

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LÍVIA PETRY JAHN

**A LITERATURA DE CORDEL NO SÉCULO XXI:  
NOVAS E VELHAS LINGUAGENS NA OBRA DE KLÉVISSON VIANA**

Porto Alegre, 2011

LÍVIA PETRY JAHN

**A LITERATURA DE CORDEL NO SÉCULO XXI:  
NOVAS E VELHAS LINGUAGENS NA OBRA DE KLÉVISSON VIANA**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial ao Programa de Pós-Graduação em Letras com ênfase em Literatura Portuguesa e Luso-Africanas para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY

Porto Alegre, 2011

## RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura, pautada nos fundamentos da contemporaneidade, sobre a Literatura de Cordel do século XXI, tomando como *corpus* a obra de Klévisson Viana, um dos expoentes do cordel nordestino nas últimas décadas. Para tratar de aspectos como a folkcomunicação e o diálogo entre literatura canônica e literatura popular, foi utilizado o embasamento teórico de Antoine Compagnon (2010), José Marques de Melo (2008), Márcia Abreu (1999) e Madalena Jorge Dine (1998). Já para tratar de questões como a performance e a ligação entre oralidade e escrita, foram aproveitadas as teorias advindas dos estudos de Paul Zumthor (2007), Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995), Ana Maria Galvão (2001) e Luís da Câmara Cascudo (2005). Este trabalho pretende, assim, construir uma interpretação abrangente sobre os temas, os personagens e as expressões que a linguagem do cordel mantém, mas também os que ela renova, de modo que certas ideologias e personagens tradicionais permanecem na identidade nordestina utilizando novas linguagens e novas poéticas.

**Palavras- chave:** Literatura de Cordel. Folkcomunicação. Klévisson Viana. Cânone. Performance.

## ABSTRACT

This thesis carries out a reading, based on the principles of contemporaneity, of twenty-first century Cordel Literature (String Literature), taking as *corpus* the works of Klévisson Viana, who has been an exponent of Northeastern Cordel Literature in recent decades. To handle aspects such as *folkcommunication* and dialogue between canonical literature and popular literature, a theoretical basis supplied by the works of Antoine Compagnon (2010), José Marques de Melo (2008), Márcia Abreu (1999), and Magdalena Jorge Dine (1998) has been used. And to address issues such as performance and the connection between orality and writing, theories arising from the studies of Paul Zumthor (2007), Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995), Ana Maria Galvão (2001) and Luís da Câmara Cascudo (2005) have provided appropriate support. The work thus seeks to build a comprehensive interpretation of the themes, characters and expressions that Cordel (String Literature) language has maintained, but also the ones that it has renewed, in the sense that certain ideologies and traditional characters have remained in Northeastern identity by utilizing new languages and new poetics.

**Keywords:** Cordel (String) Literature). Folkcommunication. Klévisson Viana. Canon. Performance.

Aos meus avós Rudy e Zahyra (*in memoriam*);

Aos meus pais Denise e Ricardo;

A minha orientadora, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por ter sido uma grande amiga e minha “mãe intelectual”;

A Klévisson Viana e a todos os cordelistas e poetas populares;

Ao povo brasileiro por ter inspirado esta pesquisa.

*Não sou nada;  
Nunca serei nada;  
À parte isso, tenho em mim todos os  
sonhos do mundo [...].*  
(Fernando Pessoa)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1 PERCURSOS SOBRE O GÊNERO</b> .....	<b>10</b>
1.1 A LITERATURA DE CORDEL: ORIGENS .....	10
1.2 DA LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA AOS FOLHETOS DE CORDEL NORDESTINOS .....	12
1.3 CONTAMINAÇÕES ENTRE A CULTURA ERUDITA E A CULTURA POPULAR ....	15
1.4 RELAÇÕES ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO .....	17
1.5 AS MARCAS DA ORALIDADE NA LITERATURA DE CORDEL E A QUESTÃO DO LEITOR/OUVINTE .....	22
1.6 PROPOSTAS DE CLASSIFICAÇÃO TEMÁTICA .....	26
<b>2 O CÂNONE E SUAS MARGENS</b> .....	<b>30</b>
2.1 O CORDEL E A LITERATURA POPULAR BRASILEIRA: ASPECTOS DO FOLCLORE .....	37
2.2 O CORDEL DE KLEVISSON VIANA E A LITERATURA EUROPÉIA .....	40
<b>3 KLÉVISSON VIANA E A POESIA DE CORDEL DO SÉCULO XXI: <i>MASS MEDIA</i> E FOLKCOMUNICAÇÃO</b> .....	<b>52</b>
3.1 <i>MASS MEDIA</i> , FOLKCOMUNICAÇÃO E CORDEL .....	53
3.2 KLÉVISSON VIANA E O <i>FOLKJOURNALISM</i> OU COMO O CORDEL INTERPRETA OS FATOS ATUAIS.....	64
3.3 ECOLOGIA E POLÍTICA NACIONAL EM PERFORMANCE.....	66
3.4 A PRESENÇA DA PERFORMANCE .....	69
<b>4 KLÉVISSON VIANA E O IMAGINÁRIO NORDESTINO NA LITERATURA DE CORDEL</b> .....	<b>75</b>
4.1 CASOS DE BOIS E VAQUEIROS.....	75
4.2 HISTÓRIAS DE CANGACEIROS.....	79
4.3 PÍCAROS E ANTI-HERÓIS.....	83
4.4 HISTÓRIAS RELIGIOSAS .....	87
4.5 PELEJAS E DESAFIOS .....	91
4.6 CICLO DE COSTUMES – HISTÓRIAS DE MORALIDADE E PUTARIA.....	95

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>109</b>



## INTRODUÇÃO

A gênese desse trabalho surgiu em 2006 durante o Projeto de Pesquisa e Iniciação Científica “Depois da Última Nau: Memória e Oralidade nas Narrativas de Expressão Portuguesa”, coordenado pela Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. Naquela época, comecei meus estudos sobre a obra teatral de Ariano Suassuna, que por sua vez, utilizava como mote de suas peças e como entremezes os personagens e as tramas dos romances de cordel. Foi através da arte de Suassuna, misturando o erudito e o popular, que me apaixonei pelo Movimento Armorial e pela literatura de cordel, sua mais bem acabada síntese. De acordo com este autor:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionadas. (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Durante os anos seguintes - 2006 a 2008 -, além de pesquisar sobre a obra de Suassuna também fiz pesquisa sobre a Literatura de Cordel, juntando materiais e antologias sobre o assunto. Em 2007, fui chamada para apresentar um espetáculo de contação de histórias para o Serviço Social do Comércio (SESC), cujo tema era o cordel. O espetáculo fazia parte de uma exposição sobre o cordel nordestino, dirigido baseado nas pesquisas de Marlon de Almeida. A partir dali, tive cada vez mais certeza de que o cordel era o assunto que eu desejava levar adiante em meu Mestrado. A curiosidade sobre as condições de expressão do cordel na atualidade levou-me a formular esse projeto de dissertação, onde busquei estudar a Literatura de Cordel do Século XXI, em especial, um de seus autores, Klévisson Viana.

Nascido em 1972, na Fazenda Ouro Preto, em Quixeramobim, interior do Ceará, Klévisson migrou primeiramente para Canindé, junto com sua família. Na adolescência, tornou-se um dos cartunistas e agitadores culturais da cidade, realizando eventos, publicando revistas e também cartuns no jornal local. Aos dezesseis anos, Klévisson fez sua segunda e última migração, desta vez, para Fortaleza onde se firmou como cartunista de um grande jornal do Ceará e onde fundou a Tupynanquim editora, que se especializou na publicação de cordéis.

Atualmente, Klévisson é um dos mais prolíficos poetas de cordel brasileiros, tendo mais de cem cordéis de sua autoria já publicados. A maior parte desse acervo me foi enviada pelo autor, buscando dar a dimensão do cordel nos dias de hoje. Essa dimensão perpassa a sociedade atual baseada nas comunicações de massa, no consumismo, na arte pop e na cultura predominantemente norte-americana. Uma sociedade onde há crise de valores, onde a Igreja Católica deixou de ser um mecanismo de controle social e moral, onde culturas rurais e arcaicas se encontram frente uma nova cultura informatizada e massificada, e assim, tornam-se cada vez mais hibridizadas. Enfim, os cordéis de Klévisson vêm trazer à Academia e a toda sociedade as mudanças e novas prerrogativas da cultura brasileira e nordestina, principalmente no que tangencia a literatura de cordel, uma tradição que perpassa tanto a oralidade quanto a escrita.

Procuro dar conta das nuances existentes entre tradição e inovação, oralidade, performance e escrita, literatura canônica e literatura popular, entre outras questões. Utilizei-me do arcabouço teórico erigido por Paul Zumthor, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Márcia Abreu, Ana Maria de Oliveira Galvão, Antoine Compagnon e José Marques de Melo, principais referências neste trabalho. Assim, no primeiro capítulo, trato dos percursos que o gênero cordel fez ao longo do tempo, desde suas origens européias até sua aclimação em terras nordestinas, e de como essa mesma literatura sofreu propostas de classificação. Já no segundo capítulo, abordo o cânone e suas margens, ou seja, como o cordel se apropria do cânone e como uma literatura de corte popular faz a interlocução com a chamada alta literatura, como ambas se articulam e que contribuições cada uma traz à cultura como um todo. No terceiro capítulo, apresento a obra de Klévisson sob o viés da Folkcomunicação, teoria advinda do jornalismo na década de 1960/70 que explica a interlocução entre manifestações folclóricas e a mídia, em especial os veículos de massas. Também neste capítulo trago a questão da performance e o uso político do cordel. E, finalmente, no quarto capítulo, realizo um mapeamento do imaginário nordestino na literatura de cordel atual, subdividindo o assunto em diversas partes, cada uma abordando um aspecto identitário que faz com que o nordeste se caracterize como região e como produtor de uma cultura singular. Além disso, faço uma síntese de todo o trabalho na conclusão e incluo como anexo A, a entrevista cedida por Klévisson Viana em 2010, via e-mail, a qual ajudou a embasar esta dissertação.

## 1 PERCURSOS SOBRE O GÊNERO

### 1.1 A LITERATURA DE CORDEL: ORIGENS

A Literatura de Cordel não é exatamente um gênero literário, antes, abarca em si quase todos os gêneros literários (poesia, romance, tragédia, teatro) e outros produtos como profecias, calendários, receitas de bolo, notícias locais e mais uma infinidade de supostos documentos que nem sequer pretendiam ser literatura. Assim, falar em Literatura de Cordel sugere um tipo de literatura que foi rejeitada pelos estudiosos da história literária. Em geral, entende-se por Literatura de Cordel a maneira com que certa literatura era vendida na Europa – e também nas Américas – presa em um barbante (cordel) para sua exposição ao público. Aguilar Piñal referia-se a essa literatura da seguinte forma:

la venta no se limitaba a los pliegos sueltos, sino que abarcaba también a los folletos y libritos pequeños, con tal que pudiesen sostenerse, con una pinza, en el cordel [...] cuando el volumen del negocio no propiciaba estos tenderetes callejeros, los ciegos llevaban los pliegos colgados del hombro, en un talego o zurrón, con lo cual dejaban de ser propiamente “pliegos de cordel. (PIÑAL, 1979 apud VIANA, 2000, p.17).

Podemos entender inicialmente, a Literatura de Cordel como um suporte barato e um meio gráfico para diversos gêneros literários que transitaram durante cinco séculos do oral para o escrito e vice-versa. Esse nome, nessa acepção, não define uma literatura, mas antes o modo como esses cordéis eram expostos e vendidos. Isso ocorreu principalmente como fenômeno europeu, porém, hoje em dia, podemos tê-lo também como fenômeno latino-americano e especialmente brasileiro, já que no nordeste do Brasil, o desenvolvimento deste suporte e deste tipo de literatura se deu de forma paulatina e cada vez mais intensa até os dias atuais, como será visto a seguir.

A Literatura de Cordel teve seus primeiros registros em meados do século XVI na Espanha e atingiu seu auge naquele país nos séculos XVIII e XIX com o surgimento da imprensa e a popularização dessa forma de arte. Originariamente esse tipo de expressão literária era chamada “folhas volantes” ou “pliegos sueltos”, como se dizia na Espanha. Geralmente eram escritos em quadras ou décimas, ou

ainda, em prosa e postos à venda nas feiras. Através de uma imposição régia, os versos de cordel eram comercializados e cantados por cegos, advindo daí toda uma visagem oral e popular desse tipo de literatura. Tradicionalmente, esses “folhetos”, como são chamados no Brasil, ou “folhas volantes”, como dizem os portugueses, tratavam de romances cavalheirescos entre reis e rainhas, princesas e cavaleiros, histórias de lutas e guerras entre mouros e cristãos, histórias de amor e fidelidade, crimes e traições, fomes, enchentes, pestes. Enfim, tanto a cultura dos cavaleiros nos palácios, quanto catástrofes naturais que assolavam o povo na Europa eram tratadas nestes versos.

Desde a Espanha e depois Portugal, as “folhas volantes” ou “folhetos de cordel”, atravessaram oceanos e tempos para se constituir, no nordeste brasileiro, numa nova forma de arte no âmbito da cultura popular. Nos seus primórdios, as “folhas volantes” eram trazidas de Portugal pelos colonizadores que se fixaram no nordeste. As histórias que veiculavam, geralmente em prosa ou verso, eram também conhecidas como “histórias de Trancoso”, devido aos escritos de Gonçalo Fernandes Trancoso, que havia feito uma série de relatos moralizantes muito populares em Portugal, desde o início do século XVI. Entre os romances populares mais conhecidos desta época, que ainda seguem presentes em nossos dias, estão “A Princesa Magalona”, “História da Imperatriz Porcina”, “Donzela Teodora”, “Carlos Magno e os Doze Pares de França”. Romances esses que tiveram seu auge de popularidade no século XIX.

Se até o século XIX as “histórias de Trancoso” e as “folhas volantes” eram lidas em fazendas e engenhos, com a importação de máquinas tipográficas de segunda-mão trazidas da Inglaterra, que circularam não só nas capitais como também em cidades do sertão, a literatura de cordel pôde finalmente se estabelecer nas feiras do interior, nos povoados e aldeias mais distantes e, sobretudo, no meio rural. Assim, os “folhetos de cordel” ganharam uma dimensão que até então não possuíam. No século XIX, junto com as tipografias, surgiram grandes poetas como Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista; e com eles cantadores memoráveis como Inácio da Catingueira (que era escravo) e Romano do Teixeira. Esses dois últimos foram protagonistas de diversos duelos poéticos, ou como são conhecidas no nordeste, de “pelejas”, que mais tarde foram transformadas em literatura de cordel. Essas “pelejas” são verdadeiras cantorias improvisadas onde

cada cantador ou poeta deve dar ao seu oponente um mote que este não saiba rimar.

Assim são feitos versos de improviso e vence o cantador que melhores rimas souber improvisar. Isso tudo partindo sempre de motes dados pela platéia que assiste aos cantadores. Através destas cantorias, no século XIX, os folhetos de cordel passaram a ganhar novas formas. Até então, como foi dito acima, eram escritos em quadras ou décimas. Porém, com Romano do Teixeira e Silvino Pirauá de Lima, os cordéis passaram a ser escritos também em sextilhas de sete sílabas numa referência explícita à poesia oral. Outras inovações advindas das cantorias também se incorporaram à literatura de cordel com o passar do tempo. Este é o caso do “Galope à Beira-Mar” e do “Martelo”, formas de escrita poética vindas da oralidade e que fazem parte das pelejas. Mas essas não são as únicas formulações poéticas utilizadas pelos cantadores nordestinos e pelos poetas de cordel. Há outras, tais como a gemedeira, o mourão trocado, oito pés a quadrão, quadrão mineiro, décima heptassilábica, mourão voltado, martelo agalopado, martelo alagoano, martelo miudinho, dez pés a quadrão, etc.

Nesse trabalho iremos privilegiar a sextilha como forma principal adotada pelo poeta Klévisson Viana em seus folhetos de cordel. No entanto, é interessante constatar como a voz deu vez a uma nova forma de escrita poética. Assim, no nordeste houve uma transposição da oralidade para a escrita, e o que se conservou nos folhetos foi uma tradição das cantorias, das pelejas entre cantadores, ou seja, uma tradição de expressão oral e popular.

## 1.2 DA LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA AOS FOLHETOS DE CORDEL NORDESTINOS

Segundo os estudos de Márcia Abreu (1999), há um fosso evidente separando a literatura de cordel feita em Portugal dos folhetos de cordel existentes no nordeste brasileiro. A primeira diferença entre ambos reside no aspecto formal. A literatura de cordel portuguesa, embora fosse também recitada nas praças e feiras, tem um viés mais ligado à escrita do que oral. Baseia-se em romances (do romanceiro popular tradicional) e em peças de teatro. Dessa maneira, muito do que

se escreveu de cordel em Portugal foi feito no formato da prosa. Mesmo os versos, quando o texto era rimado, eram feitos em quadras ou em redondilha maior.

Já os folhetos nordestinos apresentam outras inovações: eles também advém do romanceiro tradicional ibérico, porém adquirem novos contornos através de temas locais. Surge, assim, o “Ciclo do Boi” e o “Ciclo do Cangaço”, duas expressões da realidade local nordestina. Para além da temática, a forma escrita é muito importante e obedece a regras rígidas de composição que surgiram entre o final do século XIX e o início do século XX. Assim, a literatura de cordel nordestina só é considerada enquanto tal se:

- a) os folhetos forem escritos em versos;
- b) os versos obedecerem a uma estrutura rígida de rimas e estrofes sendo escritos em sextilhas ou décimas;
- c) o título do folheto for enxuto e conseguir resumir a história e atrair a atenção do leitor/ouvinte;
- d) o folheto possuir entre 8 e 16 páginas (acima disso o folheto é considerado romance);
- e) a xilogravura do folheto, a ilustração da capa, ou a fotografia em forma de clichê, apresentar uma síntese da história narrada no livro.

Vislumbra-se, dessa maneira, que a literatura de cordel praticada no nordeste brasileiro segue a regras bem específicas de composição e apresentação do material, diferentemente da literatura de cordel portuguesa, que não obedecia a regras tão rígidas, ou tão formais. Por um lado, a literatura de cordel portuguesa privilegiava obras escritas por autores como Gil Vicente e Baltasar Dias, diferentes entre si em suas concepções formais, e destacava entre suas histórias mais conhecidas, romances traduzidos como “Capitão Belisário”, “João de Calais”, “A Princesa Magalona”. Por outro lado, a literatura de folhetos do nordeste destacava autores que tinham uma mesma concepção formal (Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista), que escreviam não só histórias advindas do romanceiro ibérico, mas principalmente histórias que tratavam de temas regionais como o cangaço, as disputas políticas, a exploração do povo, as secas, as enchentes, os bois que se perdiam nas fazendas. Assim, os folhetos nordestinos, embora tenham tido sua matriz nos cordéis portugueses, desenvolveram-se de forma independente e tiveram sua produção mais baseada na oralidade do que

numa cultura letrada. Daí a grande diferença entre o que se produziu em Portugal e o que se produziu no Brasil. Segundo Márcia Abreu (1999), é mais provável que os folhetos nordestinos tenham ganhado notoriedade e se estabelecido como expressão cultural através de cantorias e pelejas orais do que pela questão da literatura e da escrita. Também é notório que os folhetos são escritos em versos em formas de sextilhas e décimas em função da voz do cantador e da possibilidade de memorização e recitação dos versos.

Portanto, se o cordel lusitano deu origem ao cordel brasileiro, foi mais na maneira econômica e impressa das brochuras do que pelos aspectos formais, já que estes se consolidaram através da influência de toda uma cultura oral que pouco privilegiava a escrita. Até hoje a literatura de cordel, no Brasil, se confunde e se mescla com as cantorias, fato que jamais ocorreu em Portugal, onde o cordel muitas vezes acabava transposto para a cena teatral, sendo depois lido como texto dramático.

Assim, em Portugal, o cordel foi também uma expressão dramática, advinda de uma cultura letrada e sob constante vigilância da Santa Inquisição e que, no Brasil, adquiriu a forma de poesia oral, advinda de uma cultura que prezava muito mais a oralidade e a memória do cantador/poeta do que o seu grau de letramento. Além disso, o cordel português seguiu sempre uma moral onde o bem enfrenta o mal dentro de uma mesma classe, e onde há harmonia entre as várias camadas sociais. Já, no Brasil, a luta bem versus mal se dá dentro de um contexto socioeconômico de diferenciação entre as classes e de extrema injustiça social. Neste caso, os ricos pertencem à classe dos maus e os pobres geralmente são bons e honestos, como afirma o estudo de Márcia Abreu (1999). De acordo com a autora,

a vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos. Embora não haja restrições temáticas, essa produção sempre esteve fortemente calcada na realidade social na qual se inserem os poetas e seu público. [...] Mais da metade dos folhetos impressos continha 'poemas de época' ou de 'acontecido', que tinham como foco central o cangaceirismo, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores. [...] Dificilmente se terá pensado nesses temas a partir da leitura de cordéis portugueses que tratam de reis, condes e cavaleiros, que desenham um mundo de convivência harmônica entre as classes. No Nordeste, embora haja também narrativas ficcionais que contam as aventuras de nobres personagens, o estado de indignação, lamentação e crítica do cotidiano contamina as histórias. A discussão das diferenças econômicas é constante. [...] A simbiose entre dominantes e subalternos presente no cordel português dá lugar à tematização de conflitos oriundos das diferenças de riqueza. Problemas econômicos interferem, também, na construção dos vilões das histórias, pois além de serem maus eles têm, em

geral, grande fortuna. Por outro lado, não há ninguém muito pobre no papel de malfeitor. Já nos cordéis lusitanos não há qualquer relação entre riqueza e má-conduta, pois o embate entre o bem e o mal ocorre no interior de uma mesma classe. Nos folhetos, ao contrário, muitas vezes ricos proprietários opõem-se a jovens valentes, honestos e *pobres*. Associa-se maldade e riqueza, integridade e pobreza. (ABREU, 1999, p.119–23).

Conclui-se, dessa forma, que apesar de pertencerem às mesmas origens, o cordel lusitano e o brasileiro se distinguem um do outro, seja pela estrutura formal (um é em prosa o outro em versos), seja pelos temas (reis, princesas versus disputas políticas, cangaço, penúria), seja pelo tratamento dado a temas e personagens a partir de seus enredos (moral cristã, bem/mal versus luta de classes, riqueza/mal versus pobreza/bem). Assim, podemos afirmar que o cordel brasileiro, partindo de raízes lusas, terminou por criar sua própria voz e sua própria estética, tornando-se autenticamente nordestino.

### 1.3 CONTAMINAÇÕES ENTRE A CULTURA ERUDITA E A CULTURA POPULAR

Segundo o pensamento do historiador inglês Peter Burke (1995), o conceito de cultura é muito movediço e indefinido e, além disso, nos dias atuais, a cultura é vista também como ações e noções do cotidiano. Assim, as ações de vestir-se, comer, beber, andar e falar fazem parte da cultura de uma sociedade na medida em que expressam costumes e valores dessa mesma sociedade, costumes e valores que podem mudar de região para região do planeta.

Ou seja, segundo o autor:

cultura é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de 'um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.' A cultura nesta acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das 'classes subalternas', como as chamou Gramsci. (BURKE, 1995, p. 25).

De acordo com essa ótica, cultura popular é a cultura não-oficial. No Brasil, podemos dizer que essa cultura popular se caracteriza por ter um modo de produção, consumo, circulação e apropriação próprios, como é o caso do cordel (SANTOS, 2009, p.14). Assim, no nordeste irá se instituir uma rede de cantadores e



folhetistas, poetas do instante, donos da voz e do canto que os levam até a escrita. Lembremo-nos de que, mesmo adentrando o século XX, o nordeste brasileiro sempre foi um lugar onde a taxa de analfabetismo manteve-se extremamente alta. Daí resultar que a cultura popular daquela região fosse toda calcada na oralidade. O que surpreende, no entanto, é o “deslizamento” da cultura popular para poetas que, de alguma maneira, faziam parte de uma cultura letrada e que levaram para os folhetos as cantorias de seu povo.

Mas destaque-se que nem todos os poetas e folhetistas “letrados” pertenciam à elite socioeconômica nordestina, mas alguns como Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, faziam parte de uma elite letrada. Podemos visualizar aí o que Peter Burke (1995) falava em seu ensaio sobre cultura popular, ou seja, que muitas vezes a elite também participava de manifestações populares, apesar de ter uma cultura própria. Segundo Burke, o “deslizamento” entre culturas era o que ele chamava de “bi-culturalismo”, numa referência a essa dupla cultura das elites. Porém, Burke chama a atenção de que o significado da cultura popular para o povo era um, e para as elites era outro. No caso do nordeste, felizmente, as elites souberam absorver essa cultura popular sem descaracterizá-la. Assim, os poetas já citados tornaram-se paradigmáticos dentro da literatura de cordel e souberam expressar em formas poéticas uma série de manifestações, costumes e crenças do povo daquela região.

Dessa forma, pôde haver um verdadeiro intercâmbio entre o popular e o erudito, entre o oral e o escrito, como bem observa Idelette Muzart em seu estudo sobre o Movimento Armorial<sup>1</sup>:

a maior originalidade da literatura popular nordestina reside, sem dúvida, no intercâmbio estreito e permanente que estabelece entre expressão oral e escrita. Tradicionalmente diferenciada, a escrita (do folheto) não exclui a voz (da cantoria, do romance, do conto): completa-a e renova-a, desempenhando o papel de arquivo da improvisação e do momentâneo. Tal escritura não marginaliza a dimensão oral; foi escolhida como objeto preferencial de estudo por ser relativamente estável, muito embora o texto do folheto esteja também submetido a processos de variação, reescritura e atualização. Em compensação, a cantoria, poesia do instante e por essência fugitiva, institucionalizou-se com um conjunto de regras e códigos poéticos, genéricos e teatrais, permitindo assim, ao cantador improvisar livremente sem prejuízo da coerência e inteligibilidade da mensagem. (SANTOS, 2009, p.19).

---

<sup>1</sup> Movimento de renovação estética surgido em meados da década de 1960 no nordeste e liderado por Ariano Suassuna. Este Movimento pretendia criar uma estética erudita própria do nordeste a partir do imbricamento e resgate das artes no âmbito da cultura popular.

Pode-se ver, dessa maneira, o fluxo incessante entre folheto e cantoria. Ao analisar os folhetos de Klévisson Viana que tratam de “pelejas” entre poetas, constatamos com mais acuidade o processo de transpor para a escrita uma performance oral, pois são justamente essas “pelejas” e cantorias que irão dar vazão a novas formas e gêneros poéticos na escrita de folhetos de cordel. A transmissão das cantorias para os folhetos e novamente a escuta dos folhetos na voz dos cantadores é o que faz da arte popular uma arte que se renova sempre.

Assim, neste trabalho, iremos analisar entre outros aspectos, como a performance oral influi na escrita de folhetos, ou seja, como Klévisson Viana expressa na escrita questões que pertencem ao mundo da oralidade.

#### 1.4 RELAÇÕES ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

Se, por um lado, o nordeste brasileiro conservou toda uma tradição advinda do cordel, do romanceiro e da cantoria, por outro, ele também inovou nestes aspectos. Até o século XIX, por exemplo, as lutas e guerras expressas nos folhetos de cordel tratavam de cavaleiros medievais (como Carlos Magno e os doze Pares de França) vencendo os mouros infiéis. Porém, com o surgimento do cangaço e o advento da escrita de folhetos sobre os cangaceiros, criou-se uma nova gesta ou ciclo de heróis tipicamente nordestinos, que não fugiam ao estereótipo dos cavaleiros da Idade Média nos quesitos honra, bravura, coragem, lealdade.

Da mesma forma, o gênero feminino sofreu transformações: se até o século XIX existiam os romances da Donzela Teodora (a mulher sábia) e da Imperatriz Porcina (a mulher fiel), a partir do século XX começaram a surgir outras figuras de mulheres na literatura de cordel e a questão feminina passou a ser vista de outra maneira. Com isso, ao invés de heroínas, surgiram anti-heroínas em histórias como “O romance da Quenga que matou o delegado”, “A moça que virou cachorra porque foi ao baile Funk” ou “A história de Dona Mariquinha e seus cinco maridos finados,” ou seja, a mulher passou a ser escrita e cantada numa outra dimensão, já não mais como a mulher sábia e fiel, mas como a mulher sensual e esperta, que utiliza sua sexualidade para controlar e ludibriar os homens e, muitas vezes, acaba castigada justamente pelo mau uso dessa mesma sexualidade/sensualidade.

Além dessas inovações temáticas, houve também inovações espaciais e formais na literatura de cordel, principalmente em sua passagem do século XX para o século XXI. Durante o século XIX e boa parte do século XX, o cordel era cantado em feiras, mercados, praças de cidades do interior nordestino, festas populares e em engenhos e fazendas. Os cantadores costumavam ser celebrados como porta-vozes do povo que, em sua maioria, era simples e analfabeto. Assim, o folheto de cordel e a cantoria eram a expressão da cultura popular (suas crenças, costumes, heróis e pícaros), bem como era o meio de difusão das notícias.

