no Cordel: ensaio sobre ‘As heroínas negras’, de Jarid Arraes”, assinala:

Parece-me inadequado, entretanto, perceber nisso um mero reverso da historiografia convencional, concentrada nos principais feitos dos considerados ‘grandes homens’, uma vez que a construção discursiva presente nos cordéis sempre cuida de enfatizar a dimensão coletiva da atuação dessas protagonistas – o que, a meu ver, explicita a preocupação de Jarid Arraes em elaborar narrativas que valorizem a representatividade e a importância da luta coletiva para a efetiva conquista de objetivos políticos (SAMYN, 2016, p. 880, grifo do autor).

Destaca-se aqui o procedimento de ressaltar a importância das heroínas negras, atribuindo-lhes valores como ética, liderança e disposição guerreira, mesmo para as que não atuaram como combatentes. Vejamos, por exemplo, as qualidades de bravura e liderança com que é descrita Tia Ciata, a matriarca do Samba;

Por ser yalorixá  
Em Salvador foi perseguida  
E com outras mães de santo  
Fugiu pra tentar a vida  
Bem no rio de Janeiro  
Por coragem impelida.

(...)

Apesar da repressão  
 Que o Candomblé sofria  
 No seu rico tabuleiro  
 Ela fez como queria  
 E honrou seus orixás  
 Nos quitutes que vendia  
 (ARRAES, s.d., p. 1-2).



Figura 45: Capa do folheto *Tia Ciata*, de Jarid Arraes  
 Fonte: acervo particular do autor

No cordel dedicado a Carolina Maria de Jesus, destaca-se a integridade da autora, que depois do burburinho em torno de seu livro de estreia preferiu seguir trilhando o caminho da denúncia e não teve em vida o reconhecimento merecido.

Desejava até cantar  
 Mais um livro ela escreveu  
 ‘Casa de Alvenaria’  
 Cheio de relatos seus  
 Sobre a vida que mudava  
 E o que mais lhe aconteceu.

Mas aí já não gostaram  
 Por imensa hipocrisia  
 Pois Carolina contava  
 Os males da burguesia  
 E o amargo esquecimento  
 Logo mais se chegaria.  
 (ARRAES, s.d., p. 5).

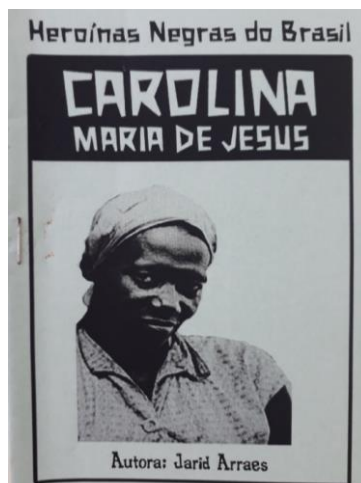


Figura 46: Capa do folheto *Carolína de Jesus*, de Jarid Arraes  
 Fonte: acervo particular do autor

As personagens associadas ao imaginário do combate (resgate igualmente produtivo em um trabalho de memória da resistência negra à escravidão), logicamente, vão ter as virtudes de coragem e liderança bem definidas em seus perfis, como se vê na descrição de Dandara dos Palmares:

E por isso que Dandara  
 Tinha fé no guerrear  
 Confiava nas batalhas  
 Para tudo transformar  
 A paz só existiria  
 Pelo que conquistaria  
 Para a todos libertar.

Liderava os palmarinos  
 Lado a lado com Zumbi  
 Entre espadas e outras armas  
 Escutava-se o zunir  
 Dos seus golpes tão certos  
 Que aplicava bem ligeiros  
 Pra ferir ou confundir.  
 (ARRAES, s.d, p. 4).

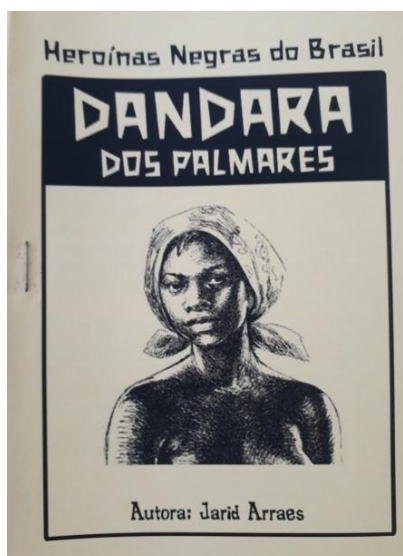


Figura 47: Capa do folheto *Dandara dos Palmares*, de Jarid Arraes  
 Fonte: acervo particular do autor

Ressalte-se aqui o trabalho de realce das lideranças femininas de Palmares efetuado por Jarid Arraes. Além de Dandara, já contemplada pelo trabalho em prosa da autora, as figuras de Acotirene e Aqaltune figuram no panteão criado por Arraes. Da primeira pontifica a qualidade de matriarca e conselheira adquirida mesmo antes da assunção de Ganga-Zumba à liderança de Palmares:

Contam que Acotirene  
 Um papel forte fazia  
 Era Mãe de todo povo  
 Que em Palmares já vivia  
 Uma sábia conselheira  
 Que a todos acolhia.

Ganga-Zumba virou líder  
 E ela assim continuou  
 Era ainda consultada  
 Seu valor sempre mostrou  
 Fosse caso de família  
 Ou de guerra que estourou.  
 (ARRAES, s.d., p. 3).

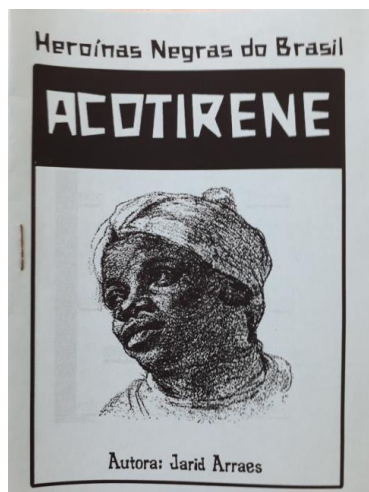


Figura 48: Capa do folheto *Acotirene*, de Jarid Arraes  
Fonte: acervo particular do autor

O papel de Acotirene junto a sua comunidade contribui, no âmbito de uma sociedade guerreira como a de Palmares, para que se possa entender como as mulheres se destacavam no âmbito administrativo daquela comunidade. A figura matriarcal de Acotirene, com todo o abrandamento que essa função possa ter adquirido em imaginários contaminados pela perspectiva patriarcal de sociedade, não diminuiu, segundo a narrativa de Arraes, a esfera de sua influência.

Sobre Aqualtune e sua trajetória até chegar ao Quilombo de Palmares, a primeira informação que recebemos com a leitura de Arraes diz respeito a sua linhagem nobre:

Como filha de um rei  
Aqualtune era princesa  
Era no reino do Congo  
Da mais alta realeza  
E na tradição que tinha  
Encontrava fortaleza.

Lá no Congo era feliz  
De raiz no ancestral  
Mas haviam outros reinos  
Dos quais Congo era rival  
E por isso houve guerra  
Com desfecho vendaval.

Na disputa dessa guerra  
O seu pai foi derrotado  
E vendidos como escravos  
Foi seu reino humilhado  
Mas de dez mil lutadores  
Também foram enjaulados.  
(ARRAES, s.d., p. 1).



Figura 49: Capa do folheto *Aqaltune*, de Jarid Arraes  
 Fonte: acervo particular do autor

O trecho remete às questões geopolíticas das quais os impérios europeus se beneficiaram para o estabelecimento do sistema escravocrata nas américas. Jarid Arraes vai descrever o itinerário violento de que Aqaltune (incluindo estupros e toda a sorte de castigos físicos) foi vítima até o encontro feliz com Palmares, para onde fugiu, mesmo com gravidez avançada:

Junto com outras pessoas  
 Negras de muita coragem  
 Aqaltune fez a fuga  
 Mesmo com toda voragem  
 Foi parar em um quilombo  
 E falou de sua linhagem.

Todos lá reconheceram  
 Que ela era uma princesa  
 E por isso concederam  
 Território e realeza  
 Para a bela Aqaltune  
 Coroada de firmeza.

Nos quilombos do Brasil  
 Era forte a tradição  
 De manter vivas raízes  
 Africanas na nação  
 Aqaltune isso queria  
 Disso fazia questão.

Mas a sua importância  
 Muito mais se mostraria  
 Não se sabe com certeza  
 Mas pelo que se anuncia  
 Aqaltune teve um filho  
 Ganga Zumba ele seria.  
 (ARRAES, s.d., p. 4-5).

A importância de Aqualtune se acentua pelo fato de ela ter gerado um dos grandes líderes de Palmares, mas um fator presente em sua personalidade recriada por Arraes, que é também digno de realce, é o zelo pela preservação das raízes africanas, tarefa bem-sucedida se considerarmos os obstáculos enfrentados pela comunidade de matriz africana no Brasil. O percurso de Aqualtune no cordel serviria perfeitamente como metáfora da trajetória dos filhos de África no sentido de construir um ideal de Brasil afrodiáspórico que ainda busca se concretizar.

A história de Palmares se delineia com muita força na construção dessas personagens, mas o quilombo de Alagoas não foi o único ponto de resistência negra no Brasil. Quilombos se espalharam pelo país e a presença das mulheres ficou marcada em suas histórias. A história de Tereza de Benguela, resgatada por Arraes, confirma essa amplitude de formação dos quilombos em território diversos. Liderança e capacidade administrativa seriam as virtudes dessa líder, rainha do Quilombo Quariterê, em Mato Grosso:

Zé Piolho, seu marido  
Acabou por falecer  
E tereza de Benguela  
Veio pois rainha ser  
Liderando com firmeza  
Na certeza de crescer.

No Quilombo liderado  
Era possível encontrar  
Estrutura de política  
Que seria de invejar  
E a administração  
Também era exemplar.  
(ARRAES, s.d., p. 2-3).

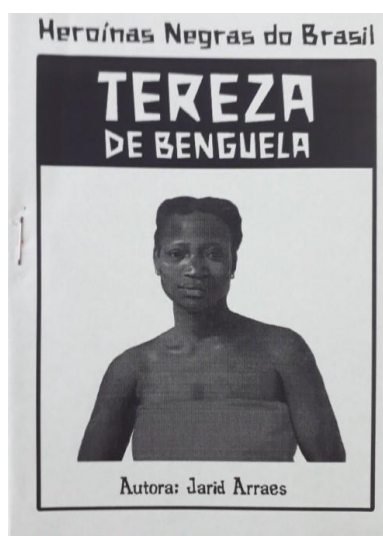


Figura 50: Capa do folheto *Tereza de Benguela*, de Jarid Arraes  
Fonte: Acervo particular do autor

A história de Tereza de Benguela repete um roteiro no qual a autora, ressaltando o valor dos companheiros guerreiros dessas mulheres, não diminui o peso de sua liderança. Estendendo o aquilombamento para territórios situados para além do Nordeste, Jarid Arraes aponta tanto para uma proliferações de heroínas negras pelo território brasileiro quanto para o alcance espacial da resistência quilombola no Brasil, corroborando a compreensão de que a resistência ao sistema escravagista no Brasil foi constante, longa, abrangente e diversa quanto ao gênero de suas lideranças.

Esse pequeno elenco de trechos de poemas retirados da série proposta por Jarid Arraes, além de constituírem um trabalho de edificação de um imaginário da mulheres negras, tira das mulheres os traços de fragilidade e as características que, em um imaginário de matriz europeia patriarcal, opuseram a suposta virilidade masculina a um estereótipo de fragilidade e dependência das mulheres. Esse trabalho também coloca as mulheres negras desempenhando papéis sociais e administrativos que usualmente foram associados ao mundo masculino.

Tal privilégio de traços ligados às ações das heroínas negras não impediu que Arraes pensasse a caracterização física das mulheres também em clave libertária. Quando pensamos em outros folhetos, a questão do corpo passa pelo mesmo tratamento de positivação das funções sociais das heroínas negras. Como é a estratégia histórica dos movimentos negros, as marcas corporais das mulheres negras são trazidas para um primeiro plano, no sentido de afirmar aquilo que foi estigmatizado pelo léxico racista ocidental. Para elucidar esse procedimento programático, vale trazer, novamente, a reflexão de Florentina Souza sobre o ataque aos corpos não europeus pelo procedimento colonial e a positivação dos corpos violentados pela colonização, e a consequente reversão desse processo de rebaixamento do corpo negro através da ação dos poetas dos *Cadernos Negros*:

Se para a tradição ocidental do século XIX, o corpo negro representava o patológico, era fixado como objeto de estudos da medicina ou da psiquiatria e convencionalmente representado na arte e na ciência como corpo doente, associado ao pecado e aos desvios sexuais, os textos dos *CN* restituem-lhe a saúde, a normalidade e a beleza, apreciando-o em sua especificidade e diferença (SOUZA, 2005, p.140).

Nesse sentido, além de estar comprometida com a denúncia aos preconceitos que incidem sobre os corpos de outras minorias submetidos a ações preconceituosas, Jarid Arraes é atenta à necessidade de valorar signos da beleza negra nas mulheres com certa obsessão pelo cabelo (alvo de perigosos ataques de uma indústria de cosméticos branqueadora), como se pode ver no poema que abre este ensaio. Assim, em *Quem tem crespo é rainha*, Arraes enaltece a



beleza dos cachos e do cabelo crespo, além de condenar o alisamento e a padronização racista do cabelo liso:

É por isso que devemos  
Aprender a dizer não  
Ao racismo alisado  
Cara lisa fi do cão  
Pois a nossa resistência  
É mais pura sapiência  
É nossa revolução.

Eu começo por aqui  
Dando minha opinião  
Acho lindo esse cabelo  
Bem armado, bem altão  
Seja com cacho formado  
Seja bem mais encrespado  
Uma linda inspiração.  
(ARRAES, s.d., p. 3).

Com a questão do cabelo percebemos que o ativismo da obra de Jarid Arraes escolhe tópicos bastante recorrentes na pauta do feminismo negro. Ao mesmo tempo, passeia pela denúncia de abusos cometidos a outras minorias, denunciando o machismo, o sexismo, a homofobia e a gordofobia. Essa já extensa produção, da qual só temos aqui um pequeno apanhado, se mistura ao ativismo midiático e ativo da autora, configurando a caracterização de Arraes como uma intelectual negra bastante atenta às pautas do feminismo negro, mas, ao mesmo tempo, bastante atenta à tradição do cordel, que ela continua e abala com a mesma intensidade. Tal abalo precisa ser pontuado com a lembrança de que Arraes se constrói como cordelista no Cariri cearense, ambiente de sólida tradição das poéticas da voz, notadamente o repentismo e o cordel, cujo florescimento se deu com muita força nesse território. Território no qual a presença de poetas negros como Zé Pretinho do Tucum, Bentevi e Hamurabi Batista precede Jarid Arraes como um anúncio da reivindicação de vozes negras no cordel que, seguramente, vai encontrar em Arraes o eco mais altissonante e posicionalizado, porquanto o escopo de seu pensamento visa à autoinserção em seu grupo e se volta muito diretamente para as leitoras negras. Posicionalidade que consiste em um compromisso político e agrupado, como explica Patrícia Hill Collins: “o pensamento feminista negro consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras” (COLLINS, 2016, p.101). Então é preciso considerar que, quando estamos registrando o pensamento de Jarid Arraes como o de uma intelectual negra que atua em múltiplos espaços, existe a percepção da construção de um pensamento *de e para* as mulheres negras, e isso é uma premissa fundamental.

A interação entre Jarid Arraes, ao se posicionar como autora negra, e suas personagens, também mulheres negras, coloca a questão da representatividade da intelectual no patamar desse engajamento preconizado pelo feminismo negro. Considera-se aqui, também, o fato de que, sendo detentora do texto do cordel, Arraes não sobrepuja a própria voz às de suas personagens, mas com elas se funde, em um trabalho de escuta que a distancia do risco de representar “a si mesma como sendo transparente”, para lembrar aqui dos postulados de Gayatri Spivak (2010, p.33) e de suas críticas a essa postura universalista flagrada nas falas de Deleuze e Foucault em “Os intelectuais e o poder”. O gesto de revogação de subjetividade subalternizada protagonizado por Arraes está não apenas na associação de sua voz (que circula em ambientes como o da imprensa e da comunidade clínica da psicologia) à das mulheres que protagonizam seus cordéis, mas também no fato de que ela funde uma narrativa tradicional, muitas vezes rebaixada em detrimento da literatura canônica, com os paradigmas conceituais aprendidos no contato com esses universos que ultrapassam a lógica do cordel. Nesse ambiente da literatura dita popular, a voz da cordelista recupera as vozes historicamente silenciadas das mulheres para interpelar tanto o discurso oficial quanto o próprio arcabouço oral e tradicional do cordel em um movimento de autorreconhecimento e criação de condições de escuta para vozes subalternizadas.

Não sendo uma acadêmica convencional, Arraes utiliza a dinâmica da circulação do cordel, advinda da oralidade, para compartilhar das ideias do feminismo negro e de outros movimentos de minorias. Algumas dessas posições ocupadas pela autora em vários espaços de produção de conhecimento se conectam às definições de intelectual que estão sendo discutidas nesta seção. A ressalva a ser feita é a de que Arraes não é professora universitária nem pesquisadora com a carga acadêmica que possa ter essa palavra. Entretanto, sua produção se ajusta às preocupações acadêmicas pelo gesto de ocupação consciente de variados espaços de produção de conhecimento. Pensando no alinhamento de Arraes, pode-se inseri-la, sobretudo, no contexto das intelectuais negras e dos intelectuais negros que militam na academia pensados como uma coletividade ativista, fato que a base interativa do universo do cordel e da cantoria de viola intensifica. A importância da produção desta e de outras autoras negras nesse universo é explicável pelo duplo movimento de devolver o cordel a suas origens nas tradições poéticas da oralidade que atravessaram o Mediterrâneo e depois o Atlântico e de renovar as possibilidades combativas e associativas dessa modalidade poético/narrativa.

Para fugir da possibilidade de totalização que uma ideia de subalternização spivakiana possa engendrar, já que, pelo viés da interseccionalidade, percebemos que as demandas das mulheres no mundo guardam diferenças incontornáveis, é saudável que retornemos sempre para o lugar em que a personagem conceitual desta seção gosta de se situar: o de uma

intelectual/escritora/ativista negra. Nesse sentido, o cordel de Jarid Arraes (bem como a narrativa em prosa, a lírica mais desgarrada da rima e a produção jornalística) nos coloca de novo na roda da defesa e ataque, do vai-e-vem da ginga, do jogue-para-aqui-jogue-para-lá angoleiro, porque, como autoria, se distribui por vários espaços, a maioria artísticos, ancorados no “toque” de uma certa música ancestral, mas sempre a postos para a martelada necessária, agalopada, ligeira e desafiadora. A roda das heroínas do cordel de Arraes dá o toque de um “devir negro” de “uma produção inevitavelmente conectada com a afrodiáspora, por isso é fundamental reconhecermos, nesse devir, desde os diálogos centrais com a tradição iorubana até as produções dispersas no Atlântico Negro, passando pelo hip hop e pela literatura periférica no Brasil” (SILVA, Z; SILVA, J. 2018, p. 8).

Por essa via do “devir negro” se pode aprender que a contribuição de uma intelectual negra que entre outras plataformas joga com o cordel, quando registrada, precisa ser contada/cantada.

#### 4.4 ÀS MULHERES O QUE FOR DE DIREITO: FEMINISMO E DIREITO EMANCIPATÓRIO NO CORDEL DE SALETE MARIA DA SILVA

Nosotras, las abogadas  
 De lenguas neolatinas  
 Que nos gusta y fascina  
 Queremos subvertir  
 Cuestionar, reconstruir  
 La calle y la oficina  
 Creemos que el derecho  
 Con todo su sexismo  
 De la cultura es hecho  
 Y desde el Feminismo  
 Lo podemos cambiar  
 Deconstruir, transformar  
 Más ala del garantismo  
 Entonces por las Américas

Desde el norte hacia el sur  
 Con la fuerza atmosférica  
 De México hasta Perú  
 Panamá, Chile, Uruguay  
 Brasil, Cuba y Paraguay  
 Somos ellas yo y tu  
  
 Venezuela al igual  
 Surinam y las Guayanas  
 Bolívia y Jamaica !wow!  
 Llamen las colombianas  
 Nicaragua y Honduras  
 Haiti también son duras  
 Como las dominicanas  
  
 De las Bahamas queremos  
 El Salvador y Granada  
 Argentinos invitemos  
 Guatemala, muy amada  
 Costa Rica, por supuesto  
 El Derecho no es puesto  
 Lo hacemos em la jornada.



Figura 51: Capa do livro *Outras rimas, outras Pessoas: cordéis sobre 'os invisíveis'*  
 Fonte: acervo particular do autor



Figura 52: Blog *Cordelirando* (print de tela)  
 Fonte: Blog *Cordelirando* (s.d., s.p.)

*Data venia* irromper a redondilha em língua espanhola de *Jusfemina, sin frontera* (SILVA, S. M., 2012, p.41) para lembrar dos *pliegos sueltos*, primos sulamericanos do cordel, no momento em que a poesia de Salete Maria evoca o pan-americanismo e lembra que a sede de justiça não tem fronteira. Que a justiça para os filhos da mulher e do homem legisle em movimento transamefricano, circule, sem, no entanto, perder a justa forma! Sem, no entanto, reforçar o poder opressor! Sem, no entanto, abandonar o movimento! O pescoço não gira na mesma direção o tempo todo, então, se a justiça existe, olha em todas as direções; assim como a roda gira nos sentidos horários e anti-horário; assim como o movimento giratório pode ser convergente e divergente, tal como o espiral, tal como o ciclo da vida. Jus femina é olhar direcionado à vida. É favorecendo a vida que se é justo. A defesa é da vida e não se pode defender a morte, essa que se espalha pelos círculos do poder, contaminando-os com seu imobilismo letal. Mas a vida é irresistível e a natureza sempre se renova no sentido justo da existência.

A duras penas se atravessa o mar da injustiça. A duras penas se conseguem ultrapassar a barreira do silêncio imposto. A duras penas se consegue sobreviver à pobreza, à violência e às clausuras do corpo e da mente. Serena é a expressão da justiça àquelas que seguem defendendo a liberdade e a vida. É o mel que se colhe depois da experiência amarga do destino, do silêncio e dos trabalhos mais penosos. Justa é a recompensa daquelas para quem a terra é o lugar da vida e a festa é a saga alegre do corpo. Assim, com a esperança de que se concretize a

festa do corpo libertado com a dança é que se legisla com justiça. Justiça não é o que esconde o corpo, mutila ou nega, mas é a que se movimenta e gira no ritmo da palavra-música, porque é pela vida.

O mote da vida pede que se escute a mestra, para saber de onde ele vem. Como pensamos anteriormente com a ajuda de Jorge Augusto, esses espaços territoriais são também existenciais no tocante à construção de uma subjetividade afrodiaspórica, mas também no tocante à construção da subjetividade daqueles que estão afetados por uma educação periférica que às demandas antirracistas se aliam. Sendo assim, importante se colocar na leitura/escuta de “Uma mulher brasileira (autorretrato)” para dialogar com a autora a partir do perfil que ela própria constrói de si mesma no cordel:

Como mulher brasileira  
 Eu também quero opinar  
 Dizendo o que é preciso  
 Para a vida melhorar  
 Pois na minha região  
 Muitas mulheres estão  
 Longe de se emancipar  
  
 Resido em Juazeiro  
 No estado do Ceará  
 Terra de muito romeiro  
 Onde muita reza há  
 Mas neste momento estou  
 Vivendo em Salvador  
 Depois do México voltar  
 (...)

Sou filha dum agricultor  
 Que um dia virou pedreiro  
 Minha mãe já trabalhou  
 Limpando chão de banheiro  
 Na esfera pública e privada  
 Pra hoje, aposentada,  
 Receber parco dinheiro.  
 (...)

Sou neta duma cabocla  
 Que nunca aprendeu a ler  
 Mas que usou sua boca  
 Pra me fazer conhecer  
 A poesia matuta  
 Que narra nossa labuta  
 E nos faz re-conhecer  
 (...)

Tendo a oportunidade  
 De trabalhando estudar  
 Concluí a faculdade  
 E nela pude ensinar  
 E como advogada  
 Descobri que a jornada

Exige mais que falar  
 Seja como cidadã  
 Ou como profissional  
 Sempre agi no afã  
 Da justiça social  
 E ante tanto obstáculo  
 Agarrei-me aos tentáculos  
 Da fé multicultural  
 (SILVA, S. M., 2012, p.16-17).

A longa citação é uma tentativa de situar o leitor na dicção e nos pressupostos da autora. É preciso que esse cordel seja parte substancial do texto (não apenas uma citação) para que possamos entrar na roda com a Mestra, dessas três *Mestras do jogo múltiplo*, talvez a mais ideologicamente formada pela questão do feminismo e a mais profissionalmente acadêmica. Em três tempos do poema de Salete Maria da Silva, sabemos que ela foi radicada em Juazeiro do Norte e atualmente reside em Salvador, filha de pais pertencentes ao *lumpen* proletariado; sabemos do aprendizado na poesia matuta pela voz da avó (importante filiação feminina em uma prática tradicional que historicamente negou as mulheres) e da luta para obter a formação em Direito, a qual exerce em prol do Direito emancipatório. Destacam-se os dois momentos de formação e a origem nordestina para sublinhar as posições de subjetividade que a autora assume na obra. Advogada e pesquisadora do NEIM, a vivência no cordel e no Direito constituem armamento para a luta pelo direito daqueles “invisíveis” que circulam como personagens de sua poesia. Importante lembrar que Salete Maria foi uma das idealizadoras do movimento denominado Sociedade dos Poetas Mauditos, cuja importância já foi esquadrihada em trabalhos como *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes* (2009), tese defendida por Francisca Pereira dos Santos que também participou desse movimento. Trata-se de um movimento no qual a voz de mulheres cordelistas entrou em cena em um contexto tradicional e conservador, que é o Cariri cearense. Sobre a força transgressora do movimento, Pablo Soares Costa afirma:

Nos versos eles desmontam imaginários e apresentam um Nordeste às avessas. Cabra macho, existe sim, mas também existem outros seres que confrontam a dureza da vida com suas malemolências e posicionamentos tão importantes para a garantia do fluxo vital que é mantido pelo poder das diferenças (COSTA, P., 2018, p. 127).

Esse fragmento, refletindo sobre o grupo dos Mauditos, remonta a trajetória cordelística de Salete Maria e seu compromisso, também como autora de cordel, e as trajetórias acadêmica e poética, que se interpenetram e se constroem no mesmo fluxo. Voltando, então, ao cordel

supracitado, que é o tema desta seção, o aprendizado com a avó nos traz de volta à cena da aprendizagem com a voz da experiência de que Janete Lainha já nos deu conta em *Coisas de Vó Maçu*. Tal aprendizado, como já discutimos e retomamos aqui, já aponta para um deslocamento dentro da propedêutica dos cantadores e rasura um espaço historicamente masculinizado. É importante retomar o diálogo com Francisca Pereira dos Santos para lembrar que a presença feminina no movimento de transmissão das práticas e valores da cantoria foi sempre obnubilada por um predomínio masculino, como reflete a pesquisadora, referindo-se a um estudo de Maristela Barbosa de Mendonça sobre a cordelista Maria das Neves Pimentel:

Observa-se que às mulheres do sertão, mesmo convivendo e participando daquele contexto cultural rico em poesia, não lhes era permitido inserir-se nas práticas poéticas nas mesmas condições dos homens, a exemplo dessa poetisa que, para editar sua obra teve que se passar por um homem cujo nome era Altino Alagoano (SANTOS, F., 2006, p.184).

O exemplo eloquente de Maria das Neves Pimentel atesta como o cordel, como grande narrativa oral/escrita do Nordeste, foi também elemento reificador do discurso fortemente machista que conformou a identidade hegemônica da região. Nessa perspectiva, a presença de cordelistas como Salete Maria da Silva continua sendo contestadora desse patriarcado no cordel, e poemas que coloquem em primeiro plano personagens femininas de diversas configurações de gênero e raça reiteram ainda mais esse movimento de contestação. É ainda de Francisca Pereira dos Santos a mirada sobre a ação criativa e mobilizadora de novas discussões no cordel, que vale a pena citar:

A presença das mulheres autoras na literatura de cordel movimentava as condições diferenciadas para sua performance, situa contemporaneamente um novo fenômeno nesse campo. Essa autoria feminina, no entanto, apesar de herdar a tradição dos cantadores nordestinos partindo de sua forma matricial, a voz, também vai instituir outras formas, outros conteúdos, outras autonomias. Cria-se outra tradição vislumbrada a partir de temas próprios, como o feminismo, ecologia, saúde da mulher, homoerotismo, entre outras temáticas (SANTOS, F., 2006, p.186).

É preciso pensar que o compromisso de abordagem presente nestas seções do trabalho encaminha a escuta de mulheres em suas diversas representações, conforme compromisso já anunciado na primeira seção. É importante perceber o movimento de empatia com pares de diversas orientações sexuais e que assumem múltiplas posições de sujeito, para entender o movimento político dos cordéis dessa autora. Daí a indissociabilidade desse momento da cogitação do postulado e da direção da também cordelista e pesquisadora do cordel Francisca Pereira dos



Santos, inclusive pela proximidade territorial e epistemológica entre as duas autoras. Continuando o fluxo da roda e voltando à citação de Santos, com a temática do homoerotismo e com o ativismo de sua própria presença, Salete Maria da Silva se insere nesse momento aludido por Santos (em tempo: uma das principais analistas da atuação da cordelista aqui estudada). Sublinhada essa mirada política de Silva, é preciso estabelecer a aproximação inicial com o poema “Maria, Helena”, para perceber de que forma essas mulheres lésbicas estão representadas. O tom homoafetivo do poema é enfatizado pela autora em nota explicativa:

Neste cordel eu quis fazer um bendito (oração/canto sacro popular que acompanha procissões) a partir da história fictícia, pero no mucho, de duas mulheres que se amam: uma agricultora e uma artesã. Ambas ‘tementes a Deus’ e devotas do Padre Cícero Romão (SILVA, S.M., 2012, p.92, grifo da autora).

Tomemos, então, como ponto de partida a primeira estrofe do poema “Maria, Helena”:

Maria ama Helena  
Helena ama Maria  
Maria ama Helena  
Helena ama Maria  
Maria ama Helena  
Assim diz a novena  
Que meus ouvidos ouvia  
(SILVA, S. M., 2012, p.89).

Inspirado pela forma da novena, canção litúrgica do imaginário católico, e aludindo ao conhecido poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, “Maria, Helena” retoma dois arquétipos femininos da cultura ocidental: Maria, mito do catolicismo, e Helena, pivô da Guerra de Tróia. Dois mitos geradores de narrativas fundadoras importantes que são os poemas homéricos (notadamente a *Ilíada*) e o Novo Testamento, textos que também se inserem numa tradição patriarcal dominante no âmbito do ocidente europeu judaico-cristão. Deslocando o polo de matrizes ocidentais de feminilidade submissa ao homem, que os nomes de Maria e Helena evocam, a autora envolve as personagens em um ambiente idílico, aproveitando no cenário do poema elementos que vão remeter à vivência em uma localidade do interior nordestino, colocando a relação homoafetiva em um contexto trivial dos afazeres domésticos e da lida no campo. Assim,

Helena ajuda Maria  
No seu plantio de feijão  
A ela faz companhia  
Nalguma renovação  
Só andam emparelhadas  
Nas noites enluaradas

Desse querido torrão.  
(SILVA, S. M., 2011, p.90).

É preciso pontuar que Juazeiro do Norte, espaço de origem de Silva enquanto autora, com quase trezentos mil habitantes, é um centro urbano de grande efervescência comercial e industrial, mas a cordelista preferiu ambientar seu poema em um espaço agrário, como o que pode ser encontrado nas narrativas que compõem o cânone da literatura de cordel, o que dá um contorno mais arcaizante a seu poema. Uma ambientação desse tipo corre o risco de colocar o texto de Salete Maria no tradicionalismo que impõe a oposição natureza x civilização, que sempre foi desvantajoso no sentido de construir uma representação do Nordeste em relação aos centros supostamente mais desenvolvidos do país. Essa advertência é necessária pela necessidade de reverter os mecanismos que marcam os estereótipos da nordestinidade machista e sexista e tiveram no cordel um repositório imagético importante, como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

O cordel fomece inclusive a visão tradicionalista que impregnará parte da produção sobre esta região. O ‘primitivismo’ ou o ‘barbarismo’ da fabulação oral parece, pois, ser a forma mais adequada para expressar uma região cujo conteúdo também se vê como ‘primitivo’ ou ‘bárbaro’, uma forma não moderna de expressão para mostrar uma região também não moderna. Um Nordeste construído com narrativas de ex-escravos, de pessoas sem sobrenome, com histórias ouvidas na infância, com histórias que circulavam em toda aquela área; histórias de cangaceiros, de santos, de coronéis, de milagres, de secas, de cabras valentes e brigões, de crimes, de mulheres perdidas, do sertão mítico, repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não ‘desnaturalizado’ pelas relações sociais burguesas (1999, p.113, grifos do autor).

É preciso levar em consideração o movimento de eleição dos elementos primitivo e nostálgico que sustentaram a oposição entre “bárbaro” e “civilizado” na construção de um discurso tradicional do Nordeste para entender o que está em jogo no debate sobre a literatura de cordel e sua força quanto à construção da nordestinidade tradicionalista. Também o cordel precisa ser situado como narrativa fundamental para a cristalização dessas imagens estereotipadas elencadas por Albuquerque Júnior. Mas mesmo que as locações do cordel de Salete Maria reforcem esse estereótipo rural, a escolha de personagens que escapam ao padrão heteronormativo presente em uma mitologia sertaneja, como a que circulou nos ciclos descritos na citação de *A invenção do nordeste e outras artes*, já é, por si só, questionadora dos processos de construção discursiva que inventaram o Nordeste tradicional. Tal escolha, além de evidenciar o olhar da autora para camadas mais esquecidas da população, ressalta a ironia do texto de Salete, voltada

para essas formas rurais de convívio e para as matrizes religiosas que compõem o poema.

Talvez nessas filiações resida o primeiro movimento de ironia perceptível em “Maria, Helena”, que é o de retomar essas matrizes e formas, todas elas relacionadas a uma visada patriarcal e heteronormativa do mundo em um poema sobre mulheres lésbicas. Afinal, a ironia é uma “estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p.27), lembrando do fator de linguagem presente no que está em jogo nesta análise, mas que, sendo fiel à parceria com Hutcheon, não concebe a ironia apenas um “tropo retórico clássico”, mas como um tópico que “envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação”(2000, p.17). O dispositivo irônico, entendido nesse jogo de forças mobilizado pelo efeito estético do dito e do não dito, atua como um modo eficaz de representação de sujeitos silenciados em contextos subalternizantes e coaduna no texto de Salete Maria da Silva com o funcionamento de “contenção/resistência” (HALL, 2013, p.249) que caracteriza os objetos da cultura popular.

É preciso abrir um parêntese nesta escrita para problematizar a dicotomia campo/cidade afirmada como movimento irônico da autora no parágrafo acima. Sabe-se que essa relação nem sempre é dicotômica, especialmente se tratamos de arte ou literatura, por conta da mobilidade de tais conceitos. Refletindo sobre o tema na obra intitulada *O campo e a cidade na história e na literatura* (2011), Raymond Williams afirma que “a vida do campo e da cidade é móvel e presente; move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo, move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões” (2011, p.21). A afirmação de Williams serve para referendar a ideia de que campo e cidade não são territórios estanques, infensos a influências mútuas ao longo da história. A ideia de retorno a um cenário arcaizante funciona aqui no sentido irônico sugerido pelas aspas na expressão “tementes a Deus”, utilizada por Salete Maria em sua nota explicativa ao poema. A ideia de arcaizante se impõe aqui à medida que o poema estabelece filiação à tradição épica do romanceiro medieval ibérico que forneceu as bases formais para o desenvolvimento da literatura de cordel (FERREIRA, 1993, p.11). Sobre o funcionamento da relação homem/comunidade na epopeia clássica, Georg Lukács afirma que “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p.67).

As personagens vivem, então, em harmonia com o contexto agrário daquela comunidade descrita no poema e assumem práticas religiosas que as filiam ao mais fervoroso catolicismo. Com isso a autora expõe ambiguidades que estão relacionadas à religiosidade em uma perspectiva das camadas populares, ao mesmo tempo em que mostra suas personagens exercendo

papeis desviantes no que tange a uma conduta sexual supostamente autorizada pelo catolicismo, paradoxo que constrói o movimento da ironia aludido nesta análise.

Maria que é devota  
 Do Padim Ciço Romão  
 Um dia já foi cambota  
 Conforme a explicação  
 Sua mãe fez um pedido  
 E sendo ele atendido  
 A graça se fez então.  
 (...)

Maria vive pra Helena  
 Helena só pra Maria  
 Maria diz ‘ô Helena’  
 Helena diz ‘oi Maria’  
 ‘Vem aqui de junto d’eu  
 Presente que Deus me deu  
 Minha bela estrela guia’  
 (...)

Helena diz a Maria  
 Tu é que nem vaga-lume  
 Por onde anda alumia  
 Do piso inté o cume  
 Tu só me dá alegria  
 Por ti mil vez eu faria  
 A Antõe Cruize ciúme.  
 (SILVA, S.M., 2012, p. 90-91, grifos da autora).

O primeiro fragmento mostra a personagem “temente a Deus” e “devota do padre Cícero Romão”, conforme anunciado, não sem uma pitada de ironia em justa medida, pela nota da autora, já mencionada aqui. Além disso, o enquadramento das personagens nos rituais religiosos (novena, renovação) permite que elas possam passear por papéis femininos aceitos naquele contexto. Nos demais fragmentos, o idílio entre as personagens é descrito com certo lirismo, a ponto de não deixar dúvidas sobre a relação amorosa entre as duas personagens e passar a impressão de um bucolismo e de uma vivência absolutamente desprovida de tensão. Relacionem-se os dados contextuais que desenharam o contorno das personagens para problematizar esse idílio proposto por Salete Maria da Silva: as personagens residem em zona rural, trabalham em atividades ligadas ao *modus vivendi* daquela comunidade (artesanato e agricultura), estão imersas em uma religiosidade arraigada de um catolicismo quase fundamentalista do interior do Ceará e mantêm um romance tórrido em toda a narrativa. Como nossa proposta aqui é tratar da representação das mulheres que são personagens criadas a partir da ótica de uma cordelista mulher, é preciso entender o movimento dessas personagens em uma sociedade agrária tradicionalista. Para perceber como esses corpos são produzidos em sociedade tem-se em mente a

ideia de modelagem ou quadro proposta por Judith Butler, para quem

Ser um corpo é estar exposto a uma modelagem e a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma ontologia social. Em outras palavras, o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo – que tornam a subsistência e a prosperidade do corpo possíveis (BUTLER, 2015, p. 16).

Dessa forma, os corpos dessas mulheres poderão ser modeláveis na articulação das forças elencadas por Butler com a vivência em sociedade, daí o estado de perigo de suas escolhas afetivas em terreno tradicional, mas parece que há um acordo tácito de convivência entre essas mulheres e sua comunidade que minimiza esses riscos. Vejamos os versos em que se pode perceber como essas personagens são reconhecidas pela comunidade em questão:

Maria e sua Helena  
 Nasceram neste lugar  
 Na Baixa da Siriema  
 Perto do rio Quicuncá  
 Os mais velhos dizem delas;  
 ‘São duas moças donzelas  
 Fale quem quiser falar’  
 (...)  
 Maria que é (de) Helena  
 Helena que é (de) Maria  
 Ninguém aqui as condena  
 – assim falou minha tia –  
 ‘Uma é fulõ de açucena  
 A outra, bela morena’  
 As duas têm empatia  
 (SILVA, S.M., 2012, p.90, grifos da autora).

Os dois fragmentos dão conta do tipo de reconhecimento proposto para as personagens Maria e Helena pelos anciãos da comunidade. No primeiro caso, percebe-se a alusão ao comportamento e sua aceitação por conta de uma ideia de castidade, já que as duas, por não terem relação conhecida com homens, são consideradas “moças donzelas”. Na outra estrofe citada, tem-se uma menção ao enquadramento em padrões de beleza aceitáveis. Sendo assim, a castidade apoiada em preceitos cristãos e a beleza ou empatia seriam molduras que permitiriam o reconhecimento e a aceitação do comportamento dessas “outras” mulheres, que de outra forma não teria inteligibilidade a partir de valores católicos daquela comunidade.

Em um movimento parcial de conexão com a roda que está em movimento (equilíbrio difícil!), percebemos alguns elementos que marcam a força política do texto de Salete Maria da Silva e que é importante elencar. Em primeiro plano, o uso irônico de elementos da tradição,

ou elementos de “contenção”, seja no plano formal (o cordel, a novena) seja no plano temático (o enquadramento das personagens lésbicas na vida cotidiana da comunidade), como construtor de uma narrativa de personagens não reconhecíveis na tradição do cordel. Em outra mirada, o protagonismo, mesmo que sem a tensão de um enfrentamento mais explícito, de personagens que propõem uma representação de mulher que não é pautada em uma lógica heteronormativa da construção das identidades de gênero/sexualidade, mas numa “outridade” representativa de uma diferença que nesse texto se permite performatizar pela musicalidade tradicional da redondilha do cordel. As personagens estão em sintonia com tudo que as cerca e a vivência delas em um contexto que pareceria hostil evidencia uma possibilidade de vida na leveza, de movimento e vida onde a tradição não autorizaria, de desautorização da tradição pelo movimento de luta pela existência, que é também uma luta amorosa, com a vivência no mundo rural, no contato com as pessoas locais e na oferta de uma possibilidade de conhecimento de um amor que é absolutamente integrado com o movimento cíclico da natureza. Movimento que cerca as personagens, movimento que balança e que circula de Helena para Maria, de Maria para Helena e das duas, que por vezes são uma, para a terra em que caminham, amam, plantam e colhem.

O movimento, a graça e o humor generoso e solidário frequentam as cenas de *Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os invisíveis*. O cordel de Salete Maria também está comprometido com a pulsação da vida pelo movimento. É preciso lembrar que dançando na roda produzimos qualquer tipo de vento. É preciso ficar experimentado nas artes de correr atrás do vento. Para empreender essa corrida, é preciso saber que o que importa não é chegar e sim correr. Não se pode alcançar o vento, mas conseguir no giro descrever com o corpo esse movimento elíptico que é o próprio princípio da vida. As pessoas que correm atrás do vento se opõem a tudo o que é contrário à vida. Nesse sentido, vale a pena frisar, pensando em Salete Maria como Mestra do *jogo múltiplo*, como aquela que ginga entre dois mundos, que ela é também atenta à escuta das formas da oralidade, como é o caso da cantiga de roda no cordel “Embalando meninas em tempos de violência” (2012, p. 129), poema que aparece na seção do livro intitulada “Mulheres”. Nesse caso, as formas, como o cordel, não são apenas aparatos estruturais, mas estão alinhadas ao grito por justiça que atravessa o texto de Salete Maria. Escutemos/leiamos a cantiga:

Terezinha de Jesus  
 De uma queda foi ao chão  
 Alguém viu um cavalheiro  
 Com uma faca na mão  
 Depois um tiro certo  
 Dilacerou por inteiro  
 O seu jovem coração

Ela diz 'quero uma casa  
 Pra que eu possa governar  
 E também um bom marido  
 A quem eu possa amar'  
 Mas tendo o lar guarnecido  
 E o corpo todo agredido  
 Não dá pra silenciar

'Marido que bate, bate  
 Marido que já bateu'  
 Quem não aguenta calada  
 Conhece quem já morreu  
 Eis o que diz a moçada  
 À noite pela calçada  
 Sobre o que aconteceu

Uma é rica, rica, rica  
 De mavé, mavé, mavé  
 Outra é pobre, pobre, pobre  
 De mavé, mavé, mavé  
 Escolhei a que quiser  
 Pois ambas são agredidas  
 A porrada e ponta-pé

'O amor que tu me tinhas  
 Era pouco e se acabou'  
 Mas teus pés nas costas minhas  
 Deixou marcas, tatuou  
 Comentei com a vizinha  
 Pois era o que me convinha  
 E, por isto, então, ficou

Mariquinha não vai com as outras  
 Mariquinha não quer falar  
 Mariquinha perdeu a fé  
 E já não quer testemunhar  
 Ela diz que viu o Zé  
 Matando outra mulher  
 Mas anda solto a cantar

'O cravo brigou com a Rosa'  
 Dentro da sua morada  
 A rosa saiu ferida  
 E o cravo a dar risada  
 A Rosa pediu socorro  
 E o guarda veio atender  
 'Se o cravo é seu marido  
 Não devemos nos meter'

Senhora Dona Sancha  
 Coberta de porrada  
 Do rosto tire o véu  
 Mostre que está lesionada  
 Não leve para o céu  
 Em respeito a um anel  
 Uma vida violentada

Meu irmão, meu companheiro  
 Meu pai! – a quem só sei amar

Uma vez quis me bater  
 Outra vez quis me matar  
 Mutirão ou Limoeiro  
 Centro ou Novo Juazeiro  
 Assim em todo lugar

Você gosta de mim, ó gatinho?  
 Eu também de você  
 Quando estamos sozinhos  
 Por que quer me bater?  
 Se tocares em mim, ó gatinho  
 E me fizeres sofrer  
 Eu prometo, gatinho, denuncio você  
 (SILVA, S. M. 2012, p.130, grifos da autora)

Inevitável pensar na dupla chave de leitura/escuta por conta da familiaridade com algumas das cantigas de roda tradicionalíssimas parodiadas em cada estrofe por Salete Maria. Esse é um artifício característico do esforço criativo da poeta, que, no entanto, sempre se mantém fiel à base tradicional da oralidade, como acentua Francisca Pereira dos Santos ao analisar elementos da paródia no cordel de Salete:

Estes elementos, combinados e desiguais, não fazem a obra em debate deixar de ser cordel. Ao contrário, demonstram que a literatura de cordel relaciona-se com outras formas estilísticas e com outros discursos ideológicos que a autora política e habilmente reconstrói para mostrar, através de sua escrita cor delirante, índices de uma opressão de gênero que ela contesta e rebate (SANTOS, F., 2006, p. 189).

A observação de Santos atesta a contribuição criativa de Salete Maria para a textualidade do cordel, ao mesmo tempo em que aponta para a força da tradição ainda presente no texto de Salete. Como o nosso recorte privilegia a perspectiva política, é preciso fazer uma ressalva no sentido de não perder de vista o vigor combativo e a predominância do engajamento comprometido com a luta de movimentos sociais da autora em suas composições. Embora a paródia (procedimento ao qual já nos reportamos no início da seção) seja um procedimento estético muito alinhado à ideia de ironia e o riso esteja sempre sendo sugerido em quaisquer que sejam os movimentos de apropriação, há um equilíbrio entre essa intenção humorística e o tom mais sóbrio de denúncia presente no texto. Essa remissão às cantigas de roda infantis adaptadas à cadência da redondilha, justamente por remeterem aos símbolos de um mundo geralmente associados às lembranças mais afetivas de quaisquer sujeitos, além de contaminarem o formato do cancionário infantil com a denúncia reiterada de situações de violência cotidiana sofrida por mulheres, solicitam um engajamento do sujeito poético que não permite distanciamento crítico. Se, por um lado, o riso da burla aparece pela referência da forma infantil manipulada, por outro,



a grita do sujeito poético eleva o tom de denúncia do texto, reforçando compromissos políticos e jurídicos que pontilham os cordéis presentes em todo o livro, sendo esse tom reivindicatório de justiça o traço mais sobressalente ao longo das estrofes desse cordel.

Evidentemente, a descrição de ações violentas perpetradas pelos homens percorre todas as estrofes do poema, mas há uma interpelação pela denúncia formal que parece ser um traço fundamental da potência política do cordel em questão. Em algumas estrofes essa interpelação pode ser melhor verificada. Aqui vai uma velha engrenagem de análise na qual, por força da dívida histórica acadêmica no tocante à apreciação do cordel, é preciso tropeçar para mais à frente seguir dançando. Na segunda estrofe há a sugestão do silêncio como mecanismo protetor da violência. Na terceira, há a remissão ao trabalho de quem denuncia, que, conseqüentemente, tem conhecimento do feminicídio. Na quinta estrofe há a constatação da ineficácia da confissão e do boato, e, por sua vez, há a exortação da necessidade da denúncia oficial. A sexta estrofe alude à ineficácia dos canais institucionais de denúncia e ao conseqüente desencorajamento de potenciais denunciantes. A sétima estrofe fala da conivência policial com a violência doméstica, ancorada no pretense direito do casal à privacidade (leia-se direito do marido ao corpo da mulher). A oitava estrofe exorta as mulheres violentadas à denúncia, tom que pode ser reiterado na última estrofe em que uma voz feminina promete denunciar um agressor.

Essa cantiga de roda trazida para o cordel aponta para outras questões, como a universalidade (sempre problemática) da agressão a mulheres no tocante a classe social e território, bem como a alusão ao comportamento complacente das autoridades. Mas pontifica na narrativa em versos a exortação à denúncia institucional da violência doméstica. Tal predominância se associa perfeitamente à formação jurídica da autora e à sua militância nos movimentos sociais relacionados às lutas pelos direitos das mulheres. Refletindo sobre a necessidade de denúncia formal do cordel de Silva, se pode chegar a um ponto importante da perspectiva feminista presente na obra dessa autora. Justamente porque esse elemento de denúncia, associado à inspiração jurídica do cordel de Salete Maria, acoessa a falsa dicotomia público-privado, mantenedora dos privilégios do patriarcalismo. Dicotomia que é borrada quando pensada com as lentes das teorias de gênero.

É preciso saber que isso está na base do funcionamento das famílias e da própria instituição casamento. Mas, como outras instituições, a constituição da família no âmbito do privado foi desvantajosa para as mulheres, sobretudo no domínio de um sistema capitalista como o brasileiro, que foi forjado sob a sombra da escravização mais danosa da história da humanidade. Nesse sistema, as mulheres foram abaladas social e psicologicamente. Pensando no prejuízo psicológico presentes na formação das mulheres dentro das famílias, vale retomar o trabalho de

Suzane Moller Okin, já citado nesta tese, quando a autora se vale de uma pesquisa da psicóloga Nancy Chodorow, que, pensando na função da maternidade naturalizada como sendo uma espécie de “missão” das mulheres, refletiu sobre o impacto da identificação das crianças com os genitores do mesmo sexo. Tentando resumir passagens do texto já presentes nesta tese cuja retomada é fundamental, Okin afirma que enquanto as meninas se identificavam com a genitora, que estava sempre presente no espaço domiciliar, os meninos se identificavam com um genitor que passava a maior parte do tempo ausente. Isso seria o fator que influenciaria as meninas com uma função de nutriz e a necessidade de conexão com outras pessoas, ao passo que os meninos criavam um sentido de autonomia e relação com o *status* “público”. Chodorow via como desdobramento disso o desprestígio financeiro das ocupações públicas das mulheres e a “racionalização” econômica da circunscrição delas ao papel de cuidadoras. Apontava, também, os danos psicológicos que afetariam as mulheres em um contexto de viver numa sociedade na qual a divisão de trabalho reforça a subordinação a indivíduos de outro sexo. Okin também retorna aos textos clássicos do Liberalismo, uma das bases (junto com o marxismo de variadas matrizes) de diálogo das feministas de variada orientação. No campo historiográfico, Okin também cita Linda Nicholson e Joan Scott como autoras importantes no processo de historicização da categoria público/doméstico. Nicholson, segundo Okin, destacou a compreensão da história como fundamental para quebrar, por exemplo, a rigidez com que a teoria política reifica e confere atemporalidade à dicotomia público/doméstico. Susan Okin aponta, também, a constatação de Nicholson de que existem estruturas contemporâneas (políticas, econômicas etc.) afetando a estrutura de gênero no seu tempo e espaço, bem como a história prévia do gênero. Por fim, pensando na genealogia filosófica das dicotomias público/privado e público/doméstico, Okin vai criticar as bases liberalistas dessa divisão, especificamente do texto de Locke, tão caro ao pensamento liberalista anglo-saxão. Retomando a investigação de postulados centrais dessa corrente de pensamento, a autora entende que o exemplo de necessidade da privacidade presente em *Tratado sobre a tolerância*, de Locke, reforça o patriarcado ao citar como modelo de “negócios privados domésticos” o direito do pai para escolher o marido da filha, sem se perguntar se esse era o desejo dela, principal implicada na operação. Mesmo com a necessária contextualização do texto de Locke, esse tipo de questionamento mostra como a ideia de direito à privacidade construída naquele texto clássico elabora um argumento que beneficia os chefes de família masculinos. Em outro texto importante do direito liberal à privacidade, “The right to privacy”, Warren e Brandel começam por reivindicar a privacidade do indivíduo, mas privilegiavam o cônjuge masculino ao equacionar a ideia de indivíduo ao homem, de cuja privacidade a esposa faria parte. Okin acusa a falta de destaque desse privilégio masculino, presente nos

textos consagrados do liberalismo, nas discussões contemporâneas sobre a privacidade, considerando que só no segundo quadrante do século XX a violência doméstica contra a mulher passou a ser criminalizada nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, dando a dimensão de que o lar poderia ser bastante perigoso para as mulheres.

Reflexões teóricas dessa ordem, embora se debrucem mais detidamente sobre o caso anglo-saxão, são úteis por seu caráter genealógico e informam sobre o fato de que as relações familiares carregam as marcas do machismo, além de servirem também para entender parte da formação ideológica de Salete Maria. Como essa questão envolve também relações de poder e questões econômicas consideráveis, não é à toa que o tema do silenciamento induzido pela privacidade doméstica percorra a maioria das estrofes do poema “Embalando meninas em tempos de violência” como também algumas passagens de poemas distribuídos pelo livro *Outras rimas, outras pessoas: cordéis sobre os invisíveis*.

Voltando ao primeiro poema citado nesta seção, no qual a autora descreve sua trajetória, tem-se o momento em que, ao se referir à sua atuação como advogada, ela defende uma tomada de posição no sentido de combater a violência perpetrada contra as mulheres:

Deparei-me com mulheres  
 Vítimas de atrocidades  
 Assisti mortes em série  
 Aqui na nossa cidade  
 Por isto posso dizer  
 Todos temos que fazer  
 Algo contra a iniquidade  
 (SILVA, S. M., p.2012, p.17).

Observemos que, ao se referir à cidade onde residia à época do surgimento do poema em questão, Salete Maria menciona “mortes em série”, coisa estarrecedora se considerarmos que estamos nos referindo a uma população de pouco mais que 200.000 habitantes. Tal consciência não permitiria que a autora deixasse de se posicionar contra essas atrocidades, seja no âmbito da atuação como advogada, seja nas tramas do cordel. No rumo desse clamor pela justiça, no poema “Cidadania – nome de mulher”, encontramos a seguinte estrofe:

Era comum se ouvir  
 Que mulher vive é calada  
 Faz a vontade do homem  
 Para não ficar ‘falada’  
 A mulher era um objeto  
 Casava pra ter um teto  
 E cuidar da filharada  
 (SILVA, S. M., p.2012, p.133, grifo da autora)

Temos novamente a questão do silenciamento a incomodar a poeta ativista. Nessa estrofe, as condições patriarcais que dão um lugar de submissão à mulher no âmbito doméstico ainda repercutem no aspecto da configuração familiar que delega às mulheres a responsabilidade por todos os aspectos da criação. A impossibilidade de escolha, nesse caso, e a pressão sobre a questão reprodutiva (recai sobre a mulher todo o peso dado a esse tópico por muitas sociedades em que a família tradicional é basilar) são complicadores da violência patriarcal estruturante da ideia de privado. Essa pressão e o silêncio seriam instrumentos legitimadores de violências psicológicas e físicas às quais as mulheres estariam submetidas no âmbito doméstico. É importante não esquecer, com a ajuda da reflexão de Okin aludida em parágrafos anteriores, que a legislação que se debruça sobre violência no âmbito familiar é bem recente. Se tomamos esse tema da falsa dicotomia público/privado como medular no trabalho de Salete Maria, o poema “Habeas bocas companheiras” é bem significativo, pois em sua totalidade ele traz essa discussão. Como estamos recortando apenas o tópico da necessidade de romper o silêncio e denunciar a violência e o machismo, a estrofe seguinte, em tom de exortação, é bem representativa:

Há muito que discutir  
 No seio desta Justiça  
 A ORDEM é participar  
 Não se deve ser omissa  
 No futuro a gente quer:  
 Nem machismo nem malícia  
 (SILVA, S. M., 2012, p. 140).

Certos grafismos nessa estrofe são muito eloquentes. Há nesse trecho, em que a palavra “Justiça” traz a inicial maiúscula, o que remete imediatamente ao Sistema Judicial brasileiro, fato que indica uma conclamação da poeta pela revisão de nossa jurisdição no que tange ao problema da violência contra a mulher. No verso seguinte, a palavra “ordem” colocada em caixa-alta conclama as mulheres para a ação coletiva, sem a qual não se pode pensar em mobilizar as instâncias jurídicas institucionais. O que se pode inferir pelo tom da estrofe e pelo que a textualidade dos cordéis de Salete Maria revela nesse livro é que existe um acento panfletário em muitos dos poemas. Esse apelo casuístico é ornamentado pela moldura vocal do cordel, ao passo que a perspectiva de uma cordelista detentora de um vocabulário jurídico interfere o tempo todo na estética da redondilha à medida que amplia o volume da rima pelo tom reivindicatório do texto. Algumas expressões emprestadas do latim jurídico (como, por exemplo, o trocadilho presente no título “Habeas bocas companheiras”), bem como o uso de quaisquer expressões pertencentes a outros idiomas não conspurcam a tradição formal do cordel, mas

inserem outras possibilidades de brincar com esses elementos no espaço do verso.

Não é incomum a presença da formação jurídica em seu cordel, assim como há casos da interferência da forma do cordel nas práticas jurídicas da advogada Salete Maria. É o caso de um Alvará emitido em 1999, quando a autora exercia a função de Defensora Pública Voluntária na cidade de Caririáçu – CE. A peça tinha como objetivo requerer o saque do FGTS de um trabalhador desempregado que não podia arcar com os custos do processo. Vejamos como a autora constrói o Mérito em redondilhas:

I

Excelência o requerente  
Nesta presente ‘ação’  
Roga por atendimento  
E vem por ocasião  
De estar desempregado  
Vivendo à míngua, sem pão.

Trabalhador ele é  
De meio século de idade  
Deixou a terra natal  
Mas não fê-lo por vontade  
Partiu pro sul do país  
Em busca de liberdade.

Foi camelô, foi pedreiro  
Foi operário, então  
Como consta do tal termo  
Chamado de ‘rescisão’  
Inda operou com serviços  
De telecomunicação.

Mas como demissionário  
Pra sua terra voltou  
Sendo pai de cinco filhos  
Sua esposa engravidou  
E sem encontrar emprego  
Pro roçado retornou.

No entanto, Excelência  
Não é preciso contar  
A via crucis d’um homem  
Viciado em trabalhar  
Quando quer tirar do Banco

Parcos recursos que há (SILVA, S. M. [1999] 2014, s. p., grifos da autora).

É marcante nas estrofes a remissão ax Magistradx responsável por julgar o caso, a quem a autora procura convencer, por meio da exposição da trajetória operária do requerente, a necessidade da concessão do direito de retirada do seu FGTS. Nessa peça relativamente simples, percebe-se que o jogo verbal jurídico se encaixa bem na economia da redondilha do cordel. A estratégia de Salete Maria da Silva reforça a relação do Direito com o lúdico, como defendeu

Huizinga:

A possibilidade de haver um parentesco entre o direito e o jogo aparece claramente logo que compreendemos em que medida a atual prática do direito, isto é, o processo, é extremamente semelhante a uma competição, e isto sejam quais forem os fundamentos ideais que o direito possa ter (HUIZINGA, 2012, p. 87).

A argumentação de Huizinga serve para lembrar da possibilidade de relação entre a forma argumentativa do direito e a forma do cordel pensada como jogo. Em sua reflexão, o intelectual holandês utiliza o termo “competição”, afinal o pugilato verbal do cotidiano forense se apoia na necessidade de convencimento e de vitória pelo argumento. Alexandre Morais da Rosa, em artigo intitulado “Argumentar juridicamente para vencer” (2016) enfatiza os elementos lúdicos e competitivos da argumentação jurídica, muito imbricados em jogos de linguagem:

O direito é artificial por navegar pela linguagem. Inexiste algo ‘dado’ no tocante aos significantes que serão trazidos ao contexto processual. São falas técnicas, com teorias diversas, sentidos diferenciados que dialogam com sujeitos (jogadores, acusados, vítimas, testemunhas, informantes etc.) providos de mapas mentais singulares. Cada jogador (jogadores e julgadores) processual que contém o mapa mental dos jogadores/ julgadores sem que a informação seja perfeita (total). Daí a importância da argumentação jurídica (ROSA, 2016, p. 8-9, grifo do autor).

A percepção de Rosa, de que a argumentação jurídica envolve o trabalho de “jogadores”, bem como a constatação da artificialidade do processo jurídico, pode se irmanar à detecção do caráter lúdico do direito apontado por Huizinga. Isso é vital, sobretudo para entender a pertinência do uso do cordel para construção da argumentação presente no Alvará, visto que a forma do cordel também está comprometida com o ato de entreter, de “agradar”. Nada mais justo do que usar a redondilha como estratégia de convencimento do julgador. Essa questão, que seria da natureza do jogo presente no direito, aponta para uma contribuição formal do cordel de Salete Maria da Silva. Sem dúvidas o transporte do texto jurídico para o cordel se ajustou ao elemento lúdico característico dessa arte da rima e reforça o valor dado pela advogada Salete Maria da Silva a essa disposição para o diálogo de linguagens presente no seu cordel.

A presença desses elementos jurídicos vai configurando uma marca da dicção de Salete Maria da Silva no cordel, bem como o cordel vai adentrando espaços institucionais de poder, como os tribunais. Tal seria uma característica da Mestria no *jogo múltiplo* que Salete Maria da Silva representa aqui nesse momento da reflexão.

Mas a questão estilística ou formal, se tem o valor devido pelo caráter transdisciplinar

que carrega, não teria a mesma força se não houvesse uma coerência política da cordelista ad-  
vogada em suas realizações discursivas. Silva teve sua contribuição para a estética e a temática  
do cordel muito precisamente pontuada por Bruna Paiva de Lucena, em dissertação de mestrado  
apresentada à UnB, intitulada *Espaços de disputa: o cordel e o campo literário brasileiro*, no  
qual a autora afirma que:

Embora tenha um pé na tradição – a utilização do cordel como gênero literário –, ela ressignifica essa tradição com outros valores, crenças e visão de mundo: O cordel, conhecido como um gênero literário carregado de valores machistas, patriarcais e preconceituosos, na voz e na mão de Salete versa sobre outras histórias. A cordelista anuncia a vez e a voz de grupos inaudíveis até então no universo do cordel. Salete não narra a mulher sertaneja sofredora e resignada como seus parceiros de tradição. As vozes agora são de mulheres agentes, com diferentes espaços no mundo, com diversas orientações sexuais (LUCENA, 2010, p. 73).

Com inspiração nesse direcionamento de Lucena, podemos tentar perceber um exemplo dessas “mulheres agentes” em um cordel como “MULHER-CONSCIÊNCIA: nem violência, nem opressão”:

Lutar por salário igual  
Ao homem em mesma função  
Lutar por manifestar  
A sua opinião  
Nem que baixe na polícia  
E acabe na prisão

Decidir quando preciso  
Se quer ter filhos ou não  
Cuidar do próprio corpo  
Sem nenhuma imposição  
Com livre escolha do método  
De anticoncepção

Ter informação idônea  
Sobre doenças do sexo  
Não ter medo nem vergonha  
Se libertar dos complexos  
Ser uma mulher feliz  
Às vésperas do novo século

E para tanto é preciso  
Não cochilar nem dormir  
Pois se a mulher tem juízo  
Não poderá consentir  
Que o machismo perdure  
Enquanto ela existir  
(SILVA, S. M., 2012, p.184)

Um perfil de mulher que goza de certa autonomia é o idealizado nesses versos. Alguns

pontos que são delineados dessa personagem saletiana se ajustam à proposta da autora e a sua própria trajetória pincelada nesta seção. É preciso elencar algumas qualidades para compreendermos essa trajetória insinuada aqui: direito ao uso do próprio corpo e direito à escolha quanto à procriação, direito ao conhecimento do próprio corpo e ao cuidado com a saúde emocional, vigilância e enfrentamento do machismo. Pontos como esses delineiam o perfil de uma mulher consciente das conquistas dos movimentos sociais e vigilante quanto ao terreno que ainda precisa ser palmilhado. Boa parte dos itens reivindicatórios desse perfil se ajustam à pauta do Direito emancipatório. Quando indicam a necessidade de não silenciar, resistindo ao machismo, esses direitos adentram a esfera da linguagem, justamente os pontos que se intersectam na trajetória de Salete Maria. Há ainda o olhar da autora para a contribuição do povo negro (tímido, entretanto, no poema intitulado “negrestilos”) e uma produção voltada para sexualidades não-heteronormativas bastante extensa, embora estes temas ainda careçam de melhor embasamento para que sejam enfrentados em texto específico e responsável (aqui há algo mais voltado para o amor entre mulheres, tentando destacar a pauta feminista da autora). Não se pode esquecer, portanto, que outras subjetividades atacadas pelo capitalismo, pelo racismo e pelo machismo circulam e se fazem escutar no cordel de Salete. As mulheres, entretanto, são o principal foco desse ponto da discussão, porque desde o primeiro momento a proposta aqui é tentar aprender com as mestras como ser aliado. O jogo do aprendizado nessa roda se dá com idas e vindas, quedas e reerguimentos.

Um cordel que afirma o direito de mulheres pertencentes a várias representações de subjetividade, como o de Salete Maria, bem como foi o de Jarid Arraes e o de Janete Lainha, inevitavelmente convoca aqueles não pertencentes a essa subjetividade para entrar na roda, para retomar a imagem da capoeira e as imagens do jogo que circulam por este texto. Porque as mestras, quando se colocam, sugerem que aqueles homens aprendizes encetem a possibilidade de se ajustar a essa ginga que o *jogo múltiplo* propõe. São movimentos de entrada e saída do texto linear, porque ele ainda se insinua como tentativa de recuperação do tempo perdido, do que se deixou de ver no longo percurso das poéticas da oralidade a que o cordel se filia. Mas ele é apenas uma lente meio arranhada, com que se avista um borrão do que se quer mostrar. Tanto é que o que se mostra é um movimento de aprendiz. Um meio-movimento que nesse instante percebe aquela mulher que reivindica, bem como pede socorro às mestras que dançam para sentir, a exemplo do que se começou a fazer nos movimentos de entrada, como se pode ser ao menos um simulacro eficiente, que possa ao menos compor a roda. A afirmação de Francisca Pereira dos Santos, citada no começo da seção, de que Salete Maria é criativa sem perder seu respeito à tradição do cordel, remete a momentos anteriores deste trabalho nos quais a ideia de tradição é muito articulada à



relação com a ancestralidade que se aprende pela sabedoria de uma formação afrocentrada. Mesmo que a discussão racial apareça com menos ênfase no livro estudado nesta seção, sabemos que o texto de cordel paga tributo ao tesouro da cultura ancestral africana no bojo de suas formas adaptadas à performance e à afirmação vital do corpo que irradia o verso. Então, quando o verso de Salete entra na roda, nos impulsiona em direção ao abraço da ancestralidade afrodiaspórica porque a rima e, conseqüentemente, a palavra-corpo assim o permitem. Essa rima que fala das causas relativas às demandas do feminismo, apesar da dureza da teoria esquematicamente arrumada, tem a ginga do grito que se transforma em canto e que, independentemente do volume, bagunça os sentidos com o torvelinho das saias rodadas e reivindica justiça em um país historicamente carente desse valor.

#### 4.5 CHICO CÉSAR GINGANDO ENTRE TRADIÇÕES

A contenteza do triste  
Tristezura do contente  
Vozes de faca cortando  
Como o riso da serpente  
São sons de sins, não, contudo  
Pé-quebrado, verso mudo  
Grito no hospital da gente



Figura 53: Foto de Chico César  
Fonte: Chico César (website oficial do artista)

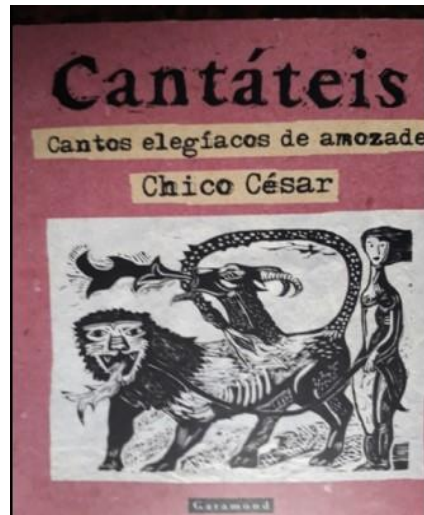


Figura 54: capa do livro *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade*, de Chico César  
Fonte: acervo pessoal do autor

Me dê licença para uma palavrinha retirante, palavrinha “beradêra” trilhada ao som da viola, da sanfona ou da track que seja. Sem medo da dor, da saudade ou da perda. Peço licença para ver e ouvir, para abrir os sentidos e saber as dores e sabores de amores e os acordos de amizade. É porque sentir e pensar dá poesia. Poesia que é da amizade ou do amor, da voz ou do papel, dela e dele, carregada de rima e de trocadilho, de tinta ou de ruído, de tristeza e de alegria. A poesia rimada também fere o ouvido, procura xs parceirxs para o cantar (des)contentamento, envereda pelas estradas tortuosas e flerta com o desalinho porque é fiel ao sujeito que canta. Advertindo que a trama da viagem do lado de baixo do Equador é labiríntica, lembro, também, que na boleia de caminhão a poesia viaja de alma enfeitada e a carga poética tem leveza e sempre chega ao seu destino. Na selva de pedra, se não tem teto tem *amozade*, tem olhos para olhar, tem ouvidos para ouvir os sons, os sins e as rimas sem pé-quebrado que iniciam o poema escorrendo pelas páginas e ecoando como quem berra um grito distorcido, meio de paz, meio de guerra.

Com uma carreira de músico e compositor que começou em João Pessoa no cultuado grupo Jaguaribe Carne, grupo performático de poesia de vanguarda, performance teatral e música popular, Francisco César Gonçalves (ou Chico César, como é mais conhecido do grande público) começou a ganhar reconhecimento nacional como compositor a partir do lançamento do CD *Aos Vivos*, em 1995. A esse trabalho se seguiram outros êxitos de público e crítica, como *Cuscuz Clã* (1996), *Mama Mundi* (2000) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002)<sup>10</sup>. *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade* (2005) é sua primeira incursão pelo suporte livro, seguida de

<sup>10</sup> Para maiores informações sobre a carreira musical de Chico César, consultar a página do autor na internet: [www.chicocesar.com.br](http://www.chicocesar.com.br).

*Rio Sou Francisco*, volume de poemas publicado pela editora Rubra Cartoneira em 2012, *Versos Pornográficos* (2015) e *O agente laranja e a maçã do amor* (2016). *Cantáteis*<sup>11</sup>, objeto de nosso estudo, em sua composição em redondilhas apoiadas em rimas, com as páginas ilustradas pelas xilogravuras de João Sanchez (a exemplo da que ilustra a capa, reproduzida no início dessa seção), sinaliza para um débito à tradição do cordel. Esse dado é de suma importância para que o autor seja pensado na chave do *jogo múltiplo* porque, a partir desse formato, tem-se o cordel como engenharia discursiva preponderante para a construção do extenso poema (141 estrofes). Não por acaso, o cordel é apontado como Chico César como um de seus principais elementos formadores desde a infância, como declara em entrevista ao *Correio Braziliense* em 22/10/2016. Ao ser perguntado sobre sua iniciação com a literatura e a palavra, o poeta paraibano afirmou:

Na verdade, começa em minha infância, quando morava na zona rural, no interior da Paraíba. Quando ia fazer a feira, o meu pai trazia sempre um folheto de cordel ou o folheto de uma canção. A família sempre incentivou para que eu lesse cordel ou canção para todos. A literatura vinha associada aos bens de primeira necessidade, como o arroz, o feijão, a abóbora ou a goiabada (CHICO CÉSAR, 2016, s.p.).

Duas coisas merecem destaque no depoimento de Chico César: a primeira diz respeito à recuperação de uma cena corriqueiramente mencionada pelos estudiosos do cordel, que é o cenário onde um leitor compartilha o conteúdo do folheto com uma audiência, reforçando o aspecto de oralidade que compõe esse texto escrito. A outra é a relação do cordel com gêneros alimentícios de primeira necessidade, que documenta o fato de o cordel ter circulado (e ainda circular) no espaço da feira livre.

Esses detalhes do primeiro contato do autor com o cordel são bastante significativos de uma relação muito íntima com a literatura dita popular em versos e, sem dúvidas, fundamental para a construção do poema aqui estudado. Por outro lado, o cordel não é a única escola que informou a realização dessa obra. Em passagem posterior do mesmo depoimento ao *Correio Braziliense*, Chico César explica sua relação com a literatura canônica brasileira:

A partir de 8 anos, comecei a trabalhar numa loja que vendia discos e livros. Antes, me relacionava de uma forma ingênua, mas, depois, a música e a literatura começaram a aparecer como bens de consumo. Além de vender, eu lia os livros. E, assim, conheci Antologias de literatura publicadas pela editora Ática. Li José Lins do Rego, José de Alencar, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna. Obviamente, não entendia tudo, mas ajudou a construir em mim um

<sup>11</sup> No restante da análise opto por utilizar o nome resumido, assim como fez o autor no posfácio à obra.

horizonte de liberdade, a não aceitar as respostas imediatas, a acessar canais mais livres (CHICO CÉSAR, 2016, s.p.).

Além de um caso de trabalho infantil relatado por uma grande personalidade de nossa música (que, no entanto, não é descrito como experiência dolorosa, mas libertária), percebe-se a relação de Chico César com os autores chamados de regionalistas, com a literatura canônica que, inicialmente incompreendida, marcaria profundamente a intimidade do autor com o universo da palavra. Os romancistas brasileiros, entretanto, não foram bastantes à fome de leitura de Chico César. Em posfácio a seu livro *Cantáteis*, ao indicar a influência de autores como Ezra Pound, Vicente Huidobro e João Cabral de Melo Neto na escrita de seu poema elegíaco, Chico César estabelece uma ponte entre o estilo de sua obra e uma tradição do século XX. Difícil alinhar obras de poetas tão singulares em um mesmo percurso, posto que os contextos e condições de produção de seus trabalhos são bastante distintos, ainda que em todos a proposta de ruptura e tradição do novo se insinuem como um traço fundamental. Mas há um elemento de aproximação – o fato de serem poemas narrativos aparentados com epopeias da Antiguidade – que o próprio Chico César assinala nesse mesmo posfácio:

Escrevi *Cantáteis* estimulado pela existência e consistências de poemas longos como *Os Cantos* de Ezra Pound, *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *Altazor* de Vicente Huidobro. Ou ainda *O Guesa*, de Souzaândrade e *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Sei que o fato de esses existirem e pesarem decididamente na balança da literatura universal deveria me silenciar em definitivo. Mas deu-se o contrário. E cometi *Cantáteis*. Atribuo hoje à falta de juízo que acomete os apaixonados. Era como eu me encontrava. E me encontro (CHICO CÉSAR, 2005, p.106, grifos do autor).

A menção a obras inspiradoras de *Cantáteis* feita pelo autor destaca, a princípio, a predominância de poemas longos escritos na primeira metade do século XX, por autores vinculados a etapas do Modernismo em diferentes regiões do planeta. A remissão a obras (*O Guesa* e *A Divina Comédia*) cuja aparição data de séculos anteriores não deixa de seguir certo alinhamento com a dimensão subjetiva da modernidade e a vocação épica de poemas narrativos.

Essa relação com textos modernistas e epopeias é uma matriz importante na construção de *Cantáteis* e merecerá uma exploração mais aproximada em parte da análise do poema. A outra matriz, de enorme reverberação para o propósito deste trabalho, está insinuada no momento seguinte do depoimento que constitui o posfácio supracitado, no qual Chico César alude ao projeto (realizado *a posteriori*) de transformar o poema em uma peça audível.

Dez anos depois do texto escrito, estou colocando melodia com o intuito de

vê-lo transformado em cantata. A mim, a musicalidade do poema sugere o contraponto criado pelo encontro da cultura embrenhada nos braços distantes e distintos com a fornalha policultural de uma das maiores cidades do mundo, cuja principal característica é a diversidade.

Uma sonoridade que vai do aboio nordestino ao modalismo (!) da música eletrônica, usando a música brasileira para construir pontes entre o erudito e o popular, rural e urbano, ancestral e contemporâneo (CHICO CÉSAR, 2005, p.106-107).

Ora, essa sucessão de trechos do posfácio a *Cantáteis* e as figuras contrastantes que são enumeradas no final da citação, além de exibirem facetas do processo criativo do poema – seja pela alusão a influências diversas, seja pela revelação das intenções musicais do autor que se seguiram à publicação –, inserem esse livro de Chico César no bojo das realizações poéticas que percorrem as linhas deste trabalho e que se caracterizam pelo movimento de frequência de universos nem sempre conciliáveis (fato que os pares opostos do final da citação sugerem). É desse movimento entre oralidade e escrita e entre tradição livresca canônica e tradição do cordel em *Cantáteis* que esta seção do terceiro capítulo trata.

Para efeito de organização do argumento, devo seguir a ordem das ideias arrumadas por Chico César em seu posfácio, que inicialmente expõe as influências de certa tradição escritocêntrica gestada nos movimentos de vanguardas do começo do século XX e dos Modernismos que eclodiram no Brasil e em outros países dos quais são oriundos os poetas citados. É importante pontuar que há no trabalho desses autores um desejo de ruptura e um compromisso no futuro que caracterizou os vanguardistas que se seguiram aos artífices da arte moderna, como caracterizou Antoine Compagnon:

A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de ser avançado em relação a seu tempo. Se o paradoxo da modernidade vem da sua relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depende de sua consciência da história (COMPAGNON, 2003, p.38).

Essa consciência histórica, necessária para empreender os movimentos de ruptura formal e temática, também está presente em um autor como Sousândrade, cuja obra conheceu publicação bem antes de os parâmetros da arte moderna, cunhados por Baudelaire, aportassem por essas terras – segundo Ricardo Meirelles (2008), a primeira tradução de *Les fleurs du mal*, por Jamil Mansur Haddad, data de 1958). Basta retomarmos aqui o trecho de *Das Memorabilia* que introduzem o Canto VIII do *Guesa Errante*, já de tanto conhecimento pela citação dos irmãos Campos: “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos

depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 2002 p. 107).

Essa questão temporal presente na perspectiva das vanguardas (e de um autor como Sousândrade, que a elas alinho neste texto), constituindo uma matriz dialógica de *Cantáteis*, precisa ser compreendida como tal e, paradoxalmente, pensada como tradição, posto que compreende uma influência estética e política que atravessou todo o século XX. É a questão temporal, o compromisso com o futuro, que vai configurar um contraponto estético à tradição do cordel, alinhada com outras concepções de temporalidade nem sempre comprometidas com uma base teleológica de pensamento e que devem ser levadas em conta quando tratamos de poéticas da oralidade.

Pensando em uma sincronicidade dos autores modernistas quanto à busca do novo em suas obras e a canonização desse traço característico dos movimentos literários na virada do século XIX para o século XX, vale resgatar a reflexão introdutória a essa questão presente em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), quando Leyla Perrone-Moisés situa a questão do “novo” na literatura de base europeia:

No vocabulário crítico de nosso século, os adjetivos qualificativos se tomaram raros e discretos. Quando se fala de um ‘belo livro’ ou de um ‘grande escritor’, confia-se num vago senso comum partilhado pelo interlocutor. De modo geral, preferem-se os qualificativos menos comprometedores: *forte, interessante, curioso, astucioso* etc. Dentre os adjetivos, dois (que se reduzem a um) têm sido utilizados sem constrangimento ao longo de nosso século: *novo e original*. Nascidos com a estética romântica, os valores ‘novidade’ e ‘originalidade’, desconhecidos anteriormente, têm tido uma longa vida. Ao abolir critérios e as regras clássicas, os românticos desencadearam a valorização da ruptura e da diferença. Na célebre postulação do Belo por Baudelaire (permanência e novidade), a modernidade privilegiou o segundo elemento. Mas, à medida que o nosso século passava, as rupturas e as diferenças se sucederam com tal abundância e em tal velocidade que se começou a questionar a repetição *já tradicional* de sua busca? O que é original quando só há diferenças? E quanto ao julgamento: não é paradoxal ter-se, como único valor estável, a mudança? Abolidos todos os códigos, ficou entretanto um mandamento: contrariar o código (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.9-10, grifos da autora).

Considero válido o mapeamento da autora para situar o recorte temporal e temático de alguns poetas eleitos por Chico César como influentes em *Cantáteis*. Perrone-Moisés, em seus questionamentos ao final do parágrafo citado, deixa patente a institucionalização da ruptura como um legado dos autores vanguardistas, ou seja, esses escritores instituíram uma certa tradição do “novo”. Se pensarmos no caso brasileiro, tanto a “boa nova” das vanguardas quanto as rupturas formais têm estreita ligação com o legado da Semana de Arte Moderna de 1922.

Embora seus principais artífices e participantes (notadamente os poetas Mário de Andrade e Oswald de Andrade) não figurem no rol das influências apontadas por Chico César no posfácio de *Cantáteis*, é preciso enxergar o trabalho desse artista como mais um de tantos desdobramentos daquele momento da cultura brasileira. Tal desdobramento, além do apreço pelas vanguardas, se consolida com a eleição de São Paulo como metrópole e locação privilegiada do sujeito poético. É, novamente, Pedro Duarte quem reflete sobre a relação do modernismo de 22 com a cidade:

O Modernismo brasileiro nasce espiritual e materialmente na cidade. Essa ambiência foi decisiva para o movimento estético. Sua exigência de uma arte inovadora era fundamentada pela tentativa de acompanhamento da evolução da própria vida moderna, que mudava radicalmente, anunciando, já no presente um futuro muito distante do passado (DUARTE, 2014, p.135).

A cidade – e no caso dos Modernistas de 22, São Paulo – seria a imagem concreta do “novo”. Percebendo o desdobramento dessa questão em *Cantáteis*, essa metrópole como monumento ao “novo” deslumbra as retinas do sujeito poético retirante, mas a bagagem do retirante insere na percepção do novo o peso da tradição. É preciso pontuar isso porque o “novo” nem sempre é uma preocupação evidente na tradição do cordel (embora sua busca não possa ser descartada, considerando o fato de que a textualidade do cordel se alimenta também das tendências estéticas e temáticas de seu contexto). Os vanguardistas são, portanto, uma das tradições e figurações do cânone literário de que se alimenta Chico César no momento de construção do seu poema.

Neste momento, como quero abranger o movimento do texto de Chico César entre as tradições e porque inicio com a influência da literatura canônica, a análise seguirá um roteiro mais ortodoxo de enfrentamento do texto de *Cantáteis*. Em seguida, devo compreender a incidência da oralidade (e da escrita do cordel, carregada de oralidade) no percurso do poema *Cantáteis*. Nesse esforço inicial, vou trazer o texto de Chico César para o primeiro plano da análise. De que trata *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade*? Mais uma vez, o autor dá a pista das motivações que geraram o tema central do poema:

Escrevi *Cantáteis* como um canto de amor e amizade a uma mulher, uma musa paulistana. Escrevi movido por esse sentimento híbrido (amozade) e que muitas vezes julgamos formado por partes que se negam: o amor e a amizade. Ela chama-se Tata Fernandes, está nomeada no poema. O tempo e o afastamento do ambiente passional mostram que a musa, mais do que uma pessoa, é a representação de um tipo de mulher de São Paulo. Urbana, letrada, combativa, independente, frequentadora dos círculos intelectuais alternativos, das rodas artísticas. Seja isso resultado da reivindicação e conquista pessoal ou berço.

Uma espécie de herdeira de Pagu ou Anita Malfatti ou Lina Bo Bardi ou Tarsila do Amaral. Uma contemporânea de Suzana Salles, Lala Dehzenleim e Soninha Francine (CHICO CÉSAR, 2005, p.105-106).

A inspiração de Tata Fernandes configura a musa como uma Beatriz às avessas, já que sua influência força o poeta a reconfigurar o sentimento que o aproxima da amada/amiga, agora não mais conformados nos ditames do amor cortês – que move o sujeito poético da *Divina Comédia* e ainda encontra ecos na aventura poundiana ou na viagem em queda livre de *Altazor*, mais recentes e aproximados da proposta identificada no neologismo *amozade*. Esses sentimentos repaginados impõem uma dicção ao mesmo tempo humilde e agressiva em atendimento às pautas de movimentos de mulheres que fizeram parte da observação da experiência paulistana empreendida pelo poeta de Catolé do Rocha.

Essa postura, a um tempo combativa, a um tempo vulnerável, está presente na invocação contida nas estrofes iniciais:

seu poeta preferido  
bem antes de ser ferido  
já era ferido antes  
não visitou as bacantes  
as nereidas e as ninfas  
quis beber de sua linfa  
esperou e não morreu  
esse poeta sou eu  
de lira desgovernada  
deliro musa amada  
órfão bisneto de orfeu.  
(CHICO CÉSAR, 2005, p.11)

A exemplo dos poetas que elencou no posfácio, Chico César recorre a um elemento formal da epopeia clássica, iniciando *Cantáteis* com uma invocação às musas, mas se coloca em um lugar deslocado da tradição clássica pelo recurso a imagens da condição dissidente do poeta, como a da “lira desgovernada” e a do “órfão bisneto de Orfeu”. Essas imagens do desconcerto seguem na estrofe seguinte, em versos como “quero que o mundo se acabe/ se não disser o que sinto/ digo a verdade, minto/ vertente me arrebatada/ minha voz é serenata/ labareda e labirinto” (2005, p.14). A remissão à necessidade de exprimir o sentimento e as contradições do sujeito apaixonado se condensam na sentença contraditória “digo a verdade, minto” e no par “labareda e labirinto” que, além da aproximação sonora tão cara à musicalidade de Chico César, representa a relação apaixonada do poeta (labareda) com a cidade/labirinto que se metamorfoseia em sua musa.

No tocante à presença desse tópico da invocação no poema, é certo que em seus poemas



extensos os modernistas como Pound ou Huidobro também se preocuparam em trazer de volta a estrutura tradicional e incluir um sujeito errático, completamente apartado da linearidade de sentimentos e caracteres do herói da epopeia grega. Além dessa configuração do sujeito, há uma desobediência a protocolos formais da epopeia, sem que, no entanto, os ecos da narrativa da Antiguidade deixem de emergir em frestas de seus textos. É o caso de *Os Cantos*, em cujo primeiro canto se pode observar como, na evocação à musa Circe, a epopeia homérica é traduzida para a *melopeia* poundiana:

#### Canto I

E pois com a nau ao mar,  
 Assestamos a quilha contra as vagas  
 E frente ao mar divino içamos vela  
 No mastro sobre aquela nave escura  
 Levamos ovelhas a bordo e  
 Nosso corpos também no pranto aflito,  
 E ventos vindos pela popa nos  
 Impeliam adiante, velas cheias,  
 Por artifício de Circe,  
 A deusa bacante.  
 (POUND, 2006, p.25)

Esses primeiros versos de Pound já anunciam a matéria dos trinta cantos de entrada de seu poema épico. Embora o poeta norte-americano inicie sua narrativa poética *in media res*, não deixa de invocar as imagens da *Odisseia*, inclusive no que tange à presença do cenário náutico e das entidades mitológicas aqui representadas por Circe. Vale lembrar que o artifício poundiano de construção do percurso desse sujeito poético desloca o *nóstos* do herói homérico em busca do seu lugar existencial para o encontro com a deusa Vênus. A centralidade de figuras femininas na primeira parte de *Os Cantos* constitui outro elo aproximativo do poema de Chico César com o poema de Ezra Pound. A remissão ao clássico homérico recupera a outra característica do trabalho de Pound que pode ser alinhada à trajetória do Chico César escritor, que é a reverência aos mestres do passado (mesmo em um esforço de criar uma novidade literária). Observe-se o que Leyla Perrone-Moisés destaca da relação de Pound com Dante (poeta também influente no trabalho de Chico César): “Para Pound, Dante é um *inventor* e um *mestre*. O nome de Dante é a referência mais constante nas obras ensaísticas de Pound e figura em todas as suas listas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.87, grifos da autora). Sem dúvidas o poeta florentino ocupa um lugar matricial na própria concepção de Literatura de Pound, que, em seu *ABC da literatura*, referindo-se a postulantes à função de crítico literário, afirma que “sem conhecer Dante, Guido Cavalcanti e Villon ninguém será capaz de julgar os mais altos índices de certa



que marcaram as obras das vanguardas estéticas do início do século XX:

Ah, Ah, sou Altazor, o grande poeta, seu cavalo que come alpiste, nem es- quente sua garganta com claro de lua, a não ser com meu pequeno paraquedas como um guarda-sol sobre os planetas.

De cada gota de suor de minha testa fiz que nascessem estrelas, as quais deixo a vocês a tarefa de batizar como a garrafas de vinho (HUIDOBRO, 2019, po- sição 100).

A irreverência de Altazor ao anunciar sua viagem/queda tem o espírito iconoclasta dos vanguardistas e prepara o terreno para os experimentos radicais da forma que vão conferir ao poema uma dicção prosaica, ainda que perseguidora de uma musicalidade desalinhada. É pró- prio das Vanguardas e de seu compromisso com o futuro a vontade de ruptura com os modelos vigentes e o tom de manifesto. Entretanto, há no manifesto, convivendo com o desejo de rup- tura, o desejo de comunicar, de ser doutrinário. Refletindo acerca do impacto dos manifestos vanguardistas europeus, sobretudo do futurismo do início do século XX sobre a obra dos mo- dernistas brasileiros, Pedro Duarte afirma que:

Como o nome indica, o manifesto deve manifestar. E o Simbolismo defendia uma estética misteriosa e ambígua, mais indireta. Com o Futurismo, a lingua- gem poética deve ser manifestada diretamente, com firmeza franca, assim como cabe ao próprio manifesto. Descubria-se, então, a sua potência, explo- rando um estilo dinâmico, agressivo, veloz e sem floreios ornamentais, com ‘violência agitada e incendiária’ – adjetivos estranhos à estética anterior. Os manifestos futuristas carregam toda a poesia das obras de arte futuristas na sua forma e não só no conteúdo de seus comandos. Chegando até a superar estas em interesse e qualidade, fazem parte da mesma poética modernista de pri- meira hora (DUARTE, 2014, p.71, grifo do autor).