Através do cordel e das cantorias se contavam as histórias de crimes bárbaros, de cangaceiros, de enchentes e de secas, de fomes e de pestes, de bois bravios e misteriosos, de fatos que afetavam a vida nacional como a morte de Getúlio Vargas. Mesmo com o surgimento do rádio e sua popularização, nas décadas de 1940/50 havia poucos aparelhos espalhados pelas cidades do sertão nordestino, o que fazia com que o cantador ainda tivesse supremacia sobre aquela nova mídia. No entanto, com a migração para as grandes cidades, especialmente do litoral, como Recife e Fortaleza, a população que antes escutava a cantoria de cordel em suas feiras, praças e fazendas se urbanizou. Com isso o cordel sofreu uma série de influências e passou também a ser recitado em espaços urbanos. Surgiram rádios especializadas em transmitir cantorias, não somente nas capitais nordestinas como em metrópoles como São Paulo, para onde migraram muitos nordestinos (SANTOS, 2007).

Em 1960, com o surgimento da TV, o cordel passou a ocupar espaço na nova mídia, como atestam uma série de programas das TVs nordestinas. Se o cordel passou a ganhar espaço em novas mídias, também ganhou espaço em lugares que antes não frequentava, como bares, restaurantes e universidades. A literatura de cordel passou a ser um fator de aprendizado nas escolas e classes de alfabetização, bem como se tornou objeto de estudo de pesquisadores nas universidades do país. O cordel surgiu ainda como tema, enredo e personagens de peças teatrais, entre elas, “O Auto da Compadecida” e “A Farsa da Boa Preguiça” de Ariano Suassuna. Através do “Auto da Compadecida”, o cordel não só chegou ao teatro, como ao cinema e à televisão, adquirindo nova linguagem e novo formato.

A verdade é que a partir das décadas de 1960/70 houve um *boom* da cultura nordestina, principalmente com o surgimento do Movimento Armorial. Foi a partir do Movimento Armorial que tiveram destaque artistas como António Nóbrega, Armando

Samico, Raimundo Carrero e Francisco Brennand, entre outros. Segundo Ariano Suassuna, idealizador e articulador principal dessa renovação artística, “o Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura” (SUASSUNA, 1974, p. 9). Assim, nas palavras de Idelette Muzart Fonseca dos Santos,

a arte armorial define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música e o canto de suas estrofes. ( SANTOS, 2009, p.13-14).

Nas décadas de 1990/2000, com a explosão do Movimento ManguêBeat e com a ascensão do grupo “Cordel do Fogo Encantado”, houve ainda uma maior revitalização dessa cultura que parecia fadada ao desaparecimento. Assim, surgiram novas temáticas, como por exemplo, histórias falando de programas de TV (“O Porco endiabrado no Programa do Ratinho”, “Carta de um jumento a Jô Soares”), fazendo paródias de novelas (“Descaminhos das Índias ou o indiano que casou com uma cachorra”), comentando fatos internacionais (“O Conflito do Iraque e os três tiranos da guerra”), falando de artistas populares e internacionais (“A Chegada de Michael Jackson no Portão Celestial”) e até da própria mídia (“A história do holandês que inventou a Folk-Mídia”).

Porém, adentrar a mídia televisiva e mesmo cinematográfica não foi a única inovação do cordel no século XXI. Houve outra inovação formal: até 1980 os cordéis obedeciam a uma dada estrutura, suas capas eram xilogravuras que resumiam a história para o público leitor/ouvinte. Porém, a partir de meados da década de 1990, Klévisson Viana introduziu a literatura de cordel na linguagem das histórias em quadrinhos (HQ). Assim, criou quadrinhos sobre Lampião e D. Quixote, todos escritos em cordel. Além disso, criou livros ilustrados com poesias de cordel para crianças. Todas essas inovações, a partir da literatura de cordel e das cantorias, mostram que tanto os criadores de folhetos quanto os cantadores, souberam se adaptar a uma nova sociedade urbana, de massas, industrial, e ainda assim, preservar seu caráter autenticamente regional e popular. Porém, se houve mudanças no caráter formal e estético da literatura de cordel no Brasil, houve também uma modificação nas estéticas advindas do folclore em todo o mundo. Em meados da década de 1990 surge o conceito de *folkmídia* criado por Joseph Luyten

apud Viana (2004), o qual busca abarcar, num mesmo espaço, as manifestações folclóricas e a mídia contemporânea. Assim podemos inferir que as “literaturas da voz” passaram por um processo de mediatização e massificação em todos os paralelos do globo, como atestam os estudos de Carlos Nogueira (2007). Segundo o autor:

o intercâmbio entre o patrimônio oral artístico-verbal e os meios de comunicação de massa configura uma curiosa forma moderna de compatibilização entre o antigo, integral ou residual da tradição oral, o progresso tecnológico acelerado e a voragem cada vez mais intensa da publicidade. Sinalizar, conhecer e estudar essa nova biblioteca ou videoteca oral, esses produtos simultaneamente arcaicos e modernos, compreendê-los no novo quadro social, histórico, econômico, antropológico e cultural, significa interpretar melhor os valores simbólicos e psicológicos associados à voz humana, ao homem moderno e à sociedade da informação. (NOGUEIRA, 2007, p. 20).

Dessa maneira, a literatura tradicional oral passa a ocupar novos espaços e a ter novas funções:

outrora veiculados através da oralidade momentânea ou de objetos impressos de consumo popular como os folhetos ou as folhas volantes, os universos culturais simbólicos [...] conhecem, na sociedade ultramediatizada pós-moderna, um tratamento cada vez mais calculado em obediência a objetivos propagandísticos ditados pelas regras do mercado capitalista. (NOGUEIRA, 2007, p. 20).

No admirável mundo novo da globalização, os instrumentos de informação e comunicação adquirem uma importância cada vez maior e terminam por abarcar até mesmo as culturas locais, populares e porque não dizer, folclóricas:

a princípio um instrumento das elites, a televisão tornar-se-ia progressivamente um espaço de resgate do folclórico e, com ela, imensa voz narradora dirigida a um grande público, outros meios de comunicação social, como a rádio, o cinema, a imprensa falada e escrita, a rede digital, responsáveis, não pela morte dos segmentos folclóricos, como muitos vaticinavam, mas pela sua modernização participada, pragmática e, diríamos, não necessariamente programada [...]. (NOGUEIRA, 2007, p. 21).

Assim, o cordel, no Brasil, adaptou-se aos novos meios de comunicação e, por adaptar-se às novas conformações sociais, econômicas e políticas, esse tipo de literatura popular ainda sobrevive nos dias atuais. Podemos inferir, a partir deste processo, que houve não só um imbricamento entre culturas, como também uma forma de hibridização cultural, onde o tradicional, o folclórico e o popular passaram a dialogar com a cultura de massas pós-moderna e mediatizada. Segundo Canclini:

así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno , tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división em tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación*<sup>2</sup> puede leerse com las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación , especializados em la cultura masiva. (CANCLINI, 1995, p.14-15).

Sendo assim, podemos ler a literatura de cordel nos dias atuais, como uma nova forma de cultura: uma cultura híbrida, mesclada. Essa mescla dá-se por conseguinte, na forma como a cultura de massas aborda o cordel (criando por exemplo, novelas de televisão como a novela “Cordel Encantado” da Rede Globo, ou programas de rádio como o citado programa de Assis Ângelo na Rádio Capital de São Paulo denominado “São Paulo, Capital Nordeste” e que vai ao ar todos os sábados), e como o cordel, por sua vez, que aborda a cultura de massas (um exemplo disso é o cordel sobre a chegada de Michael Jackson no céu) e as mídias televisivas ( “O Porco endiabrado no Programa do Ratinho”, “Carta de um jumento a Jô Soares). Nota-se, portanto, que não existe um único reduto para as manifestações populares ou folclóricas<sup>2</sup> e, hoje em dia, como aponta Canclini, há todo um contexto socioeconômico e de mercado que interfere nos bens culturais e de consumo:

la evolución de las fiestas tradicionales , de la producción y venta de artesanías, revela que éstas no son ya las tareas exclusivas de los grupos étnicos, ni siquiera de sectores campesinos más amplios, ni aun de la oligarquía agraria; intervienen también en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, las radios y la televisión. Los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemonicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales. Por extensión, es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. ( CANCLINI, 1995, p. 205).

Assim, o cordel passa a ser, conforme o autor citado acima, uma forma híbrida de cultura, transitando do popular e folclórico para a mídia eletrônica e de massas.

---

<sup>2</sup> Manifestações populares ou folclóricas: termo que podemos dividir em duas partes: popular que é aquilo que vem do povo, é feito pelo povo e para o povo. Folclórica que advêm do folclore nacional, expressão da arte e dos costumes locais e que foi sendo coletado por folcloristas ao longo dos séculos XIX e XX.

## 1.5 AS MARCAS DA ORALIDADE NA LITERATURA DE CORDEL E A QUESTÃO DO LEITOR/OUVINTE

A literatura de cordel é, antes de tudo, uma manifestação popular advinda da oralidade como bem mostram os estudos de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995) e Ana Maria Galvão (2001). Sendo assim, o universo do cordel pertence às sociedades com pouco letramento, mas quer seja pelo contexto histórico, quer seja pelo contexto socioeconômico, continuam à margem da cultura letrada. No nordeste, o analfabetismo sempre foi uma marca não somente histórica e social como também cultural. Esta foi a conclusão a que chegou Ana Maria Galvão (2001) em sua tese sobre leitores/ouvintes dos folhetos de cordel. Nesse estudo, retomamos algumas de suas conclusões para efetivarmos uma análise mais profunda sobre o público receptor dos folhetos de cordel. Abordamos, a partir da mesma tese, a presença da oralidade no texto poético do cordel e como este tipo de manifestação cultural mantém viva a tradição oral através da escrita. Utilizamos como arcabouço teórico os estudos de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995), nos quais esse imbricamento entre o oral e o escrito, torna-se cada vez mais nítido. Segundo a autora:

pode parecer difícil distinguir o imenso conjunto das *narrativas de tradição oral (contos tradicionais)* daquelas oriundas da *tradição escrita – livros populares tradicionais*, contos, lendas e diversos relatos de outros países [...] que foram publicados em *folhetins* ou em livros, ou recriadas pela *novela de televisão*. Descobertos por um poeta que os ‘traduz’ em folhetos, versejando e recriando na língua e na poética popular. A *imprensa escrita e audiovisual* interfere na permanente atualização dos temas. Mas o processo de transmissão oral continua presente nessa produção escrita, que gera, por sua vez, uma transmissão escrita e oral (através da leitura comunitária)<sup>3</sup> e uma conservação que, paradoxalmente, é melhor na memória coletiva do que na materialidade frágil e ilusória do *romance (ou folheto) de cordel*. (SANTOS, 1995, p. 36-37).

O cordel passa a ser entendido como uma “literatura da voz”, sendo o folheto de cordel uma forma híbrida entre o oral e o escrito:

tudo converge assim para o folheto, forma poética escrita que mantém inúmeros aspectos orais. [...] Esta ‘literatura de mascate’ [...] constitui-se nos primeiros anos do século XX em um sistema literário complexo e

<sup>3</sup> Leitura feita nos alpendres das fazendas, nas debulhas de feijão, nos engenhos de cana e nas casas de farinha.

independente do sistema literário institucionalizado com seus poetas, suas casas editoriais, pertencentes aos próprios poetas populares, seus circuitos de distribuição e principalmente seu público, de iletrados senão analfabetos, de trabalhadores rurais e também urbanos. Contrariando as teorias que insistem em ver no oral a infância da literatura e na escritura o desembocar e diluição da tradição oral, o folheto participa também dessa dinâmica cultural, entrando, por sua vez, no circuito que realimenta e renova, do ponto de vista poético e narrativo, a tradição oral da cantoria e do conto. (SANTOS, 1995, p. 37).

Em primeiro lugar, podemos inferir que os textos de folhetos jamais correspondem ao que se pode chamar de língua culta (escrita), ao contrário, sustentam-se na expressão de uma linguagem coloquial (ou semicolquial) utilizando palavras de cunho regional e popular. Não é raro encontrar nos cordéis citações de provérbios, trava-línguas, cantigas, ditos e expressões populares. A forma da escrita geralmente corresponde à forma da fala ou da cantoria e obedece a todo um sistema de rimas, ritmo e discurso direto típicos da performance oral. Além disso, os textos poéticos do cordel também utilizam adjetivos em larga escala, criando epítetos que causam no leitor mais atento a sensação de redundância e monotonia da linguagem, mas para o público ouvinte, tornam-se interessantes. Os textos do cordel seguem uma “dinâmica da oralidade”, indicando um modo de pensar oral, que por si só é mais agregativo do que analítico (ONG, 1982).

Há que se ressaltar, ainda, que no cordel o adjetivo também possui outra função:

o uso expressivo dos adjetivos na construção dos poemas parece querer deixar claro para o leitor de que lado se situam os personagens. Cumprem pois, o papel de localizador das forças do “Bem” e das forças do “Mal”, do herói e do inimigo, deixando pouca margem para ambigüidades. (GALVÃO, 2001, p. 80).

Outro índice de oralidade que aparece nos folhetos é o uso de fórmulas, ou seja, “grupos de palavras nas mesmas condições métricas e que obedecem a um mesmo padrão sintático – o ritmo e a estabilidade de certos temas e ideias facilitam a tarefa do poeta e auxiliam a audiência na memorização” (GALVÃO, 2001, p. 82). Assim, o padrão de composição da literatura de cordel obedece a certas fórmulas e regras encontradas nas narrativas orais. Entre essas regras e padrões encontram-se as repetições do mesmo tipo de estrofe, a contínua retomada dos mesmos assuntos, o uso de hipérboles no texto, dando para as narrativas um tom bastante emotivo. Além disso, utilizam temas e motivos mítico-religiosos buscando dar ao leitor/ouvinte



uma visão sobrenatural dos acontecimentos. E para que o leitor/ouvinte se reconheça na narrativa, os poetas recorrem ao lugar comum, aos chavões, aos clichês. Nessa busca por um reconhecimento do público ouvinte/leitor, os poetas de cordel terminam por dar a seus versos uma duplicidade de argumentos: de um lado, tratam de elementos do cotidiano e da vida diária do povo da região, de outro, recorrem aos elementos do maravilhoso, situando o público num reino distante e encantado, longe de seu mundo diário, mas que encontra ressonâncias no receptor devido ao caráter universal que possui, veiculando situações e sentimentos típicos do gênero humano. Dessa maneira, a literatura de cordel cumpre um papel estritamente estético (fruição da obra) e literário, pois leva o leitor/ouvinte a um desenraizamento do universo em que vive, ao mesmo tempo em que representa ideias e valores da sociedade local.

É interessante notar a forma como se dá a recepção dos cordéis no nordeste brasileiro. Diga-se de passagem que nesta região a questão do leitor/ouvinte reflete bem as estratificações e preconceitos sociais existentes. Segundo a pesquisa de Ana Maria Galvão (2001), o público dos poetas/cantadores é em sua esmagadora maioria composto de homens, de classes sociais distintas, muitos deles pardos ou pretos, e quase todos analfabetos. Geralmente os poetas apresentam-se em pequenas cidades, feiras e nos meios rurais (fazendas, engenhos). Há alguns anos, porém, os cantadores e poetas vêm ganhando espaço nos grandes centros urbanos e também nas rádios e meios de comunicação de massa.

Um fato interessante levantado pelo estudo de Galvão é que as pessoas do povo acreditam e confiam mais nas notícias veiculadas pelos cantadores em seus folhetos e performances do que nas notícias veiculadas pelos jornais e outros meios de comunicação. O poeta parece ser, assim, a única voz confiável onde o povo se reconhece. Outra função do poeta, é que suas histórias geram tanto prazer nos ouvintes que muitos deles analfabetos terminam por comprar os folhetos e buscam adquirir (mesmo que de forma autodidática) instrumentos de leitura. Nessa medida, a literatura de cordel serve também como estímulo à alfabetização e letramento não só de crianças, mas principalmente, de adultos.

Outro aspecto importante a ressaltar é o papel das mulheres neste circuito de audição / leitura de cordéis. Às mulheres fica reservado um suporte secundário na escuta / leitura de folhetos, já que elas só têm acesso aos cordéis dentro do âmbito doméstico e quando são alfabetizadas. Assim, as mulheres podem ler esses cordéis

para seus maridos ou filhos ou, ainda, escutar histórias de seu pai ou sua mãe, mas não podem, em hipótese alguma, participar do mesmo espaço público das cantorias, por ser exclusivo reduto masculino. Dessa maneira, os homens tornam-se tanto o público alvo quanto os produtores da literatura de cordel, os folhetos terminam por veicular uma visão essencialmente masculina do mundo. Tanto é assim que, mesmo quando representadas nos folhetos, as mulheres são descritas sob a ótica da sociedade patriarcal e de acordo com os valores do universo masculino. Portanto, destacamos que a literatura de cordel se organizou a partir de uma cultura masculina, oral, agrária e patriarcal, e no século XX terminou por expandir-se nos grandes centros urbanos através das migrações e dos meios de comunicação de massa. Seu público, porém, permaneceu essencialmente masculino.

Assim, o cordel exerceu na sociedade nordestina uma tripla função: por um lado, tornou-se uma forma de diversão e descontração para os homens, após longas jornadas de trabalho; por outro, incentivou à alfabetização de muitos dos seus ouvintes; e ainda teve o papel de ser elemento agregador das famílias, nos serões feitos em casa ao pé da lamparina, onde o pai ou a mãe (ou ainda outro familiar) liam e recitavam para seus parentes e vizinhos os folhetos de cordel. Há que se ressaltar ainda que o cordel muitas vezes teve a função de noticiar acontecimentos importantes tanto da vida local, como nacional e/ou até internacional. Sob o ponto de vista sociológico, a literatura de cordel ainda exerce outra função, que é a de ser o porta-voz dos valores e ideologias de toda uma sociedade extremamente estratificada, hierárquica, baseada na posse da terra e no patriarcalismo herdados dos primeiros colonizadores da região. A partir daí a literatura de cordel não funciona apenas como uma manifestação típica do povo, mas também serve de instrumento de controle social na manutenção das elites e seus costumes. A literatura de cordel é, nesse sentido, uma forma de “regulação social” dando à sociedade nordestina toda uma conformação cultural, ideológica, moral e religiosa através das cantorias e das histórias veiculadas pelos folhetos e passadas de pai para filho. Fica fácil compreender o porquê dessa tradição tão arraigada não ter-se perdido com o advento da sociedade urbana e globalizada. Ao contrário, não só se manteve viva a partir dos instrumentos de comunicação de massa como tornou-se mais popular e difundida.

Se, nos dias atuais, ela ainda é utilizada em larga escala nas escolas do nordeste para alfabetizar as crianças, é porque na sociedade nordestina ela continua

desempenhando um papel fulcral, que é o de impedir o esfacelamento social e a descaracterização das tradições regionais devido à globalização. Assim, se no estudo de Galvão o público ouvinte/leitor era mais restrito e abrangia especialmente os receptores masculinos das décadas de 1930/1940, nos dias atuais, esse público se alargou. Hoje é composto também por crianças em idade escolar (de ambos os sexos), por mulheres (que escutam os programas de rádio) e por estudantes universitários (de ambos os sexos) que se interessam pela literatura de cordel devido à sua abrangência e importância na conformação social e cultural da sociedade brasileira, conforme afirma Klévisson Viana, em entrevista anexa. Também, segundo Klévisson e mais acuradamente o poeta Marco Haurélio, hoje em dia, cabe às mulheres um papel importante na literatura de cordel. Se no estudo de Galvão (2001) as mulheres eram apartadas do convívio público das cantorias, sendo sua participação restrita ao lar, há algumas décadas elas vêm ganhando mais espaço dentro das cantorias, inclusive como poetisas de cordel e cantadoras, num meio que antes era exclusivamente masculino.

Uma proposta radicalmente oposta é a da Sociedade dos Cordelistas *Mauditos* (sic), de Juazeiro do Norte, na qual a presença feminina chama a atenção, especialmente pela associação imediata que se faz entre o Cordel e a visão patriarcal, própria da sociedade nordestina. Entre os *Mauditos*, que conta com nomes como Francisca Pereira dos Santos, a Fanka, e Salete Maria, a proposta é romper com velhos paradigmas, especialmente os calcados no androcentrismo presente na tradição e na historiografia. Fanka, em artigo recente, publicado na revista *Cultura Crítica*, aponta a presença feminina no Cordel contemporâneo, citando nomes como Arlene Holanda, de Fortaleza, Hélvia Callou, de Campina Grande, Clotilde Tavares, Bastinha, do Crato, e Zuzu, de Salvador. A lista, felizmente, não se restringe a estes nomes. Maria Ilza Bezerra, de Teresina, Daniela Almeida, de Pernambuco, a jovem Julie Ane de Oliveira, filha de Rouxinol do Rinaré, além de Cleusa Santo e Benedita Delazari, atuantes na Caravana do Cordel em São Paulo, contemplam também aquelas que, aqui, não foram citadas. (HAURÉLIO, 2010, p. 90-91).

## 1.6 PROPOSTAS DE CLASSIFICAÇÃO TEMÁTICA

Ao longo do tempo os folhetos de cordel foram recebendo classificações que poderiam ser chamadas de “temáticas”, surgidas com o intuito primeiro de permitir uma melhor comercialização deste tipo de literatura (SANTOS, 2007, p.130). Assim, foi produzida uma classificação “popular”, que visava facilitar as encomendas dos

revendedores de folhetos às folhetarias. Após essa classificação “popular”, surgiram outras, advindas de pesquisas sobre o cordel, numa tentativa de explicitar os temas abordados por este gênero popular de literatura. Consideraremos em nosso estudo dois tipos de classificação, advindos de pesquisadores diferentes:

1. A classificação popular coligida por Liêdo Maranhão de Souza (1976) apud Santos (2007);

2. A classificação temática de Ariano Suassuna (1974) e de Manuel Diegues Júnior (1973).

Por fim, colocaremos à disposição do leitor uma terceira classificação feita a partir de nossa pesquisa e fundamentada nos cordéis produzidos por Klévisson Viana. Há que ressaltar que todas as classificações não seguem apenas critérios objetivos, ou pelo menos, não somente. Nossa classificação da obra de Klévisson se dá com base em temas, personagens e em situações que justificam uma grande mudança na literatura de cordel do século XXI. Levamos em consideração, assim, a interação da literatura de cordel com as mídias (TV, Cinema, Rádio, Internet), com a sociedade de consumo (propaganda) e com a própria situação política do país e as inovações que aproximam a literatura de cordel do ensino fundamental e da alfabetização nas escolas do nordeste. Nessa classificação também utilizamos como referência o canônico e o popular, distinguindo uma forma de registro da outra. Buscamos, com isso, privilegiar todas as produções de Klévisson Viana, expoente da literatura de cordel no século XXI e trazer ao leitor uma visão contemporânea sobre a classificação desse tipo de literatura e manifestação popular.

Conforme a classificação popular da literatura de cordel, há dois grandes grupos: o dos folhetos e o dos romances. No primeiro, há vinte e três tipos de folhetos (folhetos de conselhos, de eras, de santidade, de corrupção, de sem-vergonhice, de profecias, de diversão, de acontecidos, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de debate, de pelejas, de bravura ou valentia, de A.B.C., de Padre Cícero, de Frei Damião, de Lampião, de Antônio Silvino, de Getúlio, de política, de putaria, de propaganda). No segundo grupo, há quatro tipos de romances (romances de amor, de sofrimento, de combates, de princesas, fadas e reinos encantados).

De acordo com a classificação de Ariano Suassuna (1974, p.168), temos seis ciclos (Ciclo Heróico, Ciclo Maravilhoso, Ciclo Religioso, Ciclo Cômico, satírico, picaresco, Ciclo Histórico e Circunstancial, Ciclo de Amor e Fidelidade).

Já a classificação de Manuel Diegues Júnior (1973, p.165) prevê três categorias, na primeira, os temas tradicionais (divididos em novelas e romances, contos maravilhosos, histórias de animais, anti-herói: peripécias e diabruras, tradição religiosa); na segunda, os fatos acontecidos e circunstanciais (divididos em manifestação de ordem física, fatos de ordem social, cidade e vida urbana, crítica e sátira, elemento humano, Getúlio Vargas, fanatismo e misticismo, cangaceiros, tipos étnicos e regionais); na terceira, encontramos as cantorias e pelejas.

A classificação proposta neste trabalho envolve cinco ciclos: Ciclo Histórico-político (dividido em personagens históricos, folhetos políticos, folhetos de crimes, folhetos sobre ecologia); Ciclo da Cultura de Massas e Artistas Populares (dividido em folhetos de artistas populares, folhetos sobre cinema, folhetos sobre programas de TV, folhetos sobre programas de rádio, folhetos de propaganda); Ciclo de Costumes (dividido em folhetos de putaria, folhetos de moralidade, folhetos religiosos); Ciclo de Temas e Personagens Regionais (dividido em folhetos de bois e vaqueiros, folhetos sobre cangaceiros, folhetos de anti-heróis e pícaros regionais, folhetos de pelejas e cantorias); Ciclo Maravilhoso (dividido em Histórias Maravilhosas, Histórias populares européias, Histórias populares brasileiras, Histórias infantis, Narrativas canônicas européias).

Como o leitor pode reparar, essa divisão leva em consideração as transformações ocorridas na literatura de cordel e na sociedade brasileira nas últimas décadas. Essa é a razão principal de termos dedicado um ciclo inteiro à cultura de massas visto que a globalização e a massificação da cultura são fatos que não passaram despercebidos pelos poetas de cordel, ao contrário, foram absorvidos por eles transformados em temas de novos cordéis.

Como já citado antes, a literatura de cordel buscou adaptar-se às novas mídias, levando para espaços como o rádio, a TV, o cinema, a internet e o teatro um pouco da sua própria cultura. Surgiram, então, peças de teatro como “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna, documentários cinematográficos como “Versificando: a saga do verso improvisado em São Paulo”, dirigido por Pedro Caldas, programas de rádio como “São Paulo Capital Nordeste”, apresentado por Assis Ângelo na Rádio Capital AM, todos os sábados à noite. O cordel, dessa forma, busca ocupar espaços dentro da mídia e do imaginário urbano, bem como ampliar seu espectro de atuação a partir das escolas e universidades do país. Exemplo disso são os livros infantis escritos em linguagem de cordel utilizados em

programas de escolarização e alfabetização. Entre eles, estão “Sertão Menino”, “O pulo do gato” e a história em quadrinhos utilizada no ensino fundamental e médio “Lampião: era o cavalo do tempo atrás da besta da vida” que foi adotada pelo Programa Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE/MEC).

Podemos vislumbrar que, ao contrário do que se preconizava na década de 1960 (a inevitável morte e desaparecimento do cordel), essa arte e essa expressão popular está renovada e viva nos meios de comunicação de massa, mantendo, assim, as tradições populares e sendo veículo do imaginário nordestino frente à globalização. Ao abarcar as diversas mídias em seu discurso e ao modificar seus meios de expressão (Histórias em Quadrinhos, Livros, Programas de Rádio e TV) os folhetos de cordel e a cantoria terminaram por renovar-se frente a uma sociedade já não mais agrária, mas que busca manter significativas suas raízes sertanejas.

Nossa classificação também tem por intuito dividir os temas históricos, políticos e de abrangência social (especialmente econômica e ecológica), bem como criar um espaço para manifestações tipicamente regionais (o cangaço, as pelejas, o boi). Além disso, dividimos o ciclo “maravilhoso” em literatura popular e canônica, visando dar espaço a diferentes manifestações do literário na tradição do cordel, que é, sobretudo, uma tradição advinda da oralidade, mas que tem se concretizado através da escrita. E é sob o signo da escrita que fizemos esta divisão. Assim, buscamos separar os contos tipicamente “maravilhosos” (que incluem gênios, fadas, princesas, bruxas, reinos encantados) dos contos populares europeus (“Barba Azul”) e, por conseguinte, dos contos populares brasileiros (“O negrinho do pastoreio”), bem como das histórias infantis (sertão menino) e das narrativas canônicas européias transpostas para o cordel (*D. Quixote, Os Miseráveis*).

## 2 O CÂNONE E SUAS MARGENS

Para falar da Literatura de Cordel nordestina, uma forma literária basicamente poética, recorreremos às definições de poesia já canônicas, elencadas por José Paulo Paes em seu artigo “Para uma pedagogia da metáfora”. Segundo os pensadores gregos, a poesia terá pelo menos duas definições: para Platão a poesia seria uma espécie de “cópia da cópia” de uma realidade mais alta, ideal, inatingível pela linguagem; para Aristóteles a poesia seria o veículo de conversão do particular em universal, e por isso mesmo, seria “mais filosófica e de caráter mais elevado que a história” (PAES, 2008, p.109).

Na *Arte Poética* de Aristóteles (PAES, 2008, p.109) há a descrição de duas noções básicas para o funcionamento da metáfora: a noção de **desvio** do “sentido ordinário” das palavras e a noção de **estranheza** que tais desvios suscitam. Aristóteles também conceitua a poesia como arte de imitação, conceito que dá a entender a própria poesia como metáfora do mundo.