Com seu ímpeto vanguardista aparentado do de seus contemporâneos brasileiros, Hui- dobro consegue acomodar formas caras ao impulso das vanguardas europeias, como o verso livre, o aforismo e a linguagem prosaica, ao desejo de manifestar um projeto estético de base andina, residindo nisso uma contribuição importante para a literatura latino-americana do sé- culo XX. É justamente no desejo épico e doutrinário de um vanguardista e na irreverência que residem os principais pontos de aproximação entre uma obra como a de Huidobro e um texto marcadamente musical e apoiada na estrofação tradicional do cordel como o de Chico César.

É menos obsessivo em Huidobro o cuidado com a musicalidade, bem marcada no poema de Ezra Pound. Contudo, mais do que estabelecer uma comparação mais aprofundada entre a obra de Huidobro e a de Pound, é importante a percepção, lastreada pelas indicações do posfácio de Chico César, das influências das obras dos dois poetas em *Cantáteis*. Influências manifestas,

seja no ponto em que Chico César imprime em seu poema uma musicalidade fortemente sincopada (na esteira das preocupações musicais de Pound), seja no tom irreverente e iconoclasta que caracteriza o poema de Huidobro. Essas características de construção de linguagem, aliadas à retomada (como em *Os Cantos*) dos temas e estruturas da epopeia clássica, já se anuncia nas estrofes iniciais de *Cantáteis* supracitadas. Mas esse cotejo inicial, com um breve levantamento de relações intertextuais, permite lembrar que – a exemplo de seus modelos – no poema de Chico César esses elementos estão sempre a serviço de um percurso existencial que também se insere nos primeiros versos, inclusive indicando o roteiro espacial da viagem paulistana empreendida pelo sujeito poético. Tomando outra estrofe, começamos a perceber essas locações cuja citação no poema é filtrada pelo olhar apaixonado do poeta:

sou maré onda espuma  
 se você quiser que eu suma  
 (você quer que eu suma, é?)  
 eu sumo do Sumaré  
 tomo sumo de sumiço  
 bebo fumo perco o viço  
 me evaporo na poesia  
 serei o que não seria  
 viro padre sacerdote  
 enclausurado num pote  
 sereia sem luz do dia  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p. 15).

Essa estrofe, que inicia a cartografia da locação paulistana do poema pelo bairro de Sumaré, sugere também a construção do estado anímico do poeta, conforme já declarado pelo autor no posfácio citado nesta seção do trabalho. A comoção do poeta vai ser sempre desenhada em imagens que indicam um deslocamento ou abandono do estado de consciência do sujeito, como na sequência “tomo sumo de sumiço/ bebo fumo perco viço/ me evaporo na poesia/ serei o que não seria/ viro padre sacerdote/ enclausurado num pote/ sereia sem luz do dia” (CHICO CÉSAR, 2005, p.15). Essa movência acentuada pelo sentimento contribui para que, salvo a invocação inicial, o poema não traga uma linearidade narrativa aparente, sendo a *amozade* pela musa/cidade o elemento de conexão entre as estrofes mais recorrente do percurso do sujeito poético de *Cantáteis*. Outro elemento importante é a nordestinidade delineada em alguns versos que, mesmo sendo menos frequentes do que o sentimento que anima a viagem do sujeito poético, será de grande valia para aproximar o poema da tradição cordelística.

Por ora, pensando na base sentimental da relação entre poeta e musa, a configuração errática do sujeito poético apaixonado continua a ser delineada na estrofe seguinte:

e, claro, reapareço  
 com a alma pelo avesso  
 rasgando meu improviso  
 doido roto sem juízo  
 noé boiando sem arca  
 ou calderón de la barca  
 patriarca de ninguém  
 carrapato no sedém  
 de uma padroeira prenha  
 fogo-fátuo me desenha  
 nuvem encantada, vem  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.15).

Algumas imagens como “doido roto sem juízo” ou “fogo fátuo me desenha” são, imediatamente à leitura do poema, reveladoras de uma exaltação emocional hipertrofiada pelo *pathos* do sujeito poético. Curioso é o fato de que essa loucura que se insinua em alguns momentos do poema nem sempre é condizente com a proposta híbrida de amor e amizade que, ao fim e ao cabo, constitui a singularidade temática do poema, mas funciona como registro do impulso inicial da base narrativa de *Cantáteis*. Seguramente, a passionalidade desses momentos se encaixa na ideia de beleza que motiva o percurso do poeta. A beleza da musa também é sugerida a partir de sua capacidade de desequilibrar o sujeito errante e isso é realçado por escolhas estilísticas aprendidas pela leitura de autores comprometidos com as rupturas formais, como Pound e Huidobro, aqui já mencionados. Um exemplo dessas questões de estilo é a ausência de pontuação, que também marca a estratégia de Huidobro em *Altazor*, como podemos ver na seguinte estrofe:

Você está perdido Altazor  
 Sozinho no meio do universo  
 Só como uma nota que floresce na altura do vazio  
 Não há bem não há mal nem verdade nem ordem nem beleza  
 (HUIDOBRO, 2019, posição 147).

Nessa passagem, a ausência de pontuação sublinha o desconcerto do sujeito em queda livre. Vale lembrar que esse estado de errância de um sujeito deambulante se assemelha ao percurso do nauta que enfrenta a plasticidade das águas do oceano nos *Cantos*, bem como ao sujeito que se envereda nos labirintos da metrópole paulistana em *Cantáteis*. Lembrando dos *Cantos* de Ezra Pound, se tomarmos o Canto XXVIII veremos, em passagem que evoca o filósofo Ralph Waldo Emerson (“Sábio de Concord”), o mesmo abandono consciente da pontuação:

E ele admirava o Sábio de Concord  
 ‘Demasiado eclético para tomar uma decisão’  
 E a mente de Loupee aos cinquenta  
 Levou-o a um aposento com uma certa vaguesa  
 Como se ele nem  
 entrasse ou ficasse fora  
 Como se ele nem  
 Fosse para a esquerda ou para a direita  
 E sua pintura refletia este estar.  
 (POUND, 2006, p.155)

O trecho, que se desenrola a bordo do navio St. Giorgio (histórico navio de combate da frota americana, usado na Primeira Guerra Mundial), escrito com ausência de pontuação e, também, com a repetição de preposições, reforça a ideia de deslocamento e a perspectiva individualista do sujeito poético (tão cara à filosofia de Emerson). Esses efeitos, além do grafismo decorrente e da relação com a viagem sugerida no poema, apontam para a incerta condição do viajante, sem que as repetições deixem de favorecer a *melopeia* poundiana. Então, o que está em jogo em ambos os poemas com suas escolhas estilísticas e figura na base da caracterização do sujeito apaixonado criado por Chico César é a errância, a trajetória cambaleante que também funde a perspectiva do sujeito poético à da musa-cidade de beleza perturbadora. É importante lembrar – remetendo a mais uma influência manifestada pelo autor de *Cantáteis* – que a errância conduz o poeta Dante Alighieri a seu encontro com Virgílio e sua trajetória pelos abismos infernais. Na cena de abertura da epopeia dantesca já se percebe a perplexidade do poeta, vagando em uma selva escura:

Da nossa vida, em meio da jornada,  
 Achei-me numa selva tenebrosa,  
 Tendo perdido a verdadeira estrada.  
 Dizer qual era a coisa tão penosa,  
 Desta brava espessura e asperidade,  
 Que a memória a relembra inda cuidadosa.  
 Na morte há pouco mais de acerbidade;  
 Mas para o bem narrar lá deparado  
 De outras coisas que vi direi verdade.  
 Cantar não posso como tinha entrado;  
 Tanto o sono os sentidos me tomara,  
 Quando hei o bom caminho abandonado.  
 (ALIGHIERI, 2019, posição 107).

Nesses versos iniciais do Canto primeiro do “Inferno”, primeira parte de *A Divina Comédia*, alguns tópicos são relevantes porque fundadores de uma matriz do sujeito moderno. O primeiro é a própria condição de vida como movimento e como matéria da poesia, depois

retomada por artífices da arte moderna, como Baudelaire e seus *flâneurs* percorrendo os boulevards parisienses. Outro tópico é o da angústia diante da possibilidade da morte e efemeridade da vida, que tanto motivou as construções literárias quanto frequentou o ideário de correntes filosóficas importantes, a exemplo do Existencialismo. Por fim, há as alterações da consciência e o desregramento dos sentidos, tão caros a pensamentos como o de Freud e à poética de Rimbaud. Na especificidade do tratamento dado a esses tópicos por Chico César podemos tomar como um primeiro exemplo, a questão do movimento da vida e da perspectiva do caminhante:

vejo grandes avenidas  
 por onde vacas paridas  
 passeiam com seus bezerros  
 vejo acertos e erros  
  
 boiando num lago morno  
 velando o eterno retorno  
 essa indelével mancha  
 vaqueiro do tempo escanCHA  
 atemporal montaria  
 tangendo a réS e a cria  
 recria, recua, desmancha  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.51)

Além do movimento na perspectiva do sujeito reforçado pela repetição do verbo “ver”, a estrofe constrói a ideia de movimento calcada na noção de tempo. Nesse caso, a imagem do “eterno retorno”, remetendo à filosofia nietzschiana, estabelece uma perspectiva não linear a essa variável aqui associada à vida. A questão do tempo conduz, inexoravelmente, à problemática gerada pela consciência da morte ou pela relação do poeta com a ideia de morte que mobiliza o sujeito como nos seguintes versos:

no sertão do cariri  
 morrer é haraquiri  
 com espinho xique-xique  
 também a falta de pique  
 é automóvel das almas  
 alvoroçadas ou calmas  
 nas estridências do fim  
 mas não foi feito pra mim  
 morrer é tão pegajoso  
 viver é que é perigoso  
 o ermo a esmo assim  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.13).

Há nessa recusa da morte um apelo à moldura da resistência que serviu sempre para tipificar a subjetividade sertaneja pela paisagem do Cariri paraibano, evocada aqui em parêntese

com a remissão a Guimarães Rosa, outra influência a ser levada em conta. Também o elemento onírico e o desregramento dos sentidos são partes constitutivas do percurso do sujeito poético de *Cantáteis*, sempre associados à presença da musa:

embriaguez e vertigem  
 perfume de mata virgem  
 com seu perfumoso aroma  
 eu acho que estava em coma  
 antes de lhe conhecer  
 desconhecia o prazer  
 desmaiado nas calendas  
 vi que aqui há muitas tendas  
 mas sinto falta de ar  
 por isso quero morar  
 em seus arpejos e rendas  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.47).

É preciso compreender que essa questão na obra de Chico César está também ligada à influência da figura mitológica de Zé Limeira, cantador paraibano cuja obra está registrada no livro *Zé Limeira poeta do absurdo*, de Orlando Tejo. Tejo constrói o perfil biográfico de um cantador nômade, extravagante e pouco comprometido com padrões de comportamento da época em que teria vivido, e cuja obra, repleta de trocadilhos e de invenções verbais, acompanha o *non sense* da imagem do poeta do absurdo. Exemplo típico dessa poesia desafiadora da lógica e eminentemente performática seria esta estrofe retirada de um suposto desafio a José Alves Sobrinho:

Me chamo Limeira, Liminha, Limão,  
 Montado a cavalo no mato fechado,  
*Ciência Regente*, conheço um bocado;  
 Carcaça de burro de espora e gibão,  
 Novilha parida do lado de lá,  
 A cabra berrando do lado de cá  
 Com medo do bode da pimba de ponta,  
 Limeira é quem fala, Limeira é quem conta  
*Nos dez de galope na beira do mar.*  
 (LIMEIRA *apud* TEJO, 2000, p.194, grifos do autor).

Nos versos de Limeira, assim como em parte de *Cantáteis*, o pouco comprometimento com uma sequencialidade da narrativa é elemento constitutivo da construção do estado de torpor do sujeito poético. Essa característica atende também ao desejo do jogo, da brincadeira gratuita com a linguagem, como afirma Muniz Sodré ao se referir à poesia atribuída a Zé Limeira: “A língua passa a ser aqui um vasto campo de jogo, um pretexto para o prazer de inventar, de suscitar os atos da linguagem” (SODRÉ, 1988, p.198). Também no cordel e nas obras



de Zé Limeira e de Chico César, as questões de ataque à lógica narrativa associadas aos experimentos com linguagem se fazem presentes. Logicamente, esse é um adendo necessário para não esquecer de que o cordel também é uma manifestação poética com pontos de contato com toda a literatura canônica.

A remissão a Zé Limeira neste momento da leitura é importante para lembrar que essa influência de Dante que percorre o texto de *Cantáteis* (bem como de parte substancial da produção literária ocidental que sucedeu o poeta florentino), em uma poesia como a de Chico César, concorre com outros caudais informados pelo autor no posfácio que serve de impulso para esta reflexão, mas também verificáveis na trama do poema em análise. Esses influxos, que passam pela influência das culturas negras e das culturas de povos originários, imprimem certo tom de galhofa e certo abandono da angústia metafísica que seriam decorrentes dessa discussão filosófica do sujeito. Isso deve ser levado em conta porque responde pela questão política que a leitura do poema inspira e confere singularidade à escrita de Chico César. Vejamos um momento em que a presença dessas diferentes matrizes é tematizada no poema:

no bico de um anum  
 nosso século XXI  
 se passará num insight  
 solidão cerveja light  
 ocuparão a europa  
 me diga se você topa  
 ir lá tocar um mourão  
 tupi anglo saxão  
 pro povo meditabundo  
 belmondo não é raimundo  
 mas também tem coração  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.80).

Nessa estrofe, ao alinhar em períodos coordenados os elementos que se confrontam (“mourão”, “tupi” e “anglo saxão”), o poeta remete a uma possibilidade de imposição dessas matrizes à europeia. A imposição aqui tem relação com a ocupação do espaço existencial do “povo meditabundo” a partir de saberes não-europeus. Esse adendo é um lembrete de que as influências de autores de base eurocentrada em Chico César sempre vão contar com ressalvas impostas pelo autor, embora ele não as negue. Mas é fundamental lembrar que o autor se move no poema pela inspiração de uma mulher que, diante da comparação com mulheres revolucionárias, já permite imaginar uma postura mais vigilante quanto aos lugares ocupados pelas mulheres de diversas posições de fala, e indica um olhar sensível de Chico César no tocante às demandas de movimentos sociais. Sobre a negritude e a presença das mulheres em sua

trajetória, o autor de *Cantáteis* discorre, em entrevista concedida em 03/12/2017, ao programa *Domingo Espetacular*, da TV Record, no momento em que fala da canção *Mama África*, gravada inicialmente no disco *aos Vivos*, de 1995.

Acho que, de algum modo, *Mama África* é uma coisa identitária, porque eu sou negro, porque eu trago dentro de mim sendo homem, com brilho assim, com uma dignidade a figura da mulher. Na minha banda sempre tem mulheres tocando e eu trago muito forte essa herança que a cultura africana deu pro Brasil. Uma cultura até pouco reconhecida, ainda, mas eu acho que cada vez mais a tendência do brasileiro é se sentir mais africano também. Não apenas um eurodescendente, mas um afrodescendente (CHICO CÉSAR, 2017, s.p.).



Figura 55: Foto de Chico César no Programa *Domingo Espetacular* (print de tela)  
Fonte: <https://youtu.be/nOldHuXbgPY>

A remissão às mulheres associada à negritude não é episódica na carreira de Chico César, como esse depoimento demonstra. Mas é preciso assinalar o quanto a experiência paulistana foi importante para a sedimentação dessa postura. Com efeito, a presença de Tata Fernandes, musa inspiradora, é frequentemente assinalada no poema, em conjunção com os cenários de São Paulo, como se a cidade em sua efervescência se fundisse com a personalidade contestatória e exuberante da personagem. Para concretizar essa fusão, a musicalidade do nome de Tata é explorada em associação com o nome da locação destacada pelo poeta:

tata do tatuapé  
estivemos no tibet  
no ano mil e duzentos  
nos tormentosos eventos  
desde então nos separaram  
oito séculos mascaram  
um noivado sem namoro  
houve riso houve choro  
e agora o recomeço  
tem a data e o endereço

que cante mais forte o coro  
(CHICO CÉSAR, 2005, p. 55)

Além da conexão entre a musa e o espaço da cidade, o verso “um noivado sem namoro” é bastante representativo da ideia de “amozade” proposta no título da obra. Trazendo para a proa das motivações do poeta a questão do sentimento, é curioso pensar na condição elegíaca do poema de Chico César, já que essa forma poética clássica tem estreita ligação com um estado de espírito que, de início, tem mais ligação com o luto do que com o percurso afetivo, aparente na temática do poema em uma mirada mais abrangente. Importante trazer para esta reflexão a leitura da relação do poema de Chico César com a forma poética elegia feita por Lucimar P. de Oliveira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade – Reflexões sobre a elegia contemporânea de Chico César*. De início, tratando das motivações da pesquisa, Oliveira coloca como problema inicial a remissão à elegia que não se confirma com o uso das formas tradicionais dessa modalidade de poema:

O interesse primeiro pela realização desta pesquisa surgiu da questão de qual seria o ensejo de um poeta contemporâneo optar pelo gênero elegíaco, embora não utilize a forma clássica da elegia, cujo poema estrutura-se, geralmente, em dísticos elegíacos, isto é, hexâmetro seguido de pentâmetro, para compor ‘Cantáteis’, e considerando que, pelo seu caráter originário, a elegia trate da temática da morte, da perda, da finitude, do luto, da brevidade e incerteza da vida, da angústia da expatriação, do amor efêmero ou infeliz, da infância irreversível, das calamidades da história, todos esses utilizados desde sempre como elementos primeiros para a composição dessa espécie poética (OLIVEIRA, L. 2015, p.16, grifo da autora).

Já na apresentação da problemática, a pesquisadora afasta a possibilidade de enxergar elementos formais e elementos temáticos mais correntes da elegia no âmbito da composição de Chico César. Mas, qual seria, então, a relação possível entre o poema de Chico César e essa forma clássica a ele associada pelo autor? Retorno a Oliveira para seguir na pista:

Embora a elegia tenha origem e caráter lutosos, em concordância com o seu caráter, inicialmente caracterizada pela métrica específica, passando depois a assinalar um gênero poético que se distinguiu não pelo formato, mas pela matéria, ou seja, a tristeza dos amores interrompidos pela infidelidade ou pela morte, diversos tipos dessa espécie poética são registrados. E, citando Chico César neste percurso, pode-se dizer que seu canto elegíaco prima pela temática do amor e da amizade, em que perpassam distintos e conflituosos sentimentos, bem como seu formato de cordel moderno insinua um contraponto nascido da incidência da cultura presente em distantes e distintos lugares do Brasil em sua diversidade cultural (OLIVEIRA, 2015, p.19).

Embora a expressão “cordel moderno” seja, em meu entendimento, carregada de imprecisões e movimentos hierarquizantes consolidados por essas periodizações, duas questões merecem destaque no bojo dessas observações de Pereira. Em primeiro plano, o fato de que a questão da *amozade* seria o vetor subjetivo e sentimental a ser associado à ideia de elegia; e a outra é a de que todas as questões literárias de cunho supostamente universalizante são organizadas por uma acomodação a engenharias discursivas filtradas pela vivência do poeta em espaços de afetividade e construção de subjetividade que são o Nordeste (pontuado pela autora ao se referir ao cordel) e São Paulo (locação física privilegiada no poema, ainda que carregada da afecção do sujeito poético). Mas o investimento de Pereira é no termo híbrido *amozade*, para identificar a ponte com o gênero poético da elegia e a singularidade que tal movimento confere a *Cantáteis*, pontuando que esse sentimento catalisador do movimento do sujeito poético seria bem mais do que um jogo morfológico:

Poder-se-ia discorrer muito acerca do termo utilizado por Chico César para definir o neologismo ‘amozade’, procedente da hibridez de sentimentos que, de acordo com as concepções ora abordadas, todo o processo histórico, cultural, ideológico, filosófico, etc., configura o sujeito híbrido, o qual pode ser percebido em o eu poético de ‘Cantáteis’ de maneira que não se trata do conceito literal de híbrido, até porque há diversas designações para o vocábulo, mas considerando as várias acepções da palavra, vez que o autor atribui a hibridização às relações de sentimentos e não puramente à composição ou a um processo de formação de palavras, cujos radicais e/ou elementos foram extraídos de distintas línguas (OLIVEIRA, 2015, p.107, grifos da autora).

Percebe-se que, mesmo relativizando o termo, Pereira aponta para a força do hibridismo presente no vocábulo *amozade*, atentando menos para o trabalho morfológico representado pelo neologismo que para o fator conceitual. Sendo o vocábulo *amozade* uma aglutinação de sensações supostamente inconciliáveis, o caminho em busca desse sentimento, a viagem em torno de uma musa/cidade concentraria nessa confluência entre paisagem sentimental/paisagem concreta a própria condição da atividade poética. Mas, chegando a essa construção de pensamento, a reflexão de Pereira contribui para a percepção do processo criativo subjacente à imagem geral de *Cantáteis*. É possível fazer um acréscimo inspirado no impulso da pesquisadora de perceber a influência da Elegia na construção do poema de Chico César. Esse adendo se volta para a ideia de perda, que é preciso ser compreendida não como falta de um ser querido ou desejado, mas como a predisposição do sujeito, frente ao sentimento híbrido de *amozade*, de perder-se de si e perder-se na fusão com a musa/paisagem. Isso se delineia em algumas passagens do poema, a exemplo da décima estrofe, em que o movimento do sujeito é vertiginoso;

belisquei a minha bunda  
 mergulhei na barafunda  
 rodei feito carrapeta  
 zambelei fiquei zambeta  
 entrei no redemoinho  
 quis dar amor e carinho  
 cacacá e quiquiqui  
 feito vaca no jequi  
 genitiei comi fungo  
 e o anel de nibelungo  
 botei nesse dedo aqui  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.20)

A imagem mais significativa dessa estrofe, “entrei no redemoinho”, metaforiza a vertigem e a espiral de sensações e movimentos desencadeada pelo encontro com a musa. Marca também a forma elíptica do movimento do sujeito poético. Por serem construídas em um esquema de 8 versos em redondilhas, as estrofes se anunciariam lineares pelo recurso à redondilha. Entretanto, se compõem de superposições de imagens e onomatopeias que servem à ideia geral do sujeito em deslocamento, errante. Entenda-se aqui que esse deslocamento de si mesmo na direção dos movimentos da pessoa amada constitui uma marca da poética de Chico César – tomem-se como exemplo duas canções de *Aos vivos* (1995): “À primeira vista” (“quando te achei me perdi”) e “Templo” (“minha tribo me perdeu/ quando entrei no templo da paixão”). Em *Cantáteis*, o “perder-se” é mais do que estar desorientado pelo apaixonamento: é a necessidade de mover-se em direção ao desconhecido, carregando consigo as marcas de um nordestino se incorporando a São Paulo. Essas marcas deixam no poema o rastro do pertencimento a uma tradição inventora do discurso sobre a nordestinidade rearranjada a partir da inserção desses elementos de urbanidade e as marcas de filiação aos povos originários e à cultura afrodiáspórica. A aproximação de um discurso sobre o Nordeste se consolida, também, na recepção do auto *Morte e vida Severina*, uma das influências confessadas de Chico César no posfácio à obra e que aparece citada nos versos:

morte e vida Severina  
 pro filho de Etlvina  
 circo César circunspecto  
 claríssíma lispector  
 luz na alma das mulheres  
 sou cantor não sou alferes  
 confidente esquartejado  
 mas na praça do mercado  
 minha língua tagarela  
 canta ainda o nome dela  
 doce morango mofado  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p.63)

Vale pontuar que, no âmbito formal, tanto Chico César como Melo Neto escolhem a redondilha, central na base rítmica do verso do cordel, como verso preponderante para a construção das estrofes de seus poemas. Mas se pensarmos no prestígio do autor de *Morte e vida Severina* no concerto das vozes consagradas da literatura canônica brasileira, a citação da obra de Melo Neto nessa estrofe, associada à alusão a autores canônicos como Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, indica uma percepção por parte de Chico César da importância da obra de João Cabral de Melo Neto e das implicações de estabelecer diálogo com uma obra canônica. Talvez essa relação não seja tão óbvia quanto possa parecer, mas é importante em uma linha de filiação como a que parte dos outros poetas já mencionados nesta análise. A recepção do poema cabralino no texto de *Cantáteis* deve ser pontuada com algumas ressalvas: a primeira diz respeito ao tom que preside toda a poética de Melo Neto. O poeta pernambucano optou sempre por uma redução no volume, uma poesia *low profile*, à diferença da primeira geração modernista da qual foi tributário. Em Chico César, já falamos aqui da predileção pelos efeitos sonoros que reverberam sua formação musicista. A outra questão a ser considerada é a linguagem realista e prosaica escolhida por Cabral, afastada de grandes adornos e do ilusionismo que marcou grande parte da poética influenciada por Baudelaire (lembrando que o próprio Cabral bebeu na fonte da matriz baudelaireana). Sobre essa última questão, Luiz Costa Lima, em *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*, afirma que:

Ao iniciar-se na poesia, o autor nordestino já dispunha de uma tradição que, em último termo, derivava de Baudelaire. A ele, como temos mostrado, o poeta não se sujeitou integralmente. Mantendo a primazia da palavra e da inteligência sobre as emoções e os sentimentos, Cabral revê, entretanto, o que sua arte tem a ver com a realidade de que parte (LIMA, 1995, p.265).

O texto de Chico César é declaradamente emocionado e não se furta à relação com o elemento onírico, o que contribui para que o poeta carregue suas estrofes com trocadilhos e imagens dotadas de um colorido distanciado do realismo da narrativa do *auto de natal pernambucano*, proposto por João Cabral de Melo Neto.

Entretanto, essas ressalvas não devem deixar de lado a grande influência do auto cabralino na construção de *Cantáteis* e a citação de Costa Lima, ao lembrar de certo engajamento da obra de Melo Neto, fornece a primeira pista para essa compreensão. Se no plano da linguagem poética a aproximação entre esses poetas nordestinos não é tão evidente, não se pode considerar que as contingências das realidades empíricas dos dois autores deixem de presidir o fluxo narrativo de suas obras. Em ambos, as concepções de Nordeste aparecem como matriz identitária

importante para o percurso dos sujeitos em deslocamento. Em Melo Neto, afinado com as questões sociopolíticas de sua época, há uma necessidade de movimentar suas personagens entre sertão e mangue com a crueza denunciadora da miséria dos sobreviventes nesses espaços, mas com esperança na defesa da vida (sempre em risco, tanto no sertão como no mangue). Em Chico César, a condição de nordestino retirante do sujeito poético se converte em predisposição para a descoberta encantatória da musa/cidade. A nordestinidade no poema está presente na relação esperançosa com a cidade e suas promessas. É a relação de *amozade* com a musa paulistana que move o sujeito, e sua relação com o território de origem figura como elemento de atração entre corpos/ territórios diferentes:

que me importa o furdunço?  
 tenho a alma de jagunço  
 pendurada num poleiro  
 e as filhas do doleiro  
 não podem pagar por ela  
 mas seu vulto na janela  
 me ganhou me arreganha  
 arapuá se assanha  
 e ferroa meu desejo  
 na minha cegueira vejo  
 o passo da carinhanha  
 (CHICO CÉSAR, 2005, p. 42).

Na estrofe, a afirmação da nordestinidade (“tenho a alma de jagunço”) está implicada no arrebato pela presença da musa, ao mesmo tempo em que a remissão à paisagem do Rio São Francisco (“o passo da carinhanha”, remetendo ao rio e à cidade baiana que fica em suas margens), reafirma a nordestinidade do sujeito poético.

O tema da nordestinidade, evocado pela relação de Chico César com a obra de Melo Neto, lembra o fato de que pensar nessa questão conduz à consideração da presença de outras tradições que escapem das molduras canônicas que se integram às imagens dos poetas aqui evocados. Se tomarmos como exemplo os versos

eu não nasci num monturo  
 de onde venho é escuro  
 mas clareio onde chego  
 sei demonstrar meu apego  
 pelo que me tranquiliza  
 meu pé marca onde pisa  
 sou coco do catolé  
 de onde eu vim vim a pé  
 anunciou-me o vem-vem  
 para me receber bem  
 ame o meu amor, mulher

(CHICO CÉSAR, 2005, p.45)

As soluções imagéticas com as quais o poeta delinea sua relação com o espaço originário são muito eficazes porque também se alinham no sentido de sugerir a construção afetivo-existencial. Primeiro, é importante destacar a alusão ao pássaro que em algumas localidades do Nordeste é conhecido como “vim vim” ou “vem vem”, cujo nome científico é *euphonia chlorotica*. O nome do pássaro invoca a ideia do deslocamento, condição *sine qua non* do retirante. Mas é sabido que algumas tradições poéticas elegem as aves canoras como uma metáfora do poeta e, mais especificamente, como metáfora do cantor. Esses aspectos encontram reforço ao lembrarmos do intertexto com a *Cantiga de vem vem*, de autoria de José Marcolino e Panta, vertida em um clássico do repertório de Luiz Gonzaga. Já no destaque dessa imagem, pode-se perceber a força impressa por Chico César à sua formação cultural associada ao cancioneiro popular nordestino. Acrescente-se a isso o fato de que Chico César compreende que Luiz Gonzaga está intimamente ligado ao caldeirão de ritmos afrodiaspóricos que embasaram seu estilo como compositor popular. Para ilustrar essa relação de Chico César com figuras emblemáticas da cultura nordestina e a importância dada pelo poeta e compositor paraibano à herança afrodiaspórica dessa cultura, vale retornar ao depoimento dado ao programa *Domingo Espetacular* da TV Record:

Primeiro vem aqueles que, pra mim, são a tríade, a santíssima trindade, né? Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale. Por que? Porque eles são homens negros nascidos em cidades do interior de alguns estados nordestinos; Gonzaga em Exu, Jackson em Alagoa Grande e o João do Vale nascido em Pedreira, no interior do Maranhão. E esses homens vindo do interior, de situação econômica difícil ali nas origens, eles conseguiram fazer uma música que cantou pro mundo todo. Então, esses aí são influências minhas, diretamente, mas eu sei que eles acabaram influenciando Gil, Caetano, todos os outros que vieram depois. Principalmente os que vieram do Nordeste (CHICO CÉSAR, 2017, s.p.).

A citação mostra como a presença de Luiz Gonzaga entre as influências do poema está longe de ser fortuita, sendo programática dentro do que o poeta elenca como as principais matrizes musicais do cancioneiro nordestino. O fato de estarmos falando de três artistas nordestinos negros sendo reverenciados por outro artista nordestino negro nos transporta de volta às imagens atávicas da estrofe em questão, sobretudo no trecho em que o sujeito poético situa sua origem: “meu pé marca onde pisa/sou coco de catolé”, na qual a remissão à Catolé do Rocha natal vem acompanhada da remissão ao fruto (coco de catolé), mas também faz alusão ao ritmo de matriz africana *coco de embolada*, com a remissão ao fato de que essa modalidade do



cancioneiro, pertencente à tradição do repentismo, é também uma dança, uma maneira de interação do corpo com o espaço ancestral que acompanha boa parte do cancionero e do acervo rítmico de várias localidades nordestinas. Dessa forma, esse momento telúrico do sujeito poético reforça a imagem do retirante que se impõe à representação identitária do sujeito poético.

A partir disso, pode-se pensar *Cantáteis* como um poema cuja configuração subjetiva pode associar o sujeito poético às figuras de retirantes construídas com muita frequência pela tradição do cordel. A questão da migração é uma construção imagética muito frequente no cordel, chegando a ser configurada como um ciclo temático. Alguns autores, como Patativa do Assaré, se debruçaram sobre o tema de forma muito consistente. No caso de Patativa, sua notoriedade no âmbito nacional está associada à gravação de *A triste partida*, uma das sagas migratórias mais conhecidas da obra do poeta cearense, justamente por ter sido difundida pela voz de Luiz Gonzaga. Ali há uma ideia da partida como algo doloroso, como algo motivado pela tragédia da seca.

Apela pra maço, que é o mês preferido  
Do Santo querido,  
Senhô São José.  
Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,  
Lhe fuge do peito  
O resto da fé.  
Mundo.

Agora pensando segui ôtra tria,  
Chamando a famia  
Começa a dizê:  
Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,  
Nóis vamo a Sâ Palo  
Vivê ou morrê  
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, p.52)

Esse poema tornou Patativa do Assaré conhecido nacionalmente pela gravação de Luiz Gonzaga (ele mesmo autor – em parceria com Humberto Teixeira – de “Asa Branca”, grande hino da migração nordestina). No tom de “A triste partida” há um investimento na descrição da angústia das personagens diante da exigência da viagem. É um poema emblemático para a configuração de um imaginário sobre o Nordeste, mas é importante lembrar que, em Patativa, temos outros exemplos da temática em questão, como é o caso de “Emigração”, que aborda com mais detalhes a humilhação do migrante nordestino diante do malogro que motivou a partida para o sudeste:

A fome é o maior martírio  
que pode haver neste mundo,

ela provoca delírio  
 e sofrimento profundo  
 tira o prazer e a razão  
 quem quiser ver a feição  
 da cara da mãe da peste,  
 na pobreza permaneça,  
 seja agregado e padeça  
 uma seca no Nordeste

Por causa desta inclemência  
 viajam pelas estradas  
 na mais cruel indigência  
 famílias abandonadas  
 deixando o céu lindo e azul  
 algumas vão para o sul  
 outras para o Maranhão  
 cada qual com sua cruz  
 se valendo de Jesus  
 e do Padre Cícero Romão  
 (PATATIVA DO ASSARÉ, 1999, p.151).

No poema de Patativa o grande vilão é a seca, e a migração é uma solução desesperada e motivada pela miséria e pela fome decorrentes do problema climático. Tanto “Emigração” quanto “A triste partida” documentam o malogro dos pequenos agricultores do sertão nordestino, forçados pela impossibilidade de sobrevivência através de suas pequenas lavouras e da criação de ovinos, caprinos ou aves, por conta da falta de água. O malogro da fome se desdobra no desespero que causa a viagem, então Patativa não observa a migração com sinal de positivo. É, junto com a seca, uma violência contra o que seria um atavismo identitário dos personagens sertanejos que percorrem os longos poemas de Patativa do Assaré. Essa perspectiva contrária a qualquer benefício que a situação do migrante possa representar, estando presente na obra de Patativa e Luiz Gonzaga (duas figuras centrais para a construção do imaginário sobre o sertão nordestino) é hegemônica em se tratando de imaginário sobre o Nordeste e tributária do “discurso da seca” criador de estereótipos da nordestinidade. Sobre essa matriz, importante consultar Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

O discurso da seca, traçando ‘quadros de horrores’, vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas que envolve todos ‘os Estados sujeitos a esse fenômeno climático’. A descrição das ‘misérias e horrores do flagelo’ tenta compor a imagem de uma região ‘abandonada, marginalizada pelos poderes públicos’. Este discurso faz da seca a principal arma para colocar em âmbito nacional o que chama de interesses dos Estados do Norte, compondo a imagem de uma área ‘miserável, sofrida e pedinte’. Este discurso da seca vai traçando assim uma zona de solidariedade entre todos aqueles que se colocam como porta-vozes deste espaço sofrido. Aproxima os grandes proprietários da Zona da Mata dos comerciantes das cidades, e estes dos grandes produtores de algodão ou criadores de gado. Forma o que Freyre vai chamar de ‘elite

regional’, capaz de sobreviver, durante décadas, com estes mesmos argumentos (ALBUQUERQUE JR., 2009, p.73, grifos do autor).

Mesmo que exista enorme coerência entre a trajetória das personagens que circulam nos textos de Patativa – sobretudo nos textos que tratam da emigração – e a biografia do poeta do Assaré, que sempre viveu de agricultura familiar e nunca deixou sua terra natal, há nessa modalidade de poema um risco de que poemas com o tom de “A triste partida” e “Emigração” se insiram na ordem discursiva apontada por Durval e operem na contramão da descrição do sofrimento do exílio que o poeta intenta fazer, reforçando a maquinaria discursiva que constrói uma ideia de Nordeste calcada na miséria e na inferioridade perante os estados do centro-sul do país. Essas são as armadilhas impostas pelas elites intelectuais sugeridas por Albuquerque Júnior em aliança com as elites econômicas que, como já foi levantado aqui, em diálogo com autores como Muniz Sodré e Silvio Almeida, foram sedimentadas em torno do patrimonialismo e do racismo persistente que contamina todas as nossas instituições e a cultura brasileira.

Obviamente, Chico César é tributário dessa tradição que vem do cordel e do cancionero popular, mas sendo um homem negro que carrega as convicções acerca do valor de sua formação nordestina afrodiáspórica, o poeta de *Cantáteis* não se coloca saudoso, nostálgico do sertão, nem melancólico diante da paisagem urbana com a qual se depara. Antes, trabalha no sentido de reconfigurar a imagem do migrante através da potência de seu consórcio com a musa/cidade, não raro construindo cenas dionisíacas muito distantes de qualquer tom de melancolia:

instala-se o carnaval  
em que o canavial  
compadria com a caatinga  
todo pé de mato vinga  
zona da mata, sertão  
a noiva num caminhão  
vestida pro casamento  
embelezado momento  
com seu véu de cachoeira  
e um cantador de feira  
minueta deslamento  
(CHICO CÉSAR, 2005, p.55).

É evidenciada nessa estrofe uma imagem da cidade e de um nordestino (compreendido dentro das configurações espaciais mais basilares da discursividade sobre o Nordeste: sertão e zona da mata) que, ao invés de situar-se em um contraponto à metrópole que o acolhe, carnaliza essa relação, bem ao contrário do que se apresenta nas narrativas de textos canônicos da emigração nordestina como *Asa Branca* e *A triste partida*. Em *Cantáteis*, a questão do migrante

figura produtiva e muito fértil, posto que, como já exposto aqui, a *amozade* com a cidade/musa é colaborativa e inspiradora. Essa relação de encantamento e de intimidade com São Paulo é muito bem descrita por Chico César em entrevista concedida ao jornal *El País*, 18/09/2020, quando o poeta narra seus primeiros passos na capital paulista:

Eu cheguei em São Paulo na noite do dia 16 de março de 1985. Eu tinha 21 anos, vinha de Barra Mansa, onde eu tinha passado cinco meses, depois de um mês no rio. E pra mim foi uma iluminação, uma revelação a cidade de São Paulo. Eu cheguei pela rodoviária do Tietê. O meu irmão me pegou e me trouxe para a Vila Madalena, para a rua Aspicuelta, a casa de uma amiga chamada Maria Luiza Fontenele, Malu, na verdade era a casa da mãe dela, Dona Débora. Ele me pegou, passamos ali pelo Anhangabaú, depois ele desceu até a Avenida Brasil, Henrique Schaumann, depois deve ter descido a Cardeal até chegar na Vila Madalena. E pra mim foi uma revelação, porque a imagem que eu tinha de São Paulo era enchente todo o tempo, violência, a Rota na rua. E eu cheguei e era uma noite de lua, uma noite bonita de maio. E a Vila Madalena era uma cidade do interior, bastante residencial, casas. Nessa época só havia três bares. Pensei: ‘que cidade linda, maravilhosa’ (CHICO CÉSAR, 2020, s. p., grifo do autor)

Os motivos do deslumbramento de Chico Cesar por São Paulo, condensados na sentença exclamativa final, são bastante nítidos e apoiam-se na inversão dos estereótipos do caos e da violência que ruem diante de uma paisagem interiorana de Vila Madalena. Obviamente, se a entrevista segue, as outras faces da metrópole são aludidas pelo poeta, mas interessa pensar que, em *Cantáteis*, a relação com São Paulo é muito mais entusiástica do que tensa. Se insisto em inserir o livro de Chico César na série que trata da migração nordestina no cordel, é preciso ressaltar que temos aqui um retirante de outra ordem, que, sendo menos melancólico do que os personagens dos cordéis e canções aqui citados, não é menos complexo. Ama e abraça a cidade/musa com todas as vicissitudes de suas contradições, inclusive com a perda do cenário encontrado aos 21 anos. Em momento posterior da entrevista ao *El País*, Chico César pondera:

A cidade se verticalizou bastante. A própria Vila Madalena onde eu cheguei adensou. Havia três bares agora deve ter uns três mil. A cidade muda tudo, o tempo todo. Uma mudança que eu observei foi a chegada das ciclovias. Pra mim essa foi uma mudança maravilhosa. Agora vai retroceder um pouco. Essa cidade que muda o tempo todo. Essa cidade que vai de Jânio Quadros para Erundina, pita, que muda politicamente o tempo todo. Eu acho isso muito bacana. É uma cidade viva em todos os sentidos (CHICO CÉSAR, 2020, s.p.)

Permito-me, nesse momento, destacar a dupla significação da ideia de sentido atribuída à impressão de Chico César por São Paulo. A primeira, que é a ideia de significação, remete ao impacto formativo da cidade para o artista que chegou à metrópole com 21 anos. Há, nessa ideia,

muito da construção da obra de Chico César e da própria construção de uma nordestinidade mais nômade, menos atávica e, portanto, menos permeável a estereótipos muito tóxicos acerca do Nordeste sedimentados sob a falsa oposição entre natureza e cultura que presidiu a noção hierarquizante de cultura perpetrada a partir de uma perspectiva eurocêntrica (como a remissão ao pensamento de Muniz Sodré, na primeira parte deste trabalho, ajuda a perceber).

A segunda acepção de sentido, ligada ao elemento sensorial e à vida, permite pensar na personificação da cidade em *Cantáteis*, através de sua simbiose com a musa Tata Fernandes. Essa musa tanto ensina o poeta a compreender a existência na cidade como um movimento vital quanto propõe ao sujeito uma configuração de masculinidade em movimento, em ginga, que revê os limites de sua construção de homem apaixonado e acompanha a trajetória engajada de uma mulher paulistana. É possível pensar que, através da relação com a musa, o poeta também se insere na simbiose com a cidade, e o efeito dessa simbiose é a consideração de que nordestinos negros vindos de zona rural são também um componente identitário (nem sempre visibilizado) da pulsação paulistana. A segunda concepção de sentido funciona aqui para compreender uma perspectiva de nordestinidade deslocada, nem sempre comprometida com a melancolia, a nostalgia e a saudade que marcaram historicamente a *dizibilidade* sobre o Nordeste.

Essa leitura dupla da relação de Chico César com a musa/cidade conduz ao encaminhamento das conclusões acerca da possibilidade de ler *Cantáteis* na chave do *jogo múltiplo*, à semelhança das obras e autores que estão percorrendo este trabalho. Em *Cantáteis*, os códigos de uma mirada escriptocêntrica são dominados pelo autor, que aplica na construção do poema elementos estilísticos e temáticos colhidos pela leitura de autores tributários da tradição literária de matriz europeia e filiados ao cânone vanguardista dos irmãos Campos, personagens ligados à cena cultural paulistana. Essa tradição da ruptura nunca deixou de estar ligada a um pretenso universalismo europeu, mesmo que alguns saltos como o do pensamento de Oswald de Andrade (para continuarmos trabalhando com a família concretista) apontassem para uma perspectiva diferente da base logocêntrica do pensamento ocidental. Esses alicerces do poema de Chico César foram construídos em torno de uma forma tradicional do cordel brasileiro, a redondilha, que, com a rima e com a reconfiguração de nordestinidade cunhada por um artista negro, nascido no sertão nordestino, mas imbricado na vivência paulistana, encaminha a dicção e a música do poema de Chico César para as matrizes da oralidade, tanto de influência do repentismo quanto de influência do cancionero das comunidades rurais no Nordeste. Esse movimento, essa ginga de Chico César entre duas tradições, permite que a base escriptocêntrica não sufoque a poesia comprometida com o corpo e com a vida. A música e a vibração do sujeito e da cidade/musa de *Cantáteis* se tratadas como um cordel, colocam o *logos* em vigilância que serve

aos sentidos, ao sangue, ao som, à vida, ao motor do sujeito e à *amozade*.

## 5 BULE BULE: UM ARTISTA DO JOGO MÚLTIPLO

Seu doutor meu lugar é a caatinga  
 Região que o governo mais despreza  
 Onde o pai de família muito reza  
 Onde a mãe de família menos xinga  
 Onde um copo de água de moringa  
 Vale muito dinheiro no verão  
 Sei pilar mucunã pra fazer pão  
 E de batata de umbu fazer cocada  
 Minha roupa de couro alaranjada  
 Lhe dá prova que venho do Sertão



Figura 56: Foto de Antonio Ribeiro da Conceição (Bule Bule)  
 Fonte: Bule Bule (website oficial do poeta)

*De onde é que vem o baião?* Como se vem desse chão de barro ao encontro do asfalto, nem tanto asfalto, nem tanto barro, alguns paralelepípedos e uma nesga de esperança. Vida de retirante que nem sempre é tanto retirância, mas são idas e voltas, entre a cidade do sertão e cidade do litoral. Nas *Refavelas* a gente percebe que o sertão não está tão longe assim. No sertão a gente percebe que o asfalto é logo ali, que a TV doutrina tudo e que o calor não é mais nem

menos, mas é outro, em um canto mais seco, em um canto mais úmido.

No sertão a chuva é rica, convida a sair na rua e tomar banho de bica, ignorando a trovoadas e curtindo a noite mais fria para ouvir as histórias de lutas dos antepassados, as anedotas e os causos de assombração. No subúrbio da cidade-indústria, a chuva fina vem com o medo do novo, com as lágrimas da saudade e com medo de se perder do pai e da mãe. Agarrado à saia da mãe, eu olhava o horizonte para ver para onde eu ia, que lugar era aquele tão diferente, sem imaginar que a chuva, a fumaça, o barulho dos carros iam se tornar tão afetivos e tão familiares com o decorrer do tempo.

A lembrança do sertão ou da relação com essa paisagem natal remete ao momento em que, saídos da Iara, chegamos eu, meu pai, minha mãe e meu irmão Othon a Camaçari. Da viagem não me lembro muito bem, mas lembro da chegada sob uma garoa insistente, a esperar um coletivo em Simões Filho, embaixo do viaduto que passava pela BR-324, que nos levaria a Camaçari. Nossa primeira casa em Camaçari não existe mais. Era uma pequena casa na Rua Nova do Triângulo, cujas paredes descobri que eram de taipa após a queda de uma delas, graças à chuva torrencial. Havia um matagal ao lado que não tinha nada de bucólico; antes, era uma espécie de lixão que, obviamente, viraria um espaço das primeiras aventuras naquela temporada inicial. As casas vizinhas do lado direito não tinham cercas ou muros que as separassem, de maneira que, com pouco tempo, já estávamos ligados àquelas famílias e a alguns de seus hábitos.

Eram muito comuns os carurus naquela vizinhança, como o caruru de sete meninos ao qual me referi na introdução. As memórias desses eventos, que ocorreram com bastante frequência naquela rua, são de acontecimentos que me ocorreram entre os seis e oito anos de idade e chegam muito esmaecidas, mas, se persistem, guardam significados que só a passagem do tempo vai sublinhando para mim. Um desses carurus se destacou dos demais por um acontecimento que, à época, foi muito instigante e perturbador. Havia um casal de idosos na vizinhança – Seu Ari e Dona Baixinha –, que fez um caruru muito farto, sem dúvidas o maior de que participei. A casa deles era também o frigorífico do bairro, onde se compravam carnes variadas e cujo atendimento era feito por um rapaz negro muito brincalhão, chamado Sabino. Junto com ele estava sempre Flávia, uma moça muito séria, da qual tínhamos medo e que usava roupas diferentes (hoje, venho a concluir que era um homem trans). Às vezes, quando ia com meu pai ou minha mãe até o recinto, encontrávamos sentada na porta Dona Mel, uma mulher muito simpática, muito carinhosa com todas as crianças, muito meiga (me chamava sempre no diminutivo. Na época eu gostava!) e muito jovial. Depois descobri que todos eles moravam com o casal de idosos e imaginei serem todos parentes. Quando entrei na casa de Seu Ari e Dona

Baixinha, no dia do caruru, me impressionei com a mesa farta e a grande quantidade de crianças. Não me lembro de estar com meu pai ou minha mãe. Talvez porque a casa desses vizinhos fizesse fronteira com nosso quintal, devo ter ido com meu irmão e provavelmente entramos pelos fundos da casa. Chegando, nos ofereceram uma cadeira para sentar e, quando me sentei, ansioso para provar aquelas iguarias, Dona Mel apareceu na porta da sala e logo ganhou o centro. Lembro muito bem que, ao olhar no rosto dela, tive a impressão de que ela estava ali, mas seu espírito estava em outro lugar. Ela percorreu com um olhar severo as cadeiras que faziam um semicírculo na sala e começou a falar em uma língua que eu não reconheci, com um tom agressivo e dedo em riste. A voz, o gestual e a língua em nada remetiam à figura maternal e afável com quem conversávamos na porta do frigorífico. Era um gestual completamente diferente do que eu já vira, mas a sensação de espanto ia esmaecendo a partir do momento em que eu percebia os adultos tratando a cena com naturalidade, embora ninguém tenha encostado em Dona Mel. Certamente esse deve ter sido o primeiro contato mais aproximado com a língua e com a religiosidade de matriz africana. Tempos depois descobri que Dona Mel era uma Mãe de Santo e a cena ganhou um significado mais solene para mim. Ao mesmo tempo, embora a questão de falar línguas fosse diferente para mim, o elemento religioso do acontecimento só encontrava paralelo com a sensação de contato com o além que eu experimentava na Iara, escutando histórias de aparições e animais fantásticos, na calçada da casa de nº170 da Rua Vicente Almeida Sá. Evidentemente, a minha compreensão infantil do processo só conseguia sentir o elemento suprassensível dos acontecimentos e o caruru ficou desde sempre associado a seu aspecto espiritual por conta daquele encontro na rua Nova do Triângulo, em Camaçari. Foi a primeira vez, entre cores, cheiro de dendê e sabores inesquecíveis que o Sertão pode encontrar o Mar.

## 5.1 VIVÊNCIA DE UM ARTISTA MULTIFACETADO ENTRE O SERTÃO E O RECÔNCAVO

Antonio Ribeiro da Conceição, conhecido pelo nome artístico (e poético, já na apresentação) de Bule Bule, é um daqueles artistas que reúnem em torno de seu trabalho uma coleção de modalidades muito importantes do verso da oralidade. Para essa característica multifacetada de sua obra, o nascimento em 1947 na cidade de Antonio Cardoso - Ba, cidade situada em uma zona fronteira entre as regiões do Recôncavo e do sertão baiano, deve ter contribuído muito.



Tendo contato muito precoce com a poesia, ele costuma homenagear os seus predecessores, como seu pai, Manoel Muniz, mestre tiraneiro homenageado no poema “Um punhado de saudade”, que abre o livro *Um punhado de cultura popular* (2013):

Foi ele Manoel Muniz  
 Um autêntico tiraneiro  
 Pai de Antônio Ribeiro  
 Que vos conta essa história  
 Morreu sem contar mentira  
 Viveu em prol da verdade  
 E com avançada idade  
 Foi para o Reino da Glória  
  
 Viveu oitenta e um anos  
 Seis meses e catorze dias  
 Defendendo as poesias  
 Chula, batuque e tirana  
 Vendendo cordéis nas feiras  
 De alagoas e Bahia  
 Hoje está na Campa fria  
 Da cidade de umburana  
 (BULE BULE, 2013, p.11).

O depoimento versificado de Bule Bule merece menção para pontuar que, no aprendizado da cantoria e no cordel (tema importante neste trabalho), muitas vertentes da poética da voz estão em circulação, como os provérbios e os trava-línguas. A incidência e o domínio dessas formas devem ser considerados quando se pensa em adotar critérios estéticos para a leitura de poemas de cordel; do contrário, pode-se incorrer no equívoco de subavaliar essa modalidade de literatura como um ramo menor da literatura canônica. Se parâmetros estéticos forem a escolha do analista, ele deve levar em consideração os vestígios das poéticas da voz no poema analisado e as implicações corporais e de *performance* que conformam essas modalidades literárias. O caso de Bule Bule é exemplar para referendar esse tipo de afirmação: em um primeiro plano, porque esse berço descrito na homenagem que faz ao pai favoreceu o contato com manifestações musicais e poéticas diversas, tais como o cordel, a chula, o batuque e a tirana; em segundo, porque essa variedade de formas da cultura da oralidade e do regime misto de oralidade e escrita, que é o caso do cordel, moldaram o caráter multifacetado do artista para sua atuação em um espectro de vivências artísticas que sustentam o arcabouço de poéticas da oralidade que caracterizam o trabalho de décadas de escuta atrás de um balcão.

Para pensar na vivência que o transformou em um poeta emblemático dentro do universo do cordel e da cantoria, parte-se da constatação de que, pela via da aprendizagem paterna, o poeta absorveu o verso da tirana, de cuja memória se tornou também guardião. Sobre a tirana é

preciso discorrer, com o auxílio do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, reproduzindo um trecho do verbete dedicado a essa modalidade de manifestação cênica e poética. Assim, nos primeiros parágrafo do verbete, temos:

**TIRANA.** Canto e dança originários da Espanha e que recebemos por intermédio de Portugal, onde a tirana ainda é baile de rapazes e moças, animado e cheio de movimento. Possivelmente a tirana veio para o rio Grande do Sul por Buenos Aires, que teria recebido do Peru, Bolívia e Chile, roteiro de suas danças, como crê Carlos Vega.

No Rio Grande do Sul a tirana era popularíssima. João Cozimbra Jacques (*Assuntos do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 1912) julgava-a vinda entre 1822 e 1835. Havia diversas tiranas, a *tirana-grande*, dança sapateada em roda grande, diversas *tiranas-de-dois*, bailados em grupos de dois pares, a *tirana-de-ombro*, assim chamada devido à aproximação seguidamente do ombro de um dos cavalheiros com a dama do outro cavalheiro e vice-versa; além dessas, havia também a *tirana tremida*, assim denominada pelo trinado das cordas da viola e também chamada *tirana-dos-farrapos*. Cantava-se:

*Tirana, feliz tirana:  
Tirana de um dolorido  
Uma tirana de gosto  
Deixa um gaúcho perdido.*

*Eu amei uma tirana  
E ela não me quis bem  
Agora vou desprezá-la  
Vou ser tirano também.*

*Todos gostam da tirana  
Mas é só para dançar  
Porque de uma tirana  
Ninguém deve gostar.*

*Tirana, feliz tirana  
Tirana que bom fandango  
De tudo vou-me esquecendo  
Só de ti vou me lembrando.*

A tirana-canção espalhou-se pelo Brasil e dela há registro na Bahia e no Alto São Francisco. Foi igualmente popular no Rio de Janeiro e interior da província, citada por Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um Sargento de Milícias*: ‘Já se tinha cantado meia dúzia de modinhas e dançado por algum tempo a tirana’, reportando-se ao tempo de D. João VI no Brasil. Martins Pena (*O juiz de paz da Roça*, e representado no Teatro São Pedro em Outubro de 1839) termina a comédia com uma tirana, dançada por todos, acompanhada a viola (CASCUDO, 2001, p. 683-684, grifos do autor).

O enorme parêntese representado por essa remissão à tirana, catalogada por Cascudo e incluída na formação de Bule Bule, se deve a um esforço genealógico de perceber a consolidação do cordel na Bahia, cenário no qual Bule Bule está incluído. O texto de Cascudo tem uma importante função didática, no sentido da percepção do movimento espacial de uma forma poética e musical da cultura dita popular (em que pese uma ressalva a ser feita quanto à obsessão de

Cascudo em fixar uma origem europeia, coisa que merece uma investigação mais atenta, já que Portugal e Espanha tiveram sua cultura decisivamente moldada pelo influxo mouro-africano da Idade Média) em países sul-americanos, nos quais a presença africana e ameríndia ditou as regras da formação cultural. No tocante à questão espacial brasileira, a incidência da forma na região do Alto São Francisco baiano fornece uma explicação (por questões de proximidade geográfica com a cidade natal do poeta) para a relação familiar de Bule Bule com a tirana. O aspecto de maior vulto, porém, seria a relação intrínseca da tirana com sua realização musical e sua consequente vinculação com eventos que envolvem a dança. Isso se ajusta, junto com a redondilha, ao caráter rítmico e melódico da poesia de Bule Bule (o elemento romanesco do exemplo citado por Cascudo também se filia a grande parte da temática lírica do samba-de-roda, modalidade poético-musical-dançante da qual Bule Bule também é grande mestre), bem como ao âmbito performático que une as formas poéticas que configuram o arcabouço da cantoria e do cordel no Brasil. Mas essa relação com a tirana recompõe também o cenário de aprendizado de um poeta de cordel com todas as nuances de um artista multifacetado, conhecedor de inúmeras formas do acervo literário das populações subalternizadas. Além disso, a remissão a Cascudo ajuda a marcar o sertão baiano como território de grande efervescência poética e musical, capaz de gestar uma figura hiperbólica como Bule Bule.

O livro *Um punhado de cultura popular* é construído com poemas que reforçam uma identidade sertaneja do poeta, ao mesmo tempo em que traçam um perfil psicológico muito vinculado a algumas tradições da cidade em que o poeta nasceu e enaltecem as heranças familiares. Prova disso é o poema a seguir, “Véia parteira – poema caboclo” –, que homenageia a mãe do poeta, tradicional parteira da localidade onde ele nasceu:

Mamãe é veia partêra  
 Tem mais de cem afiado  
 Minino pá dá recado  
 La in casa é o qui num farta  
 Um traz nutiça pra ela  
 Mãe ponha um ôvi i entrega  
 Pai vai bebê na budegá  
 Eles fica no terrêro  
 Mãe acende um candieiro  
 I prosa até noite arta.

Mãe é daquelas partêra  
 Sem curso do interior  
 Mas dá licença a doto  
 Sabe mais que enfermêra  
 Zela bem Du inucente  
 Cuida da parturiente  
 Num qué nem qui diga oi

I só que pru recompensa  
 Qui um passe e diga bença  
 Pra dizê Deus te abençô  
 (BULE BULE, 2013, p.12).



Figura 57: Capa do livro *Um punhado de Cultura popular*, de Bule Bule  
 Fonte: acervo particular do autor

Esse trecho do poema, cuja grafia simula a linguagem falada a partir do uso de variações estigmatizadas da língua, insere o leitor em um contexto no qual as parteiras desempenhavam um papel relevante em uma sociedade desprovida de acesso à medicina. Associa-se à descrição do pai no sentido de expor o respeito das comunidades interioranas dos estados brasileiros. Desponta nesse trecho o valor dado por Bule Bule à sabedoria e à formação que não são oriundas da escola, mas que dão respeitabilidade para as pessoas que as executam. Essa relação com o ofício e com as bases de sua vivência no âmbito da formação interiorana se destacam em alguns poemas de Bule Bule. Essa mundivivência de constante ligação com várias formas poéticas da oralidade, sem dúvidas, explica o fato de que o poeta, dentro do elenco de artistas que circulam neste trabalho, seja o que mais tenha abraçado a multiplicidade, com uma diferença para os anteriores: os poetas considerados no capítulo anterior são múltiplos porque fazem conviver o saber institucionalizado e seus campos de atuação diversos com a tradição do cordel. Em Bule Bule, a multiplicidade se configura na atuação do poeta em ramos diversos dentro das culturas da oralidade. Em entrevista a Luciano Ferreira de Souza, anexada à Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), intitulada *Cordel na Bahia: Literatura*

Popular Multifacetada (2017), Bule Bule afirma o valor do aprendizado de múltiplas formas das poéticas da oralidade:

**Luciano Ferreira de Souza:** Eu queria que o senhor falasse um pouco de sua vivência com outras manifestações artísticas que também estão relacionadas com esse universo popular, o samba de roda, o forró, enfim, o senhor tem discos gravados...

**Antonio Ribeiro da Conceição (Bule Bule):** Essa coisa também me ajuda, né? Eu domino do coco de embolada à ciranda, o maracatu, o samba de roda de vários sentidos porque a minha cidade, Antonio Cardoso, era o final do Recôncavo, ela já é o portal da caatinga, mas eu milito bem dentro do samba rural do recôncavo, a chula e tal. E milito bem no samba caatingueiro, no samba sertanejo, entendeu? Então essa minha vivência em várias áreas do samba e vários meios dessa cultura me dá segurança para transitar livremente dentro de todo esse universo de cultura popular, da vaquejada à ciranda, o maracatu, tudo isso está representado no meu trabalho. Convivi com mestres sambadores, grandes nomes, grandes cantadores de tirana, a começar do meu pai, que foi um grande tiraneiro, grande sambador. Então eu tive mestres dentro de casa: meus pais, minha mãe, meu pai, são de família de sambadores, tanto pela parte de minha mãe quanto pela parte de meu pai, eu tenho mais de 200 anos de história, de samba e cultura popular cravado na minha família (SOUZA, 2017, p.201).

A resposta de Bule Bule a Souza toca em pelo menos três pontos cruciais para a compreensão do trabalho dele com o cordel. O primeiro é a desse aprendizado multimodal que as várias manifestações da cultura da oralidade proporcionaram ao poeta através da vivência. O segundo é a questão espacial da situação limítrofe de sua cidade natal. O terceiro, uma “chave de ouro” do depoimento do poeta, é o período final que fala de 200 anos de cultura popular carregados pela família do poeta, condensando na frase toda a ideia de vivência que deve ser associada a seu trabalho. O segundo ponto, pelo peso simbólico que a ideia de espaço carrega em uma configuração de Nordeste e em uma reflexão sobre o cordel, será explorado em alguns momentos como desdobramento desse depoimento. A primeira questão confirma a multiplicidade do trabalho do poeta. Além do termo “multiplicidade”, que venho usando com frequência neste capítulo, o termo “vivência”, que está associado ao componente familiar, e “militância” chamam a atenção neste momento da reflexão. Esses três termos induzem uma reflexão sobre o cordel como resultado de uma vivência nos múltiplos espaços, seja o espaço da vivência cotidiana e da experiência da afrodescendência, seja o espaço da filiação a matrizes culturais tão fortes para a compreensão da baianidade como são o Sertão e o Recôncavo.

Em um artista com a longevidade de Bule Bule, as experiências com os vários cenários da cultura popular são o tecido mesmo da escrita do cordel do poeta. É possível perceber em alguns de seus trabalhos como a obra de Bule Bule leva em conta a memória de família como

berço do aprendizado da arte popular. Essa aprendizagem com a base familiar e com a ancestralidade, já mencionada na seção do segundo capítulo dedicada a Janete Lainha, considerando que em *Bule Bule* estamos falando de uma família de negros, é fulcral para entender como o poeta percebe em sua obra as manifestações de cultura popular, notadamente as práticas culturais de matriz afrodiáspórica.

Considerando a aprendizagem de *Bule Bule* a partir da herança de 200 anos de saberes dentro de uma família negra, essa condição de encaminhamento de uma trajetória através da vivência pode ser pensada, também, com suas implicações políticas e formativas. A escritora e intelectual Conceição Evaristo, em entrevista à pesquisadora norte-americana Dawn Duke, ao falar sobre o impacto do Feminismo e do Movimento Negro em sua formação, ressalta a importância das relações familiares como base de seu feminismo:

Minha consciência de mulher negra nasce da minha experiência de Movimento Negro, da vivência com um discurso de Movimento Negro elaborado não no interior do Movimento Negro, ao contrário, no interior da família, a partir de suas experiências. O meu feminismo vem da atuação das mulheres dentro da minha família. É uma família em que as mulheres são mais ativas e mais presentes que os homens; eu, praticamente, não tive convivência com o meu pai. A geração da minha mãe é uma geração em que as mulheres tinham filhos, ao mesmo tempo em que as minhas tias, primas, irmãs, todas eram mães solteiras. Eu acho que a experiência de essas mulheres serem sozinhas com os seus filhos todos os dias cria um discurso e é um discurso que nunca aparece. Elas não manifestam uma agressividade contra os homens (EVARISTO, 2016, p.91).

O valor dado por Evaristo ao aprendizado no seio da família é bastante compreensível em um contexto no qual a presença de escritoras negras se intensifica no âmbito do mercado editorial e dos circuitos literários legitimados. Mas chama atenção o valor dado pela escritora à aprendizagem não-institucional, obtida no seio familiar, que também é uma vivência política, tanto no âmbito do exemplo dado pela liderança das mulheres quanto da experiência da negritude vivenciada em família. Tal experiência está intrinsecamente ligada ao conceito de *escrevivência* cunhado por Evaristo. No depoimento intitulado “A *escrevivência* e seus subtextos”, publicado na coletânea *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020), a autora mineira aponta a relação entre *escrevivência* e a especificidade de uma vivência como afro-brasileira:

Nossa *escrevivência* traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com povos africanos, como

com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileiro vivida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. (EVARISTO, 2020, p.30-31).

A ideia de brasilidade associada à experiência particularizada na negritude, base do texto literário afro-brasileiro e eixo fundamental da noção de escrevivência, subsidia com precisão a ideia de vivência aplicada ao trabalho de Bule Bule, posto que a experiência do poeta como artista que trabalha dentro do arcabouço oral e escrito, implicados na criação do cordel, aproveita temática e constitutivamente a contribuição da matriz africana construtora das várias modalidades poéticas que compõem sua rede de influências.

A leitura de Conceição Evaristo nos inspira a pensar as práticas artísticas e culturais da oralidade como constitutivas não apenas do momento da *performance*, mas do cotidiano de comunidades vinculadas a essas práticas e saberes. Evidentemente isso está inserido na percepção de uma educação iniciática que atravessa as atividades dos cordelistas e de outros artistas que possam ter sido mencionados nesta reflexão. Mas se invertemos a perspectiva, é importante pensar como a ideia de vivência considera também o atravessamento, na malha discursiva erigida por um cordelista e por alguns artistas da oralidade, da experiência em atividades sociais e laborais que, na maioria das vezes, não são identificadas com a arte poética. Tome-se como exemplo a seguinte passagem do poema construído em cima do mote “Defendi meu espaço, joguei duro/ Bati palma pro mundo e dei risada”:

Me criei na enxada pra o machado  
 Vaquejei, disleitei, criei galinha  
 Cavei tanque, fiz cerca, fiz farinha  
 Fui herói trabalhando no roçado  
 Inventei curativo para o gado  
 Não deixei carrapato na boiada  
 Limpei todas as pedras da enxada  
 E asfaltei o caminho do meu futuro  
 Defendi meu espaço, joguei duro  
 Bati palma pro mundo e dei risada  
 (BULE BULE, 2013, p.23)

Essa construção poética engendrada pelo mote observa a dimensão concreta do trabalho em várias atividades do universo agropecuário para historicizar a relação do poeta com o mundo do trabalho em que esteve inserido desde a infância. Imagens poéticas como “E asfaltei o caminho do meu futuro” têm força para transportar a vivência do poeta desde o mundo da labuta diária concreta até a construção existencial que vai desembocar na atividade poética. Importa,

principalmente, lembrar como esses elementos do cotidiano prático não estão apartados da atividade poética, sendo parte importante e constitutiva do seu tecido.

Mesmo quando se refere a atividades menos associadas às tarefas do espírito, a experiência de Bule Bule resulta múltipla. Não é de se estranhar que esse seja um alicerce importante para a compreensão da multiplicidade das realizações poéticas desse artista. Até aqui, esta reflexão vem privilegiando o aspecto múltiplo da relação que poetas aqui elencados têm com a constituição de suas obras, geralmente confrontadas com influências discursivas diversas. No caso de Bule Bule, o depoimento dado a Luciano Ferreira de Souza deixa evidente a consciência do poeta de que seu local de nascimento, pela situação limítrofe, contribuiu para a situação multifacetada de sua atividade artística. A cidade de Antonio Cardoso está situada no “final do Recôncavo” e é, ao mesmo tempo, “o portal da Caatinga”. Esse mapeamento de Bule Bule relaciona o poeta a dois espaços, o Recôncavo e o Sertão – ambos, como já assinalado, de grande implicação cultural para se pensar a cultura baiana. Vale a pena situar esses espaços no âmbito da formação social e cultural baiana para procurar compreender a poética de Bule Bule seguindo os passos apontados pelo próprio poeta.

Em relação ao Sertão baiano, vale anotar que se trata de um território muito codificado pelo discurso histórico que costuma, às vezes, homogeneizá-lo, como se fosse o mesmo caldeirão que abrange o semiárido de oito estados do Nordeste (Bahia, Sergipe, Pernambuco, Alagoas, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Piauí), além de parte do território de Minas Gerais, mas que se revela como território de multiplicidade cultural e especificidades identitárias e culturais em cada estado. O discurso sobre o Sertão é carregado de implicações políticas e de armadilhas discursivas que já foram aludidas na seção dedicada a Chico César. No caso do Sertão baiano, as marcas de uma mirada tradicionalista sobre esse território são ainda mais evidentes por conta do evento de Canudos, podendo-se afirmar que os estereótipos mais evidentes da caracterização do homem sertanejo são decorrentes da leitura desse evento histórico e estão subsidiadas pela relação do autor com teóricos eugenistas do século XIX e um evolucionismo darwinista de que é grande exemplo o trecho que se segue, retirado da introdução da obra: “A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável “força motriz da História” que Glumpowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes” (CUNHA, 2020, posição 25). Essa afirmação (como muitas outras sentenças de um autor que, ao final da obra, se mostrou indignado com a barbárie perpetrada pelas forças do Exército Brasileiro contra os Conselheiristas de Canudos) ajudou a construir uma imagem do sertão nordestino (cunhada a partir da observação de um trecho do sertão baiano) oposta ao que seria o ideal urbano de civilização para aquela época, imagem que



persiste até hoje. O discurso emergente de textos canônicos como o de Cunha contribui para uma identificação inicial do Sertão baiano com as representações mais canônicas do sertão nordestino. Todavia, sabe-se que as identidades não são estanques, tampouco os territórios são espaços congelados no tempo, e o Sertão baiano, como o Sertão nordestino, guarda suas especificidades.

O semiárido baiano, identificado com o imaginário sertanejo, constitui a maior parte do território do estado (390.5940 km<sup>2</sup>), abrangendo 265 municípios<sup>12</sup>. Mesmo que inseridos na classificação de semiárido, esses territórios são bastante diversos quanto às manifestações culturais e às características físicas dos territórios. A região, compreendendo grande extensão territorial, se mostra diversa mesmo se consideradas condições climáticas semelhantes. Lourivânia Soares Santos, em dissertação de mestrado intitulada *Desconstruindo a aridez: dizeres e práticas da convivência com o semiárido e da ressignificação do território*, apresentada ao Instituto de Humanidades da UFBA em 2012, afirma que:

Avaliando a Bahia, podemos afirmar que a sua porção semiárida é, de fato, bem diversificada. Uma análise dos municípios que compõem a cartografia dessa região no estado mostra que ela reúne áreas com feições extremamente diferentes: a Chapada diamantina, que abriga as principais reservas verdes do estado e se configura como um importante polo turístico; a região do Vale do São Francisco, conhecido pela grande produção vinícola tipo exportação; até as áreas que concentram municípios com os piores IDH do estado, como a região do Território Semi-Árido Nordeste II, cuja paisagem está mais relacionada à vegetação caatingueira e o clima mais quente próprio do semiárido; além de outras áreas (SANTOS, L. 2012, p.73).

Entender essa diversidade é uma ressalva importante a ser feita quando se quer pensar na identidade sertaneja na obra de Bule Bule. Talvez a proximidade geográfica de Antonio Cardoso com o Território Nordeste II permita ao leitor associar a obra de Bule Bule ao imaginário consagrado que relaciona a identidade sertaneja à seca, ao bioma caatinga e às atividades agropecuárias. Muitas vezes esse pertencimento afetivo à cultura do sertão resvala em estereótipos como o do atraso, que é o mote central em “Eu sou assim atrasado/ Porque nasci no sertão”:

Acho que Deus não andou  
Na terra que fui nascido  
Por ele ter se esquecido  
O progresso não passou  
Ultimamente piorou

<sup>12</sup> Dados recolhidos no site da UPB (União dos Municípios da Bahia). Disponível em <http://www.upb.org.br/noticias/semiárido-baiano-ocupa-mais-de-um-terco-do-bioma-do-nordeste#>. Acesso em 25/10/2020.

Com a tal da inflação  
 Eu sou assim atrasado  
 Porque nasci no Sertão.  
 (BULE BULE, 2013, p.17).

A ideia de atraso presente nessa estrofe parte de uma mirada política do autor, que procura apontar para um certo desnível entre as condições de vida do sertanejo em comparação ao *modus vivendi* das populações das grandes cidades, ao mesmo tempo em que se queixa de certa letargia, por parte de seus conterrâneos, de lutar contra as injustiças sociais agravadas pelo pouco desenvolvimento desigual das regiões do país.

As paisagens física e humana sertaneja, com sua associação à seca e mazelas que inventam um discurso sobre o Nordeste, são elementos presentes no cordel de Bule Bule, mas não deixam de figurar no samba de roda, expressão da cultura afro-baiana na qual Bule Bule afirmou militar. Exemplo é o do samba “Não me leve pro mar”, variação do mote “Minha roupa de couro alaranjada/Lhe dá provas que venho do Sertão”, registrado no CD *A fome e a vontade de comer*:

Seu doutor meu lugar é na caatinga  
 Região que o governo mais despreza  
 Onde o pai de família muito reza  
 E a mãe de família menos xinga  
 Onde um copo de água de moringa  
 Vale muito dinheiro no verão  
 Sei pilar macunã pra fazer pão  
 E de batata e umbu fazer cocada  
 Minha roupa de couro alaranjada  
 Lhe dá provas que venho do sertão  
 Não me leve pro mar  
 (BULE BULE; QUEIRÓZ, 1994, s.p.).

A adequação ao formato do samba de roda não faz com que o mote deixe de ser tradicionalista quanto à imagem do sertão como oposta à da paisagem litorânea. Mas a insistência do poeta em afirmar sua sertanidade deixa uma interrogação para o apreciador dessa obra. Se existe essa filiação tão recorrente do poeta ao imaginário canônico do sertão, como pode ser percebida a influência da situação limítrofe e ambígua de sua terra natal, apregoada em sua entrevista a Ferreira? Em que medida pode ser percebida a relação com o Recôncavo e o poderoso arcabouço cultural que essa região da Bahia carrega em sua configuração de identidade na obra de Bule Bule?

De antemão, afirmo que esses universos convivem na obra de Bule Bule com certa ambivalência. No caso específico da relação do poeta com o Sertão, essa ambivalência deve ser

associada ao fato de que a própria região acaba (no caso da Bahia) exigindo certa contemplação do múltiplo para a reflexão sobre sua natureza diversa. Some-se a essa diversidade interna certa dificuldade de integração do discurso sobre a Bahia ao discurso formador de uma identidade nordestina, da qual a imagem do Sertão é parte constitutiva de grande importância (mesmo considerando o evento de Canudos e sua centralidade na discussão da nordestinidade). Sobre essa constante dissociação entre o discurso da baianidade e da nordestinidade, Cláudia Vasconcelos, em dissertação intitulada *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*, apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, aponta os confrontos de representações:

A dificuldade de pensar o baiano como nordestino poderia estar associada a uma considerável diferença entre as referências dos textos identitários que organizam seus perfis. Desta forma, seria impossível pensar a Bahia sem sensualidade à flor da pele, sem sociabilidade irrestrita, marcada pela familiaridade sem problemas, que por sua vez seriam características fundamentalmente herdadas de uma cultura africana que se assentou hegemonicamente na cidade de Salvador e seu Recôncavo. Em contrapartida, quem poderia visualizar o nordeste sem seca e mandacaru, sem cangaço e sem messianismo, sem bravura e resistência e sem as características e imagens associadas ao Sertão e a uma cultura popular de origem rural? O único ponto de encontro que parece unir esses dois distantes mundos brasileiros são as mais recentes discussões visuais de empreendimento turístico na região, que coloca no mesmo mapa a beleza das praias do litoral nordestino, sendo que a Bahia se encontraria inclusive neste roteiro (VASCONCELOS, 2007, p.73).

Obviamente que elencar esses pares opositivos é sempre um exercício totalizante, mas o entendimento de uma percepção de baianidade que sobrepõe a cultura do Recôncavo à do Sertão é um ponto de partida frutífero para perceber a complexidade desses espaços simbólicos da Bahia. Se levarmos em consideração a problematização feita por Vasconcelos acerca dos modelos pré-concebidos da baianidade *versus* os estereótipos da identidade sertaneja, e mesmo da nordestinidade, perceberemos que qualquer personagem que reivindica elementos dessas matrizes identitárias, como as que delineiam a identidade do Recôncavo e a identidade do Sertão, terá seu perfil identitário carregado de enorme complexidade. Quanto mais se for perceptível – como no caso de Bule Bule – que essa aproximação com ambos os contextos não caminha para a síntese, mas para a emergência dessas referências de forma alternada dentro das várias intervenções artísticas do autor.

Por isso é importante tratar desses espaços como carregados de singularidades próprias convivendo alternadamente na obra do poeta. Se iniciei com a relação que Bule Bule estabeleceu com certa identidade sertaneja, é preciso destacar, também, o pertencimento do autor à

cultura do Recôncavo baiano. Para falar dessa paisagem afetiva do poeta, começo, então, por uma breve situação do Recôncavo. Fernando Pedrão, em texto intitulado “Novos e velhos elementos da formação social do Recôncavo da Bahia de Todos os Santos” (2007), situa o Recôncavo em região de 9.800 Km<sup>2</sup> em torno da Baía de Todos os Santos, e que foi, durante o período colonial e parte da virada dos séculos XIX para XX, o principal polo das produções açucareira e fumageira da Bahia, além de sede da primeira produção petroléira do Brasil (2007, p. 9). Esses marcos econômicos se associaram a uma produção cultural bastante diversificada e de grande influência para a história brasileira. O território tem subdivisões importantes, segundo o próprio Pedrão:

Os limites administrativos da região encobriram uma complexidade histórica que sugere distinguir uma parte norte, que compreende municípios que se confundem com a região Agreste e que estão ao norte da falha geológica da bacia do Rio Jacuípe e uma parte sul, que compõe a meia lua em torno da Baía de Todos os Santos e cuja parte sul é o estuário do Rio Jaguaribe. Além disso é uma região em quatro patamares de altura; os manguezais, a planície de Santo Amaro e Cachoeira e a ‘mata fina’ que são os ‘tabuleiros que vão da parte alta dos municípios que estão entre as bacias dos rios Paraguaçu, Subaé e Jacuípe’ (PEDRÃO, 2007, p. 9, grifos do autor).

O mapeamento de Pedrão resume de maneira objetiva uma visão geográfica de conjunto do Recôncavo. Essa região, área de extensa produção agrícola e polo importante da extração mineral, foi historicamente afetada pela marcante presença da população afrodescendente e por suas estratégias de resistência a uma classe senhorial exploradora e mantenedora de relações constantes com o capital internacional. Esses dois segmentos foram cruciais para a construção de uma sociedade fortemente segmentada, a que se refere Pedrão em outra passagem do texto supracitado:

A região sofreu sempre as consequências da exclusão da maior parte de sua população – escravos e demais destituídos – e da falta de solidariedade local de sua classe dominante. A relação com o exterior foi o elemento unificador da região. Enfraquecida ou eliminada, os grupos dominantes migraram para Salvador e para o Rio de Janeiro, num fluxo que continuou até a década de 1950, quando diminuiu, para recrudescer com o encolhimento do emprego para executivos na indústria polarizada, desde 1990 (PEDRÃO, 2007, p.10)

A enorme desigualdade e os movimentos migratórios de membros das elites do Recôncavo (muito à semelhança daqueles documentados por José Lins do Rego em romances como *Fogo Morto*, no qual pode-se acompanhar a decadência dos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata paraibana) ajudam a compreender os processos de contato desse segmento com

influência cultural externa (geralmente de base europeia) e os movimentos de re-existência das matrizes culturais afrodiaspóricas ligadas ao cultivo da memória, bastante marcantes na construção de um imaginário culturalmente dominante no Recôncavo. Segundo Pedrão, dotado de complexidade histórica acentuada pela relação de intercâmbio e limite com a capital baiana, o Recôncavo, das regiões que compõem o estado da Bahia, deve ser a que mais se constrói pelo reconhecimento espacial e natural de seus habitantes:

Segundo a perspectiva a partir da qual é visto, o Recôncavo é uma região subsidiária de Salvador, uma região dotada de uma poderosa presença no contexto da grande região baiana ou é um espaço regional constituído de uma pluralidade de situações que se prolongam desigualmente e têm tido condições claramente diferenciadas de comunicação (PEDRÃO, 2007, p.12).

Essas peculiaridades da região, junto com a especificidade histórica de ser um território de grande importância estratégica para os movimentos que ocasionaram a duvidosa emancipação política brasileira, deram ao Recôncavo uma simbologia muito forte quanto à presença de elementos culturais muito reconhecidos como formadores de uma suposta baianidade. Importante ressaltar que esses movimentos territorializantes deixam de lado uma realidade múltipla que a própria diversidade geográfica que aponta Pedrão permite antever.

Essa multiplicidade cultural é flagrada por Ronan Rebouças Caires de Brito quando, em sua tese *A Baía de Todos os Santos e seu Recôncavo imediato: origens, identidades, percepções e utopia* (2014), pensa a cultura do Recôncavo em uma perspectiva que inclui as artes, o entretenimento e mesmo a arquitetura e urbanismo característicos das paisagens urbanas da região:

O Recôncavo de hoje é uma entidade multicultural com todos os ingredientes de uma sociedade globalizada, mas ainda fortemente fincado na tradição, *Lanhouse* em todas as cidades e vilas, samba-de-roda convivendo com o arrocha de Candeias, velhos sobrados ao lado de casas com platibandas, 1960 e 1980, sendo agora substituídas pelas construções, quase que padronizadas, de lajes cobertas por telhas de fibrocimento e gradeadas em ferro, com padrões quase mouriscos, para uma segurança simbólica dos moradores (BRITO, 2014, p.109).

Esse pequeno trecho de uma tese que historiciza o Recôncavo desde antes da colonização, recorta a cultura do Recôncavo desde o samba de roda (talvez seu evento cultural mais conhecido) até as novas propostas arquitetônicas mais correntes nas ruas das cidades da região. Com isso, afirma-se aqui a complexidade que faz do Recôncavo uma região de espectro cultural multifacetado, sem a pretensão de esgotar esse tema, mas tentando a compreender um pouco de um dos cenários em que a obra de Bule Bule foi gestada.

A paisagem do Recôncavo aparece como locação em alguns de seus cordéis, bem como os elementos afrodiáspóricos que compõem seu arcabouço cultural. Exemplo disso está no cordel *O encontro sangrento de José Caso Sérico com Manoel Qualquer Hora*, uma típica história de valentões (cujos nomes remetem à caracterização dos personagens, a exemplo do que ocorria nos *Autos e Moralidades* da Península Ibérica medieval) que duelavam ao feitio das histórias de jagunços e cangaceiros. O primeiro dos valentões descritos no cordel é Manoel Qualquer Hora, caracterizado como conterrâneo do poeta:

Senhor Manoel Qualquer Hora  
 Era conterrâneo meu  
 Lá em Antonio Cardoso  
 Há muitos anos viveu  
 Deu contra-vapor em muitos  
 Mas ninguém nunca lhe deu.

Vivia do seu roçado  
 Um pequeno agricultor  
 Cumpridor de seus deveres  
 Honesto e trabalhador  
 Valente como devia  
 Porém nunca malfeitor.  
 (BULE BULE, 2010, p.23).

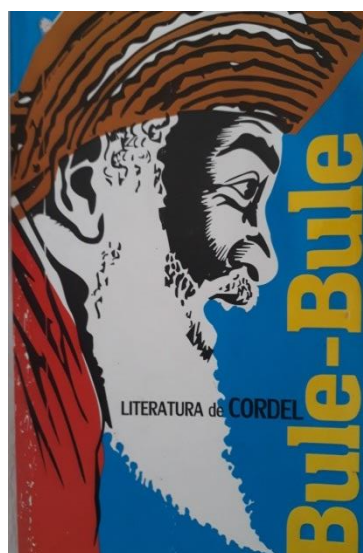


Figura 58: Capa do livro *Literatura de Cordel*, de Bule Bule  
 Fonte: acervo particular do autor

Percebemos nesse trecho o perfil moral e psicológico do personagem que tem a valentia

menos como um recurso de intimidação dos oponentes que como um traço de personalidade. O personagem, nascido em Antonio Cardoso, guarda semelhanças com o autor (que pontua essas semelhanças ao se inserir na narrativa) quanto a sua vivência no campo. É, portanto uma figura associada às vivências do Recôncavo e do Sertão. O oponente José Qualquer Hora, oriundo da Chapada Diamantina (portanto, de um território ligado às imagens do Sertão baiano) é descrito como tropeiro e parente do famoso Coronel Horácio de Matos, figura importante relacionada à História da Chapada Diamantina<sup>13</sup>.

Ele é José Caso Sérico  
 Que nasceu pra ser valente  
 Lençóis é a sua terra  
 Baiano de sangue quente  
 Gente de Horácio de Matos  
 Tocava até ser parente  
  
 Cortava a chapada inteira  
 Levando carga e trazendo  
 Também levava na frente  
 O que fosse acontecendo  
 Deu no pé dava no preço  
 Caso sério era tremendo.  
 (BULE BULE, 2010, p.30)

A descrição de José Caso Sérico valoriza os mesmos atributos destacados em seu futuro oponente; ambos são muito aproximados pela valentia e temperamento explosivo, mas apartados pela distância territorial de seus locais de origem. O passo seguinte à apresentação de ambos os personagens é arrolar suas façanhas em brigas contra mais de um oponente. Há uma situação em comum que muda o rumo da trama e insere na narrativa uma personagem que representa o ponto nodal do enredo. Em um determinado momento, ambos estão empenhados em deixar suas vidas de aventura e querem recomeçar a vida na mesma cidade mineira de Pedra Azul. Quando Caso Sérico começa a se movimentar em torno desse projeto aparece uma personagem decisiva na estória:

No outro dia José  
 Procurou um fazendeiro  
 Vendeu a tropa arreada  
 Botou no bolso o dinheiro  
 Deu adeus a Redenção:  
 - Não quero mais ser tropeiro!

<sup>13</sup> Horácio de Matos, um homem negro, foi um importante chefe político e Coronel na região da Chapada Diamantina no final do século XIX. Conseguiu arregimentar um exército de locais que deu sustentação ao seu domínio e liderou uma revolta contra as forças do governo federal que foi apaziguada através de um armistício intitulado “Convênio de Lençóis” (IVO, 2003, p. 3).

Foi ver sua mãe de Santo  
 Que morava em Cachoeira  
 Depois queria pegar  
 O trem pra terra mineira  
 Onde ninguém conhecesse  
 Nada de sua carreira

José Caso Sérico disse:  
 Eu não quero mais lutar...  
 Os espíritos de luz  
 Um dia vão me mostrar  
 A maneira de viver  
 Sem matar gente e brigar.

Chegando em Cachoeira  
 Foi falar com a titia  
 Pedir orientação  
 Para saber se devia  
 Ir se aventurar em Minas  
 Ou enfrentar a Bahia.

A Mãe de Santo falou:  
 - Me causa preocupação  
 Os búzios estão me mostrando  
 Vai haver mais confusão  
 A briga maior de todas  
 Será com o seu irmão.  
 (BULE BULE, 2010, p.35)

O personagem José Caso Sérico experimenta perplexidade diante da revelação da Yalorixá sobre a existência de um irmão que ele desconhecia, ao que a Mãe de Santo responderá afirmando a infalibilidade dos búzios. Aqui, além da importância desse evento na trama, que precipitará o encontro entre Qualquer Hora e Caso Sérico (o leitor já desconfiará a essa altura que ambos são irmãos), a presença de uma Ialorixá locada na cidade histórica de Cachoeira ambienta o Cordel no Recôncavo, a partir da inserção do Candomblé, a mais potente de suas manifestações religiosas. Mas a presença dessa personagem feminina não é apenas um ornamento para dar um colorido regional à narrativa, ela é o próprio ponto nodal da trama. Os irmãos vão se encontrar a caminho de Minas e o temperamento de ambos vai precipitar os acontecimentos. É nesse momento que a voz da matriarca redefine os rumos da contenda:

– Meninos vocês não façam  
 Deste pátio um cemitério!  
 Ô Manuel Qualquer Hora,  
 Este é José Caso Sérico...  
 Seu irmão que foi criado  
 Na região do minério.  
 O finado meu marido  
 Foi um comprador de gado,



Numa virada de trem  
 Se acabou o coitado.  
 Homem valente e bondoso  
 Severo desassombrado.

Você ficou com um ano,  
 Eu fiquei grávida de Zé,  
 Lhe levei pra Umburana  
 Pra casa de tio André,  
 Por lá você se criou  
 Sem saber sua mãe quem é.

Coronel Tonho Cardoso  
 Lhe protegeu desde novo.  
 José levei pra Lençóis,  
 Entreguei pra outro povo.  
 Quase eu morro sem ter chance  
 De ver meus filhos de novo.

O meu nome de batismo  
 É Cassimira Norberto...  
 Mas eu virei Mãe de Santo  
 Sempre com a verdade perto  
 Todo mundo só me chama  
 Cassimira Ramo Certo

Seu pai comprava boiada  
 Pra vender na região,  
 Morreu quando o trem virou  
 Fiquei sem nenhum tostão,  
 Não pude criar vocês  
 Por me faltar condição.