Este conceito de poesia como metáfora do mundo e como veículo de conversão do particular em universal é retomado por Theodor Adorno no século XX em seu ensaio “Lírica e Sociedade”. Para Adorno, “o sujeito poético sempre responde como fiador de um sujeito muito mais universal, coletivo e pertencente a uma realidade social que lhe é antitética” (ADORNO, 1983, p. 201). Assim, a lírica nunca está separada do contexto histórico em que é produzida, ao contrário, é “uma corrente subterrânea coletiva que faz o fundo de toda lírica individual. [...] É essa corrente subterrânea perpassando a lírica individual que faz com que a linguagem seja o meio em que o sujeito se torna mais que sujeito” (ADORNO, 1983, p. 200).

Para o teórico alemão a poesia teria, especialmente na idade moderna, um papel humanizador: ela não apenas traz o universal e o coletivo à tona, como também é uma forma de combate à reificação do homem moderno. Dessa maneira,

o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desdobrou em poder dominante da vida. (ADORNO, 1983, p. 195).

Assim, a lírica moderna seria uma forma de combate à coisificação do homem. Como uma forma de combate à reificação do mundo, seja através de imagens sem lógica, vindas do inconsciente, seja através de versos sugestivos e misteriosos que remetem ao mundo das sensações, seja através de toda uma linguagem oposta à beleza e equilíbrio dos antigos, a poesia refere em suas palavras o mundo caótico e dissonante da Era Industrial. De acordo com Hugo Friedrich, a lírica moderna se contrapõe a toda lírica anterior por romper tradições, mostrar incongruências, ser essencialmente hermética e intelectualizada. Estas características obedecem a um “espírito de época”, e refletem sobremaneira a sociedade industrial e de massas em que vive o homem moderno:

Parece que, nas grandes cidades, a técnica e o conteúdo vital das massas atraem na mesma medida em que atormentam, como se fossem novos estímulos, e trazem, por outro lado, novas experiências de desolação. Pois é destes dois modos que a lírica reage a eles. [...]. Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a ‘segunda revolução industrial’, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constroem, convertendo-o em um acaso insignificante. [...]. Mas parece existir uma relação entre essas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as ‘maravilhas da ciência’. (FRIEDRICH, 1991, p. 166).

Ao mesmo tempo, a lírica moderna torna-se um espelho da sociedade na medida em que utiliza a linguagem para atingir outros níveis dentro da própria linguagem, do dizer humano. Espelho que mostra em seus versos o que está oculto no inconsciente coletivo. Este desvelar do eu-lírico torna a poesia um instrumento de consciência social e, por isso mesmo, uma forma de linguagem privilegiada.

Essa ressonância da lírica no social se faz presente de forma clara e precisa no nordeste brasileiro. Toda a Literatura de Cordel é baseada em formas poéticas, tanto assim que possui uma “Arte Poética” própria, podendo ser chamada de “poesia de cordel”. Essa poesia tem tido um papel relevante na sociedade nordestina, não só como elemento de consciência social, mas também como elemento humanizador das relações sociais. Senão, vejamos: desde finais do século XIX até meados da década de 1950 o povo nordestino não dispunha de meios de comunicação de



massa eficientes. Assim, os grandes episódios históricos, os acontecimentos políticos e sociais, eram comumente narrados por poetas. O povo somente acreditava numa notícia se ela fosse veiculada em versos na voz de um poeta. Se não houvesse versos, rimas, recitação poética, mas apenas a veiculação da notícia por um jornal ou mesmo pelo rádio, o povo logo desconfiava de sua veracidade. Se fosse recitada em versos pelo poeta, então a notícia era verídica, digna do crivo popular (GALVÃO, 2001).

A poesia de cordel teria, dessa maneira, um papel de destaque na sociedade nordestina: ela é o elemento agregador seja das famílias (que lêem e recitam o cordel em serões familiares), seja dos trabalhadores rurais e urbanos que se juntam para escutar a recitação de cordéis após a jornada de trabalho. Pode-se dizer que a poesia de cordel é o elemento aglutinador e mistificador daquela sociedade. Através de poemas, o homem do campo é capaz de reconhecer seus desafios e sua identidade. Através de poemas, toda a sociedade se vê escrita e recitada em versos: os problemas sociais, as questões de conduta moral, os acontecimentos políticos, as inserções da cultura de massas no nordeste, tudo isso é escrito em versos e recitado nas feiras, nas praças, nas fazendas e, hoje em dia, até nas escolas.

A partir desses dados, podemos inferir que no nordeste brasileiro existe de fato uma função social da poesia muito profunda e consistente. Não se trata aqui somente do discurso estético proposto por T. S. Elliot em seu ensaio “A Função social da poesia” (1991), e sim, de algo que vai muito além das influências estéticas e de linguagem que o poeta possa trazer à sociedade. Refere-se a uma poesia que não só modifica a linguagem como modifica também os hábitos e costumes sociais, agrega novos valores aos antigos, traz à tona crenças e ideias coletivas, busca dar uma noção de identidade à comunidade à qual pertence. E, por fim, torna-se instrumento de alfabetização numa população carente onde a maioria dos apreciadores de poesia é analfabeta.

Há que se fazer, portanto, uma distinção entre a função social da poesia canônica e a função social da poesia de cordel. Se a poesia canônica é feita a partir de uma elite de bardos voltada às cortes européias (até finais da Idade Média) ou à burguesia nascente (com o surgimento da Modernidade), a poesia de cordel também possui uma “elite” de poetas. Porém, essa “elite” tem a peculiaridade de estar identificada com a maioria da população. Em outras palavras, os poetas do cordel são sempre “poetas populares”. Além dessa distinção, bastante imprecisa, há

também toda uma questão formal. Se a poesia canônica européia obedece a regras específicas, criando-se então a redondilha maior, a quadra, o soneto, etc., a poesia de cordel também obedece a fórmulas “populares” rígidas. Assim, a poesia de cordel desde finais do século XIX e inícios do século XX (mais exatamente a década de 1920) tem fixado regras e parâmetros específicos de criação poética (movimento surgido com a escola de poesia “Escola do Teixeira”) para que os versos escritos fossem considerados como válidos enquanto poesia de cordel. Foram criadas as sextilhas e as décimas como formas de contar as sílabas poéticas e foram criados estilos diversos como o “martelo”, o “galope”, a “gemedeira”, entre outros. Cada estilo obedece a um número exato de versos e estrofes, a esquemas fixos de rimas e a um número preciso de sílabas poéticas.

Note-se, porém, que tanto a versificação quanto os estilos e rimas obedecem a padrões trazidos da oralidade, não da escrita. Desse modo, a escrita poética buscou ajustar-se em fórmulas que reproduzissem com exatidão a cadência e os ritmos orais das cantorias, pelejas e recitações de poesia. Criou-se toda uma “Arte Poética” e uma “Estética” próprias da poesia de cordel, circunscritas exclusivamente ao nordeste brasileiro (e nos lugares onde a migração nordestina foi grande, como São Paulo e Rio de Janeiro).

Além da questão formal, a poesia de cordel distancia-se também da poesia canônica em função do eu-lírico e da linguagem. Se a poesia canônica busca usar palavras que causem certo “estranhamento” no leitor, desviando o sentido primeiro das palavras e criando metáforas, a poesia de cordel não se furta a utilizar palavras da linguagem cotidiana em seu sentido mais comum. O processo metafórico da poesia de cordel é mais superficial, a metáfora também ocorre no cordel (“Sebo nas canelas” / “faltou terra no chão”), porém, o fim último da poesia de cordel não é produzir “desvios”, “estranhamento” no leitor: é sim, contar uma história de encantamento.

Se a poesia canônica prima pela originalidade e pelo uso metafórico da linguagem, a poesia de cordel prima pelo oposto: a originalidade dá lugar à repetição e à redundância de fórmulas que “funcionam” com o público; a linguagem é mais explícita do que metafórica, e o importante é comunicar o máximo possível ao invés de possuir um grau de hermetismo em que o leitor/ouvinte se sinta desafiado a retomar o verso para finalmente compreendê-lo. Toda poesia de cordel prima pela “comunicabilidade” frente ao leitor/ouvinte. Da mesma forma, o eu-lírico desaparece

para dar lugar a um narrador ou a mais de um narrador. Não existe, portanto, na poesia de cordel, um eu-lírico subjetivo. Há, isto sim, um narrador que pode estar em primeira ou terceira pessoa, ser onisciente, ou ainda estar espalhado em várias vozes ao longo do texto poético. Por todas estas razões, a poesia de cordel distingue-se bastante da poesia canônica. Enfim, por ser um instrumento bastante peculiar de toda uma população, convencionou-se chamar de “poesia popular”.

Esta “poesia popular”, no entanto, tem sido vista como uma espécie de subliteratura, o que fez com que a Academia e outras instituições a relegassem a um segundo plano dentro do que se convencionou chamar “Literatura”. Mas o que é literatura, afinal? Para Compagnon, a literatura pode ser vista de várias maneiras, sem uma definição exata: “no sentido mais amplo, literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada)” (COMPAGNON, 2010, p. 31).

Porém, o autor relata mais adiante que este não é o único viés sob o qual podemos definir o termo “literatura”. Assim, o crítico diz que:

no sentido restrito, a literatura (fronteira entre o literário e o não-literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas. [...]. O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético. Restrita à prosa romanesca e dramática, e à poesia lírica, a literatura é concebida, além disso, em suas relações com a nação e sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas, são, antes de tudo, nacionais. (COMPAGNON, 2010, p. 31-32).

Podemos dizer, a partir dessa premissa, que a Literatura de Cordel, mesmo não pertencendo ao cânone, é uma forma de literatura nacional, pois versa sobre a realidade nordestina em suas mais diferentes latitudes, e expressa através da *mimésis* a representação da vida e dos valores que norteiam o povo daquela região. Porém, esta literatura nacional não é de todo valorizada, como já referimos acima. Voltando ao autor já citado, ele assim se coloca:

evidentemente, identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura, no sentido

restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular (a *Fiction* das livrarias britânicas). (COMPAGNON, 2010, p. 33).

Desta maneira, a literatura de cordel atravessa uma “margem”: ela é e não é literatura. Ela é literatura enquanto linguagem escrita, que realiza através de seus versos a representação de toda uma sociedade, e que institui valores e ensina ao povo toda uma série de comportamentos e leva-o até mesmo ao letramento, em muitas das vezes. Porém, se o cordel é literatura, ele é uma “literatura marginal” que não é reconhecida pelas instituições e que, apesar de possuir seu cânone próprio (ou seja, seus precursores e grandes autores) não faz parte do cânone nacional instituído pelas Universidades, pelos letrados, pelos escritores. Este é um fato corriqueiro, que devia causar estranhamento se pensarmos o cânone nos seguintes termos propostos por Compagnon:

voltarei [...] ao valor e à hierarquia literária, ao cânone como patrimônio de uma nação. No momento, notemos apenas este paradoxo: o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal. [...]. Por outro lado, o próprio cânone dos grandes escritores não é estável, mas conhece entradas e saídas: a poesia barroca, Sade, Lautréamont, os romancistas do século XVIII são bons exemplos de redescobertas que modificaram nossa noção de literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 33).

Portanto, se a “literatura de cordel” não faz parte ainda do cânone brasileiro, por esse motivo, deve ser desconsiderada enquanto literatura? O teórico francês responde novamente essa questão, dizendo que:

o termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. (COMPAGNON, 2010, p. 34).

Sendo assim, cabe perguntar: onde termina e onde começa a literatura? O que faz do cânone, cânone? Podemos responder rapidamente, mas não satisfatoriamente a essas questões. Quanto à literatura será sempre uma forma de *mimésis* da vida e do ser humano, seja em versos, seja em prosa. Será, portanto, uma forma de trabalho sobre a linguagem humana, ou seja, toda literatura se expressa por desvios, por penetrar a língua, por ser densa e complexa, por utilizar a linguagem de uma forma diferente da usual, diferente do que é cotidiano e familiar, e

ainda assim, por soar familiar aos ouvidos de quem a escuta, aos olhos de quem a lê. Poderíamos mesmo dizer, neste caso, que a literatura começa antes da escrita nas narrativas épicas dos povos antigos e ágrafos, como foi o caso dos Hindus, por muito tempo. Até o surgimento do grande poeta Vyasa, a Índia conhecia as epopéias do Mahabharata apenas pela via da transmissão oral. A Literatura inicia-se como uma memorização de versos, narrativas e epopéias, surgidas muito antes da escrita. A Literatura do Ocidente também inicia sua jornada numa sociedade ágrafa, a sociedade grega. Homero é o responsável, segundo alguns, de pôr na escrita o que antes era memória oral. E, talvez por isso, até hoje existam controvérsias sobre quem foi de fato Homero. Sua vida e sua história são envoltas em brumas e mistérios, mesmo para os estudiosos. Se tomarmos esses dois poetas da Antiguidade como referências, entenderemos que a Literatura inicia sua jornada com a descoberta da linguagem e da memória nas sociedades humanas e que o termo “literatura oral” tem sido mal empregado.

Na realidade, toda literatura partiu da oralidade para a escrita. Daí deveríamos ter também o termo “literatura escrita” mas ao longo dos séculos, não foi isso o que aconteceu. As elites, primeiro com os gregos e romanos e depois a Igreja, apropriaram-se da escrita e por muito tempo o código escrito era exclusivo conhecimento de reis e papas. Com o advento de Gutemberg, a imprensa e o Século das Luzes, o que antes era prioridade da Igreja e dos Reis passou a ser difundido entre a população. Nasceu, assim, o leitor, nasceram, assim, os romances.

Porém, o conhecimento transmitido oralmente, séculos a fio, continuou persistindo e, por isso, esse conhecimento exclusivamente oral, ou quase todo ele oral, passou a ser tomado como “literatura popular”, “folclore”, “romanceiro”, como queriam os pesquisadores românticos e depois positivistas do século XIX.

Podemos compreender a resistência em olhar para a literatura de cordel como mais uma expressão da memória do povo nordestino e como uma expressão literária por excelência e autêntica. Predomina ainda a visão romântica dos primórdios do século XIX. Olhamos para o cordel como algo exótico e popular, a ser perscrutado pelos estudiosos. Talvez, por isso, possamos responder agora o que faz o cânone, cânone. Onde José de Alencar é mais nacionalista, ou mais regionalista, ou mais universal que Leandro Gomes de Barros? O que diferencia ambos? A escrita em prosa de um e em versos de outro? Ou não será uma visão elitista de que a poesia de excelente qualidade de Leandro não corresponde aos ideais românticos

da burguesia brasileira? Talvez, um dia, Leandro Gomes de Barros venha pertencer ao cânone, não sabemos. O que sabemos, com certeza, é que o cânone ainda é um julgamento de valor e uma escolha arbitrária de obras e autores.

## 2.1 O CORDEL E A LITERATURA POPULAR BRASILEIRA: ASPECTOS DO FOLCLORE

De acordo com os registros de Sílvia Romero (2008), no século XIX, a literatura popular brasileira e principalmente seus aspectos orais e folclóricos, permaneciam intactos, nas regiões onde a influência das grandes cidades ainda não havia chegado, ou seja, na província e no sertão. Segundo este autor, tanto os cantos quanto os contos populares do Brasil vinham de três origens diferentes: européia, africana e indígena, e talvez, porque não dizer, de uma quarta origem, a mestiça. Assim, a cultura brasileira seria a junção dessas três culturas diferentes, e nossas histórias, contadas de pai para filho, seriam advindas desse caldo “mestiço” de culturas tão múltiplas e diversas. Essa junção e esta diversidade ficam expressas na literatura brasileira do século XIX, que tem em seu bojo um cunho regionalista e romântico, procurando fazer um panorama acurado da linguagem e dos costumes da província. Um exemplo disso é o escritor Simões Lopes Neto no Rio Grande do Sul, que coligiu histórias e lendas de tradição oral (O Negrinho do Pastoreio, A Salamanca do Jarau, M-Boi Tatá) e também escreveu contos de sua própria pena, baseados nos costumes e na linguagem popular da Província de São Pedro.

Klévisson Viana, em seus cordéis, em pleno século XXI, retoma essas origens e faz uma releitura do folclore brasileiro e da literatura popular de cunho regionalista. Em 2006, Klévisson lança o cordel “A Festa no Céu ou a História do Sapo que enganou o Urubu”, cordel este baseado na história indígena coletada por Romero e intitulada de “O Urubu e o Sapo” (ROMERO, 2008, p. 198).

Entre a história coletada por Romero e a versão de Klévisson, há algumas diferenças, mas o enredo essencial da narrativa permanece intacto e a lição moral no final da história é a única coisa que as distingue uma da outra. Na versão registrada pelo folclorista (ROMERO, 2008, p.125) o sapo estatela-se numa pedra “e por isso ele é meio foveiro”, já na versão de Klévisson, o sapo mente ao urubu que

não sabe nadar e o urubu o solta em cima de uma lagoa como podemos ver nos seguintes versos: “E disse: - você se lasca / Seu velhaco cururu! / Jogou o sapo na água / E este já caiu nu / tomando banho e zombando / do besta do urubu.” (VIANA, 2006, p. 8). Assim, temos em ambas as histórias de cunho oral e popular, versões e uma moral diferentes.

Porém, essa diversidade de visões e recontos não ocorre quando se trata da história de cunho regionalista, lenda coligida e escrita por Simões Lopes Neto, “O Negrinho do Pastoreio”. É interessante notar, inclusive, que este cordel de Klévisson se diferencia dos demais, pois faz uso da linguagem do autor gaúcho, quando praticamente todos os outros cordéis tratam de uma linguagem bastante típica do nordeste, com algumas pequenas variações. Este cordel, editado em 2010 sob o título homônimo da história gaúcha, segue fielmente toda a trama escrita por Simões, e faz uso de expressões regionais típicas do Rio Grande do Sul, seguindo de perto também a dicção de seu autor original. Exemplo disso encontra-se nos seguintes versos: “Muitas vezes sem merenda / Saía pra trabalhar: / Montava o cavalo baio / Pelo mato, a campear / Conduzia os animais / Para, no campo, pastar.” (VIANA, 2010, p. 4). Repare-se o quanto estes versos se aproximam, por outro lado, às trovas feitas no Rio Grande e nos países Cisplatinos, como Argentina e Uruguai. A linguagem e o versejar de Klévisson acabam por realizar um diálogo com os versos dos trovadores meridionais ou *payadores* do sul do Continente. Além disso, ele retoma e renova um tema caro ao folclore brasileiro e regional: as lendas do sul.

Neste sentido, não só o cordel se apresenta como uma expressão do folclore e da literatura popular nordestina, como toma emprestadas as histórias e contos folclóricos do Brasil, para reinseri-los no universo popular. Faz uma junção entre a oralidade e a escrita: reescreve em versos, dentro do formato do cordel, os contos advindos da cultura oral brasileira e coligidos por Romero e Simões Lopes Neto. Fecha-se, dessa forma, o circuito oral-escrito, além do que, lembremos que estes cordéis são lidos geralmente em feiras, praças, fazendas, rádios, ou seja, voltam para a oralidade e para os ouvidos apurados do povo brasileiro. Portanto, a literatura oral, feita pelo povo, depois de passar pela escrita, é retomada novamente para a oralidade, e isso deve-se justamente à natureza do cordel e das cantorias no nordeste.

Além disso, há que atentar para outro aspecto dessa literatura de corte popular: ela repete motivos já estudados anteriormente. Se na literatura de cordel,

de cunho regional, temos a figura do pícaro, aquele que vence pela astúcia, no conto indígena do “Urubu e o Sapo”, também temos um embate entre o animal mais esperto e o mais lerdo. No caso, o sapo engana o urubu que não o vê entrar em sua viola. É escondido na viola do urubu que o sapo chega no céu e aproveita a festa. Somente no vôo de volta é que o urubu, cansado, nota que sua viola está mais pesada que do costume e descobre a astúcia do sapo. Ainda assim, o sapo, na versão de Klévisson, o engana novamente mentindo sobre sua própria natureza e conseguindo, com isso, que o urubu o solte justamente em cima de uma lagoa. Temos aqui, na forma de uma fábula, novamente a figura do pícaro, do sujeito mais esperto que se dá bem mesmo nas situações mais adversas. Notemos que a astúcia do sapo é recompensada, ao passo que o urubu, mesmo tendo asas (e portanto estando numa posição mais privilegiada, já que a festa é no céu), passa por bobo. Se temos aqui o grão da malícia que caracteriza personagens como Pedro Malasartes e João Grilo, na lenda coligida por Simões Lopes Neto teremos outras características da literatura popular.

Em “O Negrinho do Pastoreio”, ficam claras as divisões de classe social, o embate entre o dono da fazenda e o escravo, a questão da religiosidade, do bem versus o mal não só em termos de caráter e moral, mas também em termos de rico/mau versus pobre / bom. Temos, assim, uma divisão bem clara entre o fazendeiro e seu filho, ambos de má índole e cruéis ao extremo, e o negrinho, que é responsável, bom, humilde e tem como madrinha Nossa Senhora. O elemento sobrenatural e religioso atua aqui como forma de justiça, a justiça divina. Se no plano terreno, o negrinho é morto injustamente depois de muito apanhar, no plano sobrenatural, ele é resgatado e “justiçado” por Nossa Senhora, que surge na frente do fazendeiro e seu filho, abraçada ao Negrinho. Assim, novamente a literatura popular brasileira recorre à noção da justiça, mesmo que essa justiça venha de uma instância sobrenatural e divina. Daí podermos depreender que as duas histórias apresentam noções de justiça em âmbitos diferentes, dialogando com a literatura popular não só nordestina como a brasileira. Nota-se que em toda a literatura popular brasileira repetem-se os mesmos aspectos: a justiça pela malícia, a justiça pela intervenção divina. Do mesmo modo como teremos dois tipos de heróis distintos: o anti-herói astucioso e o herói de origem humilde ou escrava, que é moralmente e psicologicamente mais elevado que seu antagonista, o fazendeiro rico e sovina, e que vence ao final, mesmo perdendo a vida, pois tem ao seu lado a



misericórdia de Deus, enquanto o fazendeiro fica com a culpa e os pesadelos. O negrinho, em certa medida, assemelha-se a Cristo, que depois de crucificado tornou-se divino para todo o Ocidente. Da mesma forma, o negrinho depois de sacrificado no formigueiro, ressurge como afilhado de Nossa Senhora e passa a ginetear campo afora, numa visão sobrenatural, pois ele é o padroeiro de todos os que precisam encontrar o que perderam. Ainda hoje, nos rincões mais afastados do Rio Grande, pessoas acendem velas ao Negrinho pedindo que ele ache um objeto perdido. Essa superstição é inclusive retomada no cordel, como se pode ver nos seguintes versos:

Citadinos e campeiros  
Quando perdem alguma prenda  
Acendem logo uma vela  
Ao Negrinho em oferenda  
Pois todos já têm certeza  
De que ele acha a encomenda.

Pois segundo reza a lenda,  
A vela ele vai levar  
Para dá-la à sua Madrinha  
(E dessa forma pagar  
O cotoquinho de vela  
Que pegou lá no altar)

(VIANA, 2010, p.24-25)

Vislumbra-se nesses versos uma tradição que se alastrou no Rio Grande do Sul, bem como as noções de sobrenatural e divino que se acoplaram a esse herói-escravo: protegido de Nossa Senhora, renasce da morte como Cristo também o fez. O Negrinho é um tipo de herói que a literatura popular consagrou: o humilde e bom que é pobre versus o antagonista que é rico e mau. Note-se que esse tipo de diferenciação não surge na literatura popular europeia, mas é típico da sociedade brasileira, onde as desigualdades sociais cavaram um verdadeiro fosso entre explorados e exploradores, ricos e pobres.

## 2.2 O CORDEL DE KLEVISSON VIANA E A LITERATURA EUROPÉIA

Tanto a Literatura de Cordel quanto os contos populares ou tradicionais, remetem-nos a um mesmo âmbito: o da Literatura Tradicional de Expressão e Transmissão Oral. Mas o que vem a ser este tipo de literatura? De acordo com Madalena Dine e Marina Fernandes,

os códigos específicos da 'Literatura Oral' – código musical, código cinésico, código proxémico, código paralinguístico – interagem com os códigos do sistema semiótico literário – código fônico- rítmico, código métrico, código

estilístico, código técnico- compositivo, código semântico-pragmático – estão subjacentes à produção dos textos da ‘Literatura Oral’; assim, esta apresenta um policódigo bastante heterogêneo. (DINE e FERNANDES, 1998, p.11-12).

Além de apresentar códigos específicos que se interpenetram, a Literatura Oral também é tratada como tradicional (ou popular) devido a outras características. Sua história remonta aos primórdios da humanidade e das civilizações e, por isso, este tipo de literatura carrega em si a “tradição”, ou seja, os valores, as narrativas e os costumes mais arcaicos do povo que representa. É sob esta perspectiva que as autoras sublinham:

A caracterização até aqui delineada não basta para definir o tipo de literatura de que nos ocupamos: é igualmente necessário contextualizá-la num gênero de cultura primariamente oral e atender ao seu processo de transmissão, o que conduz à designação extensa mas correcta e plena de sentido, de Literatura Tradicional de Expressão e Transmissão Oral. **Tradicional** porque o texto que se veicula é antigo, a sua origem perde-se no tempo e os valores/sentidos transmitidos são imutáveis; **oral** é a expressão [...] e a transmissão, que, não alterando, antes conservando, acentua o caráter tradicional do texto. [...]. A Literatura Tradicional (abreviando) define-se, não apenas pela sua oralidade, como ainda pela sua forma de conservação, de transmissão: a literatura consagrada ‘guarda-se’ no livro e por ele é transmitida; contrariamente, a primeira conserva-se e transmite-se pela memória. (DINE e FERNANDES, 1998, p.12).

No caso da literatura de cordel e do conto tradicional, são linguagens que surgem desde princípios da civilização europeia (o cordel remonta ao século XVI, sendo que antes disso já tínhamos o Romanceiro) e que se perpetuam ao longo dos séculos, muitas vezes se interpenetrando. Não é raro encontrarmos um conto tradicional em forma de cordel, por exemplo. Este é o caso de “João da Viola e a Princesa Interesseira”, escrito por Klévisson Viana e publicado em Fortaleza no ano de 2006. Podemos depreender daí a vigência, até os dias atuais, dos mesmos códigos literários e culturais que permaneceram no imaginário coletivo desde tempos remotos. E se essa permanência dá-se em pleno século XXI é porque os contos tradicionais têm funcionado não só como narrativas maravilhosas, mas tem suscitado questões inconscientes nos homens que as ouvem e transmitem. Citando novamente Fernandes, podemos dizer que:

actualmente, é consensual a consideração dos contos como formas ‘degradadas’ ou ‘dessacralizadas’ dos mitos. Adiantando um pouco, e de maneira mais lata, pode dizer-se que os contos põem em jogo um imaginário que remete para uma realidade indiferenciada, colectiva,

universal, ou seja, uma 'estrutura antropológica'. (DINE e FERNANDES, 1998, p.13).

O conto tradicional toma o lugar da narrativa mítica e reatualiza questões de ordem emocional e transcendental da condição humana. O herói do conto maravilhoso pode tanto representar a coletividade quanto o indivíduo. É neste segundo papel, de indivíduo, que o herói supre, muitas das vezes, necessidades do homem moderno, do homem de todos os tempos. Isso porque no conto tradicional temos uma estrutura que se assemelha aos ritos e às provas iniciáticas. O herói parte de uma falta, ou falha, é obrigado a afastar-se do lar e da família, passa por provas difíceis, sua coragem, seu caráter e sua índole são constantemente testados, é obrigado a vencer todos os medos e a manter-se moralmente irreprovável, e só assim vence os obstáculos, os inimigos mágicos e conquista (com ou sem a ajuda de fadas e objetos mágicos) o prêmio final de sua jornada, que pode ser a vida, um tesouro, o casamento com uma princesa.

Dessa maneira, observa-se que o conto tradicional funciona como uma espécie de iniciação a nível inconsciente e faz com que o adulto ou criança que o lê tome contato com uma realidade não só mágica / maravilhosa, mas principalmente interior e humana. Se o mito é uma verdade baseada na ideia de religião, o conto é uma verdade baseada na ideia de descoberta do "Self", descoberta de si mesmo, superação, auto-superação. Assim, ao final da história temos o reconhecimento do herói e também o castigo aos falsos heróis ou aos antagonistas (bruxa, dragão). Os contos tradicionais e, nesse caso específico, os contos maravilhosos, obedecem a uma série de regras, e segundo V. Propp, a uma série de funções. Citamos a seguir, algumas regras essenciais obedecidas pelos contos tradicionais e retiradas do livro de Dine e Fernandes:

- a) Todos os contos são narrações;
- b) Os contos desenrolam-se no passado;
- c) Os contos são narrativas fechadas;
- d) As personagens dos contos não possuem profundidade ou interioridade;
- e) Os contos possuem uma constante potencialidade "oracular" (ou seja, podem sempre passar à oralidade, através da voz). (DINE e FERNANDES, 1998, p.23).

O conto tradicional pode ser descrito como uma “narrativa anônima que se inscreve no espaço da oralidade” (DINE e FERNANDES, 1998, p. 24) e para além disso, remeter a um imaginário coletivo, a uma realidade indiferenciada no tempo e no espaço. Podemos notar essa característica nas fórmulas utilizadas para iniciar um conto: “Era uma vez...” “Há muito tempo atrás...” “Na época em que os animais falavam...”. São todas fórmulas que remetem a um passado antigo e indistinto, um tempo e um espaço onde tudo é possível, e onde todas as coisas mais absurdas (um grilo falante, uma fada, uma bruxa, um duende) são críveis e verossímeis, e mais que isso, fazem parte da história como elementos naturais da narrativa, sem os quais, o conto não seria conto.

Seguindo os estudos de Propp (1984), todos os elementos mágicos do conto têm uma função e são a principal característica do conto maravilhoso que se originou nos meios rurais da Europa até chegar nas recolhas dos séculos XVIII e XIX. Para Propp, há toda uma lógica subjacente nos contos maravilhosos, de forma que estes obedecem a um esquema, que o autor chama de “sequências”:

do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição, etc. A este desenvolvimento damos o nome de SEQÜÊNCIA. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova seqüência. Um conto pode compreender várias seqüências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas seqüências esse texto se compõe. [...] Alguns procedimentos particulares, paralelismos, repetições, etc., fazem com que um conto possa ser composto de várias seqüências. (PROPP, 1984, p. 85).

Além de poder ser esquematizada a trajetória do herói dentro do conto tradicional, segundo Karin Volobuef, existem dois tipos de heróis e de narrativas na cultura europeia:

nas narrativas de cunho mítico, o herói é forte e hábil; já nos contos populares europeus, a astúcia e, principalmente, as qualidades morais são as mais importantes, de modo que o herói ou a heroína precisam demonstrar que são generosos, humildes, gratos e cheios de bondade para merecerem o final feliz. (VOLOBUEF, 2008, p.11 apud ROMERO, 2008).

Este herói, que vence pelos seus valores morais aparece no conto europeu, de origem medieval, chamado “João da Viola e a Princesa Interesseira” narrado no cordel de Klévisson Viana.

Nesta história, há três irmãos, o mais moço é o João do título. Os dois irmãos mais velhos, ao deixarem a casa paterna, escolhem levar dinheiro consigo ao invés da bênção do pai. Ambos acabam prisioneiros de uma princesa, pois ao chegarem ao castelo onde ela vive, são postos à prova pela princesa. Por serem “falsos heróis” e reagirem às provas com falsidade e astúcia, terminam castigados, indo parar no calabouço do castelo. João, ao perceber que os irmãos andavam em perigo, vendo as plantas que os representavam murcharem, sai em busca de ambos.

Porém, João prefere a bênção paterna ao dinheiro e por isso encontra pelo caminho uma fada benfazeja que lhe concede três objetos mágicos: uma toalha, uma sacola e uma viola. João, que será testado pela princesa, apaixona-se por ela e por ser franco termina casando com ela. Seus três objetos mágicos servem para que ele, mesmo sendo feito prisioneiro no castelo da princesa, possa barganhar com ela sua liberdade (bem como a dos outros presos) e, principalmente, pedir sua mão em casamento. Assim, temos um protagonista que salva a si próprio e aos seus irmãos através da humildade, da generosidade, da franqueza. João é absolutamente sincero com a princesa, sem medo de perdê-la. Isso faz com que ela acabe cedendo-lhe seu coração, como se nota nos seguintes versos:

Mas, ao dormir, a princesa  
Não o tirou do sentido;  
Lembrava o rosto do moço  
E seu jeito destemido;  
Não sabia... Seu coração  
Tava tomando partido... (VIANA, 2006, p. 16).

Repare-se o lugar do maravilhoso: a fada, os três objetos mágicos, a princesa, as provas. Tudo converge para o final feliz, porém a magia só existe para o protagonista que abre mão do dinheiro num gesto de amor pelo pai. Dessa maneira, o amor é o móvel propulsor de João, e por amar a princesa ele termina se casando com ela. Podemos divisar este aspecto já no início da história, quando Klévisson em seus primeiros versos, diz:

Nestes versos, eu revelo  
Para o meu público leitor  
Como todo o universo  
Conspira a nosso favor,  
Quando regamos no peito,  
A semente do amor! (VIANA, 2006, p.1).

Nesse caso, a princesa é que se move pelo interesse (interesse em ganhar o dinheiro dos viajantes e depois jogá-los ao calabouço). Porém é o interesse da princesa em possuir os objetos mágicos que a levará a desposar João e soltar os prisioneiros. Ao final, descobre-se que a fada era também uma criada no castelo que servia à princesa e lhe aconselhava a tomar para si os objetos mágicos de João, cedendo-lhe o que ele pedisse. Através deste enredo vislumbram-se sequências e repetições (os dois irmãos partem de casa, vão parar no castelo, são ludibriados pela princesa que os põe à prova. Acabam castigados pela falta de sinceridade e por suas segundas intenções). Já o herói age com integridade, com coragem e com inteligência e termina por passar nas provas da princesa e por desposá-la. É também o herói que salva os irmãos e os outros prisioneiros do castelo. Ele cumpre sua jornada desde a falta, a carência, o dano (os irmãos prisioneiros), até o encontro com a fada e a obtenção de objetos mágicos e as provas infligidas pela princesa. Ele vence todas as provas e tem como recompensa a liberdade (sua e dos outros prisioneiros) e o casamento com a princesa. Nota-se no enredo, portanto, a jornada do herói que, deixando a casa paterna e passando por provas, vence-as e repara todos os danos e faltas.

Contudo, nem sempre a literatura européia criou heróis: há também aqueles que são vistos como anti-heróis e que depois de vencerem provas (imaginárias ou reais) encontram a morte. Este é o caso de Dom Quixote, protagonista de muitas aventuras ao lado de seu escudeiro Sancho Pança, que personifica os romances de cavalaria, fazendo deles uma espécie de aventura paródica. Ao retomar os romances de cavalaria sob outro aspecto, o autor Miguel de Cervantes, reinventa a tradição e inova-a com sua novelística. Dom Quixote é, assim, o herói que põe em discussão as fronteiras entre sanidade e loucura, entre a vida real e a vida imaginária dos livros, e faz dessa maneira uma crítica à literatura da época e aos homens de seu tempo. Diferentemente da Literatura de Cordel e dos Contos Tradicionais, Dom Quixote distinguiu-se sempre por ser uma obra literária, sem ligação com a cultura popular, ou advinda desta. Porém, mesmo pertencendo ao cânone, isso não impediu que essa obra fosse retomada pela literatura de cordel numa abordagem popular, como o fez Klévisson Viana em 2005. Mas o que distingue uma obra como Dom Quixote de um conto tradicional como “João da Viola e a Princesa Interesseira”? Certamente, não só sua procedência (um vem de uma cultura oral, outro nasce de uma cultura letrada), ou a jornada de seus heróis (que

no caso do conto maravilhoso obedece a uma lógica própria e distinta da obra de Cervantes), mas principalmente uma terceira questão: a de que Dom Quixote tornou-se um clássico, vindo a pertencer ao cânone literário ocidental, enquanto o conto medieval, mesmo tendo subsistido na memória do povo, nem por isso entrou para o panteão da Grande Literatura. Depreende-se daí uma valoração estética para ambas as obras, valoração esta que as distingue. Segundo Compagnon, podemos avaliar o cânone, nos dias atuais, da seguinte maneira:

Ou há um cânone legítimo, com uma lista imutável e uma ordem rígida, ou, então, tudo é arbitrário. O cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e, se os clássicos mudam, é à margem, através de um jogo analisável entre o centro e a periferia. [...] O surpreendente é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores. (COMPAGNON, 2010, p. 249-50).

Para este autor, um clássico é um clássico porque continua tendo valor literário e estético mesmo fora do seu contexto de origem. Então surge a questão espinhosa: se Dom Quixote é pertinente mesmo nos dias atuais, se nos leva de encontro à nossa condição humana, por que um conto tradicional também não o é? Acaso não vivemos em nossas vidas, muitas vezes a jornada do herói? Acaso também não passamos por provas duras e difíceis às quais temos de vencer? Saímos da casa paterna em busca de um futuro, de uma independência e autonomia que não sabemos como será. Nos individualizamos através dos obstáculos que a vida nos impõe e que, a muito custo, vencemos. Ao final, encontramos a nós mesmos, a nossa completude seja através de um parceiro, seja através de uma carreira bem-sucedida. Voltamos então à questão sobre o cânone: por mais válido que seja, ainda assim é de certa maneira, arbitrário, por que um conto tradicional é tão capaz de nos revelar a nós mesmos quanto as aventuras de um Dom Quixote. Reiteramos aqui: ambos têm uma procedência e uma estrutura absolutamente diversas um do outro. Ousar levar o cânone para a linguagem popular da Literatura de Cordel foi o grande salto que Klévisson Viana deu, depois de cinco séculos em que a obra de Cervantes tende a ser lida apenas enquanto linguagem exclusivamente literária. De certa maneira, tivemos aqui uma releitura do cânone, onde sua voz soa quase como poesia:

Essa novela engraçada  
Miguel tirou da cachola  
(Reescrevi em Cordel,  
Nossa popular escola):  
Este clássico maior da  
Literatura Espanhola.

Seu nome: Alonso Quijano.  
Figura magra e esguia,  
Com cinquenta e poucos anos  
Gastava o que possuía  
Comprando livros e livros  
De heróis da Cavalaria... (VIANA, 2005, p. 4)

Pois numa aldeia da Mancha  
Residia antigamente,  
Um fidalgo sonhador,  
Curioso, inteligente  
Que lia dias e noites  
De modo surpreendente.

Temos, desta maneira, uma releitura de Dom Quixote sob o viés popular e oral da literatura de cordel. O clássico deixou de ser clássico? Evidente que não, mas adentrou a uma outra esfera, que o torna muito mais acessível às pessoas semianalfabetas do nordeste, às crianças em fase de alfabetização nas escolas, a todos e todas que a literatura de cordel alcance. Segundo entrevista, em anexo, de Klévisson Viana, Dom Quixote teve tanta receptividade em forma de cordel quanto outras histórias típicas daquela região.

Podemos constatar não só a validade do clássico como também a validade da linguagem para a qual ele foi transposto. Se Dom Quixote tornou-se conhecido no nordeste via cordel, isso é tão válido quanto fosse conhecido via escola ou universidade. Se há uma diferença na linguagem e na forma de expressão, não há diferença no enredo, nos valores, nos códigos transmitidos pelos personagens em questão. Assim, a história de Cervantes permanece intacta em sua essência, porém transformada em sua prosa.

Temos aqui o que Jorge Luís Borges, num de seus ensaios geniais, chamou de palimpsesto, ou seja, a escritura em cima de algo que já está escrito. Em “Pierre Menard, autor de Quixote”, Borges discute magistralmente a questão da autoria. No caso de Klévisson Viana, há uma busca por uma licença poética que permite reescrever a maneira do cordel, a história de Cervantes. Os autores dialogam entre si e a partir deste diálogo, podemos dizer que surge, de uma maneira bastante rudimentar, a questão do palimpsesto, ou da reescrita. A questão da autoria, portanto, mostra-se bem evidente já nos primeiros versos:



Roguei às musas que outrora  
 Iluminaram Cervantes,  
 Que me levassem nos braços  
 A outros tempos distantes  
 E lá encontrei o último  
 Dos cavaleiros andantes...

Espanha, belo país  
 Foi lá que viveu Miguel  
 De Cervantes, que escreveu  
 Com nanquim, pena e papel  
 A história de Dom Quixote –  
 Que eu refiz em cordel (VIANA, 2005, p.3).

Klévisson anuncia a questão da reescrita, do palimpsesto. O Cordel não é uma paródia porque busca ser fiel ao original, mas é uma recriação baseada em Cervantes. É interessante notar que os mesmos valores registrados por Cervantes em sua obra, quais sejam, a bravura, a coragem, a honradez, a lealdade, a amizade, a honestidade, são os mesmos ainda vigentes na sociedade nordestina dos dias atuais. Podemos aproximar Dom Quixote e Sancho Pança dos vaqueiros e cangaceiros, eles também cavaleiros, muitas vezes sem um destino e pouso certo, vivendo da sorte, atravessando as intempéries, contando muitas vezes com a solidariedade alheia. Dom Quixote, os vaqueiros, os cangaceiros, são todos sobreviventes. E quiçá sejam fantasmas de uma época passada que insiste em bater às portas do século XXI, como se passado e presente se entrelançassem num único tempo histórico.

O cavaleiro andante da Espanha não se diferencia do herói cangaceiro ou do vaqueiro leal, que ganha como recompensa as terras de seu senhor. Todos são parte integrante de uma cultura medieval e patriarcal, seja ela vivida em terras de Europa, seja ela transplantada para o árido sertão brasileiro. Este “sertão medieval” continua a existir nas intermitências de um novo século e de um novo milênio. Essa cultura miscigenada e medievalizante é abordada por Ariano Suassuna em seus ensaios, e é essa cultura que faz com que ainda existam no Brasil expressões como a Literatura de Cordel:

O Barroco, com sua capacidade dialética de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em versos de Góngora ou as novelas picarescas como *Lazarillo de Tormes*. E aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o *Dom Quixote*, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romanceiro ibérico e da novela picaresca, a novela de cavalaria e a tradição dos contos orais, vivos na memória do Povo espanhol e mouro ao qual pertencia o grande Cervantes. [...] Porque a cultura européia, principalmente a ibérica, que forma uma raiz-tronco da Cultura brasileira, está povoada de elementos populares. Isto desde começos, como já mostrei: se Virgílio e Camões pertencem a uma corrente mais polida, erudita e livresca, Homero,

Cervantes e Gil Vicente são *clássicos* mais ligados à áspera e forte corrente da Literatura popular – aos cantos dos aedos, às gestas do Romanceiro, às novelas, contos e racontos orais, às farsas populares representadas nos tablados das praças públicas. (SUASSUNA, 2008, p. 153-155).

Ainda citando Suassuna, temos um trecho de seu romance “A Pedra do Reino”, onde se visualiza a interpretação das histórias medievais no imaginário sertanejo:

É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Aliás, os Cantadores e fazedores de romances sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da *Gazeta de Taperoá*, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, Cavaleiros, filhos de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado. (SUASSUNA, 1974, p. 281).

Depreende-se daí que o nordeste, através da literatura de cordel e de uma série de tradições e costumes, permaneceu uma sociedade de cunho medieval em muitos aspectos. Reiteramos esse ponto de vista com o de Lígia Vassalo em seu ensaio “O Grande Teatro do Mundo” no qual ela afirma:

O texto teatral é escrito com todas as marcas da oralidade próprias do diálogo e da encenação – do mesmo modo que o folheto de cordel guarda todos os traços de oralidade e da retórica da voz. A transposição das fontes populares para o meio culto engendra uma circularidade entre o oral e o escrito. Aliás, ela é uma das características da cultura europeia à época dos descobrimentos, o que reforça o cunho medievalizante da cultura nordestina [...]. Assim, em outras palavras, através de Portugal tornamo-nos legatários daquela cultura marcada por fortes traços arcaicos e cosmopolitas, que se reduplicam consoante o novo contexto em que se inserem. (VASSALO, 2000, p.149-155).

Dom Quixote personifica, em certa medida, o homem sertanejo e seus desafios. Os princípios e valores de Dom Quixote são os mesmos dos vaqueiros e cangaceiros nordestinos, daí sua atualidade no sertão brasileiro. Não se trata portanto, apenas de uma obra de gênio, como explicitou Suassuna, mas também de uma obra que tem repercussão social em determinados lugares do Brasil. A releitura de Klévisson, através do cordel, é tão atual e bem-vinda. Por isso a grande receptividade do clássico espanhol por pessoas, em sua maioria, analfabetas ou semianalfabetas. O cordel exerce uma função não só de entretenimento, mas também de elemento de educação e cultura, através de sua linguagem coloquial e popular. Com isso irão se formar novos leitores/ouvintes no século XXI. Se há um

país onde o cordel é parte de um sistema vigente e atuante, este país é o Brasil. A verdade é que, no nordeste brasileiro, a despeito de todas as predições acadêmicas sobre sua morte, o cordel continua vivo. E não somente vivo, mas fazendo parte de uma tradição cultural e de um circuito que vai da oralidade para a escrita e torna novamente à oralidade através das recitações dos cordéis em feiras, escolas, praças públicas e mais recentemente em rádios, documentários de cinema, e até mesmo programas de televisão. Através de sua difusão, o cordel retoma personagens e motivos medievais, reatualiza obras clássicas e faz ver a importância dos contos tradicionais de origem popular e oral que atravessaram os mares desde a Europa e chegaram às terras do Brasil.

O cordel é uma forma de expressão *sui generis*, pois continua dando vida a toda uma arte como bem disse Ariano Suassuna, não é somente barroca, medieval ou ibérica, mas é atemporal. Ao retomar romances como a “Donzela Teodora”, “Carlos Magno e os Doze Pares de França”, entre outros, ao revitalizar histórias como “O Príncipe do Oriente e o Pássaro Misterioso”, que vem atravessando os séculos como conto tradicional, ao retomar clássicos como *Dom Quixote*, o cordel também retoma toda a tradição literária do Ocidente. Entenda-se aqui tradição literária do Ocidente na acepção que utilizamos para literatura neste trabalho, ou seja, uma construção cultural que se dá através da palavra que emerge primeiramente da oralidade e depois é transposta para o código das letras e dos livros.

Nesta acepção “Literatura” também faz parte da tradição de cunho popular e oral das sociedades ocidentais, por isso dizemos que as obras do cordel nordestino retomam toda a história ancestral e tradicional das expressões artísticas européias tidas como “literatura” e as reatualizam e reformulam. O conto tradicional europeu toma emprestadas novas cores, é trazido para um novo ambiente e é reeditado sob novas circunstâncias. Do mesmo modo, o clássico *Dom Quixote* é transposto para uma releitura na linguagem local. Dessa maneira, a literatura, antes estrangeira, é apropriada pela cultura mestiça do nordeste e é ressignificada de acordo com os valores da sociedade vigente e do contexto regional. O interessante neste processo é a circularidade que ocorre, se pensarmos que o cordel se apropria de obras que, em sua maioria, foram primeiramente, expressões de uma cultura tipicamente oral, e só muito tempo depois é que passaram para o código da escrita, como é o caso do Romanceiro e dos Contos Tradicionais.

Dessa maneira, temos obras que, iniciando seu processo de existência na oralidade, tornam-se escritas e depois retornam para a oralidade através de recitações e cantorias. Há, portanto, toda uma apropriação da escrita e da voz. E é a voz que torna o escrito um elemento de significância nas sociedades rurais e mesmo cosmopolitas do nordeste brasileiro. O menino nordestino alfabetiza-se e inicia suas primeiras leituras depois de ouvir um cordel ser recitado. Ao apropriar-se dos versos ditos pelo cantador, o jovem busca pela palavra escrita os seus significados mais profundos que a oralidade e a performance deixaram escapar. Ao dominar a palavra escrita, o poeta ou leitor, retoma a oralidade como um ritual de dar voz e vida ao que vai no papel. Nesse circuito, formam-se leitores/ouvintes, poetas/cantadores e a palavra, o Verbo, adquire uma relevância mais global: ela é corpo e voz, ela é signo e sentido, ela é música e poesia, ela é a alma humana reconhecendo a si própria.

### 3 KLÉVISSON VIANA E A POESIA DE CORDEL DO SÉCULO XXI: *MASS MEDIA* E FOLKCOMUNICAÇÃO

Antônio Klévisson Viana Lima nasceu a 3 de novembro de 1972 em Quixeramobim, sertão do Ceará, na Fazenda Ouro Preto. Foi alfabetizado, como muitas crianças do meio rural, através da Carta do ABC. Quando Klévisson contava oito anos de idade, sua família mudou-se para Canindé, cidade de peregrinação do interior do Ceará. Nesta cidade, Klévisson trabalhou como vendedor ambulante de artigos religiosos, velas e bombons, na feira que havia no pátio da Basílica. Aos 14 anos, Klévisson iniciou sua carreira precoce como ilustrador e cartunista de um jornal de Canindé, *A voz do Povo*. Participou da coordenação do Salão de Humor Canindeense, juntamente com seu irmão, Arievaldo Viana e o professor Laurismundo Marreiro. Aos 18 anos mudou-se para Fortaleza, capital do Ceará, onde iniciou sua carreira como desenhista e chargista de vários jornais. Entre eles, o jornal *O Povo*, onde trabalhou de 1990 a 1995, e a *Tribuna do Ceará*, onde foi editor da página *Muro Baixo*, com charges, *cartoons*, caricaturas e piadas em texto. Mais tarde, vendo seu irmão produzir cenas de quadrinhos, descobriu que também tinha talento para ser quadrinista. Criou, assim, através de longa pesquisa, seu maior sucesso nos quadrinhos: "*Lampião: era o cavalo do tempo atrás da besta da vida*", graphic novel que ganhou o prêmio nacional HQMix e foi indicado como material paradidático pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de São Paulo. Com a publicação desta saga em quadrinhos, Klévisson também montou sua editora, a Tupynanquim Editora, de Fortaleza, voltada para a publicação de cordéis e histórias em quadrinhos. Atualmente, Klévisson publica mais de cinquenta autores de cordel, além das suas próprias histórias de cordel que giram ao redor de mais de uma centena.

Para esta pesquisa, o autor nos enviou nada menos que 88 folhetos de cordéis e dez livros entre quadrinhos, livros infantis em cordel, livros canônicos europeus transformados em cordel e quadrinhos. Klévisson também foi responsável pela interlocução entre o cordel e os meios de comunicação de massa. Criou cordéis que dialogavam com programas de TV como "*Carta de um jumento a Jô Soares*", "*Descaminhos das Índias ou o indiano que casou com uma cachorra*", "*O porco endiabrado no Programa do Ratinho*", e também com programas de rádio e filmes de

cinema, como o cordel “*Charlie Chaplin, o Carlitos: do Big Ben à Coluna da Hora*”. Além disso, teve um de seus cordéis adaptado para o programa “Brava Gente!” da Rede Globo, no caso o romance da “*Quenga que matou o delegado*”. Klévisson já teve suas obras estudadas e traduzidas em vários países como Bélgica, França, Japão, Holanda, EUA, Itália. Atualmente, tenta implantar no nordeste a tradição da cultura oral popular nas salas de aula junto com outros autores.

### 3.1 MASS MEDIA, FOLKCOMUNICAÇÃO E CORDEL

Em tempos de globalização, a cultura popular também sofre transformações. Com o aporte de novas tecnologias, entre elas, o rádio, a TV, o cinema, o jornal e, mais recentemente, a Internet, a literatura popular de caráter oral, acaba por apropriar-se e ser apropriada por estes meios. Essa via de mão dupla entre cultura popular e novas tecnologias fez com que surgissem, no seio da cultura de massas, novos estudos e teorias que dessem conta do fenômeno. Assim, ao mesmo tempo que a literatura popular se torna objeto de consumo das massas, ela também utiliza os meios da indústria cultural para se fortalecer. Esse movimento, entre uma cultura advinda do povo e uma cultura elitista (a indústria cultural), fez com que teóricos da comunicação compilhassem novos termos para dar conta do que sucedia então, na sociedade brasileira. Entre estes teóricos, destacamos Joseph Luyten, Luiz Beltrão e José Marques de Melo, no que estamos embasando nossas pesquisas. De acordo com Melo (2008), Luiz Beltrão teria cunhado em sua tese de Doutorado, em 1967, na UNB o termo *Folkcomunicação* para explicar a demanda entre as atividades folclóricas e sua absorção pelos meios de comunicação de massa.

A folkcomunicação é uma disciplina que se dedica ao “estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias”. Fundada pelo brasileiro Luiz Beltrão (1918-1986), seu marco teórico está contido na tese de doutorado por ele defendida em 1967, na Universidade de Brasília. O objeto desse segmento inovador de pesquisa de pesquisa latino-americana no âmbito das ciências da comunicação encontra-se na fronteira entre o *Folclore* (resgate e interpretação da cultura popular) e a *Comunicação de Massa* (difusão industrial de símbolos, por meios mecânicos ou eletrônicos, destinados a audiências amplas, anônimas e heterogêneas). (MELO, 2008, p.17)

Se o *Folclore*<sup>4</sup> compreende formas interpessoais ou grupais de manifestação cultural protagonizadas pelas classes subalternas, a *folkcomunicação*<sup>5</sup> caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural.

Originariamente Luiz Beltrão Melo a entendia como “processo de intermediação entre a cultura das elites (erudita ou massiva) e a cultura das classes trabalhadoras (rurais ou urbanas)”. (BELTRÃO apud MELO, 2008, p. 18).

Na verdade, ele comprovou que os processos modernos de comunicação massiva coexistiam com fenômenos da comunicação pré-moderna no espaço brasileiro. [...]. Tais veículos de comunicação popular ou de folkcomunicação, como ele preferiu denominar, mesmo primitivos ou artesanais, atuavam como meros retransmissores ou decodificadores da comunicação de massa (jornais, revistas, rádio, televisão). Foi dentro dessa perspectiva que se realizaram as primeiras pesquisas do gênero, privilegiando as “decodificações da cultura de massas (ou suas leituras simplificadoras da cultura erudita) feitas pelos veículos rudimentares em que se abastecem simbolicamente os segmentos populares da sociedade”. (BELTRÃO apud MELO, 2008, p. 28).

Contudo, para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. Muitos dos seus produtos típicos, principalmente no setor do entretenimento, resgataram símbolos populares, submetendo-os à padronização típica da fabricação massiva e seriada.

Em função disso, os discípulos de Luiz Beltrão descortinaram a *Folkmídia*. Ampliaram o raio de observação dos fenômenos *folkcomunicacionais*, não se limitando a analisar os processos da recodificação popular de mensagens da cultura massiva, mas também rastreando os processos inversos, de natureza *folkmediática*, ou seja, pesquisando a apropriação de bens da cultura popular pela indústria cultural (MELO, 2008, p. 17-18) (grifos do autor)

---

<sup>4</sup> Folclore: Ciência que estuda através da literatura das artes, dos costumes, dos hábitos e crenças de um povo, ou seja, através da antropologia e da sociologia, as várias manifestações que caracterizam a vida e os valores da população seja de um país ou de uma região.

<sup>5</sup> Folkcomunicação: termo cunhado por Luiz Beltrão, para exprimir o diálogo entre meios populares e folclóricos (como a literatura de cordel e as festas juninas) e os meios de comunicação de massa. Assim, quando um cordel fala de um filme ou de um programa de TV, ele está dialogando com a indústria cultural e portanto, sendo um meio de folkcomunicação.

Dessa maneira, podemos analisar a obra de Klévisson Viana como fazendo parte do processo de Folkcomunicação. Se a literatura de cordel adentrou outros meios e mídias, como o cinema, a TV e o rádio, também é verdade que esses meios foram apropriados pela literatura de cordel. Sendo assim, teremos cordéis, escritos por Klévisson, que tratam tanto da cultura de massas quanto de seus meios de propagação. É interessante notar também a posição de Klévisson Viana sobre essa questão. Numa entrevista ao site *A Nova Democracia*<sup>6</sup>, ele diz o seguinte:

[...]. Esse papo de dizer que a poesia feita no computador não é cordel, é furado. Só, por que, antes, era manuscrita e depois passou a ser impressa deixou de ser literatura de cordel? Não! O fato de utilizar um recurso como a Internet para veicular este tipo de literatura não faz com que ela deixe de ser popular. Porque, hoje, a Internet está se tornando um veículo popular. É apenas mais um meio que não descaracteriza esta literatura. O que descaracteriza o cordel é escrever errado e não obedecer às regras da métrica, rima e oração. O cordel pode estar em CD, rádio, televisão, e continuar cordel, assim como pode virar peça de teatro ou cinema. [...] A literatura popular sempre utilizou esses meios, ou novos meios para se divulgar. Utilizar a modernidade para veiculá-la não significa amoldar-se aos novos meios, mas que os novos meios estão se utilizando dela, porque ela veio antes deles. (VIANA, 2010).

Este autor traz em seu discurso a questão do cordel como meio de divulgação de notícias, ou seja, como uma forma rudimentar de jornalismo popular. Lembremos que as notícias, até bem pouco tempo, eram veiculadas pelos poetas nordestinos nas vilas e cidades do interior e nas fazendas. Esse costume, adquirido pelo povo de ouvir a notícia através das rimas do poeta, ainda é forte em muitos centros urbanos e rurais do nordeste, como explica Klévisson:

Não há um só grande acontecimento local ou nacional, ou mesmo mundial que não tenha sido tratado pela literatura de cordel. O folheto mostra a realidade, mais do que os grandes meios de comunicação, porque não é atrelado a coisa alguma. É independente e é a opinião do autor. Não tem interesse em grupos econômicos, nem tem patrocinadores. Por isso, critica e aborda, como nenhum outro meio. Sendo honesto em suas abordagens, é natural que o cordel se sinta ameaçado – da mesma forma que a televisão e o rádio ameaçaram o jornal impresso. E, sempre que surge um novo meio, vai haver aquele receio de que outro desapareça. Porém, o tempo acaba provando que o novo meio vai viver paralelamente com os outros. [...] Mestre Azulão [...] enfatizaria a credibilidade do cordel da seguinte forma: quando o homem foi à Lua, as camadas mais humildes da população zombaram dos meios de comunicação. Bastou os cordelistas abordarem o tema para as pessoas passarem a acreditar. As pessoas confiam e acreditam plenamente no folheto. Também os assuntos são os mais diversos. Muitas vezes quem determina o assunto é o próprio público leitor.