Quero o perdão de vocês,  
 Acabem minha aflição!  
 Eu como mãe atendi  
 A voz do meu coração,  
 Achei melhor dá dois filhos  
 Do que ir pedir um pão.  
 (BULE BULE, 2010, p. 40-41)

A revelação da irmandade e da maternidade na cena é um elemento catalisador do desfecho pacífico dos personagens, mas importa perceber aqui que a personagem Cassimira Ramo Certo reorganiza o roteiro da vida dos filhos a partir do momento em que assume a maternidade de ambos e que, dando uma lição de humildade quando pede perdão aos filhos por tê-los abandonado (mesmo que por motivos justificáveis), é construída com a preocupação ética que caracteriza uma líder religiosa. Mesmo que as questões religiosas não apareçam com a riqueza de liturgia condizente com a tradição do Candomblé, a presença marcante dessa personagem no cordel de Bule Bule aproxima a obra da impactante presença negra na construção da cultura e na manutenção da religiosidade de matriz africana no território do Recôncavo.

A narrativa se conclui com os dois irmãos reconciliados com a mãe e entre si, tendo

recomeçado a vida em Minas juntos, trabalhando na venda de gado. Nesse final, a dignidade da família em torno da personagem Cassimira Ramo Certo aproxima a perspectiva de Bule Bule da herança cultural afrodiáspórica. Outro elemento importante desse acervo cultural que aparece nesse cordel é a capoeira, posto que é a modalidade de combate escolhida pelos irmãos adversários para sua contenda:

Ali os dois se travaram  
No pátio da estação,  
Na capoeira de Angola  
Se enrolando no chão,  
Demonstrando que sabiam  
Muito desta profissão.

Qualquer Hora conseguiu  
Dá em Zé uma rasteira,  
Tomou dele uma navalha  
Mas levou na brincadeira,  
Zé com um rabo de Raia  
Tomou da mesma maneira.  
(BULE BULE, 2010, p.39)

Esse aparecimento da capoeira em um cordel de Bule Bule dá indícios do valor que essa manifestação, que envolve música, dança e luta, tem na obra do poeta de Antonio Cardoso. É preciso lembrar também da capoeira como uma realização afrodiáspórica que se desenvolveu primordialmente no Recôncavo da Bahia de Todos os Santos. Segundo Leandro Ribeiro Palhares:

No Estado da Bahia, o Recôncavo baiano foi, e ainda pode ser considerado, o berço da capoeiragem ‘dos antigos’, agregando os fundamentos codificados no berimbau (instrumento de sustentação desse patrimônio) e nas músicas de domínio público (metáforas da vida cotidiana – pessoal e do trabalho, que cumprem função de mediação dos conflitos e educação dos corpos (PALHARES, 2020, p.115, grifo do autor).

Palhares situa o surgimento da capoeira ancestral no Recôncavo como uma forma de luta de resistência de negros aquilombados que agregou a música e a dança a essa manifestação dos saberes afrodiáspóricos. É do Recôncavo um dos primeiros grandes mitos da capoeira: Besouro Mangangá. Besouro é protagonista do cordel *O encontro de besouro com o valentão doze homens* (2009), no qual uma pequena biografia de Manuel Henrique (Besouro Mangangá ou Cordão de Ouro) é esboçada. Segundo Vieira (seguramente, o grande cantor do Recôncavo no âmbito do cordel), Besouro teria nascido em Santo Amaro da Purificação e teria vivido na marginalidade por nunca ter aceitado a opressão a seu povo e a perseguição à sua arte.

Em função de não aceitar a marginalização daquilo que aprendeu com Mestre Alípio (escravo africano) e com os mais velhos de sua classe, Besouro se mostrava agressivo, sobretudo com a polícia, que cobrava o cumprimento com o código penal e com os nobres (barões, viscondes, marqueses, senhores de engenho, autoridades...) cujas ações em detrimento dos mais fracos, eram olhadas com vistas grossas, tanto pelos representantes da lei, quanto pelos poderosos; isso quando não eram aceitas como medidas disciplinares ou de direito (VIEIRA, 2009, s.p.).

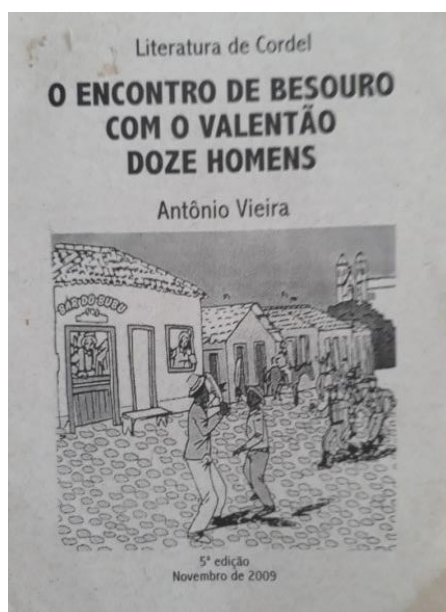


Figura 59: Capa do folheto de *O encontro de Besouro com o Valentão Doze Homens*, de Antonio Vieira  
Fonte: acervo particular do autor

O texto de Vieira é apenas uma nota introdutória da trama do cordel, no qual a figura do justiceiro é privilegiada. Como é importante aqui perceber a relação da capoeira com o Recôncavo no cordel, não vou me alongar na trama do folheto (uma história de valentes à maneira do cordel de *Caso Sério* e *Qualquer Hora*), mas flagrar o imaginário do Recôncavo anunciado no início da narrativa poética de Vieira:

Esta é uma história  
De natureza bahiana  
Que envolve o Recôncavo  
O massapê e a cana  
O engenho, a usina,  
O candeeiro de manga,  
O carreiro que conduz

A junta de boi de canga  
(VIEIRA, 2009, p.1)

O recorte de Vieira associa a figura de Besouro a um ambiente rural do Recôncavo que bem poderia ter paralelo com o imaginário rural do Sertão. Essas paisagens diferentes não são estanques do ponto de vista cultural, mas é importante não perder de vista o fato de que Vieira nomeia o território em seu cordel. A ideia de capoeira ancestral aqui ganha força porque o cenário transporta o leitor para o universo da cultura da cana-de-açúcar do Recôncavo, onde se destacou a figura de Besouro. Sendo presente no universo do cordel, esse elemento cultural não vai escapar ao olhar de Bule Bule, que também cantou o criador da capoeira regional.

No folheto biográfico *Bimba espalhou capoeira nas praças do mundo todo*, observe-se o trecho que relata o surgimento do nome de guerra de Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, criador da capoeira regional, no momento do nascimento, surgido de uma aposta entre a mãe e a parteira. Nesse folheto, Bule Bule atenta para a importância da família no processo formativo do biografado:

Era para anunciar  
Na hora do nascimento  
A mãe sofria feliz  
Aguardando o seu rebento  
E a parteira convicta  
Pelo seu conhecimento.

A mãe dizia: – É menina!  
Dizia a parteira: – É macho!  
Quando surgiu o neném  
A comadre olhou por baixo  
E disse: – Ganhei a aposta  
O cabra tem bimba e cacho.  
Nasceu com ele esse nome  
Bimba nasceu pra vencer  
Cresceu lutou ganhou fama  
Os pais gostavam de ver  
O futuro batuqueiro  
Lá na rede a se mexer.

O pai seu Luis Machado  
Foi campeão de batuque  
Tinha gingado no corpo  
Bastante força no muque  
Obrigou bons piagueiros  
Se estenderem no estuque.  
(BULE BULE, 2010, p.111)

Importante notar como a Madrinha/parteira, com o intuito de exaltar a masculinidade do recém-nascido e comemorar a aposta ganha, ajudou a construir o mito de Mestre Bimba,

numa anedota familiar, relativa ao nascimento do criador da capoeira regional. Nas estrofes seguintes, a contribuição da figura paterna se destaca como portadora de qualidades que influenciariam o estilo do futuro Mestre inventor. Sobretudo duas qualidades seriam centrais para que o pequeno Manoel desenvolvesse suas futuras habilidades: “gingado no corpo” e “força no muque”. Mais do que uma perspectiva darwinista de hereditariedade, o que está em jogo nessa passagem do cordel de Bule Bule são experiências e artes de existir que são parte da educação de uma criança negra. Essas artes vão recebendo o incremento de uma formação mais específica quando o cordel de Bule Bule registra o encontro de Mestre Bimba com seu Mestre:

O mestre Nozinho Bento  
Também chamado Bentinho  
Foi mestre do mestre Bimba  
Mostrou o reto caminho  
Aprender com um bom mestre  
É melhor do que sozinho.

Bentinho velho africano  
Foi quem ganhou o direito  
De dar as primeiras aulas  
Viu o aluno perfeito  
E disse: - Esse menino  
Vou preparar do meu jeito.  
(BULE BULE, 2010, p. 112)

Essa outra etapa de formação, que sai do núcleo familiar para o ambiente social em que o jovem aprendiz estava inserido conduz, pela leitura do texto de Bule Bule, à constatação da perspectiva compartilhada do conhecimento (“Aprender com um bom mestre/ É melhor do que sozinho”), a partir do momento em que o mestre decide transmitir seus ensinamentos a um discípulo de sua escolha. Interessa aqui perceber que, antes de ser um trabalho calistênico, voltado apenas para a aptidão física, a relação de aprendizado que é também afrodiaspórica, comporta um componente ético bem diferente da conotação de malandragem imputada à capoeiragem. Componente ético que impunha códigos de respeito ao mestre e à cena da capoeira a serem adicionados às influências que Mestre Bimba agenciaria para compor o conjunto de saberes que compõem a capoeira regional.

É preciso perceber nessas passagens do folheto dedicado a Mestre Bimba que os saberes aprendidos na vivência familiar ou no contato com seu mestre não são menos codificados do que os saberes que chegam pelas vias institucionais e que, do ponto de vista dos códigos éticos, possuem a rigidez que uma experiência coletiva de aprendizagem impõe. Entretanto, são saberes que fogem à lógica relacional do aprendizado institucional e que são transmitidos a partir

de um ensino iniciático, como já se tratou aqui na seção dedicada a Janete Lainha Coelho, com apoio do pensamento de Muniz Sodré. Não se pode esquecer que Salvador e o Recôncavo são pontos de circulação e de atuação de Bule Bule e da linhagem de cordelistas com os quais ele conviveu e aprendeu, sendo o principal deles Rodolfo Coelho Cavalcante. É preciso ressaltar que, além de Rodolfo, Cuíca de Santo Amaro e Antonio Vieira construíram sua obra cantando as locações e os costumes do Recôncavo, o que coloca a região no mapa da tradição cordelística baiana. O folheto dedicado a Mestre Bimba, expoente máximo e criador da capoeira, cuja trajetória e cujo aprendizado espelham um pouco a caminhada do próprio Bule Bule, se insere também no âmbito da multiplicidade, já que o cordel constrói a figura de Manuel dos Reis Machado levando em conta as muitas experiências de Mestre Bimba até seu trabalho inovador e sistemático quanto à organização da Capoeira Regional:

Ganhou a vida com tudo  
 Fez carvão, cortou madeira  
 Foi trapicheiro e carpina  
 Estivador de primeira  
 Mas o que fez com mais classe  
 Foi jogar a capoeira.

Foi o primeiro a fazer  
 Desta arte a profissão  
 A primeira academia  
 Com toda organização  
 Desde a matrícula ao diploma  
 A rigidez na lição.  
 (BULE BULE, 2010, p.113)

O cordel dedicado a uma das principais figuras da História afrodiáspórica também aproxima o cordel da capoeira e é fundamental para perceber que os momentos formativos de ambos os personagens (Mestre Bimba e Bule Bule) estão fundamentados em uma estrutura muito rígida de aprendizagem e no acervo de saberes oriundos da vivência de seus realizadores. Esse acervo cultural afrodiáspórico convive na obra de Bule Bule com elementos da cultura do Sertão (muitos deles de matriz afrodiáspórica como o samba e mesmo o elemento rítmico da cantoria). No plano da relação com a cultura negra e a complexidade desse referencial, o livro *Orixás em Cordel* traz essa vivência do autor para o espaço da redondilha do cordel, aproximando a temática do cordel da base cultural negra de alguns de seus realizadores mais férteis. Tal momento-limite na obra de Bule Bule, dada a sua complexidade, merece ser analisado em um tópico específico da tese, considerando os capítulos dedicados a cada Orixá e o olhar devotado pelo poeta às características e ao perfil psicológico dessas entidades, trabalho de análise

que vai compor a próxima seção.

## 5.2 ORIXÁS EM CORDEL: O CORDEL QUE CANTA A HERANÇA NEGRA



Figura 60: Capa do livro *Orixás em Cordel*, de Bule Bule  
Fonte: acervo particular do autor

Com *Orixás em Cordel*, lançado em 2018, a relação de Bule Bule com a ancestralidade africana conheceu seu produto mais contundente. No subcapítulo anterior foi possível perceber que o universo do Candomblé já frequentava a obra do poeta, mas é nesse livro que essa relação

atinge o ponto de contato mais estreito, porque comprometido com a base cosmogônica da herança iorubana no Brasil. A temática do candomblé não é novidade na cultura brasileira. É preciso lembrar que as artes e a literatura produzidas na Bahia, sobretudo a partir da década de 30 do século XX, por artistas como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Caribé, alimentaram-se dessa tradição iorubana e contribuíram para que a própria identidade baiana reivindicasse a africanidade como um de seus traços constitutivos. Acontece que esses autores, mesmo que tenham avançado ao darem protagonismo a personagens e temáticas afrobrasileiras, não conseguiram rasurar o ideal de mestiçagem apaziguador que caracterizava o pensamento da época (de forte influência freyreana). Isso se deve, entre outros fatores, a uma insistência no elemento pitoresco e sensualizado de paisagens e personagens de suas obras, como afirma Albuquerque Júnior ao refletir sobre o legado amadiano:

Como o próprio Jorge Amado reconhece, suas obras traçam uma visibilidade do Nordeste e, mais particularmente, da Bahia, muito próxima daquela presente nas obras de Dorival Caymmi e do pintor Carybé. É uma visibilidade que enfatiza o pitoresco e o sensual. Estes reproduzem, em grande parte, a visão naturalista da Bahia, centrada em seu aspecto exótico, tropical, com destaque para o calor, a brisa, as palmeiras, os barquinhos, as cantigas de acalanto e a sensualidade e lascívia do seu povo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 244).

É importante frisar que, em sua reflexão, Albuquerque Júnior não deixa de louvar o olhar progressista e libertário desses artistas, mas o olhar mais crítico do autor de *A invenção do nordeste* para essas representações canônicas da Bahia é útil para que enxerguemos o livro de Bule Bule aqui analisado como uma retomada *mais* enegrecida do tema do candomblé. Primeiro porque empreendida por um artista negro, cuja identidade já se anuncia em trabalhos anteriores e na relação com o *jogo múltiplo* que é a substância deste trabalho. Depois porque o candomblé não é o adorno ou pano de fundo de *Orixás em cordel*, mas sua matéria central.

O livro é dividido em seis capítulos, cada um dedicado a um Orixá diferente do Panteão do candomblé, sendo o primeiro capítulo dedicado a Xangô, o segundo dedicado a Iemanjá, o terceiro a Ogum, o quarto a Oxum, o quinto a Exu e o sexto a Iansã. Cada capítulo é composto por cordéis adaptados da narrativa mitológica de cada Orixá.<sup>14</sup> O livro conta ainda com

<sup>14</sup> É preciso ressaltar que tanto a ordem de aparição dos orixás na obra quanto a presença de Xangô como orixá que abre as narrativas do livro são bastante consequentes no universo do Candomblé. Em obra intitulada *O candomblé bem explicado*, Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã informam sobre o que seria a “corte de orixás” do iniciado no candomblé: “São os orixás que, juntos, respondem pela formação da personalidade, da índole e do caráter da pessoa. Ajudam também no direcionamento que seu filho deve seguir para ter uma vida digna, harmoniosa, próspera e equilibrada espiritualmente, se assim o desejar”



ilustrações de Klévisson Viana, enriquecendo visualmente a entrada de cada capítulo. Sobre a motivação da escrita do livro, o poeta afirmou, em depoimento ao Portal G1, quando do lançamento do livro: “Sou um respeitador das religiões. Eu filosofei em cima dos orixás. É importante contribuir para que haja fortalecimento da matriz africana” (BULE BULE, 2018, s.p.).

Essa afirmação de Bule Bule reforça o sentido religioso a ser reverenciado com a presença da obra. Com esse propósito, associo os cordéis a algumas narrativas mitológicas compiladas por Reginaldo Prandi, no livro *Mitologia dos orixás* (2020). O trabalho de Prandi é oriundo de considerável pesquisa bibliográfica a partir da qual o autor reuniu narrativas coligidas por grandes pesquisadores das religiões como Ulii Beyer, Lúcia Cabrera e Pierre Fatumbi Verger. Não tenho, neste trabalho, a pretensão de refletir profundamente sobre a religião do candomblé, portanto não se trata aqui de uma análise das narrativas mitológicas, mas de uma reflexão sobre o que Bule Bule preserva dessas narrativas e sobre a influência da matriz africana em seu cordel. As narrativas mitológicas coligidas por Prandi entram aqui como fonte de acesso à mitologia negro-brasileira a ser cotejada com o texto do cordel. Em texto preliminar à coletânea de mitologias, Prandi reflete sobre o fluxo transatlântico dessas narrativas e sobre o sistema de valores iorubano que as narrativas dos orixás recuperam através de gerações:

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e noutra vida. Como os iorubás não conheciam escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba (PRANDI, 2020, posição 478).

Acredito no perigo de se incorrer em uma perspectiva hegeliana quando se pontua (como Prandi) a suposta a-historicidade do povo iorubano, bem como a hierarquização sugerida pelo primado da oralidade no mecanismo de transmissão dessas narrativas poéticas. Mas é justamente porque pontua a oralidade e porque seus mecanismos de veiculação textual são associados à oralidade, pela força que é dada à tradição oral e suas relações com o cordel neste trabalho, que a constatação da base oral por parte de Prandi interessa à reflexão que se segue. A

---

(KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 88). Segundo os autores, essa “corte de orixás” seria composta pelo orixá do amparo, pelo orixá do ori, pelo orixá do adjunto, pelo orixá do etá e pelo orixá de herança (2009, p.88). Por sua posição na narrativa, Xangô é o orixá de ori, ou “o orixá principal da cabeça, tido como ‘o guardião da pessoa’ com quem é ligado primordialmente. Por isso se diz que o iniciado é a representação viva do seu orixá” (2009, p.89).

procedência oral das narrativas poéticas, bem como o fato de serem uma fonte de saber que atravessaram séculos e aproximam os iniciados dos arquétipos dos Orixás, está diretamente vinculada à força identitária e religiosa dos mitos iorubanos. São, portanto, peças narrativas carregadas de solenidade, que estão imbricadas na formação espiritual e filosófica das comunidades iniciadas no Candomblé. Então, a transposição dessas narrativas para a linguagem do cordel não pode deixar de preservar as bases narrativas originais e de respeitar o elemento solene de sua enunciação.

Importante enfatizar a magnitude da tradição do Candomblé brasileiro, e que um capítulo ou mesmo uma tese não podem dar conta de todos os seus elementos simbólicos e litúrgicos, mas cumpre trazer para essa reflexão uma síntese da cosmogonia Nagô entabulada por Muniz Sodré para uma aproximação bastante inicial da religiosidade relacionada ao Candomblé. Assim, referindo-se às práticas dos terreiros, Muniz Sodré afirma que:

Tais práticas estão assentadas numa cosmogonia originária. Para os nagôs, a existência transcorre em dois planos, o *aiê* (a Terra, o visível) e o *orum* (o espaço visível). São planos distintos, mas interpenetrados – as entidades ‘cósmicas’ (os *irunmalê*) que habitam o orum (orixás, ancestrais e os *duplos* de tudo o que existe na aiê) surgem da terra, quando invocadas). Há uma entidade suprema, *Olorum*, detentora dos poderes que tornam possível toda a existência. Seiscentos são os irunmalê: quatrocentos grupados à direita (orixás), duzentos grupados à esquerda (os éborá). *Exu* pertence tanto à direita como à esquerda. Exu é tanto um princípio de existência individualizada quanto um princípio dinâmico de comunicação, um veiculador de *axé* (energia, campo ativo, necessário à mobilização das entidades no orum e no aiê). Enquanto os orixás do grupo *funfun* (branco) detêm o poder genitor masculino, encabeçadas por *Obatalá*, os *ébora*, guiados por *Odudua*, detêm o poder genitor feminino (SODRÉ, 1988, p.121-122, grifos do autor).

Mesmo em uma síntese como essa de Muniz Sodré, é possível perceber que o panteão dos orixás é bastante significativo, portanto os sete orixás contemplados por Bule Bule, em que pese a imensa importância que a eles deve ser devotada, são um pequeno grupo importante de uma constelação maior. Os perfis e traços característicos desse grupo de orixás que compõem a narrativa de Orixás em *Cordel* vão motivar esse momento da análise, ao comparar o livro de Bule Bule com os *itàn* que os inspiraram. Adoto aqui a mesma disposição com a qual Bule Bule construiu as seções de seu livro para efeito de acomodação dos capítulos na narrativa de minha tese.

A emergência de um trabalho em que Bule Bule reverencia os orixás é um marco na sedimentação de sua relação com a cultura negra, bem como está situada em um momento de maturidade da trajetória do poeta, no qual as escolhas temáticas convergem para a valorização da pertença cultural do autor à matriz africana. O poético prefácio de Mateus Aleluia tem o

cuidado de ser reverente aos orixás e pontuar a dimensão crítica do trabalho de Bule Bule:

Bule Bule em seu mergulho cósmico no Orum, descomprometido com os dogmas reguladores que regem todas as religiões, mas, comprometido seriamente em provocar o saudável atrito de ideias que nos conduz à luz, idealizou e concebeu um relato descritivo em Cordel sobre o Panteão Africano trazido para o Brasil pela expressão humana Congo/Angola x keto/Gege Nagô oriunda D'África (ALELUIA, 2018, p.7).

A dimensão crítica do trabalho de Bule Bule se apoia no atrito de ideias, mas também no fato de valorizar os elementos da tradição religiosa africana com uma ênfase que talvez não tenha sido vista em outros momentos da trajetória do poeta. Aleluia, no trabalho de compreensão da obra, descreve uma visão de Bule Bule participando de um concílio dos orixás, decidindo pelo destino da obra em questão. O prefaciador assim relata suas impressões e a anuência divina para a realização da obra:

A centelha divina que existe em mim disse: Esses lugares aparentemente desocupados, mas ocupados por luzes de tonalidade contínua e que circulam em todas as direções, são as outras entidades guardiãs da vontade de Olodumaré que estão em missão divina e não puderam aqui estar, mas Xangô, que preside esta REUNIÃO-CELESTIAL, tem a autoridade deles para dotar 'Bule Bule' de todas as informações necessárias para o bom prosseguir do trabalho literário de Bule Bule em Cordel (ALELUIA, 2018, p. 9, grifo do autor).

O trecho de Mateus Aleluia enfatiza o fato de que os fatores espirituais não devem ser minimizados para a consideração do surgimento da obra aqui estudada. Além disso, o fragmento enfatiza a posição de Xangô na reunião com as entidades e inspira a percepção de que essa posição mediadora de Xangô, a presidência do concílio, subsidia – de início - o fato de Xangô abrir a obra. Então, na reflexão sobre o capítulo dedicado a Xangô, começo por reproduzir o *itàn Xangô é reconhecido como orixá da justiça*:

Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável  
Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo,  
eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou  
compaixão.  
As atrocidades não tinham limites.  
O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens em pedaços.  
Xangô estava desesperado e enfurecido.  
Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento  
e dali consultou Orunmilá sobre o que fazer.  
Xangô pediu ajuda a Orunmilá.  
Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé,  
bater com seu martelo duplo.  
O machado arrancava das pedras faíscas,

que acendiam no ar famintas línguas de fogo,  
 que devoravam os soldados inimigos.  
 A guerra perdida foi se transformando em vitória.

Xangô ganhou a guerra.  
 Os chefes inimigos que haviam ordenado  
 o massacre dos soldados de Xangô  
 foram dizimados por um raio que Xangô disparou no auge da  
 fúria.  
 Mas os soldados inimigos que sobreviveram  
 Foram poupados por Xangô.  
 A partir daí o senso de justiça de Xangô  
 foi admirado e cantado por todos.  
 Através dos séculos,  
 os orixás e os homens têm recorrido a Xangô  
 Para resolver todo tipo de pendência,  
 Julgar as discordâncias e administrar justiça.  
 (PRANDI, 2020, posição 4929-4938).

Essa narrativa foi adicionada ao cordel *Xangô se torna rei de Oió* por Bule Bule, observe-se o trecho da versão de Bule bule que adapta o texto acima transcrito para a forma do cordel, começando pelas atrocidades do agressor:

Certa vez Xangô lutando  
 Com um forte contendor  
 Que lhe causou muitas baixas,  
 Deu desilusão e dor,  
 Tristeza, dor na coluna,  
 Tremor nas pernas e clamor.  
 Quando um homem de Xangô  
 Caía em embaraços,  
 O inimigo cortava,  
 Separava pernas e braços  
 E mandava de presente  
 Para Xangô os pedaços.  
 Praticava atrocidades  
 Rio de sangue corria,  
 Xangô não tinha escapada  
 Sua cabeça fervia,  
 Buscava uma solução  
 Que, parece, não havia.  
 (BULE BULE, 2018, p. 15)

Percebe-se nesse trecho que Xangô padece de dores muito aproximadas das dores humanas, sejam físicas ou emocionais. É comum (e vai ser frequente nessa leitura) a presença dessas características humanas nos feitos dos orixás. Muito disso ocorre pela relação terrena que os orixás estabelecem com os humanos. Pesquisando a influência de aspectos ligados à

representação de Iansã no teatro, Daniela Beny Poletto Moraes, em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica* (2017), considera essa presença de aspectos humanos nas representações dos orixás:

Esse comportamento humanizado também se reflete na forma como os Orixás estabelecem as relações entre si, e em muitas lendas, podem ser observadas uma série de sentimentos como ciúmes, inveja, amor, ódio e outras variações, ficando claro inclusive que eles são falíveis, são sujeitos aos equívocos e enganações, assim como aos acertos e reviravoltas (MORAES, 2017, p. 69).

Levando em conta esse aspecto da religiosidade do Candomblé, em que os Orixás se aproximam dos humanos por experimentarem os sentimentos mais elementares da natureza humana e são capazes de cometer equívocos e praticarem injustiças, enxergo a jornada de Xangô como um caminho de busca existencial, assim como acontecerá em todos os casos em que os orixás são trazidos para a cena do texto de Bule Bule. No momento que se segue, tem realce a habilidade guerreira de Xangô que vai levá-lo à realeza.

O inimigo cercava  
Xangô de toda maneira:  
Se avançasse morria,  
Recuar era besteira;  
Tentou seu último cartucho  
Subindo numa pedreira.

Do alto ele avistava  
O acampamento inimigo  
E pediu a Orunmilá:  
- Pai, eu estou em perigo.  
Dê-me forças, me oriente  
Como sair do castigo.

Estou perdendo essa guerra,  
Já não tenho mais guerreiro.  
Coragem tenho, falta força;  
Me dê um plano certo.  
Me ajude impor derrota  
A este algoz carniceiro!

Me ajude Orunmilá!  
Desesperado dizia  
E o seu machado duplo  
Contra a pedra ele batia,  
E pela raiva e a força  
Língua de fogo saía.

E aquele fogo seguia  
Na direção do inimigo:  
Mais machadada, mais fogo,  
Foi aumentando o perigo

Até que o fogo engoliu  
Quem lhe aplicava o castigo.

Orunmilá lhe deu força,  
Poder e entendimento;;  
Tanto raios e trovões;  
Xangô, naquele momento,  
Arrasou quem lhe arrasava,  
Eliminou cem por cento.

Todos chefes inimigos  
Xangô arrasou nas chamas,  
Tornava o que tinha vida,  
Àrvores frutíferas e gramas,  
Fazia cordões de fogo  
Quando incendiava as ramas.

Os chefes perderam as vidas,  
Porém ficaram os soldados  
Presos pelos vencedores,  
Por Xangô foram poupados,  
Medicados os feridos,  
Todos foram respeitados.

Xangô, a partir de então,  
Ficou bem mais respeitado  
Pelo senso de justiça  
E pelo bem praticado,  
Duro na hora da ira,  
Mas brando, justo e honrado.

Esse seu machado duplo  
Que é chamado de oxé  
Com a força de Xangô,  
Orunmilá dando fé,  
Xangô não perde batalha  
Nem deixa inimigo em pé.  
(BULE BULE, 2018, p.15-16)

A transposição de Bule Bule preserva episódios fundamentais da mitologia de Xangô, quais sejam: o ataque de um inimigo poderoso, a mutilação dos aliados, a procura do auxílio de Orunmilá, a derrota dos inimigos e a clemência de Xangô para os derrotados (daí a louvação de seu senso de justiça). Importante destacar a importância dada por Bule Bule aos elementos que caracterizam a personalidade do orixá e que funcionam como transmissão de valores para as comunidades que o cultuavam. Isso se apoia tanto na descrições das ações de Xangô quanto nos termos utilizados para qualificá-lo. Assim, na primeira estrofe, a solidariedade de Xangô aos seus aliados se confirma com o sofrimento físico causado pelo ataque do inimigo (“Tristeza, dor na coluna,/ Tremor nas pernas e rancor”). A crueldade do inimigo, que enviava para Xangô, os corpos mutilados dos seus aliados (“Quando um homem de Xangô/ Caía em embaraços/ O inimigo cortava,/ Separava pernas e braços,/ E mandava de presente/ Para Xangô os pedaços.”).

Esses fragmentos, muito fiéis à narrativa coligida por Prandi, configuram o perfil implacável do adversário e vão realçar, por contraste, o senso de justiça de Xangô. Outro elemento importante que a narrativa realça e o cordel de Bule Bule reforça é a presença do instrumento sagrado de Xangô, o *oxé*, machado de duas faces (“Esse seu machado duplo/Com a força de Xangô,/Orunmilá dando fé,/Xangô não perde batalha/ Nem deixa inimigo em pé.”).

Esse fragmento, que fecha o poema marca também a disposição guerreira e a impetuosidade de Xangô que o *oxé* representa. O machado, bem como o aspecto atlético (indicando força física) também são muito bem contemplados pela gravura de Klévisson Viana (mais aparentada do quadrinho do que do estilo rústico da xilogravura) que funciona como página de abertura do capítulo dedicado ao orixá da justiça no cordel de Bule Bule:



Figura 61: Gravura *Xangô*, de Klévisson Viana  
Fonte: *Orixás em Cordel* (BULE BULE, 2018)

A iconografia visual é importante como reforço da presença do orixá sublinhada na ênfase em seu instrumento principal, o *oxé*. O machado enquanto símbolo da força e da justiça tem um grande valor em uma cultura assentada na tradição, como é a cultura de matriz africana no Brasil, porque essa tradição foi construída para estabelecimento de um elo com o território de origem. Sobre a força do símbolo para a memória coletiva de um grupo, Muniz Sodré afirma em *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira* (2019):

O símbolo é, portanto, algo com que se recorda a alguém uma coisa ou um artigo conhecido, mas também é próprio fundamento de constituição (a Origem) do grupo. Essa ‘recordação’ é sempre organizadora, por implicar o estabelecimento de um invariante em face da multiplicidade, e leva à celebração do *nomos* original (SODRÉ, 2019, p.160, grifos do autor).

É a peculiaridade do símbolo que define o valor da tradição em uma comunidade, sendo o símbolo portador de um saber que transcende a racionalização do conhecimento, como o próprio Sodré pontua ao se referir à cultura do Terreiro:

O terreiro cultua a *Arkhé*, a tradição, logo o saber do símbolo. É um saber que não se define pelo racionalismo semântico, isto é, pela redução interpretativa do mundo à língua entendida como código de significações unívocas, mas pelo fluxo de forças que depende da existência do indivíduo concreto num a ‘aqui e agora’ (princípio diferente do implícito na escrita) e pelo deslizamento contínuo num território (a indeterminação absoluta dos entes). Mais do que uma pletora de significados, o *orixá* (deus), base do saber tradicional do negro, é símbolo, logo, força (SODRÉ, 2019, p.160, grifos do autor).

O *oxé* e a imagem de Xangô na pena de Klévisson Viana têm, portanto, um valor de força indispensável para a associação do cordel de Bule Bule com a cultura negra porque oferece uma presentificação para além da abstração textual que se associa aos versos do cordel. Ultrapassa, portanto, o simples ornamento, tornando-se narrativa fundamental para a ponte entre a tradição representada pelo cordel e a tradição da cultura negra no Brasil. Por outro lado, não se pode esquecer da questão do jogo múltiplo que está sendo enfatizado neste trabalho, entre outras coisas pela disposição multimodal dessa poética que já se verificou na remissão à xilogravura e à cantoria, sendo o cordel sistematicamente aproximado de imagem e som.

Esse fator multimodal, solicitado quando se pensa na presença dos orixás, permite enfatizar a presença africana no cordel de Bule Bule. Sem dúvidas tanto as narrativas que compõem a coleção de Prandi quanto a transposição das narrativas para cordel por Bule Bule observam o encadeamento das ações do orixá dentro de uma concepção Nagô que interpenetra (como pontuou Muniz Sodré) todos os planos de existência, não obedecendo à lógica de bem/mal de uma base religiosa judaico-cristã. A presença de Xangô é trazida para o livro em cordéis como *Xangô é reconhecido por Aganju como seu filho legítimo*, *Xangô e o monstro de Tácia*, *Xangô e Exu ensinam o homem a fazer o fogo*, *Xangô e o touro endiabrado*, *A usura dos Odus e a lição de Xangô*, mas quero trazer para comparação o cordel *Oraniã e iamassê: pais de Xangô*, comparando com a narrativa *Xangô torna-se rei de Cossó*, começando por citar trecho dessa última:



Xangô era filho de Oraniã.  
 Em suas viagens, Oraniã passou por Empê,  
 em território tapa.  
 Elempê, o rei, ofereceu-lhe a filha em  
 casamento,  
 uma princesa de nome Iamassê.  
 Dessa união nasceu Xangô.  
 Xangô foi criado na terra de sua mãe.  
 Desde menino, Xangô não escondia o tempe-  
 ramento forte  
 E já comandava um exército de brinquedo.  
 Fazia traquinagens e amedrontava os habi-  
 Tantes do lugar.  
 (PRANDI, 2020, posiçã 4948-4958)

Tome-se, em seguida, o cordel de Bule Bule:

Oraniã, em viagem,  
 Foi ao território Empê,  
 Ficou amigo do rei,  
 Chamado de Elempê,  
 Que disse: - Eu tenho uma filha  
 Para casar com você.  
 A princesa Iamassê  
 Casou-se com Oraniã.  
 Do casal nasceu Xangô,  
 Potente como um titã;  
 Foi neto e filho de rei,  
 E rei num breve amanhã.  
 Em Empê, terra da mãe,  
 Ali Xangô foi criado.  
 Desde pequeno era esperto,  
 Travesso, indisciplinado.  
 Tinha um exército de brinquedo  
 Com que vivia ocupado.  
 (BULE BULE, 2018, p.17)

Ambas as narrativas dão conta de uma origem real de Xangô (união de duas famílias reais), bem como da disposição militar e guerreira demonstrada desde a infância, no comando de um “exército de brinquedo”. Ao mesmo tempo, ambos mostram o comportamento bastante concernente com o espírito infantil (“prática de “traquinagens” e disposição de ser “travesso”) e pouco associáveis ao espírito militar (reforçado pelo termo “indisciplinado” utilizado por Bule Bule). Essa amostra de uma personalidade nobre, mas desprovida de uniformidade, ao mesmo tempo em que se adequa a uma concepção mundana de divindade, se afasta de uma lógica binária de compreensão do mundo que vai presidir, também, a representação dos orixás que se

seguem a Xangô no livro de Bule Bule.

Para a economia desta reflexão, é preciso ponderar que a presença de Xangô na corte apresentada por Bule Bule carrega um elemento masculino muito forte, mas as narrativas de Prandi podem advertir o leitor sobre o fato de que o orixá da justiça esteve, em muitas situações descritas nas mitologias, dependente da proteção e ajuda das orixás femininas. É o caso do evento narrado no *itan Xangô foge de Oiá com a ajuda de Oxum*, no qual Xangô conta com a ajuda da orixá das águas doces para escapar do ciúme de Oiá:

Oiá tinha muito ciúme de Xangô e o  
 Queria só para si.  
 Ardilosa, pôs em prática um plano  
 a fim de aprisionar Xangô na casa dela.  
 Chamou os mortos, de quem era a  
 rainha,  
 e os pôs de sentinela pela casa toda.  
 Cada vez que Xangô tentava sair da casa,  
 os *eguns* se aproximavam dele,  
 que, amedrontado, desistia do intento.  
 Um dia Oiá ausentou-se e Oxum foi visitar  
 Xangô.  
 Xangô contou-lhe o que estava se passando.  
 Oxum *buscou* uma garrafa de aguardente,  
 Uma garrafa de mel e *efum*,  
 Com o *otim* embebedou o morto que guar-  
 dava a porta.  
 Com mel adoçou um outro,  
 fazendo com que por ela se apaixonasse.  
 Enquanto isso, Xangô, pintado com o *efum*,  
 todo coberto de giz, branco como um *egum*,  
 saiu da casa, passou despercebido por entre  
 os mortos  
 e fugiu.  
 (PRANDI, 2020, posição 5127- 5137).

Observe-se que a narrativa enfatiza a força de Oiá e a impotência de Xangô em seus esforços para vencer o jugo da senhora dos raios. Outro elemento destacado é a presença dos mortos como entidades e como essas entidades, *os eguns*, têm poder sobre as ações dos vivos. É apenas com ajuda da inteligência de Oxum que Xangô consegue se libertar dessas forças supremas. Sem essa ajuda, o orixá não teria forças para se libertar do poder e da ira de Oiá.

Em outro momento, é Oiá quem vem ao socorro de Xangô em seu embate com os mortos, no *itan Xangô é salvo por Oiá da perseguição dos eguns*:

Xangô tinha pavor da morte.  
 Xangô tinha horror dos mortos.  
 Xangô temia os *eguns* mais do que qualquer

coisa.  
 Certa vez Xangô viu-se perseguido pelos  
*Eguns*.  
 Sua mulher Oiá foi em seu socorro.  
 Ela conhecia um meio de acabar com aquela  
 situação.  
 Deu a Xangô nove espelhos  
 onde ela fazia os *eguns* verem refletidas suas  
 próprias imagens.  
 Sabia Oiá que a morte  
 não suporta ver-se frente a frente,  
 tal sua feiúra.  
 Quando os *eguns* acercaram-se de Xangô,  
 Xangô os recebeu com seus espelhos.  
 Os *eguns* se viram e se apavoraram.  
 A visão era horrível.  
 Os *eguns* saíram em disparada.  
 Xangô os perseguiu sem trégua.  
 Foram vencidos por Xangô com ajuda de  
 Oiá.  
 (PRANDI, 2020, posição 5198 - 5207).

Mais uma vez, Xangô se vê acuado pelos *eguns* e recorre a uma orixá para se desvencilhar do perigo. Especialmente forte é a ideia da morte que se recusa a contemplar sua própria imagem, pois nesse momento a reflexão sobre a existência e o medo da finitude que ocuparam a filosofia de corte metafísico durante séculos é sintetizada na imagem dos *eguns* apavorados diante da sua própria imagem. Importante pensar que o artefato oferecido por Oiá para salvar Xangô seja o espelho, posto que a reflexão do espelho revela o que há de mais belo, mas também o que há de mais terrível para a contemplação. Tanto essa narrativa quanto a anterior aparecem aqui porque há uma condução encabeçada por Xangô para a apresentação das divindades do candomblé no livro de Bule Bule, fato que pode ter acentuado um olhar masculinizado nos recortes feitos pelo autor. O retorno às narrativas dos *itans* funciona, neste momento do texto, para reverenciar a potência das orixás femininas, tal como nos ensina a mitologia do candomblé, e para manter uma coerência quanto ao aprendizado com as mulheres, que é estruturante nesta narrativa. Não obstante, as orixás vão aparecer muito bem delineadas nos capítulos subsequentes do texto de Bule Bule.

O segundo capítulo é dedicado a Iemanjá, orixá que é a senhora dos mares e que é fortemente venerada em todo o território brasileiro. Assim, Reginaldo Prandi apresenta a Rainha do mar:

O culto aos orixás femininos não se completa sem Iemanjá, a senhora das grandes águas, mãe dos homens dos deuses e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido do Brasil. É

uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo (PRANDI, 2020, posição.439).

É desse mito cosmogônico e a figura matriarcal de Iemanjá estão presentes na primeira narrativa e no primeiro cordel em que trago a presença de Iemanjá para este trabalho. A narrativa mitológica *Iemanjá dá à luz as estrelas, as nuvens e os orixás* e o cordel *Iemanjá pare as estrelas, as nuvens e os orixás*, dão conta de um importante mito criacional africano no qual a figura feminina tem uma centralidade condizente com o prestígio dado às figuras femininas no Candomblé.

Começando pela narrativa coligida por Prandi, percebe-se, logo de início, o problema da solidão no Orum, que motivou a centelha criacional:

Iemanjá vivia sozinha no Orum.  
 Ali ela vivia, ali dormia, ali se alimentava.  
 Um dia Olodumare decidiu que Iemanjá  
 precisava ter uma família,  
 ter com quem comer, conversar, brincar,  
 viver.  
 Então o estômago de Iemanjá cresceu e  
 cresceu.  
 E dele nasceram todas as estrelas.  
 Mas as estrelas foram se fixar na distante  
 abóbada celeste.  
 Iemanjá continuava solitária.  
 Então de sua barriga crescida nasceram  
 as nuvens.  
 Mas as nuvens perambulavam no céu  
 até se precipitarem em chuva sobre a terra.  
 Iemanjá continuava solitária.  
 (PRANDI, 2020, posição 8104-8114)

Iemanjá é orixá que surge após o imenso vazio com a missão da fertilidade que os elementos da natureza simbolizam. A narrativa insiste na solidão da orixá, mesmo após o surgimento dos elementos da natureza, o que vai sugerir a continuidade de sua tarefa de povoar o mundo. A fertilidade pode, então, ser tomada como um valor muito caro às culturas próximas à liturgia do Candomblé. Esse sopro inicial de vida no universo também é matéria do cordel de Bule Bule, cujos versos também enfatizam a solidão de Iemanjá, ressaltando sua presença na cena do mito originário do mundo:

Sempre quem não tem irmão  
 Brinca só, sem companhia,  
 A sua noite é enorme,  
 É muito longo seu dia,  
 Sua cama não esquenta,

O seu banco não esfria.  
 Se vai para a roça vem cedo,  
 Dia de feira não vai,  
 No domingo não passeia,  
 Nem para a festa ele sai;  
 Se a mãe não lhe dá irmãos,  
 Diz que a culpa é do pai.

Se não tem a vizinhança  
 Outras famílias e filhos,  
 Se torna um ser solitário,  
 Seus passos não seguem os trilhos,  
 Seus afetos são minguados,  
 Seus olhos não mostram brilhos.

Iemanjá vivia só  
 No orum sem companhia;  
 Dormia, tomava banho,  
 Fazia o prato e comia,  
 Dava um passeio e voltava  
 E assim terminava o dia.

A noite era um tormento  
 Sem nada de direção,  
 Sem ter um ponto no céu  
 Que demonstrasse um clarão,  
 Sem referência no espaço,  
 Sem nenhum sinão no chão.

Não tinha com quem andar,  
 Com quem comer, nem dormir,  
 Com quem dividir o pão,  
 Com quem chorar nem sorrir.  
 Tudo tinha, mas não tinha  
 Com quem nada dividir.  
 (BULE BULE, 2018, p.40).

Apesar da nuance temática de deslocamento da cena inicial para o sentimento de solidão agora construído a partir da perspectiva de Iemanjá, há uma semelhança formal entre a repetição das estruturas na narrativa coligida por Prandi (“ter com quem comer, conversar, brincar,/ viver”) e as últimas estrofes de Bule Bule (“Com quem comer, nem dormir,/ com quem dividir o pão,/ Com quem chorar nem sorrir. Tudo tinha, mas não tinha/ Com quem nada dividir.”). Essa semelhança corrobora o fato, já tratado nesta tese, de que a musicalidade dos textos orais e as formas mais elementares da arte poética sempre estiveram na mira dos cordelistas, posto que o texto do cordel se apoia na musicalidade para conseguir uma forte transitividade. Além desse dado formal e da ênfase na solidão da entidade, os textos se irmanam na construção da vocação maternal de Iemanjá, que, dando à luz os orixás, vai aplacar sua solidão no Orum:

De seu estômago nasceram então os orixás,

Nasceram Xangô, Oiá, Ogum, Ossain, Obaluaê e os Ibejis.

Eles fizeram companhia a Iemanjá (PRANDI, 2020, posição 8114).