---

<sup>6</sup> Disponível em <[www.anovademocracia.com.br/nº8/1182-entrevista-klevisson](http://www.anovademocracia.com.br/nº8/1182-entrevista-klevisson)>. Acesso em maio de 2011.



O público está interessado num folheto sobre o Lula? A gente faz. No caso, esse folheto é jornalístico. Folheto de notícias, como o ataque às Torres Gêmeas, a violência freqüente nos grandes noticiários, também são comuns. O cordel não perde a validade por existir outros meios. Ao contrário, as pessoas lêem a notícia no jornal e querem saber o que o poeta de cordel pensa a respeito daquilo. (VIANA, 2010).

Através dessas palavras de Klévisson constata-se a validade da teoria erigida por Luiz Beltrão (1967) sobre a folkcomunicação. Os folhetos de cordel são, desta maneira, um meio rudimentar e advindo de práticas populares e folclóricas, que servem como instrumentos de comunicação no âmbito da sociedade nordestina, seja ela rural, seja ela urbana. Através dos folhetos, é possível fazer uma exegese do que, se não o povo, pelo menos o poeta de cordel pensa dos meios de comunicação de massa, dos fenômenos da cultura pop, ou melhor dizendo, da indústria cultural, e também das questões mundiais e nacionais que são veiculadas pelos meios massivos de comunicação. O folheto de cordel deixa de ser, portanto, apenas uma expressão da literatura popular trazendo em seu bojo “histórias de Trancoso”, para tornar-se um instrumento de consciência e reflexão sobre a globalização a partir de um ponto de vista estritamente popular, utilizando-se da linguagem e da instrumentalização populares.

A seguir, analisamos alguns desses folhetos, escritos por Klévisson Viana, de caráter folkcomunicacional, ou seja, que expressam, em suas estrofes e rimas, a inserção da cultura de massas na cultura popular e a resposta da literatura de cordel aos processos de globalização da cultura. O primeiro cordel que analisaremos chama-se “A chegada de Michael Jackson no portão celestial” de Klévisson Viana (2009).

Poeta tem sinal verde  
Pra voar com liberdade  
Andar no tempo, sonhar,  
Falar da realidade,  
Contar “**causo**”, divertir,  
Fazer o leitor sorrir,  
Chorar ou sentir saudade.

[...]  
Eu sonhei que o rei do **pop**,  
Logo após **bater as botas**,  
Foi direto para o céu,  
Fazendo muitas **marmotas**,  
Cantando muito agitado,  
Feliz, tinha se livrado  
De dívida, banco, agiotas.

[...]  
Eu queria cantar mais,  
Pois no canto não **empaco**...  
Rodando igual **carrapeta**,  
Na dança nunca fui fraco!  
No palco eu faço **munganga**,  
Às vezes visto uma **tanga**  
Pra prender o meu saco!

São Pedro disse: - **Rapaz**,  
Não é como você pensa!  
Primeiro você procura  
O assessor de imprensa  
E faça um requerimento,  
Protocole no convento  
Com a avó de **Alceu Valença**. (VIANA, 2009, p. 1-2).

Michael Jackson lá no céu  
 Chegou bastante apressado,  
 Dizendo para São Pedro:  
 - Estou demais transtornado  
 Eu quero até me esconder  
 Porque não pude fazer  
 O que tinha programado

Nota-se nas estrofes acima o uso da linguagem popular (empaco, carrapeta, munganga, bateu as botas, rapaz, marmotas, causo, tanga) e também de personagens da cultura nordestina (a avó de Alceu Valença) misturados a personagens da indústria cultural (Michael Jackson) e personagens bíblicos que fazem parte da religiosidade nordestina (São Pedro). Ou seja, temos aqui o que na década de 1920 os modernistas chamavam de “antropofagia” cultural. Através da cultura nordestina, seus valores e suas crenças, vemos a apropriação de uma cultura, no caso da norte-americana, e também da indústria cultural de massas, haja vista que Michael Jackson era uma figura conhecida em todo o globo, e não apenas nos EUA.

Desta forma, a literatura de cordel atua não só como uma espécie de “jornalismo rudimentar e folclórico” ou *folkcomunicação* como designou Luiz Beltrão (1967), ou ainda *folkmediático*, como queria Joseph Luyten (1971), mas também como uma forma de arte que se reinventa e se renova a partir dos pressupostos da indústria cultural de massas. É interessante notar que a literatura de cordel não perde suas características (linguagem popular, valores nordestinos, rimas, estrofes, orações), mas ao contrário, mantém-se viva pela “deglutição” e reinvenção que faz da cultura de massas. Michael Jackson, ícone da cultura pop norte-americana, termina sendo absorvido pela cultura nordestina, que o faz encontrar-se com São Pedro e com a avó de Alceu Valença. No nordeste, Jackson dança como uma carrapeta, imagem típica da região. Ele não é apenas o ícone dos norte-americanos ou europeus, mas é também personagem de uma cultura e um contexto nordestinos. Na visão de Klévisson, o poeta, ao sonhar, encontra o Céu. E o Céu é o lugar da religiosidade cristã e nordestina, onde está São Pedro, entre outros personagens bíblicos. É para este lugar do imaginário popular que Jackson se dirige. É neste imaginário que ele irá conhecer novos valores e relembrar sua vida, sob a perspectiva do poeta de cordel. Sendo assim, a literatura de cordel refaz o caminho da indústria cultural. Ela reinventa, sob sua ótica, os ícones e os valores

de uma cultura globalizada e, sob certo ponto de vista, “alienígena”, pois que encerra valores diferentes daqueles que são vividos no sertão nordestino. A literatura de cordel atua como uma “releitura” do mundo e da sociedade pós-moderna e midiática ao trazer para seu público uma versão condizente com a visão de mundo regional, local. Através dos folhetos, os ícones pop da mídia mundial são ressignificados e, assim, adquirem um novo status, o de pertencerem também a uma linguagem e a uma arte típica do nordeste. A realidade de Michael Jackson é transmutada pela linguagem do folheto e da voz do cantador. E sua história torna-se, mais uma história do imaginário popular nordestino e universal.

Essa intersecção entre mídia e folclore também fica clara nos folhetos escritos a partir de meios de comunicação como a televisão, o rádio, o jornal, as revistas e o cinema. Há muitos folhetos alusivos a estes meios, e por uma questão de economia de leitura, iremos abordar apenas alguns deles, exemplificando os meios aos quais eles se referem. Porém, advertimos que a produção de Klévisson é vasta e aborda vários exemplos e vários folhetos. Segundo José Marques de Melo podemos ver retratada a folkcomunicação da seguinte maneira:

Luiz Beltrão argumentava que as manifestações populares, acionadas por ‘agentes de informação de fatos e expressão de idéias’, tinham tanta importância comunicacional quanto aquelas difundidas pelos *mass media*. [...]. Reminiscências do período medieval europeu, historicamente aculturadas pelos colonizadores lusitanos, tais veículos de comunicação popular ou de folkcomunicação, como ele preferiu denominar, mesmo primitivos ou artesanais, atuavam como retransmissores ou decodificadores de mensagens desencadeadas pela indústria da comunicação de massa (jornais, revistas, rádio, televisão). (MELO, 2008, p. 28).

Entre os vários meios de comunicação de massa que o cordel absorveu em seu imaginário encontra-se a televisão. Na pesquisa realizada, a televisão foi de longe, a mais retratada nos cordéis, seja por sua influência na cultura brasileira, seja pelo fato de ela própria ser um instrumento de ressonância da cultura popular que se alimenta do folclore nacional, ao mesmo tempo em que cria novos paradigmas culturais. Exemplo deste diálogo entre televisão e cultura nordestina deu-se no Programa do Jô, quando o apresentador em questão abordou o fato de jumentos estarem sendo vendidos a R\$1 no sertão nordestino. A partir desta notícia, veiculada em rede nacional, Klévisson Viana escreveu o cordel “Carta de um jumento a Jô Soares”. Apresentamos a seguir algumas estrofes deste cordel e sua interlocução com a TV Globo:

Dizem que em Quixadá  
 Na casa de Zé Colares  
 Um jumento protestou  
 Com sentimento e pesares  
 Contra uma nota que saiu  
 E todo mundo assistiu  
 No programa Jô Soares

Creio que o Jô Soares  
 Não disse aquilo por mal  
 Que em Quixadá, o jerico  
 Só está valendo 1 real  
 Quando o jumento assistiu  
 Grande desgosto sentiu  
 Por ser um pobre animal

[...]  
 Nesse instante aconteceu  
 Algo sobrenatural  
 O jegue adquiriu voz  
 Como um ser racional  
 Pegou lápis e papel  
 E foi procurar Raquel  
 De Queiroz, nosso animal

Na fazenda Não-Me-Deixes  
 O jegue encontrou Raquel  
 E disse nobre escritora  
 Sem diploma e sem anel  
 Sou eu um pobre jumento  
 Transformado no momento  
 Em poeta e menestrel

[...]  
 Disse o jumento- Obrigado  
 Pode sentar numa esteira  
 Pegue o lápis e o papel  
 Que a história é verdadeira  
 Escute o que vou narrar  
 Pois pretendo me queixar  
 Também ao Padre Vieira.

[...]  
 Nobre jornalista Jô  
 Nestas linhas mal traçadas  
 Confesso que seu programa  
 Sempre rende gargalhadas  
 Porém me sinto ofendido  
 E lhe peço comovido  
 Defenda meus camaradas.

[...]  
 Você que anda de moto  
 Arriscando a sua vida  
 Compre um jumento e terá  
 Satisfação garantida  
 E no quintal da mansão  
 Alimente o seu gangão  
 Dê conforto e dê guarida.

[...]  
 Você também não terá  
 Problemas com o DETRAN  
 Não precisa emplacamento  
 Basta um coxim de lã  
 Aproveite o seu jerico  
 Compre um para o Derico  
 Deste rapaz eu sou fã.

Compre outro para o Bira  
 Pra todo o sexteto, enfim  
 No quintal da Rede Globo  
 Nós vamos comer capim  
 O jegue é um bicho esperto  
 Compre um pro Seu Roberto  
 Nem que o Marinho ache ruim.

[...]  
 Desculpa se eu fui ousado  
 Nesta reivindicação  
 Espero que tenha espaço  
 Na sua televisão  
 Para ler minha cartinha  
 Assina aqui na outra linha  
 Seu velho criado Gangão (VIANA, 2000, p. 1-8).

Constata-se, através da leitura do trecho, as várias interlocuções entre a cultura midiática da televisão e a literatura de cordel. O jumento, no nordeste, é visto como parte integrante de uma cultura popular maior, de um imaginário mais vasto que vai de Rachel de Queiroz ao Padre Antonio Vieira (padre famoso no sertão, que fez suas incursões pela região no século XX e é homônimo do padre português). Ele, o jumento, é em si, o símbolo da vida nordestina, dos deslocamentos, das viagens pelo sertão, do comércio de vilarejo em vilarejo, do meio de transporte mais rudimentar e usual que ficou sedimentado no cotidiano daquela região até bem

pouco tempo atrás. Portanto, o jumento é também um símbolo da sociedade rural e agrária na qual se desenvolveu o nordeste brasileiro até meados do século XX. Este símbolo, ao ser ridicularizado pelos meios televisivos, gerou uma resposta: o folheto de cordel, presumivelmente ditado pelo jumento a Raquel de Queiroz e endereçado a Jô Soares. Jô Soares bem como seus assistentes de programa, Bira, Derico e outros, são retomados neste folheto como protagonistas de um equívoco, e através do humor, o poeta de cordel os transporta para uma vida com valores diferentes da vida cosmopolita de São Paulo. Assim, a Rede Globo pode ser transformada numa extensão do nordeste, quando em seu quintal, podem pastar os jumentos de Jô Soares e seus assistentes. Se o jumento é um motivo de piada para o apresentador de TV, no folheto de cordel a situação se inverte: Jô Soares e a TV Globo é que são motivo de riso e chacota. Por que não trocar a moto pelo jumento? Nem precisa emplacamento!

Essa ironia ante a vida urbana e cosmopolita e ante os valores difundidos pelos meios de comunicação de massa termina por subverter a ordem das coisas e faz com que o folheto de cordel seja uma voz dissonante e ao mesmo tempo popular, dentro de uma configuração cultural onde a televisão tem um poder hegemônico. O folheto é a voz do povo nordestino que segue à margem dos meios de comunicação de massa e exprime um ponto de vista advindo das camadas sociais mais desfavorecidas, que geralmente são excluídas da mídia urbana televisiva. O folheto transforma-se num instrumento de crítica à hegemonia da televisão e, ao mesmo tempo, reitera para o seu público (trabalhadores rurais e urbanos de baixa renda e pouca alfabetização) a sua própria identidade e singularidade. Através da literatura de cordel, a cultura nordestina se vê reafirmada e valorizada enquanto tal, mesmo que, para isso, seja necessário enfrentar o “Monstro Sagrado da TV Globo”. Ao fazer uma releitura do programa de televisão, Klévisson coloca o cordel em diálogo com a mídia nacional e ao mesmo tempo reelabora valores culturais que a TV explicitamente ignora. O folheto torna-se, dessa forma, um instrumento do que Melo (2008) e Luiz Beltrão (1967) chamam de folkcomunicação, ou seja, ele é uma expressão cultural advinda do folclore que traz em seu bojo uma nova visão sobre os meios de comunicação de massa, fazendo uma releitura da televisão brasileira.

A televisão também serve como *leit motiv* para outras criações do cordel. Inspirado tanto na novela das oito, “Caminho das Índias” quanto numa notícia

veiculada em jornal, o poeta Klévisson Viana criou uma espécie de “paródia da novela” em forma de folheto, intitulada “Descaminhos das Índias ou o indiano que casou com uma cachorra”. Este é outro exemplo de como a mídia e a cultura televisiva são vistas e retratadas no nordeste brasileiro:

Oh! Deus, pai celestial  
A nossa terra socorra,  
Esse mundo está pior  
Do que Sodoma e Gomorra,  
No decorrer deste ano  
Um magro e feio indiano  
Casou-se com uma cachorra.

Eu quando li tal notícia  
Não queria acreditar  
Porém o caso é verídico  
Eu sei até o lugar  
Da minha mente não sai  
Foi em Manamadurai  
O noivo é Selva Kumar.

Li o caso nos jornais  
Guardei até o recorte  
Kumar agiu desse modo  
Pra se livrar da má sorte  
Resolveu casar-se ali  
Com a cadela Selvi  
Eis o nome da consorte.

[...]  
Vieram dizer a ele  
O fuxico mais tremendo  
Selvi está engatada  
Todo mundo está sabendo  
Mas por não enxergar bem  
Selva Kumar com desdém  
Respondia: - Tô nem vendo!

Eu cá pensei sobre o caso  
E dou minha opinião  
Os nossos antepassados  
Conforme uma tradição  
Diziam acertadamente  
Quem faz de cachorro gente  
Fica com o rabo na mão.

Ontem eu fui num baile funk  
Vi uma tremenda zorra  
Tinha um DJ gritando:  
- Por aqui só tem cachorra!  
Mas ninguém quer ser marido  
Nosso mundo está perdido  
Tá pior do que Gomorra! (VIANA, 2009, p.1 e 11).

Através do uso de uma notícia de jornal, aliada ao tema da novela, o poeta cria uma nova história baseada também em valores da sociedade nordestina. Assim, temos a religiosidade popular aparecendo na metáfora sobre Sodoma e Gomorra, bem como uma moral cristã que surge para criticar os comportamentos atuais no que tange à sexualidade e ao individualismo. Dessa maneira, a mídia e a cultura de massas (novela, jornal, baile funk) surgem como uma espécie de antagonistas ou ainda “espelhos” de valores da sociedade globalizada e pós-moderna que não se coadunam com as tradições dos antepassados sertanejos. Ao correr do folheto, temos duas escalas de valores: aqueles que advém de um passado e que são expressos em ditos populares (“quem faz de cachorro gente, fica com o rabo na mão”), ou ainda que manifestam uma visão religiosa da moral (“nosso mundo está perdido, tá pior do que Gomorra!”) e os valores de uma sociedade onde tudo é válido e onde a cultura é parte de uma indústria (“tinha um DJ gritando: por aqui só tem cachorra!”).

Lembremos que tanto o jornal quanto a novela ou o baile funk e seu DJ fazem parte de uma indústria cultural que vem se desenvolvendo através dos meios de comunicação de massa. Sendo assim, todos esses fenômenos são de uma ou outra forma, trazidos para o cordel por meio de uma releitura feita pelo poeta. O cordelista torna-se a voz daqueles que não têm espaço na grande mídia para criticá-la. Torna-se também palavra dissonante dentro de uma cultura globalizada que se pretende hegemônica. Dessa maneira, através do folheto de cordel, ele traz à tona uma visão de mundo local, que, por ser periférica, (ou, em outras palavras, popular), não é vista pela maioria da população e por isso se mantém à margem das imagens e ideias veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

No entanto, há casos raros em que o veículo de comunicação de massa se coaduna com a visão de mundo do nordestino. São ocorrências isoladas em meio a uma mídia quase toda voltada para a sociedade de consumo. Porém, justamente por serem veículos da arte popular, tornam-se também uma nova forma de mídia. Daí o advento do que Joseph Luyten (1971) chamou de *folkmídia*. Assim, não só a literatura de cordel é um espaço “folkmediático” como o cinema e o rádio também adquirem esse status quando veiculam as várias manifestações do folclore brasileiro. Como exemplo pode ser citado o programa de rádio “São Paulo Capital Nordeste” veiculado pela Rádio Capital AM 1.040 e dirigido pelo radialista Assis Ângelo desde 1998. Esta rádio, situada em São Paulo, tem sido uma das mídias paradigmáticas em veicular a cultura popular e nordestina. Segundo o cordel de Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré (2002), essa rádio é um exemplo do que podemos chamar de *folkmídia*:

Não tem programa porreta  
Como “O Capital Nordeste”  
Há quatro anos é líder  
Mostra a arte do agreste  
O paraibano Assis  
Defende nossa raiz  
Prova ser cabra da peste.

Dando espaço pro cordel  
Pro aboio e vaquejada  
Seu programa é saboroso  
Como um prato de coalhada  
Baião-de-dois com paçoca  
Como o repente que toca  
A nossa alma lavada

O cordel é professor  
Pra quem gosta e pra quem ama  
Os poetas populares  
Ligados no seu programa  
O Nordeste lhe adora  
Isso ninguém ignora  
Êta programa de fama! (VIANA e RINARÉ, 2002, p. 2).

O cordel atua, dessa maneira, como mais uma mídia, onde se pode ver retratada a realidade nordestina e o espaço reservado nos meios de comunicação de massa para essa cultura e suas expressões populares. Um exemplo disto encontra-se no trecho citado acima quando se fala do aboio e da vaquejada, do prato de coalhada, do baião-de-dois com paçoca. Além de ser veículo de contestação ou de reafirmação das mensagens midiáticas, a literatura de cordel também faz uma ponte entre as várias mídias (TV, rádio, jornal, cinema). Serve de exemplo para isso o cordel “Versificando – a saga do verso improvisado em São Paulo”, de autoria de Klévisson Viana, baseado no documentário de mesmo título, dirigido por Pedro Caldas:

VERSIFICANDO é um filme  
Que trata exclusivamente  
Da arte do improviso  
Da cultura do repente  
Rima da mente afiada  
Do poeta inteligente

[...]  
O título é VERSIFICANDO  
Do rico documentário  
Que busca fazer registro  
De algo extraordinário  
A arte imortal do verso  
Em São Paulo, um relicário (VIANA, 2009, p. 2).

Através destes exemplos, pudemos ver como o cordel se coaduna com as várias mídias atuais, qual sua interlocução no meio de comunicação de massas e como ele atua na cultura nordestina e brasileira. A literatura de cordel, ao contrário do que preconizavam alguns teóricos na década de 1970, não morreu. Ela é uma literatura de corte popular bastante viva ainda nos centros urbanos, dialogando com as mais modernas tecnologias e meios de comunicação, fazendo uma ponte entre a cultura popular do nordeste e a indústria cultural globalizada. Ao se colocar como mais uma voz frente às mais modernas mídias, a literatura de cordel insere-se como uma forma de resgate da cultura popular e local ante uma pretensa hegemonia cultural que, paulatinamente, tenta padronizar gostos e dar ao mundo a conformidade de uma sociedade sem critérios ou valores, mas embasada única e exclusivamente na ideologia do lucro e do consumo.



### 3.2 KLÉVISSON VIANA E O *FOLKJOURNALISM* OU COMO O CORDEL INTERPRETA OS FATOS ATUAIS

Como vimos anteriormente, a literatura de cordel faz parte de um circuito de comunicação, que mesmo sendo popular e regional, dialoga com os meios de comunicação de massa:

A este processo de tradução dos conteúdos midiáticos pelos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias, BELTRÃO (1967) denominou Folkcomunicação. Sua tese de doutorado foi dedicada a elucidar as estratégias e os mecanismos adotados pelos agentes folkcomunicacionais no sentido de tornar inteligíveis fatos (informações), idéias (opiniões) e diversões (entretenimento). Em pesquisas posteriores BELTRÃO (1980) comprovou que a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema difundem mensagens que não alcançam a compreensão de vastos continentes populacionais. Esses 'bolsões' culturalmente marginalizados reagem de forma nem sempre ostensiva, robustecendo um sistema midiático alternativo. Constroem e acionam veículos artesanais ou canais rústicos, muitas vezes estabelecendo uma espécie de *feedback* em relação ao sistema hegemônico. As pesquisas desenvolvidas pelos discípulos de Luiz Beltrão atestam contemporaneamente a pujança dos processos folkcomunicacionais na base de nossa sociedade. Seus resultados demonstram a persistência daqueles contingentes 'marginalizados' da sociedade de consumo, que ainda demandam a decodificação 'popular' dos conteúdos elitistas veiculados pela mídia convencional. (MELO, 2008, p.44-45).

De acordo com Melo, a literatura de cordel tem um papel de ser veículo de informação e disseminação de ideias tão importante quanto os jornais e revistas do país. Dentro de um contexto popular, a literatura de cordel funciona como uma espécie de *folkjournalism*, ou seja, um jornalismo feito em bases rústicas e folclóricas, diferente daquele jornalismo comprometido com anunciantes e marketeiros. O cordel "jornalístico", que também se pretende histórico, é aquele baseado nos fatos dos jornais, mas que mantém um ponto de vista independente. O poeta de cordel que noticia e comenta fatos da atualidade, como bem expressou Klévisson Viana em entrevista citada anteriormente, é um indivíduo independente do sistema: ele não é pago por nenhum grupo econômico ou órgão de comunicação, e, portanto, é livre para dar sua opinião pessoal sobre o assunto. Dessa maneira, o poeta de cordel tem liberdade para reescrever à sua maneira os fatos noticiados pela grande mídia e dar a sua versão da história oficial. São essas versões que iremos abordar neste capítulo. Escolhemos como repertório dois cordéis, um deles

tratando de temas mundiais e outro tratando de temas nacionais. Através deles, podemos analisar como a população nordestina toma conhecimento dos acontecimentos históricos e factuais que influenciam o mundo e também o cotidiano do sertanejo e como a história é compreendida pela literatura de cordel e pelas populações marginalizadas do nordeste brasileiro.

A seguir, citam-se alguns trechos do cordel “O Conflito do Iraque e os três tiranos da Guerra”:

Os Bushs gostam de guerra  
De uma maneira profunda  
O pai já fez a primeira  
O filho faz a segunda  
Se houver um terceiro Bush  
Nosso planeta se afunda

[...]  
George Bush está querendo  
Ser de Deus substituto  
Pra ele, só ele é dono  
Do poder absoluto  
Só ele é quem é legítimo  
O resto é subproduto

[...]  
Agora é pelo Petróleo  
A luta que não se encerra  
Depois será pela água  
Em seguida pela Terra  
Haverá sempre um pretexto  
Pra nunca se acabar guerra...

[...]  
Dia 21 de março  
Bush esta guerra inicia  
Com apoio da Inglaterra  
Da Austrália e da Turquia  
Bombardeando inocentes  
De forma covarde e fria  
[...]  
Da mesma forma que Hitler  
Fez cercar Stalingrado  
O povo de Bagdá  
Também se encontra cercado  
Por mísseis de todo jeito  
Por tropas de todo lado

[...]  
Para defender Saddam  
Minha caneta não movo  
Não concordo com o regime  
Nem os seus crimes eu louvo  
Discordo é do genocídio  
Cometido contra o povo

Eu sei que a corda só quebra  
Sempre do lado mais fraco  
Saddam, George Bush e Blair  
É cada qual mais velhaco  
O mundo já viu que são  
Farinha do mesmo saco.

[...]  
O Grande Satã da vez  
É Saddam Hussein, falado  
Dessa forma Khomeini  
Também já foi no passado  
Nesse quadro de terror  
O Bush está enquadrado

[...]  
Se o World Trade Center  
Sofreu um sinistro ataque  
Se o culpado da tragédia  
É Bin Laden e sua claque,  
Que culpa tem as crianças  
Assassinadas no Iraque?

[...]  
Quantos bilhões que são gastos  
Nesse conflito sangrento?  
Num desperdício absurdo  
Sem lógica e sem fundamento  
Quando bilhões de pessoas  
Morrem à falta de alimento.

[...]  
A paz que o mundo deseja  
E a humanidade quer  
Perseguida a todo preço  
Se essa paz não vier  
Só existem três culpados  
Saddam Hussein, Bush e Blair (VIANA, 2003,  
p.2-4, 6-7,10-11).

Constata-se, no cordel acima, a crítica do poeta aos detentores do poder mundial e às suas desmedidas ações. Há um claro embate entre a hegemonia dos EUA e Inglaterra e a catástrofe que foi a guerra do Iraque em termos de violência, invasão militar e genocídio de civis inocentes. É interessante notar que o poeta dá uma visão histórica do conflito a partir da noção de “povo” e, com isso, evita um julgamento distorcido (a favor ou contra o Ocidente), como muitas vezes foi veiculado na mídia televisiva. Klévisson inclui em sua análise dos fatos, inclusive o ataque terrorista às Torres Gêmeas, mas faz outra leitura dos acontecimentos. Ele pergunta: “Que culpa têm as crianças assassinadas no Iraque?” Ou seja, o terror norte-americano é tão injustificável quanto o terror protagonizado pelos fundamentalistas islâmicos.

A violência norte-americana é tão horrenda quanto a violência germânica que causou o Holocausto na Segunda Guerra Mundial. Fica no ar, além da indignação, a questão levantada pelo poeta: por que não alimentar bilhões de pessoas com o mesmo dinheiro desperdiçado na guerra? Por que não usar os recursos mundiais em prol da humanidade? A resposta que Klévisson sub-repticiamente dá a essa pergunta é que “quem morre não deixa história” e pior: “para os Estados Unidos / País imperialista / Só é herói quem lhe apóia/ Quem quer divergir, desista / Quem for contra vira um crápula / ditador ou terrorista”. Ou seja, na mídia globalizada, dominada pela hegemonia norte-americana, não há espaço para divergência, para uma crítica ao fato, para o pensamento livre de qualquer ideologia dominante. O cordel, desse modo, surge como a voz dissonante, abafada pela mídia global, mas escutada pelo povo marginalizado do nordeste. O poeta de cordel é como um porta-voz daqueles que não aparecem na TV, sejam eles as crianças iraquianas, sejam eles os retirantes e trabalhadores do sertão brasileiro.

### 3.3 ECOLOGIA E POLÍTICA NACIONAL EM PERFORMANCE

Desde o século XIX a peleja ou o desafio entre dois poetas e cantadores se constituiu numa das marcas da cultura oral nordestina. A peleja, seja ela transposta para a escrita ou apenas verbalizada em duelo, se tornou uma constante da realidade do sertão brasileiro. Em função disso, o poeta de cordel, ao escrever sobre

fatos da atualidade, também utilizou a arte da peleja como uma forma de expressar diversas opiniões sobre um mesmo assunto. Se na televisão temos debates e entrevistas, polêmicas entre os jornalistas e seus convidados, na literatura de cordel temos o embate entre ideias opostas através da peleja, seja ela cantada ou escrita. Através deste tipo de recurso, é possível levar ao povo do interior do nordeste vários tipos de discussão sobre assuntos pertinentes à sua realidade próxima. Um destes assuntos de vulto no nordeste é a transposição do Rio São Francisco. Noticiada em jornais e revistas mas pouco veiculada pela mídia televisiva, essa ação do governo federal tem gerado debates e discussões sobre suas finalidades e seu impacto ambiental. O cordel surge como uma forma de mídia e meio de comunicação onde este assunto é tratado e levado até as populações mais distantes como fizeram os poetas Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré, com a “Peleja de dois poetas sobre a transposição do Rio São Francisco”, da qual retiramos os seguintes trechos:

Na praça de uma cidade  
Num encontro matutino  
Um grupo de conhecidos  
Debatem sobre o destino  
Da água e do semi-árido  
Um drama bem nordestino  
Passavam dois cantadores  
Ao perceberem o dilema  
Se aproximaram da roda  
Cada qual a par do tema  
Um era Chico Sabino  
E o outro Zé Jurema

(CS) Nos meus versos de improviso  
Canto firme e não me arrisco  
E nesse assunto polêmico  
Não sou poeta arisco  
Defendo a transposição  
Das águas do São Francisco

(ZJ) Colega troque esse disco  
Mude a música e o refrão  
Insistindo nesta idéia  
Comigo perde a razão  
Pois eu sou do lado contra  
Desta tal transposição

(ZJ) Outro dia, ouvi falar  
Que muitos dos afluentes  
Que correm pro São Francisco  
Estão ficando doentes  
Devido ao desmatamento  
Nas encostas das nascentes

(ZJ) Poeta, eu estou atento  
Abra do olho, meu irmão  
Político só lembra a gente  
Quando é tempo de eleição  
Pode ser mais uma farsa  
Essa tal transposição

(CS) Lula tem disposição  
Está fazendo o que é certo  
Nascido no semi-árido  
Conhece a seca de perto  
Não está impondo nada  
Pra o debate está aberto

(ZJ) Nosso destino é incerto  
E disso tenho certeza  
Que mesmo próximo do rio  
Vê-se flagrante pobreza  
Pois quem vive em suas margens  
Também falta pão à mesa

[...]

(ZJ) A solução pro Nordeste  
Passa por Reforma Agrária  
Pois só na luta operária  
Se acaba com fome e peste  
Para isso tem um teste  
Que precisa solução  
Acabar com a exploração  
É latifúndio demais  
E o povo e os animais  
Já tão quase em extinção (VIANA, RINARÉ,  
2005, p.1- 4 e 6).

(CS) Disso estamos cientes  
E o projeto do momento  
Prever revitalizar  
Com o reflorestamento  
Contra a erosão do solo  
Que causa assoreamento.

Nota-se, nesta peleja, as posições antagônicas dos poetas e o surgimento de questões políticas e ecológicas, como a má distribuição de terras no Nordeste, a exploração do Rio São Francisco, o uso político deste mesmo rio, a poluição das águas e o seu tratamento, a pobreza em que vivem os ribeirinhos, etc. Assim, o cordel mostra-se também um instrumento de consciência política e ideológica, onde a maioria da população pode ver-se retratada, e onde os assuntos mais prementes da realidade sertaneja são levados a debate. A literatura de cordel funciona como um veículo de fatos e ideias, dentro da concepção de *folkcomunicação*, ou seja, como uma espécie de “jornal” rústico, onde as notícias são levadas à discussão pública. Lembremos que, para a maioria do povo nordestino, a imprensa tem um papel de domínio e manipulação. Em função disso, o povo prefere ouvir as notícias através das rimas de seus cantadores e poetas, a confiar numa notícia veiculada pelo jornal, rádio ou televisão. Há sempre uma desconfiança básica em relação aos meios de comunicação de massa, já que estes dependem de grupos econômicos e de anunciantes. Por isso, o poeta de cordel, geralmente oriundo do povo, tem muito mais confiabilidade perante a população, já que ele não está vinculado a nenhum órgão público ou privado e pode, dessa forma, dar uma opinião sobre os fatos noticiados de uma maneira mais independente.

É interessante observar que a literatura de cordel adquire com isso um viés histórico, político e ideológico. Ela não só serve para divertir e entreter, como também para informar e trazer à consciência coletiva aspectos diferentes da realidade local e mundial. Por isso, o cordel torna-se uma espécie de porta-voz das populações marginalizadas do nordeste e reflete, em suas rimas e versos, o que a maioria do país ignora.

### 3.4 A PRESENÇA DA PERFORMANCE

O termo “popular”, conforme Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995), pode designar uma série de sentidos diferentes: pode referir-se ao que vem do povo, ao que é relativo ao povo, ao que é feito para o povo e ao que é amado pelo povo. Nas palavras desta pesquisadora, popular

Pertence, portanto, a um discurso sobre o povo, discurso que estabelece uma relação:

- a) Que qualifica as produções do povo e sua delimitação, supondo portanto certa forma de apropriação, no mínimo ao classificar e nomear essas produções. O popular designa então um conjunto cultural caracterizado pelas suas condições de produção, de circulação ou de consumo.
- b) Que substitua a palavra do povo, em particular nos trabalhos de cunho folclórico. Lembramos que o termo folclore designa, de uma só vez, o conhecimento que se pode ter do povo e o conhecimento e as práticas que este possui em si próprio. (SANTOS, 1995, p. 32).

Literatura popular seria um conceito bastante movediço e impreciso, mas que traz em seu bojo uma informação cultural. Em face da literatura canônica e culta, a literatura popular seria então uma acepção de literatura não-canônica, voltada às massas, aos incultos e semianalfabetos. No caso da literatura de cordel, isso se verifica em toda a sua extensão. A literatura de cordel é dirigida às camadas mais pobres e excluídas do sistema educacional vigente no país. Por conta disso, a literatura de cordel baseia-se principalmente na oralidade e na capacidade de transmissão dos cantadores e daqueles que por alguma razão, tiveram certo letramento. A literatura de cordel é uma literatura feita *pelo* povo, que fala *do* povo e é transmitida *para* o povo. Nesse sentido, ela é absolutamente popular.

Podemos dizer que a literatura de cordel faz parte da cultura popular do nordeste e tem suas raízes tanto na cultura popular portuguesa quanto na oralidade dos cantadores nordestinos. Desta maneira, o cordel não apenas caracteriza-se por ser uma literatura popular como também uma literatura oral. Mas o que quer dizer este termo: literatura oral? Segundo Câmara Cascudo, a literatura oral inicia-se em 1881 com Paul Sébillot que a definiu da seguinte forma: “*La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pás, remplace les productions littéraires*” (SÉBILLOT, 1913 apud CASCUDO, 2006, p. 20).

Nas palavras de Cascudo:

essa literatura que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. [...] Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma, exclusivamente oral [...] A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, amores, incluindo a poetização de romances famosos conhecidos, *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações no gênero sentimental com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos no seu conjunto [...]. Com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à Literatura Oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, na poética dos desafios, dos versos [...]. (CASCUDO, 2006, p. 21-22).

A literatura de cordel seria, dessa forma, não só uma expressão popular, mas uma “literatura da voz”, como prega Paul Zumthor (2007) em seus estudos sobre oralidade e performance. Ao mesmo tempo em que esta literatura advém da oralidade, ela também se volta para o oral na forma da escrita, fazendo um círculo entre o oral e o escrito, posto que ambos representam a voz. Podemos afirmar que os folhetos de cordel são a “performance escrita” da cantoria.

Segundo Zumthor (2007), performance seria o momento em que o artista e o público encontram-se na transmissão e na recepção da poesia oral ou da música, da cantoria. Assim, a performance engloba a voz e o corpo do artista, a escuta e a recepção do público. A escrita, segundo este autor, seria o grau mais “baixo” de performance, porém ainda assim constitui o momento em que a poesia “fala” para o leitor que a recebe. O leitor “ouve” a sonoridade do poema, capta, através de seus sentidos a musicalidade dos versos, das palavras e recebe, através de seu corpo, o impacto da poesia escrita. No caso do cordel, a poesia escrita muitas vezes suscita no leitor a necessidade de lê-la em voz alta. A literatura de cordel é feita para a voz do leitor, pensando sempre na recitação do poema. Por isso, toda poesia de cordel é escrita nos moldes da oralidade. As marcas da voz aparecem na escrita, seja na forma dos versos (em sextilhas ou décimas), seja nas rimas, seja nas repetições, seja no uso de termos regionais e populares que retomam a linguagem cotidiana do povo nordestino. A “voz do povo” surge na escrita do verso, e ao ser retomada na cantoria, volta para o seu lugar de origem. Portanto, a literatura de cordel é também “escrita da voz”, da memória e da poética popular. Ou seja, ela contém em si três aspectos que a diferenciam da literatura canônica, quais sejam:

- a) a oralidade presente na escrita através de fórmulas, rimas, aspectos formais do verso, dizeres e expressões típicas do povo da região, repetições, etc.;
- b) a performance que ocorre tanto através da leitura quanto da recitação da poesia de cordel;
- c) o uso de temas, personagens e linguagem populares.

Lembremos que os folhetos de cordel fazem parte de um circuito cultural muito maior do que a simples difusão de uma poesia escrita. Os folhetos de cordel muitas vezes são a forma escrita de uma cantoria ou peleja. Ou seja, eles são a fixação de uma performance que teve lugar num dado espaço e tempo. Assim, a escrita surge pela necessidade de fixar um acontecimento exclusivamente oral. O cordel funciona então como receptáculo da memória oral do povo. A se ver impressa, essa memória pode ser decorada e recitada em muitos outros lugares e tempos. A escrita retorna à oralidade na forma de cantorias e recitações e mantém viva a memória de muitas performances, sejam elas reais ou imaginárias. Os folhetos de cordel servem então a um circuito onde o oral e o escrito se entrelaçam num único conjunto. O folheto impresso é recitado pelo poeta ou cantador, é vendido nas feiras e levado para casas e fazendas, onde volta a ser lembrado sempre na voz de quem o lê e recita para os demais. Ele é um registro da história oral e também a própria história oralizada, quando transformado em performance.

Constatamos, neste circuito, a expressão da oralidade e da performance de duas formas diferentes: na escrita e na cantoria. A escrita torna a recitação e a cantoria algo perene, que está impresso e pode ser transmitido aos mais distantes lugares: fazendas, comunidades rurais, vilas. A cantoria e a recitação dos folhetos de cordel fazem da escrita voz viva, vibrante, um momento de comunhão entre o poeta e seu público. Ambas trazem a marca da oralidade e da cultura popular do nordeste, ambas trazem em si graus diferentes de performance (ZUMTHOR, 2007). Entenda-se performance como a expressão vocal e corporal do cantador e a recepção do público à sua cantoria. O conjunto desta transmissão e recepção é a performance. Ela é condicionada, portanto, a um dado espaço e tempo, a uma circunstância, e por isso mesmo é extremamente fugaz. Quando o poeta ou cantador termina sua recitação, quando o público sai de cena, então já não há mais performance. Assim, o conceito de performance restringe-se a um acontecimento,



ou melhor, a uma comunhão entre público e poeta que tem lugar num dado espaço e tempo, para depois deixar de existir.

A literatura de cordel, ao reproduzir a cantoria de forma escrita e impressa, resgata esse momento de comunhão e possibilita que ele possa se repetir em outro tempo e outro lugar. Desta maneira, ela dá continuidade à performance dentro de um ambiente onde a escrita serve à oralidade e ao encontro entre o poeta e a comunidade.

No caso de Klévisson Viana, poeta e cordelista estudado nesta dissertação, podemos vislumbrar perfeitamente esse conjunto de oralidade e performance em seus cordéis. No que, particularmente, tratam de pelejas, isso fica ainda mais evidente. Um exemplo disso é o cordel “A Insustentável Peleja de Zé Maria e Calixtão de Guerra”, em que temos a reprodução da performance incluindo uma introdução que fala dos modos e vestimentas de cada cantador, bem como do lugar e do tempo onde deu-se a cantoria. Como o leitor atento pode notar, os poetas usam trava-línguas e expressões populares e iniciam seus versos a partir da última rima cantada pelo seu oponente. Além disso, os poetas apresentam-se cada qual cantando as vitórias que obtiveram de outros cantadores. Reproduzimos, a seguir, parte da peleja:

Leitores que apreciam  
Uma discussão ferina  
Eis aqui grande peleja  
Que se deu em Teresina  
Envolvendo cantadores  
Inspirados trovadores  
De origem alencarina

Calixtão é cearense,  
Filho aqui de nossa terra  
Fez fama no Piauí  
Encontrou José Maria  
Um poeta de valia  
Um cantador que não erra.

Zé Maria, bem vestido  
De traje muito elegante  
Cumprimentou a platéia  
E com as moças foi galante.  
Já Calixtão, nesse dia,  
O traje que ele vestia  
Era muito extravagante.

(C de G) Calixtão vem da **escola**  
Sou cantador de **primeira**  
Se tem sebo nas canelas,  
Dê com o pé na **carreira**:  
Vais topar um mau bocado  
E morrer de caga**neira**...

(ZM) Sou poeta de primeira,  
Meu verso tem qual**idade**  
Canto com Geraldo Amâncio,  
Um cantador de **verdade**,  
E com Benone Conrado  
Ganhei popular**idade**.

(C de G) Isso pode ser verdade  
Pois até Pinto eu **pelei**  
E até o velho Carneiro,  
Sua Lã eu **tosquiei**.  
Mesmo o grande Bem-te-vi  
Numa gaiola o **botei**...

(ZM) Vamos mudar a toada  
Pra uma trova moderna!  
Minha voz é um trovão,  
Meus versos tremem caverna:  
Montanhas já derrubaram!

[...]  
 Este combate se deu  
 Quando eu era pequenino.  
 Zé Maria, com bom senso,  
 Calixtão, faltando um pino...  
 Para a platéia deleitar  
 Começaram a improvisar  
 Na casa de João Claudino

(ZM) Zé Maria quando canta  
 O seu verso é primoroso:  
 O cantador sendo fraco,  
 Meu estro é muito reimoso  
 (pois pra bater em doido  
 O meu verbo é belicoso!)

(C de G) Eu acho muito custoso  
 Tu castigar Calixtão...  
 Cantador que traz balaio  
 Eu já papei um montão:  
 Saíram tudo pelado,  
 Levando as calças na mão...

**Três tigres tristes tomaram  
 Um trago lá na taberna....**

(C de G) Fui corrido da família,  
 Não volto à casa paterna  
 O velho deu-me uma surra  
 Mas eu quebrei sua perna  
 (Por isso me desprezaram)  
 Três tigres tristes tomaram  
 Um trago lá na taberna... (VIANA, 2001, p. 1-04)

Nota-se, através deste trecho da peleja a estrutura formal do cordel bem como seus temas e linguagem. Analisemos, em primeiro lugar, a estrutura formal: observamos que a poesia de cordel é construída em sete versos de seis sílabas poéticas cada um, sextilhas e que o segundo, o quarto e o sétimo versos possuem a mesma rima final (**erna**). Outro aspecto é que vemos os cantadores repetirem na primeira estrofe de seus versos a rima final do último verso do oponente (Zé Maria: Ganhei popularidade/Calixtão: Isso pode ser verdade). Além disso, há usos de linguagem que remetem à cultura popular, como o trava-línguas utilizado por Zé Maria e retomado por Calixtão, já modificado em sua estrutura. Na versão mais conhecida do trava-línguas temos: *três tigres tristes comeram três pratos de trigo*. No trava-línguas poetizado e retomado por Zé Maria temos: **três tigres tristes tomaram um trago lá na taberna**.

Além disso, as metáforas usadas são extremamente comuns e remetem a expressões e ditos populares (“**sebo nas canelas**”, “**pé na carreira**”, “**mau bocado**”, etc.), ou seja, seriam lugares-comuns da linguagem cotidiana, se não estivessem inseridas numa linguagem poética tipicamente popular. Porém, ao adentrarem o verso do cordel, elas criam uma identificação imediata entre o ouvinte (geralmente trabalhador rural ou urbano, analfabeto ou semiletrado) e o cantador ou poeta que o recita. O uso de expressões cotidianas, portanto, ao invés de “empobrecer” o cordel, enriquece a linguagem poética, transformando-a em

linguagem inteligível mesmo para os ouvintes mais despreparados, abarcando a realidade de quem recebe este tipo de mensagem, criando uma empatia com o público iletrado ou com pouco letramento, fazendo com que as pessoas compreendam de imediato aquilo que está sendo dito.

Com isso, a oralidade adentra a escrita e renova a forma da poesia, seja ela canônica ou não. No caso do cordel, essa oralidade se entranha na forma como as pelezas são escritas e depois cantadas. A poesia busca reproduzir no papel as vozes do desafio e da cantoria, mesmo quando esse desafio é apenas ficcional. Ainda assim, a estrutura oral permanece inalterada, possibilitando que o desafio fictício seja cantado em feiras, praças, escolas, comícios. Fecha-se dessa maneira, o circuito oralidade/performance/escrita, onde o verso colocado no papel tem em si, um grau de performance bastante elevado (ZUMTHOR, 2007), mesmo levando em consideração o seu veículo de transmissão. Ao ler um cordel, somos convidados a recitá-lo, as rimas repercutem sua sonoridade em nossos ouvidos mesmo numa leitura silenciosa, pois somos capazes de sentir o ritmo e a pulsação da poesia que vai escrita. No caso do nordeste, essa performance se realiza partindo da leitura para a recitação em grupo ou para a cantoria nas feiras. Ao serem retidas na memória do cantador ou poeta, as rimas que partiram do papel tornam-se pura oralidade e performance, momento de encontro entre o poeta e seu público, momento de regozijo com a musicalidade das palavras e com os sentidos dos versos. Momento de identificação do povo consigo mesmo, a poesia leva até o mais humilde trabalhador a possibilidade de usufruir do belo e, ao mesmo tempo, de reconhecer-se como humano, pertencente a uma comunidade, a um ritual ancestral de cantar a vida.

## 4 KLÉVISSON VIANA E O IMAGINÁRIO NORDESTINO NA LITERATURA DE CORDEL

Como já mencionamos anteriormente, Márcia Abreu (1999) com razão fez uma diferenciação entre os folhetos de cordel do nordeste brasileiro e o cordel produzido em Portugal. Segundo esta autora, o cordel nordestino possuía toda uma imagística e um tratamento de temas próprios da região, distanciando-se dos personagens e temas trazidos pelos primeiros colonizadores. Além disso, enfatizava que o cordel nordestino tem também um viés social, ou seja, a luta de classes e a questão da exploração do trabalho e da miséria, sempre surgiam mesmo nos enredos mais fantasiosos. Podemos dizer, portanto, que dentro da literatura de cordel há uma produção baseada em temas e personagens típicos do nordeste. Classificamos essa produção como Ciclo Regional. Dentro desse Ciclo Regional, podemos vislumbrar inúmeras distinções. Abordaremos as várias faces do imaginário regional que foram transladadas para o cordel. Dentre elas, estão incluídas: Casos de Bois e Vaqueiros, Pícaros e Anti-Heróis, Histórias de Cangaceiros, Histórias Religiosas, Pelejas e Desafios. Também abordaremos, dentro do imaginário nordestino, o Ciclo de Costumes (as histórias de moralidade e as de putaria) por fazer parte integrante da cultura nordestina e de suas expressões mais autênticas. Iniciamos nossa análise pelos Casos de Bois e Vaqueiros.

### 4.1 CASOS DE BOIS E VAQUEIROS

Segundo o estudioso do folclore Luís da Câmara Cascudo,

a poesia tradicional sertaneja tem seus melhores e maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heróico dos cangaceiros. O primeiro, compreende as 'gestas' dos bois que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. (CASCUDO, 2005, p. 15).

Os bois lendários que viraram versos na voz dos poetas e cantadores deram ao nordeste uma configuração diferente. Da mesma forma como há bois que são animais quase sobrenaturais, pois jamais são capturados e fogem dos vaqueiros

pelas veredas mais improváveis, deixando-os impotentes ante sua fuga, há também vaqueiros que se tornam heróis através de sua bravura e da sua obstinação. O cordel de Klévisson Viana que iremos abordar, trata de unir ambos os elementos do imaginário nordestino: o boi sobrenatural, de chifres de ouro, que ninguém é capaz de capturar, e o vaqueiro valente, destemido e honrado. A história escrita por Klévisson tem seus antecedentes em Leandro Gomes de Barros. É a história de um boi especial, mantido num enorme campo, todo ele cercado, pois não havia quem fosse capaz de capturar aquele boi. Assim, mantido “em liberdade”, mas dentro dos limites da fazenda, o boi é reverenciado pelo fazendeiro, seu dono, que acredita que o animal possua poderes mágicos, principalmente o poder de dar sorte a quem o resguarde. O fazendeiro, viúvo, sem filhos e extremamente rico, busca por alguém, um vaqueiro, a quem deixar sua herança. Porém, ele é extremamente exigente em sua escolha. O vaqueiro em questão deve ser um homem de bravura, que vença a três cangaceiros, além disso, deve saber domar três burros xucros num só dia, e acima de tudo, deve possuir a virtude de jamais contar uma mentira, mas ser verdadeiro o tempo inteiro, custe o que custar. Daí advém o nome da história: “O Boi dos Chifres de Ouro ou O Vaqueiro das Três Virtudes.”

Nesta história, que termina sendo uma história onde a honra e o amor vencem todas as provas, o vaqueiro virtuoso é posto em xeque através das artimanhas de um sobrinho ganancioso do fazendeiro. Este sobrinho, tendo três irmãs, duas das quais eram especialistas na arte da sedução, envia em três noites sucessivas cada uma das irmãs. As duas primeiras não logram seduzir o vaqueiro, mas a terceira, que por ser virtuosa e casta, é surrada até concordar em seduzir o vaqueiro, é que consegue o intento de fazer o vaqueiro abater o boi. O vaqueiro, que antes era guardião do boi, se desculpa com o fazendeiro e conta-lhe que, para defender uma donzela, ele foi forçado a matar o boi. Diante da verdade e da honradez do vaqueiro, o fazendeiro se rende e destina-lhe toda a sua fortuna, enquanto que o sobrinho ganancioso volta de mãos abanando para seu lugar de origem. Os beneficiados com a herança do fazendeiro são justamente o vaqueiro e a donzela, com quem ele se casa.

Assim, o enredo da história mostra uma série de valores advindos da Idade Média e de seus Cavaleiros até os tempos modernos do sertão nordestino, entre eles, a honradez, a bravura, a coragem, a obstinação, a honestidade. Podemos vislumbrar, na figura do vaqueiro, o homem idealizado do sertão, o cavaleiro que

sabe reconhecer uma donzela e que não se deixa enganar ou vencer nem por bandidos (os cangaceiros), nem por homens inescrupulosos (o sobrinho ganancioso), nem por mulheres sedutoras (as duas irmãs). Este protótipo do herói sertanejo também tem uma função na sociedade: a de mostrar que somente um empregado virtuoso pode receber os bens de seu patrão. Lembremos que a sociedade nordestina é basicamente agrária e que o fazendeiro depende da honestidade de seus vaqueiros para não ser roubado ou lesado em seu patrimônio, o gado. Assim, este cordel funciona como uma espécie de “contendor” social, ou “regulador” da sociedade. Foucault (2010) em seus estudos costumava falar da sociedade de controle. Esses controles sociais se dariam através das instituições: escola, igreja, hospício, polícia, etc. No caso do nordeste, a instituição que regula e põe leis é o coronelismo. Assim, o fazendeiro rico, dono de terras e senhor de muitos vaqueiros e jagunços, é a lei e a ordem naquela região. Obedecê-lo e ser-lhe fiel, neste caso, tem suas recompensas. Ou, pelo menos, esta é a ideologia da classe dominante, que vemos ser transmitida através da literatura de cordel. Podemos constatar que o cordel serve também como uma instituição “informal” da sociedade nordestina e que tem a finalidade entre outras coisas, de “educar” o povo daquela região, seja transmitindo-lhe normas de conduta, seja impondo através da ficção, regras de convívio social. Podemos ver isso com clareza, nos seguintes trechos do cordel de Klévisson Viana:

Eis aqui, caro leitor  
Um conto que é um tesouro -  
Sendo o mesmo ambientado  
No velho Ciclo do Couro -  
Fala de um leal vaqueiro  
E um boi do chifre de Ouro

Esta história se passou  
Nos sertões desabitados  
Pelos cálculos que fiz  
Há alguns séculos passados  
Quando falar a verdade  
Era um dom dos mais sagrados.

E nessa história se vêem  
As armadilhas do amor  
A coragem de um vaqueiro  
Defendendo seu senhor  
Derrotando a falsidade  
Impondo o real valor

[...]  
O fazendeiro, feliz,  
Tava por demais pasmado  
Com o gênio de Tranqüilino;  
Se mostrou admirado:  
Deu de presente ao rapaz  
Aquele burro encarnado

[...]  
De noite, chamou o moço  
E falou desta maneira:  
- Já mostraste para mim  
Que tua faca é certa  
E pra domar bicho brabo,  
És vaqueiro de primeira.

Falta a prova mais difícil  
(E comigo hás de convir)  
Confio em sua palavra  
(Irei a mesma abolir):  
Mesmo assim eu te pergunto-  
Tu és capaz de mentir?

[...]

Seu Libório decidiu  
De encontrar um rapaz  
De caráter e valentia,  
Com qualidades; capaz  
Para cuidar do seu boi,  
Pra tudo ficar em paz

[...]

As três provas grandiosas  
Os levavam a desistir:  
Primeira, que no punhal  
Pudesse se garantir  
(Derrotar três cangaceiros  
E nem sequer se ferir)

A segunda prova, era  
Difícil realizar:  
Demonstrar, assim, que era  
Vaqueiro de se gabar  
(amansar três burros brabos  
Antes do dia findar)

Na terceira prova, o cabra,  
Quando do velho ia ouvir  
Essa tarefa impossível  
Já pensava escapular  
(Pois a última prova era  
Que não soubesse mentir)

[...]

Então o Senhor Libório  
Escolheu na cabroeira  
Três sujeitos maturados  
Nesta lida cangaceira:  
Manuelzão Cospe-Fogo,  
Zé Cancão e Bagaceira.

Para surpresa de todos,  
O rapazinho ligeiro,  
Com uma só cutilada,  
Cortou a mão do primeiro:  
Manuelzão Cospe-Fogo  
Só cuspiu foi o berreiro.

[...]

Cada qual mais assombrado,  
Zé Cancão e Bagaceira  
Pularam, não sabem como,  
Uma robusta porteira;  
Diziam: - Vôte, capeta!  
Dou com o pé na carreira!

- Eu lhe juro, meu patrão!  
Se quiser, então, confira:  
Falsidade com os outros  
É o que provoca ira!  
Por ser vaqueiro de Cristo,  
Eu abomino a mentira!

[...]

- Se cumprires a contento  
(Como és temente a Deus),  
Fazenda, gado e dinheiro  
(Todos os objetos meus),  
Quando eu deixar de existir,  
Tudo isto, serão teus...

- Tu podes partir agora,  
Mas eu lhe deixo avisado:  
Todo dia ao pôr-do -sol,  
No alpendre venhas montado,  
Para trazer-me notícias  
Do famoso Boi Dourado.

[...]

- Senhor meu amo, desculpe...  
Ando muito aperreado...  
Fiz algo, noite passada,  
Que não é do seu agrado!  
Pra defender uma donzela  
Matei o seu Boi Dourado...

[...]

Uniu com muita ternura,  
Com comoção e fervor  
As duas mãos que findaram  
O boi na trama de amor,  
Mas provaram que a verdade  
Tem seu sublime valor.

Mariana e Tranqüilino  
Muito felizes, casaram...  
Do mesmo ouro do chifre,  
Os anéis encomendaram  
(Dinheiro e felicidade  
Do velho e do boi herdaram). (VIANA, 2006, p. 1,  
9, 11, 14-15, 17-19, 31-32).

Constatam-se, nestes trechos do cordel, os valores que norteiam a vida sertaneja: honra, valentia, honestidade, bravura, coragem. Tranquilino é o protótipo do homem sertanejo que possui as virtudes de aliar à valentia a sua honestidade.

Ele herda os bens do fazendeiro por ser verdadeiro e leal. E, através de seu comportamento honrado, institui uma moral nos sertões. O boi, sobrenatural, encantado, é o prêmio final do vaqueiro, pois ele manda fazer as alianças de casamento, dos chifres do boi. O boi também é o símbolo da riqueza e da valentia, já que era um boi indomável e com chifres de ouro. Por amor, o vaqueiro sacrifica o boi. E, por lealdade ao seu senhor, confessa o feito. Numa sociedade semifeudal e agrária, o vaqueiro desta história simboliza a necessidade do controle social e da fidelidade nos ajustes feitos entre os fazendeiros e seus empregados. Diferentemente de outras histórias, nesta ficção há uma compensação pela lealdade e pelo trabalho árduo. No entanto, como veremos adiante, nem todos os fazendeiros são tão generosos quanto Seu Libório. Há, em outras tramas, a evidente separação de classes e a exploração do trabalho pelas elites dominantes. É o que se verá nas histórias de cangaceiros analisadas a seguir.

## 4.2 HISTÓRIAS DE CANGACEIROS

Numa sociedade semifeudal e extremamente desigual, nada mais natural do que os homens imporem à bala a sua lei. Nasceram, assim, os cangaceiros do sertão: geralmente homens presos à terra, mas que por uma série de injunções históricas e sociais, acabam deixando a vida agrária por uma vida errante e perigosa. Câmara Cascudo já falava destes homens destemidos e arrojados em finais do século XIX e início do século XX, período em que mais se destacaram os bandos de cangaceiros no nordeste, tendo como figura central e mítica Virgulino Ferreira, o Lampião. As histórias de cangaceiros tornam-se uma constante na literatura de cordel. De acordo com Cascudo

o ciclo heróico dos cangaceiros, posterior ao ciclo do gado, não tem menor abundância nem influência na 'cantoria' sertaneja. Os grandes criminosos estão com suas biografias romanceadas. [...]. Todos esses nomes [...] passam em seu halo sangrento, na poesia bárbara e evocativa dos saques terríveis e dos corpo a corpo heróicos. (CASCUDO, 2005, p.16).