Além da maternidade, a relação de Iemanjá com o mar é um traço fundamental de sua presença. Importante lembrar que essa relação com o mar, posto que as águas, em muitas culturas, simbolizam a vida, também tem relação com a ideia de maternidade associada ao orixá. Bule Bule também esteve atento a esse dado, como pode ser comprovado ao cotejarmos o cordel *Os homens sujando o mar deixaram Iemanjá nervosa*, de sua autoria, com a narrativa *Iemanjá irrita-se com a sujeira que os homens lançam no mar*. Começo por citar a narrativa mitológica:

Logo no princípio do mundo,  
Iemanjá já teve motivos para desgostar da  
humanidade.  
Pois desde cedo os homens e as mulheres  
Jogavam no mar  
tudo o que a eles não servia.  
Os seres humanos sujavam suas águas com  
lixo,  
com tudo o que não mais prestava, velho ou  
estragado.  
Até mesmo cuspiam em Iemanjá,  
quando não faziam coisa muito pior.  
(PRANDI, 2020, posição 8274-8283)

A narrativa mitológica enfatiza o descuido da humanidade com o mar já no momento inicial da criação, mostrando desrespeito que desgostou Iemanjá. No cordel de Bule Bule, o mesmo desdém dos homens e a atitude predatória de jogar detritos no mar são o tema das primeiras estrofes:

Tudo o que o homem utiliza  
Na hora de descartar,  
Se for pequeno é na fonte  
Que ele pensa em jogar,  
Se for maior, é no rio,  
E se for grande, vai pro mar.  
  
O mar se tornou para o lixo  
Um paraíso completo  
Tição, caldeira, panela,  
Penico, todo objeto,  
Ossada, couro de bicho,  
Lavagem, esgoto e dejetos.  
  
Iemanjá, não suportando  
Tanta sujeira no mar,  
No banho era incomodada  
Quando ia passear.

Se comparasse a um chiqueiro,  
 Quem ganharia era o mar.  
 (BULE BULE, 2018, p.46-47)

Essa passagem do mito de Iemanjá, além de colocar ênfase nos elementos marítimos de suas narrativas, permite que se pense em uma “atitude ecológica” (SODRÉ, 2019, p.153) associada a essa divindade feminina do Candomblé. Essa “atitude ecológica” é pensada por Muniz Sodré a partir de um acontecimento vivenciado pelo autor que é importante mencionar aqui. Ao levar alguns amigos para visitar o terreiro do Axé Opô Afonjá, um *ogã* (título honorífico de certos membros do terreiro) conduziu os visitantes até o mato e quis presentear um deles com uma muda de planta. Os visitantes assistiram-no, então, abraçar uma árvore, proferir algumas palavras e pedir licença à planta para retirar-lhe a muda. Essa cena, que o autor classificou como “um instante radicalmente ecológico”, guardava certas diferenças do discurso ecológico que permeia a política atual e a cultura alternativa urbana. Sodré explica:

Não se tratava ali de falar sobre a relação que o indivíduo deve ter com o meio ambiente, não se tratava do discurso liberal do preservacionismo, mas de agir de tal maneira que o elemento natural, a árvore, se tornasse parceira do homem num jogo em que cosmos e mundo se encontram (SODRÉ, 2019, p. 153).

Essa ideia de ecologia é, portanto, calcada na radical interação do homem com a natureza e se ajusta a uma perspectiva coletiva muito concernente com a cultura negra. Retomo, mais uma vez Muniz Sodré, para a compreensão de como a cultura negro-brasileira floresce em perspectiva de interação com a natureza:

Aí está uma postura ecológica radical – distante das apóstrofes neopanteístas do ecologismo pequeno-burguês – porque não resulta de nenhum voluntarismo individualista, mas de uma cosmovisão de grupo, que torna essencial a confraternização com plantas, animais e minerais. Para o grupo negro, o território como um todo é um patrimônio a ser respeitado e preservado. Ele sabe, um provérbio nagô-cubano reitera, que só aprende quem respeita (SODRÉ, 2019, p. 153).

Iemanjá, divindade das grandes águas, pode ser tomada como figura simbólica dessa atitude ecológica, posto que tem uma relação de proteção e respeito ao mar, alvo da indiferença e in consequência poluente dos homens. Também é o orixá que confraterniza com os seres marinhos, como a gravura de Klévisson Viana confirma:



Figura 62: Gravura *Iemanjá*, de Klevisson Viana  
Fonte: *Orixás em cordel* (BULE BULE, 2018)

A relação da cultura negro-brasileira com o símbolo e sua força motiva o início da reflexão acerca da próxima seção do livro de Bule Bule, dedicada a Ogum, com a imagem do orixá desenhada por Klévisson Viana:



Figura 63: Gravura *Ogum*, de Klévisson Viana  
Fonte: *Orixás em Cordel* (BULE BULE, 2018)



Na imagem, o gesto e a expressão facial enfurecida acentuam a personalidade guerreira de Ogum. Observe-se que ele está brandindo a espada em um movimento de ataque. Também a espada e o elmo podem associar o orixá ao imaginário da guerra e lembrar da relação que ele tem com a forja, o ferro. Entender a presença do artefato de ferro lembra ao leitor que Ogum é também o orixá do trabalho e da atividade econômica gerada pelo esforço industrioso da fundição do ferro. A relação com o ferro e a aptidão guerreira de Ogum são temas centrais nas narrativas sobre este orixá.

Essa disposição guerreira de Ogum é acentuada nas narrativas em que sua rivalidade com o irmão Xangô é destacada por Bule Bule, nos cordéis *Ogum chama a morte para ajudá-lo numa aposta com Xangô* e *Ogum dá aos homens o segredo do ferro*. Para compreensão da presença de Ogum na obra de Bule Bule, continuo recorrendo ao cotejo com trechos das narrativas coligidas por Prandi que têm o mesmo título dos cordéis. Considere-se o fragmento da primeira:

(...)  
 Certa vez Ogum propôs a Xangô  
 uma trégua em suas lutas,  
 pelo menos até que a próxima lua  
 chegasse.  
 Xangô fez alguns gracejos, Ogum  
 revidou,  
 mas decidiram-se por uma aposta,  
 continuando assim sua disputa  
 permanente.  
 (PRANDI, 2020, posição 2129)

Considere-se a versão do Bule Bule:

Ogum propôs a Xangô  
 Uma trégua por bondade  
 Até que a próxima lua  
 Deixe a sua claridade,  
 Porque não valia a pena  
 Tanta agressividade.  
 Ogum sabia que tinha  
 Um ponto fraco em Xangô.  
 Analisou calmamente,  
 Depois do plano chamou  
 Xangô para uma aposta  
 E ele, inocente aceitou.  
 (BULE BULE, 2018, p.52)

É possível perceber no cordel de Bule Bule uma ênfase na astúcia de Ogum que não tem

correspondência na versão de Prandi, mas que pode ser entendida como uma adaptação da trama da narrativa (que não deixa de ser um caso da astúcia de Ogum). Em uma pequena síntese da narrativa mítica, Ogum propõe a Xangô uma disputa na qual venceria quem juntasse a maior quantidade de búzios em uma praia. Depois de selada a aposta, Ogum vai pedir ajuda a Oiá para vencer a contenda, solicitando que Oiá mandasse Icu (a Morte) à praia, para intimidar o adversário. Oiá atendeu o pedido em troca de uma quantia em ouro. Em seguida, começou a disputa na qual se sabe que Ogum levará vantagem. Observe-se a passagem presente em Prandi:

Na manhã seguinte, Ogum e Xangô  
apresentaram-se na praia  
e imediatamente o enfrentamento  
começou.  
Cada um ia pegando os búzios que  
achava.  
Vez por outra se entreolhavam.  
Xangô cantarolava sotaques jocosos  
Contra Ogum.  
Ogum, calado, continuava a coleta.  
O que Xangô não percebeu foi a  
aproximação de Icu.  
Ao erguer os olhos,  
o guerreiro de fogo deparou com a  
Morte, que riu de seu espanto.  
Xangô soltou o saco de coleta,  
fugindo amedrontado e escondendo-se de Icu.  
À noite Ogum procurou Xangô,  
mostrando seu espólio.  
Xangô, envergonhado, abaixou a  
cabeça  
e entregou ao guerreiro o fruto de  
sua coleta.  
(PRANDI, 2020, posição.2188-2197)

Esse trecho da versão coligida por Prandi põe ênfase na dinâmica da disputa entre os orixás, com as provocações de Xangô, o arдил de Ogum e a desmoralização final, fruto do acordo com Oiá, que ativou a figura intimidadora de Icu para que Xangô desistisse de seu intento. Essa manobra de Ogum é transposta para o cordel de Bule Bule com algumas nuances que é preciso apontar, a partir da observação do trecho do cordel que se segue:

Ogum soltava indireta  
Provocação desmedida;  
Xangô, de língua afiada,  
Jogava dura investida,  
Dessas que o ser humano

Aguenta poucas na vida.  
 Ogum ia provocando  
 E olhando pra todo lado;  
 Cada olhadela era para  
 Ver se Icu tinha chegado.  
 Quem está fazendo o malfeito  
 Só vive desconfiado.

Desta forma Ogum venceu  
 Não só porque era forte,  
 Foi por causa da trapaça:  
 Teve a ajuda da morte,  
 Mas Xangô prossegue atleta,  
 Não trapaceia e tem sorte.

A morte diversas vezes  
 Botou Xangô pra correr;  
 Ele sempre achou um meio  
 Pra dela se defender.  
 Fez de tudo pra ganhar,  
 Pois odiava perder.

Xangô quando viu a morte  
 Cara a cara lhe olhando,  
 Se arrepiou e correu,  
 Nem viu que estava apontando,  
 Partiu deixando pra trás  
 Tudo que estava juntando.

À noite Ogum procurou  
 Xangô para lhe mostrar  
 A quantidade de búzios  
 Que conseguiu ajuntar.  
 Xangô triste e cabisbaixo  
 Se rendeu sem reclamar.

Entregou tudo a Ogum  
 O vencedor da aposta,  
 Saiu de cabeça baixa,  
 Não deu nenhuma resposta,  
 Foi arquitetando planos  
 Para uma nova proposta.

No perde-e-ganha da vida,  
 Ogum enganou Xangô,  
 Mas também já teve vez  
 Que Xangô o enganou.  
 ‘Bala trocada não dói’,  
 Xangô assim meditou.  
 (BULE BULE, 2018, p.53)

A dinâmica da disputa, com as imprecizações de lado a lado, é mantida como na narrativa mítica, o que se acentua no cordel de Bule Bule é o tom moralizante do episódio entre Ogum e Xangô, enfatizando a falta de *fair play* da estratégia de disputa de Ogum (“Dessa forma Ogum venceu/ Não só porque era forte,/ Foi por causa da trapaça:/ Teve a ajuda da morte,/ Mas Xangô

prossegue atleta,/ Não trapaceia e tem sorte”) em contraste com o senso de justiça e aversão à trapaça de Xangô. É de se esperar que algum parâmetro da moral judaico-cristã escape da perspectiva de Bule Bule, posto que nitidamente se opõe o que seria justo ao que seria injusto. Por outro lado, é evidente no final a percepção do comportamento dos contendores a partir da dinâmica do jogo, que ora pende para um lado, ora pende para outro.

Essa moralidade pendular que Bule Bule aplica aos orixás tenta relativizar, com os últimos versos, o peso de uma formação religiosa e filosófica apoiada em uma concepção binária de bem e de mal. O elemento entendido como trapaça pressupõe uma ideia de certeza pouco compatível com a presença dessas entidades mitológicas, e não pode ser mensurado por uma base judaico-cristã de pensamento. Melhor fica se trapaça for associada ao perde-ganha da vida, que é bastante possível de ser metaforizado pelo perde-ganha do jogo. O jogo, então, com os riscos e os imprevistos que o caracterizam, é a base dessa relação. Do jogo, do movimento lúdico da aposta dos orixás, surge uma percepção de acaso, do “lance de dados” que nivela os contendores e que não se rende a uma lógica cartesiana de pares opositivos, mas de personagens que se alternam no perde-ganha da disputa.

A segunda narrativa dedicada a Ogum neste trabalho explora a relação do orixá com o ferro. É um traço fundamental da personalidade do orixá que diz muito da presença do ferro nas civilizações africanas que embasaram a cultura negro-brasileira. Tal presença é bem antiga, como comprovam as descobertas da região denominada Nok, na Nigéria – um sítio arqueológico onde, desde 1928, descobriram-se estátuas de terracota associadas à Cultura Nok e importantes vestígios da idade do ferro na Nigéria –, conforme atesta Mara Rodrigues Chaves em seu trabalho intitulado *Legado e Patrimônio: narrativas de sítios arqueológicos de arte africana* dissertação apresentada para a Pós-Graduação em Arqueologia da USP.

Desde os anos de 1950 especula-se que as terracotas descobertas a uma profundidade de mais de oito metros eram antigas. Após 1960, o Carbono 14 e a termoluminescência estabeleceram um período mais antigo. Na década de 1990, após descobertas em Taruga e Samun Dukiya (sítio arqueológico vizinho), a cronologia Nok foi estabelecida entre o século V a.C., e III a. C. até por volta do segundo quarto do primeiro milênio (cf. PHILLIPSON, 205, p.236) ou do início da idade do ferro – século IX a. C. até o século VI d.C. (cf. CORNEVIN, 1998, p.152;204), o que demonstra que o ferro era trabalhado pelo povo Nok (PHILLIPSON, 205, p.236) (CHAVES, 2015, p.49).

O trabalho de Chaves, apoiado em estudo de arqueólogos como Marianne Cornevin e David W. Phillipson, aponta para a presença do ferro em território nigeriano em épocas muito anteriores à da expansão imperialista europeia. A precisão das datas interessa menos aqui do que

a percepção de que o culto a Ogum guarde a mesma distância temporal da presença europeia e que sua transposição para o Brasil tenha mantido como imagem central a relação do orixá com o ferro. A importância do ferro, que marca a atividade industrial na história da humanidade, é evidenciada pela narrativa mitológica de Ogum. A introdução do ferro no cotidiano dos homens é o tema da narrativa *Ogum dá aos homens o segredo do ferro*, cujo início se segue:

Na terra criada por Obatalá, em Ifé,  
os orixás e os seres humanos trabalhavam e  
viviavam em igualdade.  
Todos caçavam e plantavam usando frágeis  
Instrumentos  
feitos de madeira, pedra ou metal mole.  
Por isso o trabalho exigia grande esforço.  
Com o aumento da população de Ifé, e co-  
Mida andava escassa.  
Era necessário plantar uma área maior.  
(PRANDI, 2020, posição 1786)

O trecho da versão de Bule Bule não se afasta da narrativa coligida por Prandi, mas valoriza a premissa do segredo, importante para a religiosidade do Candomblé:

Quem for dono de um segredo  
Guarde consigo somente.  
Segredo compartilhado  
Faz perto ficar ausente,  
Valente ficar mofino,  
Mofino ficar valente.  
  
Segredo é silêncio eterno,  
Por isso é que é segredo.  
Quanto mais de um conhece,  
Já fica causando medo.  
Se acaso tornar comum,  
Vira baderna ou brinquedo.  
  
Ninguém leva mais a sério,  
Vira um negócio sem rumo,  
Não vale um tostão de pinga,  
Nem uma masca de fumo,  
Torna o avesso do avesso,  
Ninguém lhe dá mais consumo.  
  
Se você guarda o segredo,  
O produto é valioso.  
Só se trata desse assunto  
Como um ponto sigiloso,  
As sete chaves que o guardam  
Deixam mais caro e gostoso.  
  
Obatalá fez a terra  
E deu para a humanidade

Trabalhar, pescar, caçar  
Com responsabilidade,  
Plantar tirar da mesma  
A sustentabilidade.

Tinham direito os humanos  
E os orixás também.  
A população de Ifé  
Precisava passar bem,  
Mas sem produção agrícola,  
Não tinha pão pra ninguém.

Os rudes equipamentos  
De osso, pedra ou madeira,  
Metal mole que não dava  
Para abrir uma clareira,  
Cortar pau grosso e limpar  
Uma área verdadeira.

Ogum guardava o segredo  
De como o ferro é forjado;  
Também sabia fazer  
Foice facão e machado,  
Ferramenta necessárias  
Para fazer um roçado.

A falta de alimento  
Preocupava demais.  
De um lado todos os homens,  
E do outro, os orixás.  
Até hoje o mundo sofre  
Com o mal que a fome faz

Como produzir mais pão  
Sem ferramenta adequada,  
Sem machado, sem facão,  
Sem foice e sem enxada?  
Mil soldados desarmados  
Não protegem uma embaixada.

Só ampliando o roçado,  
Todos diziam com fé,  
Sem roça não tem comida  
Para o povo de Ifé.  
Os orixás davam apoio  
Os homens diziam – É!  
(BULE BULE, 2018, p.59-60).

As primeiras quatro estrofes do cordel de Bule Bule se apoiam em um dado que está na narrativa mítica, mas que não tem a ênfase dada pelo poeta baiano no primeiro momento: Ogum tem o segredo da forja. Em uma cultura que não tem base metafísica e que, portanto, não se apoia na certeza de uma verdade de fundo que explica todos os fenômenos, o segredo faz parte do funcionamento da dinâmica do grupo em um Terreiro de Candomblé, porque está fundamentalmente ligado à transmissão de saberes exclusivos daquele grupo. Afirmo Muniz Sodré:

Quando o segredo é institucionalizado – como é o caso do *auô* na cultura negra – a comunicação é o próprio processo iniciático, constituído por um conjunto de atos ritualísticos através dos quais se transmite gradualmente, ao longo do tempo, conteúdos secretos. A tensão é mantida viva em todo o grupo, graças à *aparência*, do segredo, *exibida* tanto através de sinais de ritos secretos quanto através de ritualização pública (por exemplo, as ‘festas’ de terreiro) das vicissitudes míticas dos orixás ou de ancestrais. A própria dinâmica do segredo estrutura as relações no interior do grupo (SODRÉ, 1988, p. 138-139, grifos do autor).

O segredo de Ogum, a forja, é, portanto, não só o elemento detonador da narrativa, mas também a chave para a manutenção das hierarquias em um contexto no qual estão convivendo os dois planos, do *Orum* e do *Ayiê*. No que tange à situação exposta nos momentos em que as duas narrativas são mais convergentes, há um problema que une os esforços de homens e deuses e que demandará um trabalho em conjunto: a necessidade de trabalho e transformação da natureza para aplacar um problema de base da trajetória humana sobre a terra, que é a fome.

A parte seguinte da narrativa fala do concílio dos orixás para a resolução do problema e de suas tentativas infrutíferas de resolverem o problema com seus instrumentos. Diante do malogro dos orixás, entra em cena o conhecimento de Ogum:

Ogum, que conhecia o segredo do  
ferro, não tinha dito nada até  
então.  
Quando todos os outros orixás tinham  
fracassado.  
Ogum pegou seu facão, de ferro, foi  
até a mata e limpou o terreno.  
Os orixás, admirados, perguntaram  
a Ogum de que material  
era feito tão resistente facão.  
Ogum respondeu que era o ferro,  
um segredo recebido de Orunmilá.  
Os orixás invejavam Ogum pelos  
benefícios que o ferro trazia  
não só à agricultura, como à caça e  
até mesmo à guerra.  
(PRANDI, 2020, posição.1793-1803)

A narrativa mítica permite perceber os orixás com sentimentos que normalmente poderiam ser tomados como terrenos, como a inveja e a ambição, perfeitamente verossímeis se considerado o assombro do aparecimento de uma técnica nova. A ação que se segue mostra o assédio dos orixás e a barganha de Xangô:

Por muito tempo os orixás importu-  
 naram Ogum  
 para saber o segredo do ferro,  
 mas ele mantinha o segredo só para  
 si.  
 Os orixás decidiram então oferecer-  
 lhe o reinado  
 em troca de que ele lhes ensinasse  
 tudo sobre aquele metal tão  
 resistente.  
 Ogum aceitou sua proposta.  
 Os humanos também vieram a  
 Ogum  
 pedir-lhe o conhecimento do ferro.  
 E Ogum deu-lhes o conhecimento da  
 forja,  
 até o dia em que todo caçador e todo  
 guerreiro  
 tiveram sua lança de ferro.  
 (PRANDI, 2020, posição 1803-1814)

A transposição para o cordel feita por Bule Bule constrói uma sequência semelhante à da narrativa mítica. Observe-se o primeiro momento, do assombro e da resolução do problema:

Quando todos fracassaram  
 Ogum se manifestou.  
 Por ter do ferro o segredo  
 Pensou consigo: ‘Eu vou!’  
 Foi ao lugar indicado,  
 Meteu o ferro e limpou.  
 Só ele sabia quanto  
 O ferro era poderoso,  
 Braço forte, ferro bom,  
 Não tem trabalho custoso.  
 Ogum mostrou aos seus pares  
 Serviço maravilhoso.  
 Foi pergunta, mais pergunta,  
 Em descombinada altura:  
 - Como se faz um facão,  
 De substância tão dura,  
 Que consegue derrubar  
 Um pau daquela grossura?  
 Os orixás quando viram  
 A fantástica produção  
 De Ogum foram saber  
 De que foi feito o facão,  
 Que, com poucas cutiladas,  
 Colocava um pau no chão.  
 Ogum disse – Ele é de ferro  
 Que na forja é derretido.  
 Ferro quente fica mole,



É modelado, batido,  
Dá a forma que quiser  
Se o ferreiro for sabido.

É usado na lavoura,  
É instrumento de guerra,  
Quem souber pode usar  
Para o cultivo da terra;  
Mão boa faz pão com ele.  
Quem usa pro bem não erra.

Os orixás invejaram  
Ogum porque possuía  
Conhecimento tão nobre  
Que outro ser não trazia  
Dentro do seu arcabouço  
Algo de tanta valia.

Conhecimento é cabedal  
Rico que é somente seu,  
Dura e morre com você,  
Agradeça a quem lhe deu,  
Quem não ensinou a outro  
Não dividiu nem perdeu.  
(BULE BULE, 2018, p.62, grifo do autor)

O assombro causado pelo ferro, na narrativa de Bule Bule, é acompanhado pela reflexão sobre o valor e nobreza do conhecimento. O conhecimento de Ogum é o alvo da inveja dos orixás, e a raridade desse conhecimento está definida na possibilidade de que o detentor desse saber morra sem transmiti-lo para o mundo, daí a preciosidade do segredo que começa a ser partilhado. A barganha dos orixás é o próximo passo da ação presente na mitologia e adaptada para o cordel:

Os orixás reunidos  
Decidiram num instante  
Transformar Ogum em rei  
Porque acharam importante  
Trocar o reino por ferro,  
Metal muito interessante.

Os homens também vieram  
A Ogum pra implorar:  
- Me ensine a montar a forja,  
Diga como preparar  
A liga pra fazer ferro,  
Fazer arma e guerrear.

Com a proposta de troca  
Do reino por conhecimento,  
Ogum aceitou sem ver  
Que ali, naquele momento,  
Ele perdia o sossego,  
E ganhava o padecimento.

O conhecimento da forja  
 Feliz ogum ensinou,  
 Manipular ferro quente,  
 Com que sempre trabalhou,  
 Transformou pequeno em grande  
 Porém não adiantou.

Ogum aclamado rei,  
 Não conseguiu se empolgar.  
 Continuava caçando,  
 Queria se aventurar,  
 Gostava de desafios,  
 Nada iria lhe mudar.  
 (BULE BULE, 2018, p.63)

A adaptação desse trecho da narrativa mitológica sobre Xangô por Bule Bule coloca ênfase no fato de que o orixá, detentor de um segredo, concede esse saber mediante acordos com os orixás e os mortais. Diferentemente de uma cosmovisão simplista, a ideia de conhecimento aqui é tratada como um bem valioso e, como tal, passível de ser negociado. Essa ideia, que não se ajusta ao binarismo moral de uma concepção judaico-cristã de mundo, se encaixa, entretanto, em uma ideia de disputa que conforma a jornada do ser em uma perspectiva Nagô. Em uma síntese grosseira, os bens conquistados são resultado de *luta*. Sobre o valor da *luta* na mitologia Nagô, Muniz Sodré afirma que:

Nas relações dos homens com os orixás, destas entre si, dos animais com os homens, há sempre a dimensão da luta (*ijá*, em nagô). NA verdade, as coisas só existem através da luta que se pode travar com elas (Exu, orixá responsável pela dinamicidade das coisas, é também chamado de *Pai da Luta*). Não é a violência ou a força das armas que entram em jogo aqui (a guerra é um aspecto pequeno e episódico da luta), mas as artimanhas, a astúcias, a coragem, o poder de realização (axé) implicados (SODRÉ, 1988, p.143-144, grifos do autor).

A reflexão de Sodré nos conduz à constatação de que a personalidade guerreira e competitiva de Ogum não está dissociada da guarda do saber, que é sublinhada no cordel de Bule Bule. Nessa adaptação da narrativa de Ogum por Bule Bule, é notável como o poeta baiano, no arranjo das estrofes do cordel (que as vezes, à maneira da epopeia devem ser mais focados no detalhe que no todo da situação narrada), consegue manter a ênfase na luta, nas barganhas e na astúcia que as narrativas mitológicas apontam. Disso se pode depreender que, privilegiando a tumultuosa caminhada de Ogum nas narrativas, nas nuances entre sua personalidade guerreira, sua trajetória industriosa e a força de sua astúcia, Bule Bule consegue trazer para seu verso alguns valores importantes da cultura de matriz africana; mesmo em conflito com certos parâmetros eurocentrados que vazam em sua estrutura poética, o poeta consegue ser fiel à substância

das narrativas mitológicas do Panteão Africano e fazer com que essas narrativas estejam bem aclimatadas à redondilha.

A seção seguinte é dedicada a Oxum, divindade das águas doces e dos rios. A relação com as águas doces, a vaidade e a imagem arquetípica de beleza feminina também são matéria da gravura de Klévisson Viana:



Figura 64: Gravura *Oxum*, de Klévisson Viana  
Fonte: *Orixás em Cordel* (BULE BULE, 2018)

No desenho de Viana, destaca-se a imagem da cachoeira como símbolo das águas doces, mas chama atenção a altivez da orixá, bem como a suavidade e harmonia do seu corpo, remetendo aos arquétipos da beleza feminina que Oxum (como Iemanjá), representam na cosmogonia iorubana. A relação com a água doce é de vital importância para um poeta identificado com o Sertão e nascido na beira do Rio Paraguaçu. Não à toa uma das narrativas que compõem o capítulo dedicado a Oxum é *Oxum leva ebó ao Orum e salva a Terra da seca*. Sem dúvidas o tema da seca, se trazido para o imaginário sobre o Sertão nordestino, carrega muitos estereótipos, mas é importante perceber, a partir da mitologia dos orixás, uma perspectiva espiritualizada do fenômeno:

Uma vez Olodumare quis castigar os  
homens.  
Então levou as águas da Terra para o  
Céu.  
A terra tornou-se infecunda.  
Homens e animais sucumbiam pela sede.

Ifá foi consultado.  
 Foi dito que fizesse um *ebó*.  
 Com bolos, ovos, linha preta e linha  
 branca,  
 com uma agulha e com um galo.  
 Oxum encarregou-se de levar o *ebó* ao  
 Céu.  
 No caminho Oxum encontrou Exu  
 e ofereceu-lhe os fios e a agulha.  
 Em seguida encontrou Obatalá  
 e entregou-lhe os ovos.  
 Obatalá ensinou-lhe o caminho da  
 porta do Céu.  
 Lá chegando, Oxum encontrou um  
 grupo de crianças  
 e repartiu entre elas os bolos que levava.  
 Olodumare viu tudo aquilo e se  
 Comoveu.  
 Olodumare devolveu à Terra a água re-  
 tida no Céu  
 e tudo voltou a prosperar.  
 (PRANDI, 2020, posição 7119-7139)

Fazendo um breve desenho dos núcleos da narrativa, temos o desagrado de Olodumare com a conduta dos homens e o castigo da transferência das águas para o Céu com conseqüente infecundidade da terra. Em seguida, tem-se a consulta a Ifá, com a decisão de se oferecer um *ebó*, “Com bolos, ovos, linha preta e linha/ branca.”; o núcleo seguinte é o da incumbência de Oxum de transportar o *ebó*, seu encontro com Xangô, sua solidariedade com crianças e o convencimento de Olodumare de devolver as águas para a Terra. Vejamos, então, como esses núcleos foram arranjados no cordel de Bule Bule.

No primeiro núcleo, mantendo os mesmos elementos narrativos da base mitológica, Bule Bule enfatiza o valor da água, os erros dos homens e o castigo de Olodumare.

O homem caminha incerto  
 Termina se atrapalhando  
 No vem e vai dos seus dias  
 Finda acertando e errando  
 Paga os erros sem saber  
 Porque é que está pagando.  
  
 Não conhecendo o tamanho  
 Do seu erro praticado  
 Desconhecendo o castigo  
 Que deve ser aplicado  
 Só quem lhe julga é quem sabe  
 Se deve ser perdoado.  
  
 Olodumaré, sentindo  
 Do homem a rebeldia,

Resolveu lhe castigar,  
 Pois achou que merecia.  
 Quando uma regra é quebrada,  
 Quem quebra tem enxovia.

E pensou no bem maior  
 Que mais fizesse penar  
 Que quando o mesmo acabasse  
 Fosse difícil encontrar,  
 Não conseguisse emprestado  
 Nem tivesse onde comprar

‘É isso!’ – Pensou nas águas  
 O nosso maior troféu  
 Juntou as águas da terra  
 Levando todas pra o céu.  
 A chuva se escondéu,  
 O sol espalhou seu véu.

Haja o homem a padecer:  
 Se plantasse não nascia;  
 Quando o lugar era úmido,  
 Nascia, depois morria;  
 Os animais se acabavam,  
 Nenhuma fêmea paria.

Tome seca! Lá vai fome!  
 É castigo! É sofrimento!  
 Sei que o pecador merece,  
 Mas a cabra e o jumento  
 Não podem sobreviver  
 Sem água e sem alimento.  
 (BULE BULE, 2018, p.72, grifo do autor)

Nessas estrofes, há uma nuance que se relaciona com a complexidade de um autor múltiplo como Bule Bule. Ao mergulhar na matriz africana da cultura brasileira, reverenciando o Candomblé a partir da homenagem aos orixás, Bule Bule não vai deixar de carregar resquícios de uma formação judaico-cristã. Por conta disso, questões como a piedade e o pecado, se estão em segundo plano na narrativa mitológica dos orixás, no cordel de Bule Bule vão povoar os textos, mais precisamente os textos em que o ser humano ou o orixá estão envolvidos com alguma questão que revele tentativas de autoconhecimento e jornadas existenciais. Assim, a seca descrita por Bule Bule está tanto associada à ganância humana quanto à preciosidade da água, de cujo acesso ela é privada pela justiça de Olodumare. Essa ganância gera uma culpa e um castigo proporcionais ao poder dos orixás em relação aos mortais. O momento seguinte é o da intercessão dos orixás – especificamente de Oxum –, após consulta a Ifá e a indicação de um ebó para que a humanidade possa ter de volta o que seria seu tesouro mais precioso:

Ifá fora consultado  
 Para pensar na melhora:  
 Para cair chuva na terra,  
 Pois se não houver, piora.  
 Se apertar o nó da vida  
 O fio da esperança tora.

Depois do Ifá consultado,  
 Houve uma conversa franca  
 Que fosse feito um ebó:  
 Bolo, ovos, linha branca  
 Linha preta e uma agulha  
 Que a porta do mal destranca.

Oxum se candidatou  
 Para ir ao céu levar  
 Queria a terra ensopada  
 Pra ver o rio transbordar,  
 Lagoas e ribeirões  
 Jogando água pra o mar..  
 (BULE BULE, 2018, p.73)

A orientação do oráculo indica a oferta de um ebó. A oferenda, símbolo de respeito ao orixá a quem se dedica, é um elemento de troca simbólica que ultrapassa o sentido economicista de troca que se apoia na ideia de acúmulo e que se apreende com o saber acadêmico. Trata-se de uma ideia mais próxima das interações entre o mundo físico e o mundo espiritual. Muniz Sodré assim define essa particularidade da cultura negra:

Na cultura negra, a troca não é dominada pela acumulação linear de um resto (o resto de uma diferença), porque é sempre simbólica e, portanto, *reversível*: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas. É o grupo (concreto) e não o valor (abstrato) que detém as regras das trocas. E a troca simbólica não exclui nenhuma entidade: bichos, plantas, minerais, homens (vivos e mortos) participam ativamente, com parceiros legítimos da troca, nos ciclos vitais. A isto a ideologia ocidental tem chamado de 'animismo' porque, apegada a seu princípio exclusivista de realidade, separa radicalmente a vida da morte e entende a troca simbólica com os outros seres ou com os mortos como uma projeção fantasiosa da vida (SODRÉ, 1988, p.127, grifos do autor).

O ebó, então, oferecido a Olodumare, tem papel decisivo na narrativa como elemento de pacto entre os viventes do Orum e do Ayiê, considerando que uma orixá (Oxum) está intercedendo pelos homens. A troca é uma parceria que difere da instituição da piedade, que fundamenta as relações dentro de uma perspectiva judaico-cristã. A partir do ebó, a narrativa ganha uma dinamicidade na relação entre os orixás e os humanos em torno da necessidade e da importância da água. Nesse sentido, reforça-se a ideia de parceria quando outros orixás entram no caminho de Oxum e partilham do ebó estreitando as parcerias ativadas no percurso em busca

da água.

Indo da terra pra o céu,  
Oxum encontrou na estrada  
Exu e deu uns presentes  
Ao parceiro de jornada:  
Deu as linhas e a agulha  
Pras linhas serem enfiadas.

Prosseguiu a caminhada  
E na jornada encontrou  
Obatalá e, feliz,  
Os ovos lhe entregou,  
Obatalá, satisfeito,  
O caminho lhe ensinou.

Cuidadosamente ele  
Disse a ela – É por ali.  
Siga feliz, vá em frente,  
Confie no pai e em si.  
O céu é aquilo tudo  
Mas a porta é essa aqui.

Oxum, na porta do céu,  
Viu as crianças brincando,  
Saltitantes, satisfeitas,  
Ficou ela observando:  
Deu os bolos por saber  
Que estavam precisando.

Olodumaré viu todo  
Comportamento de Oxum.  
Mandou água para a terra,  
Dizendo – Não é comum,  
Um procedimento desse  
Não se encontra em qualquer um.

Oxum foi boa com o moço,  
Bondosa com o ancião,  
Boníssima com as crianças,  
Fez o pai da criação  
Voltar atrás dos seus feitos,  
Derramar chuva no chão.

Volta a terra a prosperar,  
O homem foi perdoado,  
Chegou água, nasceu pasto  
Para o homem e para o gado;  
Os bichos pagaram caro  
Por o homem ter pegado.

Tudo terminou em paz,  
Ninguém mais fala em tormento.  
De um lado veio o perdão;  
Do outro arrependimento.  
A mão do pai é pesada,  
Mas traz o ensinamento.  
(BULE BULE, 2018, p.73-74)

A oferenda para Olodumaré é compartilhada com os orixás Exu e Obatalá e com as crianças. A percepção desse trajeto, então, não pode ser finalística, posto que as trocas ocorrem em dois planos e Olodumare se sentiu contemplado pela ação de Oxum. O final é carregado do binarismo cristão, com a ênfase dada pelo poeta à bondade de Oxum, mas é preciso levar em conta que o texto de *Orixás em Cordel* representa um ponto de inflexão na obra de Bule Bule. Sendo ele um poeta também atrelado à temática do Sertão, é de se esperar que os vestígios de sua formação e o elemento religioso de base cristã que contamina o discurso da seca, com os ecos do assistencialismo e da comoção piedosa, ainda apareçam no texto. Mas a narrativa mitológica também encaminha o poeta para descrever o movimento de Oxum como uma trajetória festiva, de parcerias e partilhas, como se movimenta a religiosidade de matriz africana, de acordo com a reflexão de Muniz Sodré supracitada.

Chama a atenção nessa passagem da mitologia de Oxum a presença do mais velho dos orixás – Obatalá – e do mensageiro dos orixás – Exu. Este último é um orixá tão fundamental para a dinâmica do Candomblé que a presença dele atravessa grande parte das narrativas dos orixás. O capítulo subsequente ao de Oxum, no livro de Bule Bule, é dedicado a Exu e ocupará a próxima etapa desta reflexão.

Exu é descrito por Prandi como “o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar” (PRANDI, 2020, posição 414). É como mensageiro e senhor das encruzilhadas que Exu vai estar presente na narrativa de Bule Bule. Essa última característica está bem delineada na narrativa *Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas*, cujo título Bule Bule manteve no seu cordel. Começemos pela versão presente em Prandi:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,  
 não tinha profissão, nem artes, nem missão.  
 Exu vagabundeava pelo mundo sem Paradeiro.  
 Então, um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.  
 Ia à casa de Oxalá todos os dias.  
 Na casa de Oxalá, Exu se distraía,  
 Vendo o velho fabricando os seres humanos.  
 Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,  
 mas ali ficavam pouco,  
 quatro dias, oito dias, e nada apren-



diam.  
 Traziam oferendas, viam o velho orixá,  
 apreciavam e partiam.  
 Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis  
 Anos.  
 Exu prestava muita atenção na modela-  
 gem  
 e aprendeu como Oxalá fabricava  
 as mãos, os pés, a boca, os olhos, a va-  
 gina das mulheres.  
 Durante dezesseis anos ali ficou aju-  
 dando o velho orixá.  
 Exu não perguntava.  
 Exu observava.  
 Exu prestava atenção.  
 Exu aprendeu tudo.

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-  
 se na encruzilhada  
 por onde passavam os que vinham À sua  
 casa.  
 Para ficar ali e não deixar passar quem  
 não trouxesse  
 uma oferenda a oxalá.  
 Cada vez mais havia humanos  
 para Oxalá fazer.  
 Oxalá não queria perder tempo  
 Recolhendo os presentes que todos lhe  
 ofereciam.  
 Oxalá nem tinha tempo para as visitas.  
 Exu tinha aprendido tudo e agora podia  
 Ajudar Oxalá.  
 Exu coletava os *ebós* para Oxalá.  
 Exu recebia as oferendas e as entregava  
 a Oxalá  
 Exu fazia bem o seu trabalho  
 e Oxalá decidiu recompensá-lo.  
 Assim, quem viesse à casa de Oxalá  
 teria que pagar também alguma coisa a Exu.  
 Exu mantinha-se sempre a postos  
 guardando a casa de Oxalá.  
 Armado de um *ogó*, poderoso porrete,  
 afastava os indesejáveis  
 e punia quem tentasse burlar sua  
 vigilância.  
 Exu trabalhava demais e fez ali a sua  
 casa,  
 ali na encruzilhada.  
 Ganhou uma rendosa profissão, ganhou  
 seu lugar, sua casa.  
 Exu ficou rico e poderoso.  
 Ninguém pode mais passar pela  
 encruzilhada  
 sem pagar alguma coisa a Exu.  
 (PRANDI, 2020, posição 682-708, grifo do autor)

É preciso enumerar os acontecimentos da narrativa de Exu para, em seguida, perceber o tratamento dado por Bule Bule à história. Primeiro Exu é relatado como um vagabundo desprovido de posses riquezas; em seguida, ele passa a frequentar a casa de Oxalá, onde assiste o velho orixá confeccionando os seres humanos, ofício que Exu aprende com paciente observação; Oxalá, por conta de sua extrema ocupação, pede para Exu postar-se nas encruzilhadas para receber suas oferendas; observando o bom trabalho de Exu, Oxalá o recompensou instituindo que quem viesse a sua casa teria que também pagar tributo a Exu; armado com um *ogó*, Exu defendia a casa de Oxalá com dedicação, e esse ofício lhe rendeu dinheiro e o poder de ser o Senhor da encruzilhada, a ponto de todos que por ali passam lhe renderem tributo.

Vejamos como essas passagens aparecem em *Orixás em Cordel*, iniciando pela situação errante de Exu:

Exu vivia sem ganhos,  
Sem emprego, sem paragem,  
Só tinha a noite e o dia,  
Esperteza e malandragem.  
O sol para dar calor  
E a lua pra dar friagem.

Não tinha cabra nem gado,  
Não tinha venda, nem nada,  
Nem emprego, nem roçado,  
Nem profissão, nem morada,  
Era um ser de mãos vazias  
E mente desocupada.

Desocupado, sem arte,  
Sem rumo, sem paradeiro.  
Vagabundagem tornou-se  
O seu ofício primeiro.  
Exu não dava importância  
A trabalho e a dinheiro.  
(BULE BULE, 2018, p. 90-91)

Importante essa apresentação de Exu como personalidade errante, descompromissada, cuja personalidade inicial é muito bem delineada nas negativas da segunda estrofe. A condição de inércia e miséria é lapidar porque é a premissa pela qual se pode perceber as transformações do orixá ao longo da narrativa. Sigamos com a observação das tarefas de Oxalá:

Oxalá com muita urgência,  
Para povoar o mundo,  
Mas trabalhava sozinho,  
Ainda cada segundo,

Chegava alguém precisando  
Daquele sábio profundo.

Exu passou a fazer  
Visitas a Oxalá;  
Observava o ofício,  
Todo dia estava lá,  
Não fazia uma pergunta,  
Nada levava de cá.

E minuciosamente  
Cada detalhe ele olhava:  
Como modelava o barro,  
Quanta água colocava,  
Quantas vezes rebatia,  
Com qual brandura moldava.

Vinham muitos curiosos  
Na casa de Oxalá,  
Passavam cinco, seis dias  
Se deslocavam de cá,  
Tinham uma vaga lembrança  
Nunca mais pisavam lá.

Uns ficavam quatro dias,  
Outros dois e outros três,  
Muitos ficavam até cinco,  
Os mais curiosos, seis,  
Mas ninguém aprendeu nada  
Do que o pai Oxalá fez.  
(BULE BULE, 2018, p.91).

Essas estrofes indicam a dificuldade do aprendizado imposta por Oxalá, que exige, basicamente, o exercício da observação e a paciência, pelos quais Exu vai angariar a confiança de Oxalá para a participação decisiva no processo de regulação do funcionamento do *Orum*. Continuemos com a descrição das tarefas de Exu:

Muitos e muitos traziam  
Bens para lhe oferecer,  
Demonstrando o interesse  
Que tinham para aprender,  
Mas o ofício ficava  
Por fora de seu saber.

Abrir a mente pra arte  
Não é caçoadá, não.  
Discípulo, Oxalá não tinha,  
Exu prestava atenção  
Tornou-se discípulo dele  
Sem ele lhe dar lição.

Exu prestava atenção  
No que Oxalá fazia,  
Dava atenção ao detalhe,

Minimamente percebia  
Que o gesto do criador  
A criatura trazia.

E passou dezesseis anos  
Acumulando saber,  
Prestando atenção em tudo,  
Não quis pergunta fazer  
Oxalá via em Exu  
A vontade de aprender.

Exu mostrava firmeza  
Com o seu aprendizado,  
Prestando muita atenção  
Como tudo era aplicado:  
Pé na perna, mão no braço  
E como o braço é dobrado.

O que botar no joelho  
Para ter mobilidade,  
Preparar órgãos internos  
Com muita suavidade,  
Colocar um ser no mundo  
É responsabilidade.

Por não perguntar parece  
Que Exu aprendeu mais,  
Nesses seus dezesseis anos,  
Entre tantos, foi capaz  
De acumular saberes  
De tudo o que o mundo traz.  
(BULE BULE, 2018, p.91-92)

Duas questões são centrais nessa narrativa – a questão da criação do ser humano por Oxalá e o aprendizado de Exu. Essas questões dizem bastante da cosmogonia Nagô e de como Exu é relacionado aos mitos criacionistas de matriz africana. Exu está presente na criação da humanidade e observa o trabalho de Oxalá no artesanato da construção dos aspectos físicos do ser humano. Alguns *itàn* colocam Exu como implicado na criação do homem e como potência primordial da concepção humana. Juana Elbein dos Santos, em *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè eo culto Égun na Bahia* (2012), reproduz a história de Exu como orixá nascido do esforço inicial de criação da humanidade:

A história conta que, nas remotas origens *Òlodumarè* e *Òrişànlá* estavam começando a criar o ser humano. Assim criaram *Èşù*, que ficou mais forte, mais difícil que seus criadores. “*Èşù si le ju àwon mejeji lo*”. *Òlodumarè* enviou *Èşù* para viver com *Òrişànlá*; este colocou-o à entrada de sua morada e o enviava como seu representante para efetuar todos os trabalhos necessários (SANTOS, J.E. 2012, p.146, grifos da autora).

O fragmento da narrativa sintetizada por Santos mostra Exu como divindade também

relacionada com a criação da humanidade, daí a presença de Exu como orixá multiplicador e como “Pai-ancestre, mas ao mesmo tempo o primeiro nascido” (SANTOS, 2012 p.145). A ideia de multiplicador (que lembra que Exu são múltiplos) também está relacionada a um dos símbolos do orixá, o *Òkòtó*, espiral que remete à ideia de infinito. “*Òkòtó* ilustra não só que os *Èṣù*, ‘apesar de numerosos, sua natureza e origem é única’, mas também explicita o significado dinâmico, sua maneira de crescer e de se multiplicar ‘em espiral’. *Èṣù* é UM multiplicado ao infinito” (SANTOS, 2012, p.143-144, grifos da autora). Exu, de uma maneira bem simplificada, a partir dessas narrativas citadas por Santos e Prandi e do mito criacional que baliza a narrativa de Bule Bule, simboliza a própria força dinâmica da existência humana.

A outra questão, a do aprendizado, reativa neste trabalho a relação com outras perspectivas de formação que não são institucionalizadas. De início, é preciso acentuar o comportamento de Exu como aprendiz. Como toda narrativa mitológica, a saga de Exu não traz muitos detalhes, como por exemplo, qual seria a finalidade de Exu ao aprender o ofício da modelagem dos seres humanos? Essa questão, que surgiria de uma concepção tradicional e carregada de logocentrismo não se encaixa em uma concepção de aprendizado que é vivência. Basicamente, todo o saber aqui implicado é um saber-viver, ou seja é o aprendizado como *modus vivendi*. A postura de Exu como aprendiz é baseada na observação paciente, como a narrativa mitológica enfatiza: “Exu não perguntava./Exu observava./Exu prestava atenção./Exu aprendeu tudo” (SANTOS, 2012, p.144).

A narrativa mitológica chega a fixar o tempo de dezesseis anos e alguns outros observadores chegam ao máximo de quatro. É possível tratar essa observação paciente como uma forma de vivenciar o conhecimento em parceria com o Mestre.

Em outro movimento, tem-se a reflexão sobre o lugar do Mestre. Em nenhum momento Oxalá se dirige ao discípulo para alguma prescrição ou para alguma reprimenda, apenas permite que sua arte seja observada, não apenas por Exu, mas por outros visitantes. Na lira de Bule Bule, a própria condição de Mestre, de Oxalá, é problematizada (“Discípulo Oxalá não tinha”), do que se pode depreender que Bule Bule percebe que não é uma situação de aprendizagem a ser tratada de forma corriqueira, institucionalizada. É uma educação pela experiência, que se acentua com o fato de estar atrelada a um orixá que corriqueiramente é tratado como O Velho, representando a ancianidade.

Sobre a ancianidade e a importância desse fator em uma educação iniciática, já tratei aqui no tópico dedicado ao aspecto da educação na obra de Janete Lainha, mas retorno à questão nesta seção, trazendo uma reflexão de Muniz Sodré, em diálogo com o pensamento de Benjamin a respeito da transmissão de saber pelas narrativas da memória e com a forma iniciática de

aprendizagem implicada pela transmissão de saber comum às culturas de matriz africana:

A originalidade, radicalmente *ética*, confere a alguém, mais velho, mais ‘iniciado’ na vida, a *autoridade*, que serve de fundamento à experiência. Por isso, o sujeito da autoridade, aquele que transforma a experiência incorporada à memória na matéria-prima de uma fala, pode constituir-se como *narrador*, isto é, como agente de uma ação discursiva que organiza seus conteúdos verbais numa formatação linear, centrada e conexas. Não se trata de uma mera técnica organizativa: esse agente *simboliza* toda uma ordem social que integra na experiência o singular e o grupal (SODRÉ, 2012, p.100, grifos do autor).

O foco da reflexão de Sodré são as narrativas verbais, mas destaco do trecho, para pensar a narrativa mitológica vertida para o cordel por Bule Bule, a ideia de autoridade conferida aos velhos pela originalidade. É de Oxalá, segundo a narrativa, a premissa da criação do mundo. Exu entende que a observação da prática do velho orixá é a possibilidade de conhecer a arte da concepção humana; então ele reconhece a *autoridade originária* do Mestre. Tal é o fundamento da autoridade de quem ensina em uma cultura do aprendiz *iniciático*. Tal é o lugar de Oxalá nessa mirada cosmológica que a narrativa em questão transporta. Essa vertente de abordagem do cordel de Bule Bule inspirado na narrativa mitológica de Exu, focada na questão da aprendizagem, significa mergulhar no cerne de uma influência da cultura negro-brasileira que passa pela ideia de formação, porque a formação está diretamente relacionada ao roteiro traçado por uma coletividade para sua afirmação como produtora de conhecimento e como identidade de grupo. No caso específico dessa narrativa, significa a percepção de um aprofundamento da relação de Bule Bule com a herança africana na cultura.

A relação de Exu com a imagem da encruzilhada advém da satisfação de Oxalá pela dedicação do aprendiz. Vejamos como isso se arranja na redondilha de Bule Bule:

Exu não só aprendia  
Como bem se comportava  
E Oxalá, mansamente,  
Tudo aquilo observava:  
Entregou na hora certa  
O que Exu necessitava.

Ordenou que Exu fosse  
Dar plantão na encruzilhada  
E quem fosse visitá-lo,  
Se não lhe trouxesse nada,  
Voltava mesmo dali,  
Nem fosse em sua morada.

Por certo, Oxalá estava  
Comprometido demais  
E a conversa comprida

De alguém que nada faz  
Mesmo ele sendo um gênio  
Lhe colocava pra traz.

Oxalá, cada vez mais,  
Recebia visitantes  
Que na conversa empatavam  
Fazer seres importantes  
Agora com Exu na frente  
Voltava ao que era antes.  
(BULE BULE, 2018, p.93)

Nesse momento, identifica-se o problema para Oxalá: diante do assédio de visitantes e postulantes de aprendiz, a tarefa solene de criar a humanidade é ameaçada. A importância de Exu, regulando esse assédio, vai ser primordial para a manutenção dessa atividade criadora, daí a construção de Exu como agente potencializador da dinâmica da vida. A resolução do problema figura como destino a que Exu está atrelado. A obstinação de Oxalá em levar adiante sua criação precisou do anteparo da regulação de Exu para que se pudessem estabelecer regras mais precisas de acesso ao velho orixá.

Oxalá criou, com Exu,  
Setor e plantão diário,  
Pedágio, ordem alfabética,  
Cartão de ponto e horário,  
Filtragem de informação  
E o posto de secretário.

Oxalá ficou tranquilo  
Com tempo pra progredir;  
Exu filtrava as mensagens,  
Não deixava escapular  
Um xis que fosse empatar  
O mestre de produzir.

Assim Exu foi crescendo,  
Crescendo e se afirmando;  
Nada escapava a seus olhos  
E Oxalá foi gostando,  
Vendo o grande suporte  
Que Exu estava lhe dando.

Armou pedágio na estrada,  
Na encruzilhada tinha  
Ele armado com Ogò,  
O espaço era uma rinha;  
Quem vai ou vem só prossegue  
Levando uma ordem minha.

Fazia tudo ali mesmo,  
Era um eterno plantão.  
As oferendas do mestre  
Passavam por sua mão,

Dependiam de Exu  
Tudo ou nada, sim ou não.

Começou como trabalho  
Depois se tornou morada,  
Tornou-se fonte de renda,  
Teve renda acumulada;  
Com permissão de Oxalá,  
Mora na encruzilhada.  
(BULE BULE, 2018, p. 93)

Curioso como Bule Bule equaciona os espaços do *Orum* ao que se conhece corriqueiramente como uma repartição burocrática – um recurso de aproximação que sugere a solenidade dos espaços (mesmo com o desgaste que essa imagem alcançou nos dias de hoje). Mesmo a referência à riqueza adquirida com Exu se adequa à ideia de remuneração, recompensa pelo trabalho realizado. Aparece aqui, com ênfase, a imagem da encruzilhada como entroncamento, local de passagem obrigatória que tem a poderosa intermediação de Exu. Bule Bule continua apresentando a dedicação de Exu a seu trabalho:

Nunca folgou e nem folga  
Tem o seu plantão diário:  
Não descuida, nem vacila,  
Não deixa escapar erário;  
Oxalá vê em Exu  
O seu servo necessário.

Fez fortuna, criou fama,  
Ficou rico e poderoso,  
Aprendeu muito de tudo,  
Em tudo foi caprichoso,  
Quem tem um bom mestre na vida  
Seu futuro é prazeroso.

Oxalá viu que Exu  
Era um menino de rua,  
Malandro, desocupado,  
Precisava ajuda sua;  
Vida crua sem ajuda  
Se torna muito mais crua.

Mas com a bênção de Oxalá,  
Exu teve amparo e fama,  
Fortuna. Prestígio e glória,  
Bom projeto, ótimo programa,  
É o comandante da estrada,  
Manda na encruzilhada  
E um grande público o ama.  
(BULE BULE, 2018, p. 93-94)

É preciso considerar, primeiramente, como Bule Bule percebe um olhar compassivo de



Oxalá em relação a Exu. O tom compassivo vem do acréscimo dos valores de formação de Bule Bule à informação recebida pela mitologia. Mas funciona como explicação (pela ótica do poeta) da importante tarefa delegada por Oxalá a seu discípulo Exu. O texto de Bule Bule recorta da mitologia de Exu o trabalho de polícia na encruzilhada, controlando a oferta de oferendas com seu Ogó. Bule Bule enfatiza a locação de Exu na execução desse trabalho de polícia, ou trabalho burocrático, mostra a encruzilhada como um local de trabalho para o orixá, um local onde ele, designado por Oxalá, vai exercer seu poder sobre aqueles que devem oferecer os *ébós* ao Velho orixá. Esse exercício de poder regulador da dinâmica das relações entre homens e orixás e entre os próprios orixás começa como uma função em um espaço demarcado pela força suprema de Oxalá. Ocorre que, com o passar do tempo, esse trabalho se transforma em algo que vai se converter na constituição mesma da presença mitológica de Exu; a encruzilhada, tornando-se sua morada, vai se constituir em imagem concernente a um lugar produtivo, onde a potência do axé vai ser veiculada. Além disso, a encruzilhada se tornou local de afirmação de resistência para Xangô, o que vai atizar seus dotes guerreiros: “Fazia tudo ali mesmo,/Era um eterno plantão./ As oferendas do mestre/ Passavam por sua mão,/ Dependiam de Exu/ Tudo ou nada, sim ou não” (BULE BULE, 2018, p.93).

Essa questão da intermediação de Exu confere ao orixá uma centralidade muito evidente para a percepção de uma cosmovisão Nagô, já que, sendo o responsável pela comunicação (através das oferendas) entre os planos do *Ayiê* e do *Orum*, ele é relacionado à própria dinâmica de circulação da energia cósmica, do *Axé*. Essa força de Exu é comentada, também, por Muniz Sodré:

Na cultura nagô, o sacrifício é uma operação imprescindível: a oferenda (*ebó*), transportada por Exu, dinamiza a relação entre vivos e ancestrais ou princípios cósmicos (os orixás), reequilibrando ou reparando o circuito coletivo das trocas, e, assim, permitindo a expansão do grupo. O sacrifício implica no extermínio simbólico da acumulação e num movimento de redistribuição (princípio, portanto, visceralmente antitético ao do capital) (SODRÉ, 1988, p.128, grifo do autor).

A ideia de troca, aqui, não tem relação com a ideia de acúmulo cara ao capitalismo (daí o autor considerar o sistema de trocas simbolizado pelas oferendas, oposto ao do capital – cuja lógica se apoia na ideia de acúmulo. A troca dos *ébós*, princípio dinâmico do Candomblé, tem em Exu a figura paradigmática, daí a perseguição a esse orixá e a equação corriqueira que alinha sua figura à de satanás. A gravura de Klévisson Viana traz Exu como único orixá que sorri e o tridente, um dos instrumentos da força de Exu, que foi, historicamente e por racismo, identificado com Satanás:



Figura 65: Gravura *Exu*, de Klevisson Viana  
 Fonte: *Orixás em cordel* (Bule Bule, 2018)

A importância de Exu motivou Bule Bule a enfatizar a laboriosidade e a dedicação do orixá, qualidades a partir das quais Exu vai se relacionar com todos os membros da comunidade dos Terreiros. Trazendo o orixá para seu cordel, Bule Bule estreita sua relação com a ancestralidade africana e seus princípios vitais, no momento em que, mesmo com a interferência de valores judaico-cristãos, a transposição da narrativa para a forma do cordel consegue arrumar na redondilha valores importantes do pensamento Nagô.

O último capítulo do livro é dedicado a Iansã. Esse fato é bastante significativo, ao menos do ponto de vista da analogia que a disposição dos capítulos proposta por Bule Bule pode ter com a organização desta tese. Ao focar uma orixá muito relacionada com o poder feminino, o texto de Bule Bule permite que o fechamento desta tese recupere o movimento circular que o motivou, encontrando novamente a perspectiva de uma figura feminina, mesmo que filtrada por olhares masculinos (com suas já decantadas limitações). É considerando as ideias de poder e influência, associadas a Iansã ou Oiá, que seleciono a narrativa a ser considerada nessa parte do capítulo – *Iansã ganha tributo dos seus ricos namorados*.

A primeira narrativa conta a corte feita a Iansã por inúmeros orixás que, ao lhe darem presentes, ajudaram a realçar os principais atributos da Orixá dos Ventos. A beleza e a capacidade de dominação de Iansã atraíram uma plêiade de orixás que a desposaram: Ogum, Oxaguiã, Exu, Oxóssi, Logun Edé, Obaluaê e Xangô, um leque considerável de orixás seduzidos pela beleza e

altivez de Oiá. Como de praxe, para ler o primeiro dos cordéis citados, dedicados a Iansã, recorro à narrativa mitológica *Iansã ganha seus atributos de seus amantes*, coligida por Prandi:

Iansã usava seus encantos e sedução  
para adquirir poder.  
Por isso entregou-se a vários homens,  
deles recebendo sempre algum  
presente.  
Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar  
o escudo,  
para proteger-se dos inimigos.  
Com Exu, adquiriu os direitos de usar o  
poder do fogo e da magia,  
para realizar os seus desejos e os de seus  
protegidos.  
Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,  
para suprir-se de carne e a seus filhos.  
Aprimorou os ensinamentos que ga-  
nhou de Exu  
e usou de sua magia para transformar-  
se em búfalo,  
quando ia em defesa de seus filhos.  
Com Logum Edé, adquiriu o direito de  
pescar  
e tirar dos rios e cachoeiras os frutos  
d'água  
para a sobrevivência sua e de seus filhos.  
Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se,  
porém, em vão.  
Dele nada conseguiu.  
Ao final de suas conquistas e aquisições,  
Iansã partiu para o reino de Xangô,  
envolvendo-o, apaixonando-se e vi-  
vendo com ele para a vida toda.  
Com Xangô, adquiriu o poder do  
encantamento,  
o posto da justiça e o domínio dos raios.  
(PRANDI, 2020, p.6150-6169)

A narrativa deixa evidente a influência de Iansã, a maneira como ela consegue envolver seus pretendentes. É um percurso amoroso, no qual Iansã tem um controle absoluto das situações (exceto no caso de Obaluaê, que resiste às investidas da orixá). Importante perceber como, de cada um dos orixás, Iansã recebe um elemento que vai ser fundamental para a sobrevivência e solidificação de seu poder dominador. Diante dessa síntese muito rápida, importa perceber como Bule Bule arruma esses acontecimentos em seu cordel, o que ganha realce na narrativa poética que parte da narrativa mitológica.

De início, o título *Iansã ganha tributo dos seus ricos namorados* já guarda uma pequena diferença para o título da narrativa mitológica. A palavra “tributo”, utilizada por Bule Bule,

embora tenha a mesma raiz etimológica de “atributo” – presente na narrativa coligida por Prandi –, está relacionada a uma dimensão mais utilitária dos presentes, muitos dos quais são relativos a qualidades que Iansã vai adquirir. Essa pequena diferença não compromete o fio da narrativa, mas talvez perca em precisão quanto ao que se pretende perceber como personalidade de Iansã. Todavia, o poeta faz referência ao valor conceitual dos presentes ao se referir, no início, aos muitos enlaces da divindade:

Iansã nasceu para ter  
 Beleza e encantamento,  
 Ter os homens a seus pés.  
 Por isso a cada momento,  
 Dominando o coração,  
 Tirava o maior provento.

Não para levar vantagem,  
 Mas para se proteger,  
 Dar segurança a seus filhos:  
 Como mãe tinha o dever  
 De dar proteção extrema  
 Para ninguém padecer.

Por isso, se aproximava  
 De quem brilhasse na tela.  
 Se a cortina do poder  
 Desse sombra entrava nela.  
 Do poder de seu amante  
 Tirava o poder para ela.

Se entregou a vários homens,  
 Nos quais vantagens haviam;  
 Deles ganhava presentes,  
 Ou seus conceitos subiam,  
 Sua riqueza aumentava,  
 Seus prestígios não caíam.  
 (BULE BULE, 2018, p.96)

O cordel de Bule Bule recorta o movimento de Iansã no sentido de absorver o melhor de seus companheiros, movida também por uma enorme vontade de poder e um zelo familiar acionado para a proteção de seus filhos. As estrofes supracitadas mostram uma progressão de Iansã a partir de cada enlace, bem como a propensão da orixá para compor sua presença fulgurante a partir do que podia extrair dos orixás com quem se relacionava. Destaca-se, tanto na narrativa mitológica quanto na versão de Bule Bule, a ausência de passividade de Iansã em suas negociações com os orixás, invertendo completamente a lógica da submissão e recato que compõem um estereótipo da feminilidade. Esse perfil é bastante compatível com a disposição guerreira que configura as narrativas sobre a orixá. Ademais, é próprio dessa orixá desafiar os limites da sexualidade, como enfatiza Daniela Beny Moraes ao discorrer sobre a flexibilidade de

gênero na representação arquetípica de Iansã:

Sobre as feminilidades e masculinidades no arquétipo de Iansã, gostaria de focar minha atenção em relação às ferramentas de trabalho que estão presentes nas suas representações, primeiro porque parte delas já sugeriu o combate: o alfanje (espada), o *eruexim* (espanador feito de crina de cavalo ou búfalo) e o chicote, e esses elementos – principalmente sobre o prisma do pensamento ocidental – são ligados à masculinidade tanto pelo uso como pelo formato fálico, porém isso não faz Iansã menos mulher, apesar de romper com o estereótipo que insiste em pôr as mulheres no lugar de submissão, fragilidade e passividade (MORAES, 2017, p.72-73, grifo da autora).

Pensando nessa flexibilidade de gênero nas presenças de Iansã, dois vetores são mais significativos nessa narrativa: a proteção da família e a disposição guerreira. Esses elementos vão indicar o deslizamento de Iansã em torno das representações de masculino e feminino que se embaralham nas ações da divindade. Considerando esse deslizamentos, é importante adentrar nas narrativas que enumeram os enlaces de Oiá. Dos consortes de Iansã, o primeiro a desposá-la foi Ogum, de quem ela recebeu um de seus instrumentos mais emblemáticos. Assim está arrumado o episódio na redondilha de Bule Bule:

Com Ogum casou-se e teve  
Nove filhos pra brilhar  
Adquiriu o direito  
Da espada utilizar  
Em sua própria defesa  
Ou na de quem precisar.  
  
De todos os filhos ou de um  
Dos amigos, de um parente,  
Sempre armada, de plantão,  
Em defesa fielmente,  
Os deuses põem Iansã  
Sempre em proteção da gente.  
(BULE BULE, 2018, p. 96)

As estrofes destacam a vocação matriarcal de Iansã e a função de guardiã da família, ressaltando o presente da espada, símbolo fundamental da presença guerreira da Senhora dos Ventos. Não à toa, o desenho de Klevisson Viana flagra Iansã erguendo a espada, em posição de combate:



Figura 66: Gravura *Iansã*, de Klévisson Viana  
 Fonte: *Orixás em Cordel* (BULE BULE, 2018)

Ogum presenteou Iansã com um emblema forte de sua disposição guerreira. Outro emblema foi dado por Oxaguiã, que é o escudo, também um elemento bélico:

Pulou dos braços de Ogum  
 Para os de Oxaguiã,  
 Acumulou novos bens,  
 Palmilhando nova chã,  
 Ganhou direito ao escudo  
 Prática de um novo amanhã.

Iansã como um escudo  
 E direitos adquiridos  
 Lembra o poder e bondade  
 Dos seus passados maridos,  
 Os bens deixam todos seus  
 Altamente protegidos.

Hoje ela usa espada  
 Que Ogum lhe outorgou,  
 Escudo que Oxaguiã  
 Com paixão lhe entregou  
 E no vaivém da justiça  
 Iansã se equilibrou.

Iansã com o escudo  
 Não deixa inimigo perto,  
 Oxaguiã colabora

Pra tudo ela dar certo,  
 Protege e abraça os amigos,  
 Cada filho está coberto.  
 (BULE BULE, 2018, p. 97)

A construção das estrofes de Bule Bule deixa visível a conformação da personalidade e do corpo de guerra de Iansã, a partir do consórcio amoroso com os orixás, cujas marcas são assumidas por ela em sua disposição protetora de defesa e ataque (percebe-se o verbo “proteger” aparecendo duas vezes nessas três estrofes). Essa característica da trajetória de Iansã faz com que a pequena diferença presente no título que Bule Bule imprimiu a essa narrativa, seja minimizada à medida que os presentes se convertem em qualidades da personalidade da orixá. A relação com Exu vai reforçar os efeitos dos outros consórcios na trajetória de Iansã:

Viveu também com Exu  
 E ganhou sabedoria,  
 Usar o poder do fogo  
 Era o que ele mais queria  
 E se tornar poderosa  
 Coma força da magia.

Mais uma vez eu afirmo,  
 Porque afirmar convém,  
 Todo esforço de Iansã  
 Foi pra proteger alguém;  
 Pra todos à sua volta  
 Sempre quis fazer o bem.

Iansã sempre pensava  
 Em si e em seus protegidos,  
 Em afugentar perigo,  
 Alinhar os seus partidos,  
 Ajudar com seus poderes  
 Os menos favorecidos.  
 (BULE BULE, 2018, p. 97)

O “poder do fogo” é outra aptidão destacada no desenho de Viana, já que Iansã segura com a mão esquerda a espada e, com a direita, uma tocha. O domínio do fogo representa a luminosidade e também uma habilidade ferreira, posto que serve para “afugentar perigo”. Mais uma vez é a proteção de entes queridos a motivação central da ação de Iansã. Mas a proteção também se converte em provisão da família, que se resolve com a habilidade da caça aprendida com Oxóssi:

Com Oxóssi adquiriu  
 O bento saber da caça;  
 Quem mais carne tem em casa,  
 Melhor seu filho passa.

Buscar proteção para os seus,  
Quem tiver meios que faça.

Iansã aprimorou  
O que aprendeu com Exu,  
Usava a sua magia  
A fim de quebrar tabu,  
Virava búfalo e brigava  
Com leão ou canguçu.

Com cada marido ela  
Ganhava sabedoria:  
Com um aprendeu os truques  
Da espada e da magia,  
Com outro aprendeu a caça,  
Outro ensinou pescaria.  
(BULE BULE, 2018, p.97-98)

Aqui os truques aprendidos se reúnem para a defesa da alimentação da família, sejam as habilidades caçadoras, seja o truque de se transformar em Búfalo para se defender de predadores. Nessa passagem, o tópico da aprendizagem é realçado como o movimento primordial da vivência de Iansã. Uma aprendizagem de saberes diversos e uma aprendizagem de movimento e de corpo. Na última estrofe, a aprendizagem da pescaria já sugere a contribuição de Logun Edé, que vem narrada a seguir;

Casou-se com Logun Edé,  
De quem conseguiu ganhar  
Conhecimento da pesca,  
Com seu jeito de pescar:  
Tirava os frutos da água  
Para os filhos alimentar.

Os rios e cachoeiras  
Que as espumas dão brilhos,  
Eternas fontes de vidas,  
Caminhos vivos e trilhos,  
Passaram a ser novas fontes  
De víveres para seus filhos.  
(BULE BULE, 2018, p.98)

O trecho da relação com Logun Edé, orixá associado à atividade pesqueira, aproxima Iansã da relação com as águas, o que lembra o fato de que ela é também orixá das águas, elemento que não lhe é estranho porque, segundo lembra Prandi, Oiá, Obá e Oxum são “originalmente orixás de rios africanos” (2009, p.21). A relação com Logun Edé, que permite a Iansã mais uma habilidade para prover a família, precede a investida em Obaluaê, que é o único que não cede aos encantos da divindade:



Obaloaê plantado  
 Na esperança e na fé,  
 Desvia-se de Iansã,  
 Por saber ela quem é.  
 Das rezas não deu-lhe um verso,  
 Das folhas não deu-lhe um pé.

Então de Obaloaê  
 Nada ela pode arranjar,  
 Viu como os outros caíram  
 Procurou lhe avisar.  
 - Quer amamentar, vá parir!  
 Quer saber, vá estudar!

Iansã se peneirou,  
 Balançou e sacudiu,  
 Obaluaê viu tudo,  
 Fez de conta que não viu.  
 Saiu do laço iansânico,  
 Dobrou na curva e sumiu.  
 (BULE BULE, 2018, p.98-99)

A negativa de Obaluaê é associada, no cordel, ao zelo do orixá das ervas e das pestes pelo conhecimento do seu universo, pelos seus segredos. A reação de Obaluaê encaminha Iansã para o orixá com quem vai se emparelhar, seja no temperamento, seja nos valores de justiça, seja no poder sobre os raios e elementos da natureza relacionados com os ventos: Xangô.

Iansã perdeu o bote,  
 Porém não se conformou.  
 Partiu em nova conquista,  
 Foi ao reino de Xangô,  
 Distribuiu emoções  
 Até que lhe apaixonou.

Envolveu, apaixonou-se,  
 Ficou com ele morando,  
 Adquiriu o poder  
 De viver se encantando,  
 E o posto da justiça  
 Que Xangô findou lhe dando.

Ganhou domínio dos rios,  
 O poder do encantamento,  
 Alto posto da justiça;  
 Xangô naquele momento,  
 Se derretendo de amor,  
 Pouco importa o conhecimento.  
 (BULE BULE, 2018, p.99).

O texto de Bule Bule enfatiza a passionalidade da relação de Iansã com Xangô sem deixar para segundo plano a iniciativa e altivez da orixá. Mais uma vez, há um repasse das qualidades do orixá envolvido no enlace amoroso para Iansã. De Xangô, ela recebe qualidades

marcantes, inclusive o traço preponderante em Xangô, que é o da justiça. O domínio dos elementos da natureza também está ilustrado no desenho de Viana, com a presença dos raios servindo de cenário para a figura de Oiá.

A narrativa de Iansã no cordel de Bule Bule revisita as qualidades e a mitologia de um número importante de orixás cultuados no Brasil. Um mérito a ser destacado em Bule Bule é a preocupação de manter o protagonismo de Iansã frente à plêiade de divindades com quem ela se relaciona, o que conserva a força libertária emanada pela figura dessa entidade guerreira. Ao mesmo tempo, é o momento das narrativas dos orixás elencados por Bule Bule em que o olhar reverente dedicado às figuras femininas se manifesta de forma mais eloquente. Esse é um traço importante do trabalho do poeta de Antonio Cardoso que, manifestando-se muito vivamente em sambas como “Levem pra ver se eu consigo” e “Você morena”, ambos presentes em *A fome e a vontade de comer*, aparece no cordel conduzido pela presença hipnotizante de Iansã. Por outro lado, enceta um debate sobre os valores e questões éticas do universo do Candomblé permeável à percepção de uma valorização de um certo poder das mulheres frente aos rigorosos códigos de conduta que caracterizam uma personalidade guerreira. Sobre a força inspiradora de Iansã em um momento no qual as mulheres estão na vanguarda dos movimentos libertários, Moraes é conclusiva:

Por isso [imagem de Iansã como orixá guerreira e sedutora, ao mesmo tempo], no mundo de hoje, pode se perceber na nossa sociedade muitas ‘Iansãs’ no sentido de ser aquela mulher que cuida de seus filhos, mas também trabalha fora, que busca independência financeira e emocional e que não reprime seus sentimentos nem sua sexualidade (MORAES, 2017, p.73, grifo da autora)

É preciso ressaltar o fato de que o texto de Bule Bule – ao contrário de trechos anteriores, em que pontilha alguma inflexão judaico cristã – nesse momento dedicado a Iansã não interfere tanto na perspectiva da narrativa mitológica, o que permite ao leitor imergir em uma narrativa mais aproximada da base mitológica e ter um contato mais efetivo com essa cosmovisão. Isso, no esforço de se pensar na inserção de uma perspectiva negro-brasileira, é de grande valia no trecho de *Orixás em cordel* dedicado a Iansã.

É preciso lembrar que não me proponho aqui a analisar os elementos litúrgicos nem a questão religiosa implicada na presença dos orixás no texto de Bule Bule, por não ter autoridade nem vivência para fazê-lo. Entretanto, posso perceber, a partir das narrativas aqui elencadas, o impacto que tem essa informação para a obra de Bule Bule e para o cordel. Mesmo lembrando que a presença de uma perspectiva negro-brasileira não é estranha ao mundo do cordel, para um cordelista trabalhar com o universo do candomblé leva ao limite a reflexão sobre a presença negra

no cordele adensa a constatação do *jogo múltiplo* representado na obra de Bule Bule. As questões que contribuem para a importância de existir uma obra de um cordelista dedicada ao Candomblé estão ligadas aos impactos históricos, político-identitários e filosóficos que a religião de matriz africana traz para a compreensão da formação de uma população negro-brasileira.

Do ponto de vista histórico, o Candomblé documenta um percurso ligado à memória de uma ancestralidade africana preservada durante um período tão degradante como o da escravidão no Brasil. De certa forma, ultrapassa o malogro da escravidão, dentro de cujo sistema político e econômico o Candomblé se estabeleceu em solo brasileiro, constituindo um bem simbólico poderoso para a população negra. Juana Elbein dos Santos pontua essas questões históricas:

Como é do conhecimento geral, as culturas africanas foram transportadas para o Brasil pelos escravos negros que os colonizadores portugueses trouxeram desde sua chegada, como parte de seus bens e que, mais tarde, importaram diretamente da África, particularmente da chamada Costa dos Escravos. Instrumento indispensável do desenvolvimento da economia agrícola e minério, o negro constituiu durante mais de três séculos a base de câmbio de um próspero comércio entre os colonos europeus e algumas casas reais africanas. Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou ‘nações’ de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil suas profundas marcas (SANTOS, 2012, p. 27, grifo da autora)

O texto de Santos pontua o arranjo de culturas e religiosidades oriundas de vários territórios do continente africano no momento em que a escravidão, sendo um sistema econômico lucrativo e que impunha a desintegração dos elos de pertencimento às comunidades de origem dos escravizados. O Candomblé, nesse terrível cenário, constituiu sempre um elo importante de integração das comunidades negras no Brasil. A partir dessa característica de preservação da memória e integração entre pessoas negras de etnia diversa, o Candomblé assume a marca de importante marca de afirmação da ancestralidade africana. Assume também uma centralidade política e construtora de uma identidade negro-brasileira, como a leitura de Muniz Sodré dá a perceber de forma mais incisiva:

Para o negro no Brasil, com suas organizações sociais desfeitos pelo sistema escravagista, reconstituir as linhagens era um ato político de repatrimonialização. O culto dos ancestrais de linhagem (*egun*) e dos princípios cósmicos originários (*orixá*) ensejava a criação de um grupo patrimonial (logo de um ‘território’ com suas aparências materiais e simbólicas, o terreiro) que permitia relações de solidariedade no interior da comunidade negra e também um jogo capaz de comportar a sedução, pelo sagrado, de elementos brancos da sociedade global. O sagrado sempre presidia a origem de qualquer ordem (SODRÉ, 2019, p. 72, grifos do autor).

Informação importante contida na citação de Muniz Sodré, além da ideia de patrimônio já sugerida no texto de Juana Elbein dos Santos, é a de que o Candomblé tem o poder de estabelecer redes de solidariedade, sendo uma manifestação do sagrado é também a centelha criadora de “qualquer ordem”, ou seja, de que pensar em uma organização da comunidade negra no Brasil passa pelo caminho trilhado a partir da religiosidade dos terreiros. Isso indica a possibilidade de reintegração dos laços de grupo, por parte das pessoas negras no Brasil, em torno de uma organização religiosa. Indica também a construção de uma forma de pensar diferente do racionalismo de base europeia, uma cosmovisão que também aglutina a população afrodiáspórica.

É necessário trazer para este capítulo a ideia de cosmovisão, já que se pretende perceber o impacto das narrativas mitológicas do Candomblé no cordel de Bule Bule. É preciso recorrer novamente a Muniz Sodré, dessa vez percebendo como o autor articula as questões filosóficas com a sabedoria do Candomblé em *Pensar Nagô*. Sodré parte do conceito de *Arkhé*, de origem grega, para a tentativa de sistematizar a forma de pensar a partir de uma matriz Nagô de conhecimento. Ele associa *Arkhé* com a ideia de “origem” ou com a ideia de princípio (aristotélico) material das coisas (SODRÉ, 2019, p.89). A partir dessa definição, o autor relaciona o *Arkhé* grego com o *axexé*, cerimônia em que a morte de um membro da comunidade de terreiro é ocasião para a veneração aos ancestrais. A ancestralidade aqui é entendida como origem, princípio das coisas, à semelhança da ideia de *Arkhé*. Essa semelhança se apoia na ancestralidade e se expande para a consideração dos orixás como *Arkhai*, ou seja, “princípios a serem cultuados como *theos* ou como epítetos divinos” (2019, p.89, grifos do autor).

Para Sodré, tais associações conduzem a percepção dos princípios religiosos do Candomblé como formulações filosóficas:

Esse *princípio* é *propriamente filosófico* (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas *principalmente* de pensamento cosmológico e de ética cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma *filosofia trágica*, que afirma o divino como uma faceta da vida, *mas sem teologia*. Nessa composição complexa – uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do ‘suprarracional’ ou do ‘divino’ – reencontra-se a posição platônica (no *Banquete*) que faz a filosofia grega equivaler a *Amor*, ou seja, o humano diretamente relacionado ao *daimon* (*Eros*). A outra metade do pensamento nagô é constituída por *orixás* e ancestrais (2019, p.89, grifos do autor).

A princípio, sem pretensão de fazer uma análise profunda da formulação de Muniz Sodré quanto à natureza do modo de pensar de matriz africana, retiro do texto dele dois fatores: o primeiro é o que relaciona as narrativas dos orixás e os ritos dos ancestrais ao “pensamento cosmológico” e à “ética”; o segundo é o de que esse pensamento comporta um elemento

“suprarracional”, diferença básica de certa perspectiva idealista dominante na filosofia, que preconiza o caminho para uma verdade absoluta a partir do pensamento. Se um elemento “suprarracional” é a outra metade do sistema de pensamento de base nagô, então a diferença está prevista na base da concepção Nagô de pensar o mundo.

Certamente que se trata de uma filosofia da diferença. Também é certo que, ao trazer para o bojo de seu cordel as narrativas dos orixás e seu sistema de valores, Bule Bule acaba se enredando no jogo das diferenças dentro de sua própria produção, já que sua formulação discursiva encontra os elementos disruptivos de uma perspectiva não cristã de estruturas narrativas, valores, relação com o tempo, com a natureza e diversidade dos sentimentos. Em outra mão, os elementos da intervenção do pensamento europeu estão presentes em sua produção anterior e irrompem pontualmente na construção de seus perfis dos orixás, sendo que, muitas vezes, esses elementos estão diametralmente opostos dentro do percurso narrativo das trajetórias mitológicas dos orixás. Sentimentos como ciúme, cobiça e raiva, que seriam impossíveis em qualquer narrativa exemplar de matriz europeia, nas narrativas mitológicas dos orixás, aproximando o universo mítico ao da compreensão mundana, carregam exemplos e condutas para o aprendizado dos que leem/escutam essas narrativas.

Daí a ideia de múltiplo aplicada à obra de Bule Bule. Múltiplo não tem relação apenas com a disposição hiperbólica de se experimentar em variadas linguagens, que é uma marca da trajetória desse artista. Também não se resume à variedade considerável de temas e personagens que frequentam as histórias contadas nos cordéis que compõem o acervo do Mestre. Tais elementos também contam para a construção de um artista do múltiplo, mas múltipla é, nesse caso, a disposição de, prescrutando a voz da herança africana, se deixar envolver pelas narrativas que propõem (mesmo sendo Bule Bule um artista negro) um deslocamento do lugar sedimentado no seio da sociedade que nega essa perspectiva afrocentrada, muitas vezes posta em um lugar diminuto quando se trata da mitologia da nordestinidade que passeia pelos versos do cordel. É, antes de tudo, o esforço do poeta de antever novos paradigmas para a compreensão da ética necessária na produção de um artista negro e mergulhar nessa nova possibilidade, através da arrumação, em texto de cordel, de narrativas cosmogônicas e de propostas religiosas e filosóficas ligadas à ancestralidade do próprio poeta, convivendo com a formação que muitas vezes tangenciou o imaginário de matriz europeia (desde a herança paterna das Tiranias, passando pela formação como cordelista), mas sempre alicerçado por uma vivência múltipla no aprendizado da oralidade, herdada em séculos de formação dentro de uma família de pessoas negras.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU AQUILO QUE SE COLOCOU EM JOGO**

As considerações finais em uma reflexão como a que foi entabulada neste trabalho serão sempre provisórias, como devem ser as observações sobre um percurso de aprendizado. Perceber o jogo múltiplo no cordel é, antes de qualquer coisa, considerar que a literatura de cordel no Brasil se desenvolveu em um contexto de profunda desigualdade social, agravado pelo racismo persistente e pelo frequente autoritarismo institucional sob os quais caminha a produção de saber em âmbito brasileiro. É preciso considerar, antes de qualquer coisa, que a questão do jogo tem sua especificidade quando pensada por um viés afro-brasileiro no esforço de compreensão do que representa a literatura de cordel.

No pensamento de Huizinga há uma sugestão de universalidade da questão do jogo, que para o autor não só é evidente como é necessária para o funcionamento de qualquer civilização:

Chegamos portanto, através de um caminho tortuoso, à seguinte conclusão: a verdadeira civilização não pode existir sem um certo elemento lúdico, porque a civilização implica a limitação e o domínio de si próprio, a necessidade de não tomar suas próprias tendências pelo fim último da humanidade, compreendendo que se está encerrado dentro de certos limites levemente aceites. De certo modo, a civilização sempre será um jogo governado por certas regras, e a civilização sempre exigirá o espírito esportivo, a capacidade de *fair play*. O *fair play* é simplesmente a boa fé expressa em termos lúdicos. Para uma vigorosa força criadora de cultura, é necessário que este elemento lúdico seja puro, que ele não consista no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé (HUIZINGA, 2012, p.234).

A constatação de Huizinga, em seu momento conclusivo, reforça a ideia de uma universalidade do jogo como condição *sine qua non* da existência de qualquer civilização. Há bastante coerência na proposição do pesquisador holandês, considerando os dados que levantou em sua obra, mas tanto a pretensão europeia de *universalidade* (que sempre parte da posição do europeu) quanto a ideia de *civilização* (que Huizinga muitas vezes coloca em oposição a *arcaico* ou *primitivo*, em um movimento de hierarquização temporal) permitem imaginar a projeção do autor como mirada utópica. É preciso entender que a noção de jogo se dá em condições específicas, daí a perspectiva de entendimento do cordel como *jogo múltiplo*, pensando como a ideia de jogo está implicada na maneira como a cultura negra se organizou em solo brasileiro. Assim, retorno a Muniz Sodré, quando o autor discorre sobre as estratégias de recuperação das religiões africanas no Brasil:

A cosmogonia e os rituais nagôs não se implantaram no Brasil exatamente como existiam na África. Houve aqui uma síntese operada sobre o vasto panteão dos orixás africanos, assim como modificações de que só o trabalho

etnológico poderá dar conta. Em outras palavras, a ordem original (africana) foi *reposta* sofrendo alterações em função das relações entre negros e brancos, entre mito e religião, mas também entre negros e mulatos e negros de uma etnias como os de outras (SODRÉ, 1988, p.132, grifo do autor).

O que destaco nesse excerto é que a cultura negro-brasileira, tendo como base filosófica as religiões de matriz africana, teve que exercitar o *fair play* dentro das comunidades de múltipla procedência que as formaram para resistir a um *status quo* escravocrata, advindo da colonização, que partia da total ausência de *fair play*. Sendo assim, a maneira como a comunidade negra no Brasil lida com esse elemento simbólico e as estratégias utilizadas dentro de suas bases filosóficas para lidar com a tentativa de apagamento de suas existências não só formaram tradições que se renovam, no sentido de dar continuidade à herança africana, como rasuraram o projeto de transplantação de uma cultura europeia para o país, justamente porque recusam a busca pela verdade absoluta em favor da *aparência*, tomada em Sodré não com o sentido pejorativo de falsidade que lhe imputa o Ocidente, mas como forma de comportar o sistema de troca ou o funcionamento agonístico da cultura. Assim, Sodré considera que:

As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas à hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidade de resposta (SODRÉ, 2012, p.136).

Esse “espaço curvo”, essa movimentação elíptica que o jogo enquanto estratégia de resistência sugere, essa “possibilidade de resposta”, são motes alusivos ao procedimento da conformação na cultura negra no Brasil – construída para contemplar a multiplicidade originária do encontro de várias nações, em território brasileiro –, que funcionam no sentido de explicar porque certas modalidades associadas à cultura dita popular, como a capoeira e também formas mais diretamente ligadas às poéticas da oralidade, foram acionadas aqui como imagens para que eu pudesse pensar na relação do cordel com o *jogo múltiplo*.

Essa relação do cordel com a maneira de negro-brasileira de associar o jogo à vida, apareceu, primeiramente, com a reflexão sobre o gênero da peleja no cordel, já que esse gênero é o que mais diretamente reconstrói no folheto a cena da disputa verbal entre os cantadores. Tomei a peleja como ponto de partida porque nela a questão agonística se mostra mais evidente, posto que é uma textualidade construída com estratégias de ataque e resposta. Mais do que esquadrihar a forma da peleja, o que me atraiu nessa escolha temática inicial foi a percepção de como algumas das mais famosas e cultuadas pelejas do universo da cantoria foram

protagonizadas por pessoas negras. A tensão racial que emerge por conta da presença das pessoas negras nas peijas históricas é um fator decisivo para que poetas atacadxs por sua condição racial desenvolvessem estratégias de revide e diálogo dentro das regras do jogo da cantoria, algumas das quais incluíam certo cuidado no revide. Tal estratégia se desenvolvia de forma tão engenhosa (como visto na atitude irônica de Inácio da Catingueira diante de Romano do Teixeira) que permitia a impressão de vitória dos oponentes. Esse mecanismo sutil de revide exemplifica bem a relação íntima de poetas negrxs com a ideia de jogo e seus movimentos constitutivos.

Devido à relação da peleja com o folheto e com a cena do torneio verbal dos repentistas, penso que esses textos matriciais do cordel documentam a importância das mulheres e dos cantadorxs negrxs na arquitetura do complexo cultural da cantoria de viola e da literatura de cordel. Essa percepção me fez empreender uma pequena genealogia da presença de pessoas negras na história do repentismo e do cordel. Curioso que esse contingente de cordelistas apareça reiteradamente no trabalho de recolha efetuado pelos primeiros pesquisadores do cordel, aqueles mesmos que tentaram defender para ele uma procedência ibérica. A verificação de que autores como Inácio da Catingueira, Chica Barrosa, Zé Pretinho do Tucum e Fabião das Queimadas foram reconhecidos e temidos em sua época pelo domínio que tinham dos versos do improviso (domínio, portanto, das técnicas do jogo) junta-se à percepção de que, para lograr esse êxito, elxs tiveram que superar as violências que sofriam pelo gênero a que pertenciam e pela cor da pele. Essas técnicas de revide aprendidas a partir do manejo do verso da cantoria estabeleceram paradigmas de excelência de tal forma que, na maioria dos casos, esses autores tiveram que contar com as leituras posteriores de suas peijas para que conseguissem o reconhecimento de sua excelência e de seu triunfo. A cantoria seria o momento agonístico mais evidente da poética dos repentistas, geralmente envolvidos em torneios e encontros com adversários de diversos recursos e procedências. Atrelar isso a uma precedência afro-brasileira se reveste de impacto muito benfazejo porque no fluxo desse raciocínio percebo que está uma base espiritual e filosófica de compreensão da cultura e do funcionamento da textualidade da cantoria e do cordel que imprime esse verso. Daí o fato de que o registro escrito do cordel não prescinde da relação com a oralidade, porque ali estão as bases do modelo de verso que inspirou os cordelistas, nem o verso da oralidade prescinde do folheto, porque ali está o registro da maestria dos cantadores e das cantadoras.

Essa seção do trabalho foi voltada para as peijas que foram consagradas na tradição do cordel, sem deixar de citar algumas peijas protagonizadas por autoras que estão na ativa. No caso das mulheres, essa ponte feita com a oralidade e com os meios eletrônicos, que caracteriza



o trabalho de Dalinha Catunda, por exemplo, mostra como o cordel, por cuja textualidade já circulou um discurso machista e racista (assim como ocorreu na literatura canônica e em outras modalidades discursivas ou comunicativas no Brasil), também tem sido, ao longo do tempo, um lugar de afirmação da potência discursiva da poética das mulheres. Embora a alusão ao blog de Dalinha Catunda também documente uma nova modalidade de peleja, na qual o adversário está muitas vezes fora do texto, a disposição para a disputa funciona ali como um mecanismo de afirmação da importância das mulheres no cordel, como já vem sendo pontuado pelos estudos de Francisca Pereira dos Santos e de outras tantas e tantos pesquisadores. A presença de personagens como Dalinha Catunda e Bastinha Job, com sua militância em prol da presença das mulheres no cordel, anunciou em certa medida o teor do capítulo seguinte, que explora a complexidade de figuras cuja formação está tanto no ambiente do cordel e da cantoria quanto nos ambientes institucionais. Mas preciso lembrar, antes de tirar as conclusões acerca do terceiro capítulo, da presença de uma personalidade fundamental para a história do cordel que foi a de José Bernardo da Silva. Sendo José Bernardo um homem negro, é preciso pontuar sua enorme contribuição no processo de consolidação do folheto, aproveitando o espólio de seus antecessores e definindo os padrões de formatação do suporte folheto. Trata-se de um produtor cultural e um homem ligado ao mundo da impressão de uma modalidade poético-narrativa estritamente associada ao mundo da oralidade e ao imaginário do sertão, do ciclo do beatismo focado na figura do Padre Cícero, de que ele foi um dos artífices, e cuja atuação condensa a vivência entre dois mundos, o da oralidade e o da escrita.