Os cangaceiros surgem como uma espécie de heróis trágicos dentro dos versos do cordel. Essa dimensão trágica dá-se por duas vias: por um lado, o percurso de um homem elevado (trabalhador, agricultor) até sua queda (cangaceiro),



e a descoberta de sua grandeza na queda (justiceiro); por outro lado, o fato de “ser produto de uma *hybris*, uma desmedida, uma violação da medida, da ordem natural das coisas [...]” (KOTHE, 1987, p. 25). Assim, o herói cangaceiro aproxima-se do herói grego em seu percurso de vida, em sua iniciação ao mundo do crime como uma forma de redenção e ao mesmo tempo de queda. O herói cangaceiro como seu antepassado grego, a certa altura,

descobre a mão de ferro do poder, do destino, da história: descobre que o seu agir foi errado; descobre que não devia ter feito tudo o que fez; descobre que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte. E é lá embaixo que ele redescobre sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer ou que venha a recuperar o poder perdido. (KOTHE, 1987, p.26).

Suas trajetórias marginais e criminosas geralmente são narradas como episódios de bravura, de insubmissão ao *status quo* estabelecido pelos grandes fazendeiros e pelas elites dominantes. Por isso, mais do que bandidos sanguinários, os cangaceiros são vistos como “justiceiros” do sertão. Essa noção de “justiça pelas próprias mãos” é evocada em praticamente todos os cordéis. Portanto, o cangaceiro é legitimado por uma sociedade onde o mais forte manda e o mais fraco obedece, e onde não há tribunais e a justiça é uma palavra abstrata até se tornar em sangue. Dessa maneira, Lampião é apresentado como um “injustiçado” que foi atrás da lei das armas. Sua história adquire tons míticos e trágicos ao mesmo tempo, sua figura é lembrada como o espírito de luta do sertanejo, expulso de suas terras, espoliado de seus bens, tendo a vida constantemente ameaçada por inimigos de toda sorte. Lampião se insere, dessa maneira, a partir de um contexto social, político e econômico de grande desigualdade e imensa brutalidade. Devido à sua trajetória familiar e pessoal, ele é tido como uma espécie de herói do nordeste. Sua figura é evocada mesmo em cordéis que se pretendem absolutamente fictícios, como é o caso de “O cangaceiro do futuro e o jumento espacial”, onde Klévisson Viana expõe com mais clareza o papel dos cangaceiros no imaginário nordestino. Através de heróis cangaceiros vemos o cangaço como uma forma de repúdio aos desmandos dos coronéis que habitam o sertão. Nos versos de Klévisson, como de outros poetas da região, isso se torna transparente:

Dormi numa rede armada  
 Num recanto sideral  
 E sonhei bem diferente  
 Com um cangaceiro legal  
 Severino Canindé  
 E o Jumento Espacial.

[...]  
 Severino Canindé,  
 Era um rapaz diferente  
 Conhecedor da história  
 Muito culto, inteligente  
 Na informática e na quântica  
 Era um cabra experiente

Leu tudo sobre o nordeste  
 Da praia, serra e sertão  
 Por isso recebe em sonho  
 Virgulino, o Lampião  
 Que lhe fala do cangaço  
 Como a única solução

E o Rei do Cangaço disse:  
 - Severino Canindé,  
 Vim pra mode te falar  
 Sem rodeio e rapapé  
 Livre seu povo do aperto  
 E em meu "Padim" tenha fé!

[...]  
 - Em defesa do Nordeste  
 E nosso povo oprimido  
 Vou lutar contra o político  
 O traficante, o bandido  
 Que entrega nossas riquezas  
 Deixando o país falido!

[...]  
 Doutra feita Severino  
 Dum caso foi informado  
 Que não distante dali  
 Num pequeno povoado  
 O povo humilde e sofrido  
 Estava sendo atacado.

[...]  
 - Toca fogo na munição!  
 Grita assim o coronel  
 Faço cada desnutrido  
 Beber um gole de fel  
 E de vilão mais terrível  
 Faço jus ao meu papel!

[...]  
 Severino grita: - Cabra  
 Eu hoje como seu "figo"  
 Por ter tirado do povo  
 Comida, paz e abrigo  
 Pode vir com a curriola  
 Que eu não temo perigo!

[...]  
 O coronel Galê Site  
 Rosnava feito um barrão  
 Gritava pelo capeta  
 Chamava o nome do cão  
 Dava cotoco e pulava  
 E embolava pelo chão.

Severino quando viu  
 Que tinha vencido a luta  
 Um amontoado de latas  
 Foi o que sobrou da disputa  
 O povo ficou feliz  
 Com sua firme conduta.

[...]  
 Por enquanto o coronel  
 Da mídia se escafedeu  
 Sumiu então por uns tempos  
 Aquele malvado ateu  
 E ao cangaceiro moderno  
 Nosso povo agradeceu.

[...]  
**As jocosas aventuras**  
**Klévisson escreve dia-a-dia**  
**Lampião lutar sabia**  
**E teve suas desventuras**  
**Viveu sofrendo as agruras**  
**Injustiça e traição.**  
**Sonhou com um novo sertão**  
**Severino nosso herói**  
**Outro mito se constrói**  
**Numa nova geração. (VIANA, 2008, p. 1, 4-5, 9,**  
**16-17, 19, 21, 23-24).**

Vislumbra-se, através dos versos deste cordel, como são vistos os cangaceiros, que lugar ocupam no imaginário nordestino e quais as referências de mundo que exprimem. Mesmo sendo um cordel sobre um cangaceiro fictício, ele é relevante no que tange à descrição do herói e da trama. No caso, o cangaceiro é um

ser benfazejo, que vem trazer o bem e a justiça a um sertão assolado pelos desmandos de um coronel. O cangaceiro Severino é apresentado como um herói popular que defende os mais fracos e não se dobra aos mais fortes. O embate entre classes fica claro, pois o dono do poder é um vilão e o rapaz do povo é um herói. O coronel Galê Site é visto como um usurpador, que quer sugar toda a riqueza e vida do povo submetido ao seu mando. Severino é aquele que se atreve a levantar-se contra o coronel e a defender as pessoas que ele oprime. Assim, temos o embate entre bem e mal, e mais do que isso, entre o povo e a elite dominante.

O cangaceiro é a voz dissonante que se levanta contra a dominação e subjugação do povo. Ele é o rebelde por excelência, por destino. É o único que enfrenta os poderosos de frente, e por não servir às elites, é tido como um herói popular. Essa história de Lampião retrata bem esse perfil de homem solitário e trágico, que enfrenta a morte, mas não abre mão de sua liberdade e dignidade. E, além disso, não abre mão de uma certa noção de justiça, quando a justiça é imposta pelas armas e pela violência. O cangaceiro surge como o justiceiro do Nordeste, aquele que traz a lei da bala e da bravura e não permite que a sociedade de controle o manipule. Lembremos novamente que Foucault (2010) falava em instituições que exerciam uma espécie de regulação social, entre elas, a polícia. O cangaceiro é aquele que desafia essa instituição e faz ver ao homem comum o quanto ele é controlado e manipulado por instrumentos de poder. Altivo e valente, destemido e bravo, o cangaceiro pressupõe uma identidade de “cavaleiro da Idade Média”, de um novo “El Cid” renascido no sertão e combatendo não os mouros infiéis, mas os coronéis e seus bandos. Essa noção de heroísmo e justiça é o que fica explícita no cordel “História Completa de Lampião e Maria Bonita”, da autoria de Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré, como podemos acompanhar abaixo:

À caatinga era recluso  
 Como rês presa no laço  
 Por não ceder ao abuso  
 Nem suportar embaraço  
 Do sistema dominante  
 Como figura marcante  
 Tornou-se rei do cangaço!

Fazendeiro Zé Calú  
 Da própria filha abusou  
 Lampião qual justiceiro  
 Pelos grãos o amarrou  
 Pendurado no telhado  
 Por cangaceiros puxado  
 O infeliz desmaiou!

(VIANA, RINARÉ, 2006, p.19).

Lampião ficou famoso  
 Nas andanças, no sertão  
 Houve um fato curioso  
 Numa certa ocasião  
 Na Fazenda Melancia  
 Ao fazendeiro punia  
 Com a mais dura lição...

Podemos observar como a lei é instituída no sertão por meio das ações de Lampião. Ele é trágico, pois mesmo quando faz justiça, ele usa da “desmedida”, ou seja, vai além de qualquer limite. Essa “desmedida” é o que o leva à morte, à solidão, ao abandono. No final da vida, já sem seu bando original, Lampião é encurralado e degolado junto com Maria Bonita. Sobram apenas os versos dos poetas, e no caso de Klévisson, também os traços do desenhista, que põe no nanquim e no papel a história da vida e da morte desse herói nordestino, que as elites abominam e o povo consagra através de seus cantadores.

#### 4.3 PÍCAROS E ANTI-HERÓIS

O imaginário do nordeste não se alimenta apenas de heróis solitários e trágicos, mas tem também em seu repertório anti-heróis e pícaros como Pedro Cem, João Grilo e Pedro Malasartes. Este último, o mais famoso de todos, é provavelmente o pícaro mais antigo. Pedro Malasartes inicia sua trajetória na Península Ibérica: na Espanha será conhecido como Pedro Urdemales (ou seja, aquele que urde/trama, más ações). Em Portugal, será conhecido como Pedro Malas Artes. As arteirices de Pedro, em Portugal, se darão em duas esferas: por um lado, ele é visto como ingênuo e bobo e suas ações são bem-sucedidas graças à sorte que sempre o acompanha; por outro lado, ele é o rapaz astuto e inteligente que trama histórias com que engana àqueles que porventura o tentem explorar de alguma maneira (CASCUDO, 2005, p. 249). Este Pedro astuto e brilhante em suas tramóias será o pícaro por excelência do sertão nordestino. Ele se transforma no “amarelinho”, adquirindo características físicas e de personalidade do próprio povo do nordeste. Sua fisionomia é mirrada, sua tez amarelecida, ele é particularmente feio e simplório nas vestes, quase um mendigo. Contudo, o que possui de simples na aparência, ele compensa com a inteligência ao saber como mentir e enganar. Porém, o Malasartes nordestino jamais engana aos pobres de ventura como ele; e é justamente isto que faz dele um herói popular: Pedro ludibria o fazendeiro sovina, o janota metido a esperto, a mulher adúltera e rica que se nega a dar-lhe um prato de comida. Ou seja, todos aqueles que, numa situação privilegiada, primam por explorar os mais desvalidos. Pedro surge como uma espécie de crítica à sociedade

brasileira e nordestina, onde há uma imensa desigualdade social e onde a injustiça econômica se faz presente.

Se o pícaro advindo da Península Ibérica é aquele sujeito que se nega ao trabalho ao mesmo tempo em que mostra por suas artimanhas, a estrutura social e os vícios dos poderosos, o pícaro brasileiro é o sujeito que desvela a exploração contínua do trabalho e os preconceitos que norteiam a elite. Em todas as histórias conhecidas deste personagem no Brasil há uma constante: diante de sua aparência simplória, todos os antagonistas (geralmente ricos e bem alimentados) o subestimam e, de alguma maneira, buscam explorá-lo. Malasartes é uma espécie de “mito popular” em que o Zé Povinho vence os poderosos, seja pela malícia, seja pela astúcia. Ele é, em outra esfera, uma espécie de “Robin Hood” à brasileira. Engana os ricos e poderosos, rouba-lhes o dinheiro de forma astuta, utilizando-se das próprias fraquezas de seus antagonistas, notadamente a ganância, a sovinice, a mentira. Malasartes ludibria o próprio “ludibriador” e, com isso, traz para o povo a noção de “justiça” feita através da malícia e da inteligência. Este personagem, mais do que um tipo, representa toda uma classe social desfavorecida e explorada. Assim, quando Pedro vence seu oponente, temos a representação do povo vencendo de alguma maneira a elite dominante. Talvez por isso Pedro jamais sofra nenhuma espécie de castigo (humano ou divino), já que ele, por si só, é uma representação da justiça popular, uma espécie de “justiça” fictícia, praticada no plano do imaginário.

Dessa maneira, tem-se em Malasartes a síntese do “jeitinho brasileiro”, do pícaro ibérico e também um arquétipo do malandro, segundo expõe o antropólogo Roberto Da Matta:

Temos grandes arquétipos da malandragem, figuras que desenharam como ninguém o papel e o tipo. Gente como Pedro Malasartes, que foi capaz de realizar uma série de transformações impossíveis ao homem comum. Assim, ele superou a exploração econômica e política do seu trabalho, condenando o fazendeiro que o espoliava. Conseguiu também transformar a imobilidade da miséria numa venturosa vida de viajante sem pouso ou casa, situação de onde pode sempre enxergar tudo e ganhar novas experiências. Pedro Malasartes foi também capaz de proezas incríveis, como explorar os ricos, vender merda como se fosse riqueza e levar honestidade ao meio de pessoas desonestas. (Da MATTÁ, 1986, p.106),

É interessante notar o papel exercido pela arte tanto no nordeste quanto em outros locais do Brasil. Através de cantorias, de histórias fictícias de um pícaro

esperto e sagaz, o povo tem a chance de sublimar sua revolta e realizar a libertação ou catarse. Entenda-se catarse sob o ponto de vista da tragédia grega, onde os sentimentos de horror e piedade eram liberados através da *mimesis* e da verossimilhança. Neste caso, a catarse seria a libertação das emoções de escravidão e exploração sentidas pelo povo e finalmente trazidas à tona e transformadas através de ações lúdicas e criativas, sejam elas as histórias cantadas nas feiras, sejam elas a transformação social pela qual passa o povo brasileiro durante o carnaval. Desta maneira, no carnaval, temos uma inversão de papéis e valores: o povo miserável que vive amontado nas favelas desfila suas ricas e nobres fantasias, enquanto é assistido de longe pela elite do país; já nas cantorias das feiras nordestinas, o povo se vê retratado nos personagens das histórias e na performance do cantador, realizando através da fantasia, a libertação do seu sofrimento, num movimento autêntico de *catarsis*.

Malasartes, em certa medida, faz parte deste movimento catártico do povo brasileiro. Por meio de suas artimanhas, ele revela uma estrutura social desigual e faz com que os papéis sociais se invertam: o rico é explorado, o pobre é recompensado. Além disso, Pedro age como uma espécie de “espelho” das vicissitudes alheias, onde é possível enxergar o engodo e a falsidade alheia nas artes e palavras astutas deste personagem, como bem realiza Klévisson Viana em seus versos:

Pedro Malasartes foi  
Um menino endiabrado  
Não se metia em questão  
Pra não lograr resultado  
Mesmo sendo amarelinho  
Cabeçudo e bem magrinho  
Atrevido e malcriado.

De rosto comprido e fino,  
Olho esperto, ‘abuticado’  
Sua pele tinha a cor  
Do amarelo queimado;  
Tinha um comprido pescoço  
Sua cabeça era um caroço  
De manga, quando chupado...

Pedro cresceu pobrezinho,  
Junto com o mano João  
Que ao contrário de Pedro,  
Era tolo e bestalhão;  
No trabalho era esforçado,  
(Já Pedro, vivia deitado  
Sem ir atrás de patrão)...

Aquela mulher tão falsa  
Não se fez de constrangida:  
Saiu para recebê-lo  
Sorrindo, muito fingida  
Pra não cair em cilada  
Mandou ligeiro a criada  
Esconder toda a comida

[...]  
Nessa hora Malasartes  
Desceu então do telhado  
Conduzindo o urubu  
Pelas asas, pendurado  
Bateu na porta da frente  
E o homem sorridente  
Foi ver quem tinha chegado

[...]  
Malasartes, já na mesa  
Pôs embaixo o urubu  
No coitado então pisou;  
Foi tão grande o sururu!  
Pedro deu uma cutucada

Seguiu Pedro viajando  
 Por vilas e povoados  
 Se valendo da astúcia  
 E de planos bem formados  
 Não gostava de patrão  
 Pois para roubar ladrão  
 Pedro era bem preparado

[...]  
 Mais tarde, Pedro encontrou  
 No caminho, uma fazenda  
 E pensou com seus botões:  
 - Esta veio de encomenda  
 Vamos ver logo o que faço  
 E como armo meu laço,  
 Usando esta minha prenda

[...]  
 O senhor daquelas terras  
 Se encontrava viajando;  
 Sua esposa, traiçoeira  
 Estava então preparando  
 Um banquete importante  
 Para agradar um amante,  
 Que a dita vinha acoitando...

Pedro viu lauto banquete:  
 Um bem assado leitão  
 E a criada, tratando  
 De um saboroso faisão;  
 Vinho do Porto gelado  
 E peru, bem temperado  
 Tudo para o “Ricardão”...

[...]  
 O fazendeiro apeou-se  
 Do seu cavalo possante  
 Bateu na porta de casa  
 E esperou um instante  
 Quem abriu foi a criada,  
 Ficando tão descorada  
 Com a surpresa importante

Bem na asa machucada  
 O bicho piou: Uh! Uh!

[...]  
 - É verdade, minha senhora,  
 O que fala o urubu?  
 Que você tá me escondendo  
 Um recheado peru?  
 (Com medo de ser apanhada  
 Com a comida guardada,  
 Ela grita): Era pra tu!

[...]  
 Depois de grande banquete,  
 Entraram em negociação  
 Pois o homem quis comprar  
 A ave de estimação...  
 Pedro não era beócio  
 E o urubu, no negócio  
 Vendeu por um dinheirão...

Malasartes ao fazendeiro  
 Falou, por esta maneira:  
 - Cuide bem da sua prenda,  
 A ave adivinhadeira!  
 Mas quero algo informar:  
 Ela gosta de delatar  
 Toda mulher traideira!

A mulher, ouvindo aquilo  
 Ficou de tudo assustada  
 Mandou dar fim ao amante  
 Armando-lhe uma emboscada...  
 Devido ao bicho sabido,  
 Nunca mais traiu o marido  
 Pra não ficar mal-falada... (VIANA, 2008, p. 2, 4,  
 8-10, 12-14, 16)

Repare-se nestes versos a aparência física de Malasartes, sendo ele um “amarelo” tanto no sentido da pigmentação de sua pele, quanto no sentido metafórico, já que no nordeste, “amarelo” designa também o sujeito esperto, que vem do povo e que sofre as agruras da vida precária dos pobres do sertão. Note-se que este personagem adquire feições típicas do nordestino, tanto em sua descrição física quanto psicológica. Ele é um pícaro, pois vive uma vida errante, de povoado em povoado, sem obedecer a nenhum patrão. Porém, sabe como aproveitar as situações para levar “vantagem” sobre elas.

Neste sentido, ao mesmo em que é um “malandro”, também é um mestre em dar lições sobre comportamento, ética e moral. Veja-se a lição neste caso, aplicada à mulher adúltera e ao fazendeiro, seu marido. Malasartes segue assim, uma moral típica do nordeste, levando ao leitor, a consciência sobre questões de conduta. Através do urubu falante, este personagem travesso “desmascara” a mulher do fazendeiro e faz ver ao leitor, as mentiras e os vícios daqueles que estão numa posição privilegiada: o fazendeiro e sua esposa. Assim, Pedro Malasartes ao mesmo tempo que ludibria o fazendeiro, dá uma lição de moral à mulher deste. Pedro é por isso, uma espécie de “elemento regulador” das relações sociais, através de suas ações, a hipocrisia e a falsidade sociais se tornam transparentes e são de certa forma, punidas com as espertezas protagonizadas por ele. Desta maneira, este pícaro nordestino leva ao povo, por meio de suas artimanhas, toda uma noção de valores éticos (fidelidade, lealdade, honestidade, sinceridade) mesmo que sua conduta aparentemente fuja aos padrões da moral estabelecida. Utilizando-se de tramóias, Malasartes leva ao sertão, não a desmedida dos cangaceiros, mas a lei do mais astuto. Ele conduz seus antagonistas de volta a um comportamento ético, mesmo que isso se dê pelo medo do “desmascaramento”, ou seja, ele traz aos confins do sertão a lei, a moral, a conduta ética, mesmo que seja por via da astúcia e da malícia. Assim, o nordeste cria em seu imaginário, dois tipos de justiça advinda do povo: a justiça do excesso e da desmedida, preconizada pelas armas dos cangaceiros, vingando-se dos coronéis e seus defensores; e a justiça da astúcia e da malícia, que através da esperteza, e do desmascaramento da hipocrisia por um personagem popular, dá aos poderosos, uma lição de moral.

#### 4.4 HISTÓRIAS RELIGIOSAS

Se no imaginário do nordeste existem dois tipos de justiça advinda do povo e praticada pelos homens, há também um tipo de justiça que escapa ao poder humano: a Justiça Divina. Ao contrário da lei de Talião (“olho por olho, dente por dente”) praticada pelos homens do sertão, temos outra Lei de Deus, que é baseada no Perdão e na Misericórdia, o que a distingue dos tribunais terrenos. Essa é a base da religiosidade vivida no nordeste, lembrando que o catolicismo tem um forte apelo



naquela região, desde os tempos dos primeiros colonizadores. Assim, surgem personagens míticos e históricos como Frei Damião e Padre Cícero além de personagens sobrenaturais (mas que também foram históricos) como Jesus e Maria (Nossa Senhora, a Compadecida). Enfim, tanto Jesus quanto Maria, assumem proporções míticas e com poderes sobre-humanos, ou seja, divinos. Nesse âmbito, eles resgatam através da Literatura de Cordel, toda uma dimensão da humanidade que geralmente se vê soterrada pela noção de mal e de pecado.

Deus, em suas figuras mais populares, assume um papel de regenerador social, haja vista que a sociedade nordestina se baseia em guerras fratricidas e sangrentas por questões de terras e de vinganças familiares. Num ambiente de extrema violência, onde muitas pendências se resolvem à bala ou na ponta da faca, a figura de um Deus misericordioso vem trazer a noção de perdão aos crimes mais odiosos cometidos entre vizinhos e famílias inimigas. Não é à toa, que numa terra assolada por secas constantes, pestes, fome e violência, a religião torne-se um fator tão forte de coesão social e submissão às condições da natureza (e por conseguinte às condições sócio-econômicas vigentes).

A religiosidade funciona num duplo sentido: como forma de aplacar as dores e os sofrimentos padecidos pelo povo, seja através de milagres, seja através da fé e da oração; ou como forma de manter toda uma estrutura social em funcionamento, aplacando ódios, desfazendo revoltas, regulando as relações sociais em suas diversas esferas (nascimento, casamento, doença, morte, desavenças). O padre é figura central neste processo de “regulação social”, servindo como mediador em questões de desavenças entre vizinhos, geralmente fazendeiros, sendo preceptor em muitos lugares onde não há escola, fazendo o papel de médico ao levar sua bênção a pessoas enfermas (cuja cura muitas vezes é também operada pela fé), levando o consolo a pessoas que sofreram perdas e viuvez, enfim, servindo como mediador em várias esferas onde o Estado não atua ou não chega (saúde, educação, justiça).

Segundo Foucault (2010), o Estado Moderno teria uma série de instrumentos de poder e controle social, entre eles a escola, a polícia, a justiça, os hospícios, etc. De acordo com este autor, todas estas instituições teriam um papel de sujeitar o indivíduo e conformá-lo a uma série de interesses sociais, políticos e econômicos:

A invenção dessa nova anatomia política não deve ser entendida como uma descoberta súbita. Mas como uma multiplicidade de processos [...] de origens diferentes, [...] que entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral. Encontramo-los em funcionamento nos colégios, muito cedo; mais tarde nas escolas primárias; investiram lentamente o espaço hospitalar; e em algumas dezenas de anos reestruturam a organização militar. [...] Não se trata de fazer aqui a história das diversas instituições disciplinares [...] mas de localizar apenas numa série de exemplos algumas das técnicas essenciais que, de uma a outra, se generalizaram mais facilmente. Técnicas sempre minuciosas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político detalhado do corpo, uma nova 'microfísica' do poder; e porque não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. (FOUCAULT, 2010, p.134).

A Igreja seria uma forma de contenção e controle social de uma sociedade mais arcaica baseada no poder divino dos Reis e dos Papas. O que ocorre no nordeste é que este poder de controle do Estado Moderno não foi capaz de adentrar todos os grotões do sertão, deixando muitos povoados, vilas e cidades à mercê da autoridade local, geralmente um grande latifundiário. O padre torna-se, a única autoridade passível de enfrentar os coronéis do lugar e de aprimorar as relações sociais entre os trabalhadores rurais e seus patrões. Ele é o mediador por excelência de todas as espécies de contenda e situações de conflito. Através da figura religiosa uma série de novas condutas se estabelece: filhos são legitimados através do batizado, o casamento torna-se obrigatório na consumação da sexualidade adulta (ao invés de estupros e raptos), os valores católicos são inculcados numa educação religiosa onde deve-se “amar ao próximo como a si mesmo” e onde a caridade e a fraternidade devem ser condutas norteadoras das ações de cada um. Enfim, o padre traz à sociedade nordestina através da religião, toda uma série de leis e normas a serem seguidas, sem as quais, provavelmente essa sociedade se desintegraria em um banho de sangue, ódio e egoísmo.

A religião assume um papel central na sociedade nordestina, como órgão que estabelece regras para o convívio social, assegura o bom funcionamento das relações de poder, e mais que isso, atua numa esfera metafísica, preenchendo tanto necessidades espirituais quanto materiais do povo daquela região. A religião católica, através de seus santos e mártires, se faz presente no imaginário nordestino e termina por representar tanto as agruras quanto a capacidade de bem-aventurança dos mais pobres. Ela é uma espécie de baluarte e consolo com o qual o povo pode contar. Em sua mensagem e representação, Jesus surge não só como o

Salvador dos desvalidos, mas também como aquele que traz uma nova noção de justiça. “Amai vossos inimigos” e “Dai a outra face” são palavras de Jesus que ecoam numa sociedade violenta baseada na vingança. O fato de Jesus ter trazido há dois mil anos a lei do perdão e do amor ao próximo, enfrentando a lei rabínica da época, faz com que ele represente uma instância da justiça, a Justiça Divina, onde mesmo o mais torpe e vil criminoso é passível de ser perdoado, se ele tem em si o arrependimento. Assim, o homem sertanejo pode buscar por uma espécie de “redenção” ou “purgação” de seus inúmeros erros ou mesmo crimes. Por isso, nasce no nordeste a crença no Perdão Divino e nos milagres, e tanto a figura de Jesus quanto de Maria são tratadas como as representantes desta misericórdia de Deus. Assim, Maria, mais conhecida como a Compadecida, é tida como a Mãe Compassiva que a todos é capaz de perdoar. Surge uma religiosidade “cabocla”, simples e ingênua, mas de grande força na sua fé, onde a Compadecida é capaz de milagres e de realizar no plano espiritual o que os homens se vêem incapacitados de realizar no plano material, ou seja, uma justiça baseada na compaixão e no perdão.

Essa crença e essa mensagem tornam-se claras também através da literatura de cordel. Klévisson reescreve uma história advinda da Idade Média, a da morte de um pecador obstinado, que havia matado seus progenitores e depois o padre, e do seu arrependimento, quando é salvo das garras do demônio por Maria que se compadece do criminoso. O milagre da Salvação e a crença na misericórdia divina ficam bem manifestos nos seguintes versos:

Existiu no Velho Mundo  
Pecador obstinado:  
Matou o padre e padrinho  
Pra provar que era malvado  
(Não poupou sequer a vida  
Do pai por quem foi gerado)!

[...]  
Disse assim o impostor:  
- Miguel escute a verdade;  
Esta alma praticou  
Tudo que é perversidade!  
Tu vens cheio de razão,  
Não sabe da missa a metade!

São Miguel disse: - É verdade!  
Tu só vives de atentar;  
Mas a culpa é toda tua,  
Pois fez o homem pecar...  
Jesus disse à Imaculada:  
- Maria pode salvar!

Ficou a alma a louvar  
O Santo Nome de Maria...  
Dizia: - Bendita seja,  
Seja nossa Luz e Guia,  
Amparo dos desgraçados  
Fonte de paz e harmonia! (VIANA, 2003, p.1, 7-8).

Nos versos citados acima vemos a crença na Justiça Divina, enquanto fonte de misericórdia e a figura de Maria como elemento central da salvação e do perdão. Se São Miguel e Jesus conhecem os feitos do pecador, Maria não só os conhece

como se compadece de toda a situação, daí ser chamada no nordeste de “A Compadecida”. No tribunal divino, o Diabo toma o lugar dos homens comuns, e exprime em seus argumentos os mesmos motivos que uma pessoa qualquer do povo exprimiria. Ele é a figura que representa a Justiça Terrena, a justiça dos homens e da lei de Talião. Contrapondo-se a essa noção de justiça falha porque humana - surge Maria com a misericórdia divina, provando que nem sempre a lei de Talião é a lei do Deus Cristão escolhido pelos nordestinos.