A figura complexa e fulcral de José Bernardo da Silva já foi uma prévia das características das personagens conceituais que compuseram o capítulo seguinte, *Poetas da ginga*, protagonizado por Janete Lainha Coelho, Jarid Arraes, Salete Maria da Silva e Chico César. O que o estudo das obras que selecionei desses artistas para compor o capítulo trouxe para o trabalho foi a percepção do jogo múltiplo inscrito na trajetória ambivalente dessas pessoas. Essas personagens se caracterizam por variada formação, que interfere no cordel por elas praticado, o que vai conferir uma ampliação do alcance de seus textos, que provavelmente não podem ser engaiolados unicamente na categoria de “verso popular” (embora estejam atravessados pela tradição do cordel, dita popular). A associação com a imagem da “ginga”, retirada do universo do jogo da capoeira indica a movência desses personagens em terrenos diversos da produção cultural, mas que trazem uma base de aprendizado em comum no verso do cordel.

No caso de Janete Lainha Coelho, destaquei a função pedagógica contida no epíteto de “A trovadora educadora” que constitui assinatura de seus folhetos. A formação pedagógica de Coelho deu-se tanto no plano do ensino formal, posto que a autora é licenciada em Letras pela

UESC, quanto no aprendizado não-formal advindo da aprendizagem com a avó em uma família de mulheres (o que é ilustrado no cordel *Coisas de Vó Maçu*) e nas lições de cordel oriundas do contato com mestres como Azulão Baiano e Minelvino Francisco Silva. Esse aprendizado repercute na vocação pedagógica da obra de Lainha, seja na escolha de temáticas ligadas à história de Ilhéus, seja quanto aos tópicos feministas e às práticas de letramento presentes em seu cordel. Importou pensar na convergência da escola formal e da educação não-formal que repercutem no cordel de Coelho, transformando-o em peça educacional atuante nesses dois espaços de formação (formal e não-formal).

É importante entender que na outra seção, dedicada a Jarid Arraes, pensei na autora como intelectual negra posicionada, entendendo também um processo de dupla formação (institucional e da vivência em uma família de cordelistas). Jarid Arraes exerceu uma militância feminista negra no âmbito jornalístico, em sua coluna na revista *Fórum*. Esse olhar politizado também vem de um aprendizado familiar, porque a autora vem de uma família de cordelistas comprometidos com as questões sociais. Vinda dessa vivência no universo do cordel e trabalhando essa textualidade treinada na oralidade, mas maturada no contato com a intelectualidade negra, Arraes exercita suas leituras das feministas negras na escrita da série de cordéis dedicados às heroínas negras brasileiras e se posiciona na série de autoras e debatedoras das questões dos movimentos de mulheres negras. A experiência da autora cearense mostra como uma intelectual negra posicionada produz seu discurso engajado a partir de múltiplas plataformas, o que resulta numa ocupação de múltiplos espaços.

A presença de Salete Maria da Silva, personagem histórica do cordel feminista, realça essa característica multifacetada das autorxs que compuseram o capítulo. A cordelista talvez seja a personagem mais identificada com uma trajetória intelectual mais tradicional que percorre estas páginas. Ocorre que, sendo uma das figuras centrais do movimento intitulado “Sociedade dos cordelistas Mauditos”, Salete Maria da Silva também é uma pioneira da temática do feminismo no cordel; então, a obra cordelística dessa autora invade seu universo de pesquisa acadêmica e de atuação na seara do Direito, bem como a base temática que motiva sua trajetória acadêmica informa boa parte de sua produção cordelística. Um dos resultados mais relevantes desse consórcio são as contribuições estéticas ao cordel, que aproveitam elementos da poética da oralidade (como as ladainhas e novenário que inspiram “Maria, Helena”) que, ao passo em que noticiam a formação da autora na cultura da oralidade, tornam eficaz o movimento que positiva personagens e temáticas ligadas aos estudos de gênero, à questão LGBT e às causas que a autora abraça no campo jurídico. Mesmo tendo uma aproximação tímida com a questão da negritude na obra recortada para este estudo, a figura de Salete Maria da Silva é das mais

exemplares no tocante à questão da ginga tomada como imagem, desde que entendo a variedade de personagens que aparecem em seus cordéis como índice de desequilíbrio perturbador de qualquer tentativa de essencialização, ao mesmo tempo que todos podem figurar no que se entende como *margem*.

Chico César, que fecha o capítulo, sequer pode ser enquadrado no termo “cordelista”, muito embora a obra que foi selecionada para a reflexão que o artista de Catolé do Rocha protagoniza esteja umbilicalmente ligada ao universo do cordel, tanto por praticar sistematicamente a redondilha e ter a obra fartamente ilustrada por xilogravuras quanto por ser um exemplo atualizado do que seria um ciclo da migração no cordel. Ocorre que Chico César é um compositor renomado no cenário da música popular brasileira e um leitor compulsivo que noticia a influência da literatura canônica em sua obra. Importante foi perceber como ele também afirma sua negritude e a filiação afrodiaspórica de sua obra. Nesse sentido, sem se afirmar escritor ou cordelista, Chico César se movimenta com desenvoltura entre a tradição livresca, a herança musical afrodiaspórica e a base cordelística para narrar a aventura de um sujeito retirante apaixonado na São Paulo condensada na figura da mulher amada (que também não atende à padronização das musas beatificadas da tradição eurocêntrica). Na sua dança/ginga entre tradições díspares e, não se autointitulando cordelista, palmilha o caminho de convivência com diversificados produtos culturais sugerida nos cordéis que compõem a primeira parte da tese.

Importante entender que os autores que compõem essa terceira parte do trabalho não se encaixariam em uma definição tradicionalista do cordel. Ao mesmo tempo, esse exercício da ginga, do ocupar pelo movimento várias posições na roda, acaba por aproximar esses autores da concepção da presença do cordel como instaurador de um jogo múltiplo no âmbito da cultura brasileira. Isso porque, sendo sempre etiquetado com um sinal de inferioridade e precariedade diante das manifestações da cultura erudita e sempre pintado com aura de “pureza” frente a produção massiva no Brasil, o cordel estabeleceu movimentos de aproximação e recuo frente a essas outras manifestações, desde que os cordelistas percebessem a necessidade de fazer uso dessa maestria no desequilíbrio para existir. Sendo assim, não sendo caracterizáveis, a princípio, como cordelistas tradicionais, essas quatro personalidades condensam as características mais fortes do movimento do cordel na cultura brasileira.

Ao contrário dos poetas que compuseram a terceira parte, Bule Bule, que protagoniza o último capítulo desta tese, pode ser facilmente apontado como imagem do cordelista tradicional. Em outra mão, justamente por essa possibilidade de enquadramento na tradição é que os elementos de rasura de um olhar eurocêntrico lançados sobre sua obra e sua presença como cordelista negro mereceram ser destacados em um capítulo final. De início porque poucos

poetas de cordel transitaram com tanta desenvoltura pelas diversas vertentes da poética oral, o que torna mais fidedigno olhar a obra do poeta de Antonio Cardoso a partir da noção de multiplicidade. O movimento representado pela dupla inserção de Bule Bule em territórios como o Sertão e o Recôncavo baianos, refletido em parte de sua obra cordelística, deixa evidente a complexidade dos elementos simbólicos envolvidos na obra de Bule Bule. O traço do jogo múltiplo, associado à perspectiva *afro* de percepção da obra de Bule Bule, se acentua com a publicação de *Orixás em Cordel*. Se estou pensando em uma figuração do jogo que, no cordel, encontra eco no trânsito entre a linguagem oral e a linguagem escrita, no momento em que Bule Bule adentra a mitologia iorubana e a transporta para a linguagem da redondilha, as estratégias que formaram o cordel enquanto manifestação também afrocentrada se tornam mais palpáveis, à medida que é no Candomblé, conforme pensou Muniz Sodré, que as estratégias agonísticas estão melhor configuradas. Se eu destaquei (a partir da leitura de Sodré), que a religiosidade africana, tendo que ser recuperada mediante a convivência de elementos litúrgicos advindos de lugares diferentes de África, representaria um exemplo de *fair play* (portanto de acomodação à ideia de jogo) como não se encontra em nenhum outro exemplo da História do Brasil, evidentemente que a acomodação do panteão africano aos versos do cordel, feita por Bule Bule, representou um gesto radical de filiação do cordel em uma base cultural afrocentrada.

Logicamente, se isso pode ser percebido em uma obra como a de Bule Bule, pensar o *jogo múltiplo* como estratégia de leitura da obra dos cordelistas aqui elencados atende a uma demanda que partiu dos trabalhos dxs poetas que percorrem estas linhas. Esse é um esforço com desdobramentos que entendo necessários porque considero imprecisas as possibilidades de análise que se fecham sob uma pretensa origem europeia do cordel. Esse fechamento na perspectiva esbarra na produção cordelística da qual este trabalho abrigou um grupo seletivo de realizadorxs. Esse grupo seletivo permite pensar o cordel para além das limitações impostas pelo olhar folclorizante, entendendo sua potência como textualidade que carrega também uma possibilidade de movimento, pela incorporação de formas, temas e estruturas. Tal movimento implica pensar a cultura brasileira a partir de lugares outros, jogar com os saberes legitimados e deslegitimados. Nesse âmbito, os produtos culturais identificados com a problemática etiqueta de “cultura popular” atravessam séculos de existência do que se denominaria como cultura brasileira, lançando mãos de estratégias de negociação e, ao mesmo tempo, enfrentamento dos saberes prestigiados. Tal é o caso da literatura de cordel, contemplada nesse trabalho por um recorte que, por marcação política, privilegiou a produção de pessoas negras e de mulheres de diversas representações de raça e sexualidade. Essas posições de subjetividade que foram subalternizadas ao longo de séculos de autoritarismo impuseram a eleição de um paradigma de

análise desafiador de uma lógica eurocentrada de pensamento. Essa necessidade motivou a percepção de uma perspectiva afro-brasileira presente na ideia de *jogo múltiplo* para escolher um fio condutor que acentuasse o movimento de resistência de uma manifestação de linguagem que lança mão de recursos da língua oriundos da relação entre escrita e oralidade. Não há dúvidas de que, mesmo sendo produção escrita, ao estabelecer aproximação com as poéticas da oralidade o cordel ganha uma força narrativa e memorialística que o conduz ao atravessamento de sua discursividade por uma diversidade de manifestações da linguagem oral que marcam sua singularidade. O que o elenco de poetas aqui presente sugere é pensar em um movimento de construção do cordel pela ambivalência, pelo desequilíbrio, entendendo como essa textualidade se constrói em meio a uma multiplicidade muito mais frequente do que a possível fixidez da redondilha de folheto possa sugerir. O *jogo múltiplo* aqui é a intenção de compreender como o texto do cordel caminha, entra e sai da roda, morre e ressuscita, cai, *levanta, sacode a poeira* e continua na roda, mesmo depois de ter sua morte decretada tantas vezes. Quando a roda fecha, verso do cordel é escrito, diz e é dito:

A minha lira modesta  
 Volta aqui nesse momento  
 Olhando o que foi escrito  
 Visando o doutoramento  
 Para dar limite ao jogo  
 Com grande contentamento.

Ouvindo a voz ancestral  
 Que ensinou o nosso canto  
 Que fez brincar com palavras  
 Com rima, verso e encanto  
 Sabemos ir à disputa  
 Perder ou ganhar, portanto.

Cordelistas aprenderam  
 A jogar com a hegemonia  
 Misturando sua arte  
 Dia e noite, noite e dia,  
 Incorporando saberes

Usando o que já havia.

A brincadeira com rimas  
Remete à Antiguidade  
Mas se ela é popular  
Em nossa realidade  
Tem trabalho das mulheres  
Da afrobrasilidade.

Muito desse aprendizado  
É disposição pro jogo  
Que negras e negros tiveram  
Colocando a mão no fogo  
Pelejando com patrão  
Prepotente e demagogo.

O cordel também se escreve  
Por isso foi branqueado  
Mas do bramido da voz  
Não pode ser apartado  
As rimas são musicais  
E o metro é sincopado

Feito o Tum Tum do tambor  
O verbo também balança  
A palavra sai da boca  
Ganha poder e se lança  
Na escuta ou na leitura  
Todo mundo entra na dança.

Palavra tem que ser viva  
Ser cantada com vontade  
No exercício da rima  
Não precisa de verdade  
Precisa ser emotiva,

Ter paixão e alacridade.

Ver a vida com fair play  
É lição dos ancestrais  
Quem pula corda com rima  
Bate palma e pede mais  
Lembrar desse aprendizado  
Para mim nunca é demais.

A rima também machuca  
Basta ouvir os cantadores  
Medindo o adversário  
Nem todos podem ser flores  
Sempre botaram na roda  
As senhoras e os senhores

Mas a regra sendo clara  
O cordel é brincadeira  
Seja rico ou seja pobre,  
Rima da mesma maneira  
Seja em sala de visitas  
Seja no meio da feira.

Palavra corta no meio  
Como lâmina amolada  
Para escapar do talho  
Melhor é tê-la afiada  
Ser reverente aos mais velhos  
E enfrentar a navalhada

Quem joga tem que saber  
Que não pode ganhar tudo  
Se não for a sua vez  
Entre manso e saia mudo  
Pratique mais um pouquinho

Incremente seu estudo.

Vou brincando com palavras  
Lutando para existir  
A rima vai sustentando  
E não me deixa cair  
Homenageio pessoas  
Que me fizeram sorrir.

Esse grupo de poetas  
Com gíngua e delicadeza  
Dizem que a felicidade  
É ter comida na mesa  
Poder fazer uns versinhos  
Enfrentando a correnteza.

Eu vou dando a meia-volta  
Volta-e-meia e já vou indo  
Ofertando esses versinhos  
Sem querer, me despedindo  
Colocando meu chapéu  
Com licença estou saindo.



## REFERÊNCIAS

- A ARTE DO MEU POVO – Blog. Disponível em: <http://aartedomeupovo.blogspot.com>. Acesso em: 20/12/2018.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das letras, 2011.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018. (Série Feminismos Plurais).
- ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. Ed. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.
- ALCOFORADO, Doralice Xavier. **A escritura e a voz**. Salvador: EGBA/Fundação das Artes, 2000.
- ALELUIA, Mateus. Cordel Africano Ritualístico – prefácio. *In*: BULEBULE. **Orixás em Cordel**. Ilustrações de Kleiton Viana. Camaçari: Pinaúna Editora, 2018.
- ALMEIDA, Onildo. Siriri Sirirá. 1962. *In*: **Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/onildo.almeida/obra>. Acesso em: 08/05/2020.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018. (Série Feminismos Plurais).
- AMARAL, Firmino Teixeira do. **Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum**. São Paulo: Luzeiro, s.d.
- AMORIM, Maria Alice. **Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2012.
- ARRAES, Jarid. “Escrevo para honrar minha ancestralidade”. Entrevista a Aline Valok. Revista **Carta Capital**, 29/03/2016. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br>. Acesso em: 21/03/2018.
- ARRAES, Jarid. **A mãe corajosa**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Lendas da África).
- ARRAES, Jarid. **A moça que não falava**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Lendas da África).
- ARRAES, Jarid. **Acotirene**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Anastácia**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Aqaltune**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).

- ARRAES, Jarid. **As lendas de Dandara**. São Paulo: Editora de Cultura, 2016.
- ARRAES, Jarid. **As princesas africanas**. s.l.: Edição da autora. s.d.
- ARRAES, Jarid. **Biografia**. Disponível em jaridarraes.com. Acesso em 20/03/2018.
- ARRAES, Jarid. **Carolina Maria de Jesus**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Dandara dos Palmares**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Dora, a negra feminista**. s.l.: Edição da autora, s.d.
- ARRAES, Jarid. **Esperança Garcia**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Eva Maria do Bonsucesso**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Feminismo negro**. s.l.: Edição da autora, s.d.
- ARRAES, Jarid. **Laudelina de Campos**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Lave sua cueca**. s.l.: Edição da autora, s.d.
- ARRAES, Jarid. **Luísa Mahin**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Maria Aranha**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Maria Crioula**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Maria Felipa**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Maria Firmina dos Reis**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Na Agontimé**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Não tem maior fuleragem que mané conservador**. s.l.: Edição da autora, s.d.
- ARRAES, Jarid. **O caçador e o rato** s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Lendas da África).
- ARRAES, Jarid. **O macaco e o tambor**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Lendas da África).
- ARRAES, Jarid. O racismo também mata mulheres. Revista **Fórum**, 25/11/2015 [coluna Questão de Gênero]. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/o-racismo-tambem-mata-mulheres>. Acesso em: 20/03/2018.
- ARRAES, Jarid. **Quem tem crespo é rainha**. s.l.: Edição da autora, s.d.
- ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. São Paulo Companhia das Letras, 2019. E-book.

- ARRAES, Jarid. **Tereza de Benguela**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Tia Ciata**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid **Tia Simoa**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Zacimba Gaba**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ARRAES, Jarid. **Zeferina**. s.l.: Edição da autora, s.d. (Série Heroínas Negras Brasileiras).
- ASSUMPÇÃO, Itamar. **Beleléu, leléu, eu**. São Paulo: Baratos Afins, 1989. 1 LP.
- ATHAYDE, João Martins de. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2000. (Coleção Biblioteca do Cordel)
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (Série Estudos)
- AYALA, Maria Ignez Novaes. Aprendendo a apreender a cultura popular. In: PINHEIRO, Helder (Org.). **Pesquisa em Literatura**. 2.ed. Campina Grande: Bagagem, 2011. p.95-131.
- AYALA, Maria Ignez Novaes. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1998.
- BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. **O encontro de Raul Seixas com Zé Limeira no avandado da lua**. 2.ed. Salvador: Edições Askadicadikum, 2005.
- BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira; FREITAS, Jotacê. **A peleja cibernética entre dois cabras da peste**. Salvador: Edições Askadicadikum, 2005.
- BARROS, Leandro Gomes de. **A peleja de Manoel do Riachão com o diabo**. São Paulo: Luzeiro, s.d.
- BARROS, Leandro G. de. **A peleja de Romano e Ignacio da Catingueira**. Recife: A Pernambucana, 1939. Edição fac-similada. Disponível em [http://www.antigo.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID\\_S=320&ID\\_M=1090](http://www.antigo.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=320&ID_M=1090). Acesso em: 29/11/2018.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Literatura popular em verso: Antologia. Tomo II**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.
- BATISTA, Abraão. **Um dólar na cueca. Juazeiro do Norte: Edição do autor, s.d.**
- BATISTA, Esmeralda. **Menino de rua**. Juazeiro do Norte: Edição da autora, s.d.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Literatura Popular em verso: Antologia. Tomo IV**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.
- BATISTA, Hamurabi. **Marighella**. Juazeiro do Norte: Cordel Expresso, 2014. (Série Nos porões da Ditadura).
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BATISTA, Otacílio; LINHARES, Francisco. **Antologia Ilustrada dos Cantadores**. Fortaleza:

Imprensa Universitária da UFC, 1976.

BESSA, Bráulio. **Poesia com rapadura**. Fortaleza: CeNE Editora, 2017.

BESSA, Bráulio. **Poesia que transforma**. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves e Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITO, Ronan Caires de. **A Baía de Todos os Santos e seu Recôncavo imediato: origens, identidades, percepções e utopia**. Salvador: UFBA, 2014. Tese de Doutorado.

BULE BULE, **Literatura de cordel**. Fortaleza: SESC/ FECOMÉRCIO, 2010.

BULE BULE. **Orixás em Cordel**. Ilustrações de Kleiton Viana. Camaçari: Pinauna Editora, 2018.

BULE BULE. **Um punhado de cultura popular**. Cruz das Almas: Nova Civilização, 2013.

BULE BULE. Website oficial. Disponível em: [www.bulebule.com.br](http://www.bulebule.com.br).

BULE BULE; Antônio Queiroz. *A fome e a vontade de comer*. Salvador: WR Estúdios, 1994. 1 CD (10 faixas).

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é possível de luto?** Trad. de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & tradição escrita**. Trad. de Waldemar Ferreira Netto e Maressa dos Santos Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Revisão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: movimentos de entrada e saída da Modernidade**. 2.ed. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Sílvio Romero**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Erika Natasha, MAGALHÃES, Livia Gonçalves de. Nem santas nem putas: estigmas comportamentais e violência de gênero. In: MAGALHÃES, Livia (Org.). **Lugar de mulher: feminismo e política no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2017, p.62-78. (Coleção Pensar Político).

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo,

2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011. (Série Consciência em Debate).

CARNEIRO, Moaci Alves. **LDB fácil** 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

CARRASCOSA, Denise. Carolina de Jesus. In: SOUZA, Lícia Soares de (Org.). **Dicionário de personagens afrobrasileiros**. Salvador: Quarteto Editora.p.71-75.

CARRASCOSA, Denise. Crítica Performativa. IN: SILVA, Zoraide Portela, SILVA, Jorge Augusto de Jesus. **Fólio Revista de Letras**. V. 10. N.2. Jequié: UESB, 2018. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.Php/folio/issue/view/328>. Acesso em: 19/02/2019.

CARTA CAPITAL. Jarid Arraes: ‘Escrevo para honrar minha ancestralidade’. Entrevista concedida em 29/03/2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/jarid-arraes-201cescrevo-para-honrar-minha-ancestralidade201d>. Acesso em: 21/03/2018.

CARVALHO, Gilmar de. Apresentação. In: MARTINS, Neco. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2002, p.9-35. (Série Biblioteca do Cordel).

CARVALHO, Luíza M. S. Santos. A mulher trabalhadora na dinâmica da manutenção e da chefia familiar. **Estudos feministas**: UFSC, Florianópolis, n.01, p.7-33, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10.ed. São Paulo: Global Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CÁTIA DE FRANÇA. **Vinte palavras ao redor do sol**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1979. 1 LP.

CATUNDA, Dalinha. **Cantinho da Dalinha do Cordel** – Blog. Disponível em: <http://cantinhodadalinha.blogspot.com>. Acesso em: 23/03/2018.

CATUNDA, Dalinha. **Cordel de Saia** – Blog. Disponível em: <http://cordeldesai.blogspot.com>. Acesso em: 23/03/2018.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2000. (Coleção Biblioteca do Cordel).

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAVES, Mara Rodrigues. **Legado e Patrimônio**: narrativas de sítios arqueológicos de arte africana. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

CHICO CÉSAR – website oficial do artista. Disponível em: <http://www.chicocesar.com.br>. Acesso em: 20/12/20.

CHICO CÉSAR. **Aos Vivos**. Rio de Janeiro: Universal Music, 1995. Cd.

CHICO CESAR. **Cantáteis**: cantos elegíacos de amozade. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

CHICO CÉSAR. Entrevista concedida ao programa Domingo Espetacular, 03/12/2017. **YouTube** - Canal Domingo Espetacular. Disponível em: <https://youtu.be/nOldHuXbgPY>. Acesso

em: 20/12/2020.

CHICO CÉSAR. Cantáteis pelo autor. In: CHICO CESAR. **Cantáteis: cantos elegíacos de amozade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 105-107.

COELHO, Janete Lainha. **1920 o casarão verde do coronel João de Góes**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **A cultura baiana**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2015.

COELHO, Janete Lainha. **A poética do cordel em Ilhéus: “prafrentemente” capital do cacau**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **A turma toda contra a dengue**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **Brincando e rimando eu ando**. Ilhéus: Casa da cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **Coisas de Vó Maçu**. Ilhéus: Casa da Cultura, s.d.

COELHO, Janete Lainha. **Estação Rio do Braço**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **Estupro Geral: não se cale**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **Na estrada: diversidade, inclusão, acessibilidade**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COELHO, Janete Lainha. **O homem e a ameiba**. Ilhéus: Casa da Cultura, s.d.

COELHO, Janete Lainha, SILVA, Carlos. **Peleja de Carlos Silva com Janete Lainha entre entradas e ladainhas**. Ilhéus: Casa da Cultura, 2016.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galery. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a *Outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Trad. de Juliana de Castro Galvão. **Revista Sociedade e Estado**. V. 31. Nº 01, janeiro/abril, 2016, Brasília.

COSTA, Ana Alice Alcântara. **As donas no poder: Mulher e política na Bahia**. Salvador: NEiM/UFBA – Assembleia Legislativa da Bahia, 1998.

COSTA, Edil Silva. Edição de textos orais: Por que publicar? Como editar? **Boitató** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, v.12, nº 24, p.23-39, ago-dez de 2017. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/issue/view/1441>. Acesso em: 27/11/2018.

COSTA, Edil Silva. **Sete estudos de literatura oral e cultura popular**. Salvador: EdUNEB, 2016. (Série Crítica Cultural).

COSTA, Pablo Soares Pereira. **A maldição do versejar: poéticas transviadas do Cariri cearense**. 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2018.

CRISTO REI, João de. O velho que enganou o diabo. IN: LOPES, Ribamar (org.) **Antologia Literatura de Cordel**. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.

CULTURA E REALIDADE – Blog. Disponível em: <http://culturaerealidade.blogspot.com>. Acesso em: 20/12/2020.

CULTURA NORDESTINA – Blog. Disponível em: <http://culturanordestina.blogspot.com>. Acesso em: 23/03/2018.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Porto Alegre; L&PM, 2020. E-book.

CYNARA; DÉBORA; EDLENE *et al.* **Vidas na cadeia ou Válvula de escape ou O que faremos de nós?** Salvador: Edição das Autoras, 2015.

D'ALMEIDA FILHO, Manuel. **A luta de Zé do Caixão com o diabo**. São Paulo: Luzeiro, s.d.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DANTE ALIGHIERI. **A divina Comédia**. Trad. de José Pinheiro. São Paulo: Mimética, 2019. E-book.

DIAS, Maurílio Antonio. A emergência de um sistema dualista: trânsitos e autonomias. **Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**. n.35, p. 31-39. Brasília: Editora Horizonte, janeiro/junho de 2010.

DIAS, Maurílio Antonio. O cordel no prelo: trajetórias e impressões. In: MENDES, Simone. **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 161-179.

DIAS, Maurílio Antonio. **Tipografias do cordel: o nascimento do editor**. Belo Horizonte; Editora Fonte Viva, 2016.

DIAS, Silva. **A peleja de Silva Dias com Xicoleite**. Irecê: Edição do autor, s.d.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos da literatura de cordel. In: SILVA, Maximiliano de Carvalho e.(org.). **Literatura popular em versos: estudos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1973. Tomo I, p.1-151.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista: vanguarda e manifesto**. Rio de Janeiro: Editora PUC/Casa da Palavra, 2014.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.) **Escrevivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

DUKE, Dawn (Org.). **A escritora Afro-brasileira: ativismo e arte literária**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.) **Escrevivência: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020. p. 26-46

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. In: DUKE, Dawn(org.). **A escritora Afro-brasileira: ativismo e arte literária**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016. p. 89-117.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilã; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). **Fronteiras do literário**: Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995, p. 45-54.

FILHOS ILUSTRES DA BAHIA – Blog [post em: 12/11/2012]. Disponível em <http://www.ilustresdabahia.blogspot.com.br>. Acesso em 12.03.2022.

FOULCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7.ed. Trad. de Luíz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOULCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13.ed. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FRANCISCO, Severino. Chico César fala, em entrevista ao Correio, sobre poesia e música. **Correio Braziliense**, 22/10/2016. Disponível em: [http://www.correio braziliense.com/app /noticia/diversao-e-arte/2016/10/22/interna\\_diversao\\_arte,554294/amp/shtml](http://www.correio braziliense.com/app /noticia/diversao-e-arte/2016/10/22/interna_diversao_arte,554294/amp/shtml). Acesso em: 20/03/2018.

FREIRE JUNIOR, Orlando. **Além da Inspiração**: oralidade, escrita e política em Patativa do Assaré. São Paulo: Per Se Editora, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé**: ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques, 2016.

GADZEKPO, John Rex Amuzu. Entre o cordel e o Pau-Brasil: uma metáfora diacro-sincrônica do Brasil. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**. Fortaleza, v. IV, n.1, p.171-206, mar., 2004.

GADZEKPO, John Rex, NOGUEIRA, Carlos. A representação e construção de gênero na Peleja brasileira. **Cahiers du monde hispanique et luso brasilien**. Toulouse, N° 109, 2017, p. 145- 160.

GAMA, Luiz. **Trovas Burlescas**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

GIAMPÁ, Sabrinah. Jarid Arraes: 'Transformar meus cabelos em bandeira política foi maravilhoso'. Entrevista concedida ao blog Cachos e Fatos, 03/06/2014. Disponível em: <http://cachosefatos.com.br/2014/06/jarid-arraestransformar-meus-cabelos-em-bandeira-politica-foi-maravilhoso.html>. Acesso em: 27/11/2018.

GILBERTO GIL. **Parabolicamará**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1991. 1CD.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed.34/Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas em escolas. **Ensaio**: avaliação de políticas públicas na educação. Rio de Janeiro, v.14, n.50, p.27-38, jan./mar., 2006.

GOMES, Norma Lino. Intelectuais negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **Epistemologias do Sul**.



São Paulo: Cortez, 2010.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Flor do não-esquecimento**: cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GONÇALVES DIAS, Antonio. **I-Juca Pirama, Os Timbiras e outros poemas**. São Paulo: Martin Claret: 2002. (Coleção A obra-prima de cada autor).

GONZALES, Lélia. Por um Feminismo Afro-Latino-Americano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**. São Paulo: Círculo Palmarino, 2011.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. São Paulo, Anpocs, 1984, p.223-224. Disponível em: [www.anpocs.com](http://www.anpocs.com). Acesso em: 10/03/2018.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Capoeira Angola from Salvador Brazil**. Manaus: WR Discos, 1996. 1 CD.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Trad. de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTLEY, Terence. Prefacio de la edición en inglés. *In*: ONG, Walter J. **Oralidad y escritura**: tecnologías de la palabra. Trad. de Angélica Scherp. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2016. E-book.

hooks, bell. Intelectuais Negras. Trad. de Marcos Santarrita. **Revista Estudos Feministas**. a.3, n.2, p.464-478, 1995.

HUIDOBRO, Vicente. **Altazor ou a viagem de paraquedas**: poema em 7 cantos. Trad. de Gonzalo D'Ávila. s.L. Amazon. E-Book.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. de João Paulo Monteiro. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

IVO, Isnara Pereira. Mandonismo e contextos históricos. *In*: **AMPUH, XXII Simpósio Nacional de História**, João Pessoa, 2003.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Trad. de Artur M. Pereira. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**: nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. *In*: MENDES, Simone (org.), **Cordel nas Gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010, p. 67-93.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Stélio Torquato. **Hamlet nas rimas do cordel**. São Paulo: Editora Caraminhoca, 2018.

LINKE, Suzana Campos. Debate público sobre a mídia na rede: uma análise do *site* Observatório da Imprensa. In: BRETAS, Beatriz. (Org.). **Narrativas telemáticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (Série Narrativas do Cotidiano)

LINS, Andréia Batista; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. A representação Feminina nos Cordéis de Janete Lainha Coelho. **REEL** – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s.2, ano 7, n.8, 2011. Disponível em <https://priodicos.ufes.br/view>. Acesso em: 06/04/2017.

LOPES, Gustavo Magalhães. **De pés-de-parede a festivais**; um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo. 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2001.

LOPES, Ribamar (org.) **Antologia Literatura de Cordel**. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994.

LUCENA, Bruna Paiva de. **Espaços em disputa**: o cordel e o campo literário brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.

LUCENA, Bruna Paiva de. Patativa do Assaré entre bancadas e estantes. In: MENDES, Simone. **Cordel nas Gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 181 – 194.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho; PINHEIRO, Helder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marques Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MALA DE ROMANCES – Blog. Disponível em: <http://maladeromances.blogspot.com.br>. Acesso em: 20/03/2018.

MARINÊS E SUA GENTE. **Siriri Sirirá/Meu Beija-flor**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1962. 1 disco (78 Rotações).

MARTINS, Lêda. A fina lâmina da palavra. **O eixo e a roda**: Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, v.15, p.55-87, 2007. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/poslit](http://www.lettras.ufmg.br/poslit). Acesso em: 11/03/2018.

MARTINS, Neco. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2017. (Série Biblioteca do Cordel).

MATOS, Edilene. Apresentação. In: SILVA, Minelvino Francisco. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2000.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo Amaro**: o boquirroto de megafone e cartola. Rio de Janeiro: Manati, 2004. (Série Bahia com H).

MATOS, Edilene. Literatura de Cordel: Poética, corpo e voz. In: MENDES, Simone (Org.). **Cordel nas Gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 15-18.

MAXADO, Franklin. **Encontro de Maxado “Nordestino” com Rodolfo Coelho Cavalcante**. Feira de Santana: Edição do autor, 1979

MAXADO, Franklin. **Portugal fez e faz cordel navegar por outros ares**. Feira de Santana: Edição do Autor, s.d.

MEDEIROS, Irani. **Chica Barrosa: a rainha negra do repente**. João Pessoa: Ideia Editora, 2009.

MEDEIROS, Irani. **Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador**. Natal: Editora CJA, 2017.

MEIRA, Creusa, MOTA, Tarcísio. **A peleja de Creusa com Tarcísio e o cordel na Bahia**. Salvador; Edições Kaiçara, 2011.

MEIRELLES, Ricardo. Baudelaire no Brasil. In: **Anais do XI Congresso Internacional Abralic: Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simpdios/pdf/063/RICARDO\\_MEIRELLES.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simpdios/pdf/063/RICARDO_MEIRELLES.pdf). Acesso em: 20/03/2018.

MELO, Clayton; BACOCINA, Denize. Chico César: “Vejo o Brasil de 2020 com otimismo. Quando as máscaras caem é que as caras são vistas”. Entrevista. **El País**, 18/09/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-18/chico-cesar-vejo-o-brasil-de-2020-com-otimismo-quando-as-mascaras-caem-e-que-as-caras-sao-vistas.html>. Acesso em: 20/12/2020.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2003.

MELO, Rosilene Alves de. Lavradores de versos: Corpos, papéis e máquinas na editoração do cordel em Juazeiro do Norte. In: MENDES, Simone (Org.), **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p.149-160.

MEMÓRIAS DO CORDEL – Blog. Disponível em: <http://memoriasdocordel.blogspot.com>. Acesso em: 20/05/2020.

MESSEDER, Suely Aldir. Masculinidade é sempre algo positivo? Um estudo sobre masculinidades em corpos femininos no mundo do trabalho. In: GIVIGI, Ana Cristina Nascimento e DORNELES, Priscila Gomes(orgs.). **Babado acadêmico no Recôncavo baiano: Universidade, gênero e sexualidade**. Salvador: EDUFBA, 2017.p. 133-148.

MESTRE AZULÃO, **Peleja de Azulão com Palmeirinha**. São Paulo: Luzeiro, 2005.

MESTRE SUASSUNA E DIRCEU. **Capoeira cordão de ouro**. Manaus: Continental, 1994. 1 CD.

MOCINHA DE PASSIRA; TELES, Valdir. **Cantoria de Viola**. São Paulo: MD Music, s.d. 1 CD.

MORAES, Daniela Beny Poletto. **Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica**. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2017.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Norte, 1955.

MOURA, Clóvis. **O preconceito de cor na literatura de cordel**. São Paulo: Editora resenha universitária, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio de uma filosofia do futuro. 8.ed. Trad. de Paulo César de Souza.

OFICINA DE CORDEL – Blog. Disponível em: <http://oficinadecordel.blogspot.com>. Acesso em: 20/15/2021.

OKIN, Susan Moller. Gênero: o público e o privado. Trad. de Flávia Biroli. **Estudos Feministas**. n.16, Ano 2, maio-agosto de 2008. p. 305-332.

OLIVEIRA DE PANELAS. **Antologia**. São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca do Cordel).

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará (UFC), Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, Lucimar Pereira de. **Cantáteis: cantos elegíacos de amozade** – Reflexões sobre a elegia contemporânea de Chico César. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2015.

OLIVEIRA, Silvio Roberto dos Santos. A ginga e a roda no jogo literário. In: SILVA, Jorge Augusto de Jesus (Org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Segundo Selo, 2018. p. 151-165.

OLIVEIRA, Silvio Roberto dos Santos. Séculos de arte e literatura negra. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ONG, Walter J. **Oralidad y escritura**: tecnologías de la palabra. Trad. de Angélica Scherp. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2016. E-book.

PACHECO, José. **A chegada de Lampião no inferno**. São Paulo: Luzeiro, s.d.

PALHARES, Leandro R. Capoeira ancestral: uma práxis afro-brasileira. **Expressa Extensão**. v.25, n.3, p.110-121, set-dez, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/18804/pdf>. Acesso em: 10/01/2021.

PARÁIBA CRIATIVA (website). Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/manoel-camilo-dos-santos>. Acesso em: 20/12/2020.

PARÁIBA ONLINE – website. Disponível em: <http://paraibaonline.com.br>. Acesso em: 20/12/2020.

PATATIVA DO ASSARÉ. **Cante lá que eu canto cá**: filosofia de um trovador nordestino. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

PATATIVA DO ASSARÉ. **Inspiração nordestina**. 3.ed. São Paulo: Hedra, 2003.

PATRIOTA, Fernando. Inácio da Catingueira: analfabeto, escravo, poeta repentista – Notas sobre a cultura e a escravidão nos sertões do nordeste. **Saeculum – Revista de História**. João Pessoa: UFPB. n.4-5, 1998/1999. p. 223-231. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11249>. Acesso em 17/04/2019.

PEDRÃO, Fernando. Novos e velhos elementos da formação social do Recôncavo da Bahia de Todos os Santos. **Revista do Centro de Humanidades, Artes e Letras**, V.1, Salvador, 2007.

Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/230628765.pdf>. Acesso em: 07/09/2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Jadir de Moraes. **Cultura popular**: Gestos de aprender e de ensinar. Petrópolis: Vozes, 2018.

PETIT, Cristina Molina. **Dialectica Feminista de la Ilustración**. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de la Mujer, 1994.

PORTELLA, C. **Cego Aderaldo**: a vasta visão de um cantador. São Paulo: Escrituras, 2013.

POUND, E. **Os cantos**. Trad. de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book.

QUEIRÓZ, Amarino. **Ritmo e poesia no nordeste brasileiro**: confluências da embolada e do rap. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, 2002.

QUEIRÓZ, Jeová Franklin. A xilogravura nordestina. In: LOPES, Ribamar (Org.). **Antologia Literatura de Cordel**. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1994. p.53-90.

QUINTELA, Wilma Mota. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre poesia popular no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSA, Alexandre Moraes da. Argumentar juridicamente para vencer. In: BONISSONI, Natammy Luana de Aguiar; ROSA, Alexandre Moraes da (Orgs.). **A argumentação jurídica e o Direito contemporâneo**. Itajaí: UNIVALI, 2016.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMYN, Henrique Marques. Negritude e Gênero no cordel: ensaio sobre as 'Heroínas Negras' de Jarid Arraes. **Macabéa**: Revista Eletrônica do Netlli. v. 5, n. 2 (2016). Crato. Disponível em: [www.urca.academia.edu/RevistaMacabea](http://www.urca.academia.edu/RevistaMacabea). Acesso em: 20/03/2018.

SANTIAGO, Ana Rita. (Re)existências e o devir revolucionário na literatura negro-feminina. In: SILVA, Zoraide Portela; SILVA, Jorge Augusto de Jesus. **Fólio Revista de Letras**. V. 10. N.2. Jequié: UESB, 2018. Disponível em <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/issue/view/328>. Acesso em: 19/02/2019.

SANTOS, Enéias Tavares da. **A carta de Satanás a Roberto Carlos**. São Paulo: Luzeiro, s.d.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Cantadoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. **Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**. Brasília: Editora Horizonte, n.35, p. 207-249, janeiro/junho de 2010b.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Mulheres fazem... cordéis. **Graphos**: Revista da Pós-Graduação de Letras, UFPB. v.8, n.1. p.183-194, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias no cordel e na cantoria**:

desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2009.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória. *In*: MENDES, Simone (Org.). **Cordel nas Gerais**: oralidade, mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010a. p. 43-63.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**: Pàde, À sè sè e o Culto Égun na Bahia. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Bahia.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular** – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Escrita da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. *In*: Bernd, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). **Fronteiras do literário**: Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 31-43.

SANTOS, Lourivânia Soares dos. **Desconstruindo a aridez**: dizeres e práticas da convivência com o semiárido e da resignificação do território. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2012.

SANTOS, Sales Augusto dos. De militantes negros a negros intelectuais. VI Congresso Português de Sociologia. Universidade Nova de Lisboa, 2008. [Anais]. Disponível em: [www.historico.aps.pt/vicongresso](http://www.historico.aps.pt/vicongresso). Acesso em: 11/03/2018.

SANTOS, Tiganá Santana Neves dos. **A cosmogonia africana dos bantu-kongo por burnseki fu-kiau**. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

SAUTCHUCK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2009.

SEIXAS, Raul. *Gitá*. [s.l.]: Philips Record, 1985 [1974]. 1 LP (33 min. 42 seg.).

SENA, Gildemar. **Cordelizando o cordel**. Uauá: Edição do Autor, s.d.

SEXTANTE – website da editora. Disponível em: [www.sextante.com.br](http://www.sextante.com.br). Acesso em: 25 fev. 2022.

SILVA, Andréa Betânia. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. 2014, Vol.1. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Salvador, 2014.

SILVA, Enéias Tavares da. **A carta de Satanás a Roberto Carlos**. São Paulo: Luzeiro, 2012.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Morreu o Rei do Baião Luiz Gonzaga**. Paranaimirim: Chico Editora, 2008.

SILVA, Jorge Augusto de Jesus. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. *In*: SILVA, Jorge Augusto de Jesus (Org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Segundo Selo, 2018. p.31-68.

SILVA, Saete Maria da. **Cordelirando** – Blog. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com>. Acesso em: 23/03/2018.

SILVA, Salete Maria da. Alvará Judicial [1999]. **Blog Cordelirando**, 24/03/2014. Disponível em: <http://cordelirando.blogspot.com/2014/03/cordel-alvara-judicial.html>. Acesso em: 20/11/2019.

SILVA, Salete Maria. **Outras Rimas, outras pessoas: cordéis sobre os “invisíveis”**. Salvador: Expogeo, 2012.

SILVA, Severino Borges da. **Peleja de Severino Borges com Patativa do Norte**. São Paulo: Luzeiro, 1987.

SILVA, Zoraide Portela; SILVA, Jorge Augusto de Jesus. O devir negro na literatura brasileira; apresentação. In: SILVA, Zoraide Portela; SILVA, Jorge Augusto de Jesus. **Fólio Revista de Letras**. v. 10. n.2. Jequié: UESB, 2018. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/issue/view/328>. Acesso em: 19/02/2019.

SOARES, Jacy Célia da Franca. **Psicopedagogia & Psicanálise: puxando os fios de uma trama singular em torno do sujeito da aprendizagem**. Salvador: Edufba, 2015.

SOBRINHO, José Alves; VILA NOVA, Ivanildo. **Peleja de Ivanildo Vila Nova e José Alves Sobrinho**. João Pessoa: UFPB, 1981. (Série Biblioteca da Vida Rural).

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação; diversidade, descolonização e redes**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência – poesia, grafite, música: HIP HOP**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Arlindo Pinto de. **As astúcias de Camões**. São Paulo: Luzeiro, 2012.

SOUZA, Florentina Silva. **Afro-descendência em Cadernos negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Série PPCor).

SOUZA, Luciano Ferreira de. **Cordel na Bahia: literatura popular multifacetada**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, 2017.

SOUZA, Marcos César Botelho de. **A (I)migração imaginada: exilados mundanos, anjos cosmopolitas e diaspóricos da literatura migrante**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Salvador: 2015.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. de Sandra Regina G. Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

UNIÃO DOS MUNICÍPIOS da BAHIA (UPB). Disponível em <http://www.upb.org.br/noticias/semi-arido-baiano-ocupa-mais-de-um-terco-do-bioma-do-nordeste#>. Acesso em: 25/10/2020.

VASCONCELOS, Cláudia. **Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Salvador, 2007.

VAITSMAN, Jeni. Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea. *In*: MURARO, Rose Marie; PUPPIN, Andréa Brandão. **Mulher, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro: Faperj/Relume Dumará, 2001.

VICTTOR, J. **A discussão do Porco com o Gavião**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira do Cordel, s.d. (Série Discussões do Futebol).

VIEIRA, Antonio. **Histórias que o povo conta - Volume II**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004. (Série O cordel remoçado).

VIEIRA, Antonio. **O encontro de Besouro com o valentão doze homens**. 5. ed. Salvador: Editora Vento Leste, 2009.

WANKE, Eno Teodoro. **Vida e luta do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante**. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1983.

WEST, Cornell. **O dilema do intelectual negro**. Trad. de Braulino Pereira Santana, Guacira Cavalvalcante e Marcos Aurélio Souza. Salvador, 1999. Disponível em: [www.docs.minhateca.com.br](http://www.docs.minhateca.com.br). Acesso em: 08/03/2018.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. de Paulo Henriques Brito. São Paulo: companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.