Cria-se, assim, no imaginário do nordeste, uma nova perspectiva, uma nova possibilidade de ação ou pelo menos de entendimento das leis que regem a sociedade. Se é difícil realizar o que Jesus pregou, se é praticamente impossível amar a um inimigo, pelo menos existe uma possibilidade ou instância divina, onde tudo é passível de realizar-se. Ao crer nessa instância divina, o homem tem a possibilidade de redimir-se e, de alguma maneira, de perdoar a si mesmo e a seu próximo. Maria, Jesus e a Igreja Católica tornam-se um signo de civilização em meio à barbárie e à violência que assolam aquelas terras.

#### 4.5 PELEJAS E DESAFIOS

Não há como falar em pelepas e desafios sem referir-se à cantoria, de onde eles advêm. A cantoria é a primeira instância de toda a peleja a fonte oral de onde surgem os desafios e as glosas poéticas entre poetas diversos que se enfrentam num embate criativo. Quanto aos antecedentes e ao surgimento das primeiras pelepas, vejamos o que Luís da Câmara Cascudo conta:

A cantoria sertaneja é o conjunto de regras que regem a profissão do cantador. Há o cantador, sempre tocando instrumentos, e o glosador, poeta-glosador, que pode ser também um cantador ou apenas improvisar. [...]. A supremacia está, naturalmente, nos cantadores. Vivem de feira em feira, cantando sozinhos [...]. Vez por outra deparam um antagonista, oficial do mesmo ofício. [...]. Na hora aprazada, iniciam a peleja, designação clássica para esses duelos poéticos. Vencedor ou vencido, o dividendo é de 50%. [...]. A notoriedade dos cantadores está sempre dependendo do último encontro. Alguns cantadores escrevem, ou fazem escrever, os melhores versos compostos. Mandam imprimir e saem vendendo. (CASCUDO, 2005, p.173).

Temos o surgimento das pelepas e desafios dentro de uma cultura basicamente oral. O cantador é também o desafiante quando posto diante de outro cantador de igual ou maior talento que ele. São as contendidas poéticas, tão populares nas feiras e praças do sertão nordestino. A peleja, seja ela oral ou escrita, é uma forma de mostrar ao público ouvinte / leitor os talentos e a capacidade de criação e improvisação dos poetas contendores. Ganha a contenda ou peleja, não o poeta que sabe mais, que tem mais conhecimentos, mas aquele que sabe improvisar e rimar melhor. Assim, a arte da rima e do fazer poético é o que decide a parada. O melhor poeta, vencedor da peleja, será aquele que for capaz de glosar até o conteúdo mais difícil, como um trava-línguas ou um ditado popular. Certa feita, como conta Cascudo, o cantador José Pretinho, do Piauí, foi derrotado pelo Cego Aderaldo porque não soube desvencilhar-se de um trava-língua: *quem a paca cara compra, cara a paca pagará*.

Temos na arte da cantoria nordestina o nascimento dos desafios e pelepas tão famosos desde o século XIX, que, ao correr do século XX, tornaram-se também arte escrita e impressa em folhetos de cordel. Hoje em dia, muitos dos folhetos vendidos nas feiras são reproduções de “pelepas” imaginárias e às vezes até “virtuais”, ou seja, pelepas que se deram no âmbito da internet. A internet tem sido um meio de unir poetas muitas vezes distantes geograficamente, mas que partilham do mesmo gosto pela poesia de cordel. Um exemplo a ser citado é a peleja entre Klévisson Viana (que vive em Fortaleza) e Bráulio Tavares (radicado no Rio de Janeiro), a qual foi inteiramente travada via internet. O interessante desta peleja é que, apesar de virtual, ela contou com a participação de internautas, que ora pediam glosas, ora pediam motes e até mesmo pagavam por estes pedidos. Cria-se então, no século XXI, um novo tipo de peleja, totalmente virtual, mas nem por isso diferente do que se tem feito até os dias atuais, ou seja, obedecendo às regras métricas da poesia de cordel e à questão da oralidade, pois mesmo sendo escrita, a peleja virtual ainda assim recorre a termos da voz e da cantoria. A peleja virtual renova toda uma tradição oral e popular e traz para o plano da escrita e da virtualidade o que antes era privilégio das audiências das feiras no interior do nordeste. Como defende Klévisson Viana, o cordel não deixa de ser cordel por utilizar-se de um meio eletrônico como a internet, mas, ao contrário, reinventa-se e torna-se ainda mais popular.

Lembremos que as pelejas são uma tradição arraigada no nordeste e que marcam a cultura nordestina, tanto pela criatividade quanto pelo fato do embate entre dois vates. Segundo Lúcia Vassalo (2000), o sertão tem raízes medievais que permanecem intactas em sua cultura até os dias atuais. Dentre essas raízes medievais, está a contenda entre trovadores ou, no caso, entre os poetas de cordel. As pelejas seriam, desse modo, a continuidade de uma cultura de natureza oral, advinda de Portugal com os primeiros colonizadores. Desta maneira, tanto a cantoria praticada por um único cantador, recitando romances de lutas, bravuras, heróis e princesas, quanto o embate entre dois cantadores/poetas explicitado através do improviso e das rimas nos desafios e pelejas, seria uma tradição advinda de tempos imemoriais, de uma Europa que já não existe, mas que se mantém viva na memória e na voz dos cordelistas brasileiros. Não é de surpreender, portanto, que até hoje os cantadores e/ou poetas de cordel, ao se desafiarem, primem por expor suas qualidades e amesquinhar o oponente. Muitas vezes ocorre de um poeta/cantador desafiado deixar-se levar pela megalomania, inventando para si características e situações diversas da realidade ou, então, de rimar e versejar atacando de chofre, seu adversário. Segundo relata Luís da Câmara Cascudo:

No mais aceso da luta os cantadores trocam insultos inesperados e curiosos. As comparações mais chistosas e humorísticas aparecem no galope das rimas. [...]. A violência da linguagem atinge o nível da apóstrofe e é interessante ver aqueles dois homens inofensivos e tímidos alardearem façanhas e espalharem ameaças muitíssimo além das possibilidades materiais e morais de toda região. (CASCUDO, 2005, p. 234).

Sendo a peleja um embate verbal ganha quem melhor souber derrubar o adversário através de rimas insultosas e bem feitas, ou tecer motes e glosas que o oponente se veja incapaz de continuar glosando. É comum, nas pelejas, a mudança do tipo de versificação, a inclusão de motes alheios pedidos pelo público, o uso de ditados populares e trava-línguas, enfim, tudo que desafie e dificulte ao máximo a capacidade de rimar de ambos os poetas. O desafio não tem este nome apenas por ser um embate, mas também por desafiar a criatividade e a capacidade de improviso daqueles que se propõem a enfrentá-lo. Para ilustrar esta exposição citamos, a seguir, três momentos da peleja de Bráulio Tavares com Klévisson Viana:

K – Na arte de versejar  
 Não temo queda de braço  
 No folheto e no repente  
 Deus me deu régua e compasso  
 Tenho no crânio um engenho  
 Pra vate virar bagaço.

BT - Poeta mole eu amasso  
 Poeta duro eu rebento  
 O engenho que você fala  
 É enferrujado e lento,  
 Mói dez alqueires de cana  
 Dá dez gotas de talento.

[...]  
 Um internauta que ouvia  
 Foi então solicitando  
 Pagou o mote e pediu  
 Quero os poetas cantando  
 Cada qual mais inspirado  
 “Eu quero ver acordado  
 Aquilo que vi sonhando”

K - Sonhei com um belo país  
 Sem ladrão, sem nepotismo  
 Onde o analfabetismo  
 Cortaram pela raiz  
 A criançada feliz  
 Seguia firme, estudando  
 Vendo essa luz despontando  
 Fiquei emocionado  
*Eu quero ver acordado  
 Aquilo que vi sonhando.*

BT - Sonhei que via uma escola  
 No lugar duma FEBEM,  
 E uma rua onde ninguém  
 Roubava ou cheirava cola;  
 Guris em vez de pistola,  
 Uma caneta empunhando,  
 E havia uma lei baixando  
 Salário de deputado...  
*Eu quero ver acordado  
 Aquilo que vi sonhando.*

[...]  
 Um internauta que nascido  
 Lá na Serra do Teixeira  
 Pagou bem os dois poetas  
 E falou desta maneira:  
 Eu quero que vocês cantem  
 “Iguazinho a Zé Limeira”

K – O velho rei Salomão  
 Foi num boteco melado  
 Queria beber fiado  
 Todo cheio de razão  
 Vinha chegando Sansão  
 De posse duma peixeira  
 Salomão viu, **fez carreira**  
 Para **não entrar no aço**  
*Eu querendo também faço  
 Iguazinho a Zé Limeira*

BT - Li no Código Penal  
 Que George Bush  
 Se engasgou tomando Crush  
 Na venda de Nicolau;  
 Teve briga, **o escambau**,  
 Bofete, soco e rasteira,  
 Mas a nação brasileira  
 Não perdeu um só pedaço!  
*Eu querendo também faço  
 Iguazinho a Zé Limeira* (VIANA, TAVARES,  
 2006, p. 1, 4, 16)

Através destes exemplos nota-se como os poetas duelam em termos de rimas e temas, como constroem por meio de seus versos, a peleja. Também é visível o quanto a oralidade ainda perpassa essa arte, mesmo a peleja acima tendo sido escrita toda no computador. Na última estrofe de Tavares, há o uso da gíria popular (o escambau), assim como Klévisson, na estrofe anterior, faz uso de expressões da oralidade em suas metáforas (fez carreira / para não entrar no aço), ou seja, ambos os poetas recorrem à linguagem popular e oral do nordeste em seus versos escritos

na internet e depois publicados em folheto. Essa utilização da linguagem oral é justamente o ponto forte onde o cordel se baseia e onde reside sua originalidade.

Diferentemente da alta literatura, que prima por uma linguagem culta e rebuscada, a literatura de cordel busca exprimir o pensamento popular e a forma cotidiana como ele é expresso nas ruas, feiras e praças, daí, o cordel ser uma expressão típica do povo nordestino, que o utiliza como meio de comunicação e informação, além de ser um divertimento. Assim, os duelos entre poetas muitas vezes ocupam o espaço da política e dos comícios, quando se desafiam sobre um assunto polêmico (a transposição do Rio São Francisco, por exemplo), ou quando tratam de uma situação da realidade circundante. O cordel não só ocupa um espaço de diversão e disputa poética, mas torna-se uma forma de levar à população mais carente as diversas visões de mundo. A peleja ocupa um lugar privilegiado da escuta popular. E os poetas de cordel, através de seus embates, restituem à cultura nordestina uma maneira própria de enxergar a realidade e vivenciar suas experiências.

#### 4.6 CICLO DE COSTUMES – HISTÓRIAS DE MORALIDADE E PUTARIA

O nordeste prima por ter uma moral bastante rígida e apegada a valores religiosos, como constatamos nas histórias de cunho religioso e regional. Não é de admirar, portanto, que muitos de seus cordéis tratem de temas como a moral atual, os valores éticos da sociedade moderna (ou a falta destes) e a questão religiosa. Diga-se de passagem, que o cordel tem uma missão de ser um meio também de educação popular e não só divertimento. Nesse sentido, verificamos uma série de reflexões e críticas sobre os costumes atuais. Dentre essas críticas, encontramos a disseminação pela TV de valores nada éticos e de uma cultura de massas que muitas vezes advém do estrangeiro e de forma alguma reflete a realidade nacional, mas que é acoplada à cultura e aos costumes brasileiros. Exemplo desta cultura importada são os bailes Funk e a disseminação de uma música que, além de estrangeira, versa sobre o crime, o sexo e as drogas de forma a fazer a sua apologia. É contra este tipo de ideologia (onde a liberdade adquire status de coisa absoluta) que o cordel se insurge. A literatura de cordel assume também um papel



de transmissão dos valores morais e éticos que deveriam nortear a sociedade contemporânea e faz, a seu termo, uma crítica aberta à falta de limites e valores da modernidade. Um exemplo deste tipo de cordel é a obra “A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk”, de Klévisson Viana:

[...]	Moça que cai na gandaia
A TV não quer mostrar	Sai imitando a novela
A cultura brasileira	Ainda cheirando a leite
Mas mostra a borra enlatada	Cai na pior esparrela...
Que vem da terra estrangeira	Fica feliz se lhe chamam
E o lixo da atualidade	De cachorra ou de cadela (VIANA, 2006, p. 2).
É essa “música” funkeira.	

Neste cordel, Klévisson conta a história de uma moça, Gabriela, a Bela, que, após ir ao baile funk sem calcinha e com uma minissaia escandalosa e ficar lá por três dias, volta para casa completamente drogada. Bela, como é chamada, zomba de Deus e dos valores paternos e diz que só acreditará em Deus se este a transformar numa cachorra, o que termina acontecendo. Porém, transformada em cachorra, ela passa a dar lições de moral e de comportamento:

Cuidado, muito cuidado	Jovens que cultuam o crime
Com a cachorra ex-funkeira	De Hitler junto ao nazismo
Se você tiver errado	E pregam abertamente
É bom que faça carreira	O preconceito e o racismo
Porque a cadela morde	A cachorra abre na terra
Na regada da traseira	Para vocês um abismo (VIANA, 2006, p. 10-1).

Constata-se a utilização do cordel como uma ferramenta de educação, através dos versos e rimas, o poeta vai mostrando a importância da ética e da moral e ensina aos jovens noções de comportamento. O cordel funciona como um instrumento de pregação moral, em que os erros cometidos pela sociedade são punidos com a fúria dessa cachorra. A personagem de Klévisson passa por uma metamorfose: de funkeira e desregrada, torna-se uma justiceira. Novamente vemos surgir no cordel a noção de justiça (seja ela terrena, seja ela divina), em que o mal é punido e onde o bem sempre prevalece. O autor dá-se conta disso, tanto que numa de suas últimas estrofes, ele canta: “aguarde novos relatos / desta saga justiceira”. Ou seja, o próprio autor tem consciência de que está levando para seu público uma ideia de justiça e ética que deve nortear os comportamentos tanto dos mais jovens, quanto de todo o resto da sociedade. É justamente essa ideia de uma maior justiça no âmbito social que perpassa toda a obra de Klévisson e de muitos outros cordelistas.

Note-se tanto no ciclo regional onde surgem personagens como cangaceiros, vaqueiros e pícaros, quanto no ciclo de costumes, existem instâncias de justiça e uma busca por uma sociedade mais igualitária, mais fraterna e mais regrada. Seja através das armas, seja através da honestidade e da bravura, seja através da malícia, seja através da misericórdia divina ou da ira de Deus, todos esses cordéis apresentam uma estrutura baseada na noção de que o bem sobrepuja o mal, o pobre vence o rico, o miserável deixa de ser explorado pelo poderoso e a desmedida e a falta de limites é tornada uma fúria divina contra os desregramentos sociais.

É interessante reparar que não só a falta de limites é punida no cordel de moralidade, ocorre o mesmo no cordel chamado de “putaria”. Demos este nome, talvez equivocadamente, a cordéis em que o sexo é tratado de maneira mais explícita e debochada ou surgem questões como a homossexualidade e a macheza. Repare-se que no nordeste há todo um código de conduta, e o homem nordestino, por sua própria experiência de vida e pelo próprio meio onde se cria, é obrigado a ser um “cabra macho”. Há um estereótipo de homem a ser seguido: o homem valente, bravo, destemido e, sobretudo, macho. Qualquer espécie de conduta que fuja a esse estereótipo é devidamente punida e castigada. Não há maior desvirtuamento de comportamento do que a homossexualidade para o nordestino. E isso fica bem claro no cordel de Klévisson Viana, chamado “O rapaz que namorou com a velha dos papangus pensando que era Carla Perez.”

Nesta história, temos um rapaz que aos vinte anos de idade ainda é “donzelo”. Depois de uma bebedeira, já em plena madrugada, se encontra com um bloco de foliões do “Reizado” ou “Papangu”, onde há um homem disfarçado de velha carregando “cinco palmos de bunda”. Ao ver o tal travesti, H. Romeu nosso protagonista, não se dá conta de que é um homem e se apaixona pelo tal, pensando ser a Carla Perez. O homem que está travestido, ao ver H. Romeu todo apaixonado, tira a peruca e depois mostra seu pênis, o que deixa o rapaz desconcertado. Além disso, o rapaz é vítima de uma surra de todos os homens do bloco, incluindo aí o homem travestido de velha. Essa surra mostra bem a ojeriza dos nordestinos por qualquer manifestação de homossexualidade. Isso pode ser constatado nos versos de Klévisson:

Ora, quem é do sertão  
E sabe o que é reizado  
Sabe que o papangu  
Este folguedo falado  
Tem uma velha rotunda  
Com cinco palmos de bunda  
Mas é homem disfarçado.

Pra quem não sabe o que é  
Preciso dizer aqui  
Que a “Velha” é cabra macho  
Gosta mesmo é de piqui  
Se disfarça no folguedo  
Só por causa do brinquedo  
Porém não é travesti

[...]  
A velha pensou que aquilo  
Fosse mera putaria  
Agarrou H. Romeu  
Num clima de euforia  
Lhe aplicou uma beijoca  
Que endureceu a piroca  
Mais que a torneira da pia!

A velha vendo a marmota  
Empurrou H. Romeu  
Dizendo assim: Arre égua!  
Tu és macho que nem eu...  
Então saiu de fininho,  
H. Romeu com carinho  
Outra beijoca lhe deu.

Quando ele aplicou o beijo  
A velha que era macho  
Deu-lhe um coice tão seguro  
Que quase derriba o cacho  
E disse: Fela da puta  
Não pense que eu sou fruta...  
Deste doce eu lambo o tacho!!!

Pegaram o jovem Romeu  
Que ali estava enganado  
Mais de trinta cocorotes  
Aplicaram no coitado  
O Bento meteu-lhe a mão...  
Pensando ser dela irmão  
Dizia: Calma, cunhado!

[...]  
Caíram todos de pau  
Peia pra dez levou só  
Gritava por sua mãe  
Chamava por sua avó  
A velha já sem peruca  
Deu-lhe uma porrada na nuca  
Que ele ficou zuruó

[...]  
Nisto a velha levantou  
A barra do seu saiote  
Apareceu uma pimba  
Maior que a de um garrote  
O pobre do H. Romeu  
Na mesma hora correu  
Chorando e dando pinote (VIANA, 2000, p. 3, 5,  
7-8).

Através destes versos, nota-se o quanto é importante para os nordestinos a questão da sexualidade. Ser homem pressupõe jamais apaixonar-se por alguém do mesmo sexo. Quando H. Romeu desvirtua-se desse padrão, seja por seu estado já bastante alcoolizado, seja por trazer uma homossexualidade latente, ele é severamente punido pelos demais homens que participavam da brincadeira, tanto assim, que leva uma surra de todos os presentes. E o objeto de sua paixão trata de deixar as coisas bem claras: a velha dos papangus é um homem! Por isso, desfaz seu disfarce: tira a peruca e depois levanta o saiote. Assim, neste cordel de “putaria”, onde temos muitos ingredientes eróticos e cômicos, temos também uma lição de moral severa: a de que a homossexualidade não é permitida no sertão.

Trata-se de um desvio severamente punido pela sociedade patriarcal e machista da região, onde não há lugar para nenhuma exaltação de amor pelo mesmo sexo e só um beócio (como é o caso de H. Romeu) pode confundir um homem travestido de velha com a Carla Perez. A censura é tal que mesmo o autor

mostra que o pobre H. Romeu queria mesmo era estar com a Carla Perez, tanto que sai divulgando no dia seguinte que sua amada não passa de uma fachada, de um homem travestido de mulher.

Dessa maneira, o autor tem como “desculpar” o erro crasso de H. Romeu e toda a sua confusão. Em momento algum, o protagonista é tido como homossexual em definitivo, justamente pelo fato de isto ser uma conduta desonrosa e inimaginável naquela sociedade. Por isso, o protagonista é vítima de uma grande confusão, de um quiproquó, mas não de um caso de homossexualidade explícita. Podemos reparar, que mesmo nos cordéis em que a linguagem é erotizada, ainda assim, permanece um sentido de moralidade muito forte. Há toda uma moral bastante evidente no cordel que se pressupõe seria de “putaria”, do mesmo modo, os cordéis que tratam de costumes, são excessivamente moralizantes e servem para retratar o que há de ruim e perverso na sociedade atual, que deveria ser ou modificado ou limitado por uma certa carga de valores éticos. Assim, os cordéis de “moralidade e putaria” como denominados neste trabalho, servem mais uma vez para trazer ao nordeste toda uma noção de justiça e ética. Na realidade, este tipo de literatura serve como um alerta, como uma ferramenta educativa, onde são mostrados os comportamentos que não devem ser seguidos. A justiça se dá no momento em que esses comportamentos são punidos, seja por uma instância divina (como no caso da cachorra do baile funk), seja por uma instância terrena (como no caso do pateta H. Romeu). Ou seja, o comportamento fora das regras de uma moral cristã e de uma ética que vem desde uma Europa medieval, até sedimentar-se na sociedade patriarcal do nordeste, é definitivamente punido com todas as instâncias da justiça (a terrena, através da segregação social e do desprezo, e a divina, através de castigos inimagináveis, como ser transformada numa besta). Por tudo isso, concluímos, novamente, que o cordel é tanto uma ferramenta educativa quanto uma expressão bastante marcada da sociedade nordestina, seus costumes, suas regras e sua noção de justiça.

Neste sentido, a literatura de cordel é bem mais que uma diversão. Ela é o retrato escrito e falado / cantado da sociedade que se formou no nordeste brasileiro. É interessante notar como tanto os tipos regionais (cangaceiro, vaqueiro, pícaro) quanto os tipos retratados num contexto de religiosidade ou moralidade são advindos de um sistema social, onde os valores que mais se impõem são a justiça, a ética e a honra. Tanto o vaqueiro, quanto o cangaceiro ou o pícaro, trazem uma

noção de justiça aos sertões: a justiça pela verdade e pela honra, a justiça pelas armas, a justiça pela malícia. Do mesmo modo, há toda uma noção de justiça nos cordéis “de costumes”, a justiça divina e sua misericórdia (quando envolve arrependimento), a justiça dos homens e sua ira, a justiça divina como punição pelos erros cometidos.

Portanto, numa análise mais acurada dos cordéis de feição regional encontramos como uma constante a noção de justiça nas suas mais diversas instâncias. Esse parece ser o ponto fulcral que une todas as narrativas passadas no nordeste: a necessidade do estabelecimento de uma ordem no caos. E essa ordem vem por intermédio da lei, seja pela lei dos homens, seja pela lei de Deus. Podemos ver o quanto há no imaginário sertanejo de necessidade de ajustes de um comprometimento com a ética e com a noção de justiça. Essa justiça pode ser medida na forma de uma necessidade de maior igualdade social e econômica, de maior respeito pelo ser humano, por sua vida, e também pelas normas éticas e morais vigentes.

O imaginário nordestino cria para si e para a sociedade onde foi fabricada uma noção de ordem e de regramento. O cangaceiro pune o coronel do mesmo modo como Deus pune o descrente e desvirtuado (como no caso da moça transformada em cachorra). Os homens do bloco do papangus punem H. Romeu (por sua má conduta) com socos e tapas, do mesmo modo como Malasartes pune à mulher adúltera com a malícia de um “urubu adivinhão”.

Assim, a ordem volta a reinar no nordeste e o que se julgava “desvirtuado”, seja pela ganância do coronel, seja pelo mau uso da sexualidade da moça funkeira, é novamente trazido para os limites e para as regras que fazem com que a sociedade funcione de forma saudável. Temos toda uma expressão da ética cristã que opõe o vício à virtude, o bem ao mal, a noção de pecado à noção de salvação. O homem sertanejo salva-se ao buscar na criação fictícia (baseada na realidade) dar ao seu entorno um novo aspecto: o aspecto da lei, do limite, da regra, da ordem. Desta maneira, através da literatura de cordel, o sertanejo cria uma nova sociedade: fictícia, é claro, mas passível de ser compreendida e desejada por quem recebe a mensagem, seja do poeta, seja do cantador.

## CONCLUSÃO

A Literatura de Cordel existente hoje no nordeste brasileiro e estudada nesta dissertação, é uma expressão da cultura popular que se mantém viva e atuante em pleno século XXI. Através da voz e dos gestos dos cantadores são retomadas as memórias e as vozes de toda uma comunidade. Na circularidade entre escrita de folhetos e a recitação dos mesmos, podemos ver perpetuada não só a identidade da sociedade nordestina como também outras identidades fundadoras daquela sociedade. O cordel é responsável por manter vivas também as memórias da cultura medieval / barroca européia, que chegaram ao Brasil com os primeiros colonizadores. Utilizando-se de conteúdos do Romanceiro Ibérico e dos contos tradicionais, o cordel atualiza a história cultural do Ocidente, ao mesmo tempo em que cria novos conceitos e novas histórias. Atualmente, o cordel mantém viva não só a tradição literária advinda de terras européias como também traduz as questões mais atuais das suas comunidades, como a transposição do Rio São Francisco ou o embate entre o funk norte-americano e os costumes e as músicas regionais.

O cordel passa a ocupar um espaço de reafirmação da identidade nordestina e de objeto da educação do povo. Através do cordel, as vozes anônimas tornam-se presentes numa só voz: a do cantador / poeta. Utilizando novos meios como a televisão, a rádio, o cinema e a internet, o cordel do século XXI torna-se mais uma ferramenta de comunicação e preservação dos costumes e valores da sociedade nordestina atual. Através do cordel, podemos vislumbrar a consolidação de uma cultura popular e tradicional, dentro do processo circular entre oralidade/cantoria e escrita/folhetos. Os folhetos impressos são a forma física das cantorias e recitações, que ocorrem num momento performático. O folheto é a memória da voz, da recitação do poeta popular. E é como instrumento da memória de toda uma sociedade que o folheto permanece vivo, levando aos seus ouvintes/leitores o sentido de pertencimento e fazendo com que homens, mulheres, velhos e crianças possam enxergar a si próprios, em sua condição humana. Dessa maneira, os aedos da Grécia permanecem atuais, transpostos para os poetas/cantadores de hoje, que continuam cantando em versos a essência daquilo que nos faz humanos. Nessa perspectiva, o poeta que escreve versos, como é o caso de Klévisson Viana, cuja obra analisamos neste trabalho, é também responsável pela continuidade da

memória e da cultura de um povo. Através de seus versos, Klévisson retoma uma tradição que se inicia na Europa e continua sua trajetória no Brasil. Porém, como poeta do século XXI, ele busca dar a essa tradição uma nova dicção, nova forma e nova linguagem. Com isso, insere o cordel também em questões norteadoras da modernidade e dos novos paradigmas e conceitos que surgem nos dias atuais.

O cordel de Klévisson é contemporâneo e atemporal ao mesmo tempo: contemporâneo em seus suportes (internet e papel) e temas (programas de televisão, guerra do Iraque), ao passo que se mantém atemporal tratando de personagens e assuntos de todos os tempos (Dom Quixote, contos tradicionais, lendas do folclore brasileiro). Além disso, os versos desse autor fazem uma radiografia da vida, costumes e valores da sociedade nordestina com o uso de personagens e *topos* típicos da região (cangaceiros, vaqueiros, pícaros). Klévisson realiza, então, uma síntese da Literatura de Transmissão Oral e Tradicional que vem acompanhando a história das sociedades ocidentais.

Ao tratar do local e do regional, atualiza ainda as raízes da cultura brasileira, fazendo com que seus leitores/ouvintes possam construir suas memórias e suas identidades através dos folhetos. É como poeta de bancada (aquele que escreve folhetos, mas não os recita) que Klévisson traz o cordel para a realidade das metrópoles como Fortaleza e participa da renovação da sua cultura, por meio da impressão e comercialização de folhetos, da editoração de cordéis em forma de quadrinhos voltados ao público infanto-juvenil e adotados em escolas, ou através da publicação de livros infantis em linguagem de cordel.

Enfim, a partir dessa poesia de cunho popular e oral, escrita em formato de folhetos, Klévisson renova parte da identidade brasileira e transpõe para a atualidade uma questão emergencial: a preservação das identidades regionais e populares frente à massificação e globalização. Este autor busca realizar uma síntese: transpor para os meios e linguagens do século XXI as histórias que vêm acompanhando o homem desde seus primórdios e que fazem da espécie humana a “espécie fabuladora”. Desse modo, Klévisson dá continuidade a quem somos, ao que somos: contadores de histórias, narradores de nossas trajetórias, sempre heróicas, vida afora, mundo adentro.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

ADORNO, Theodor. **Poesia lírica e sociedade**. Lisboa: Marfim Editorial, 1983.

ALMEIDA, Marlon Mello de. **Imagens Femininas na Literatura de Cordel**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média**. Brasília, Editora Universidade de Brasília/HUCITEC, 2008.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética Popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BAROJA, Julio Caro. **Ensayo sobre la Literatura de Cordel**. Madrid: Istmo, 1990.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.

\_\_\_\_\_. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

\_\_\_\_\_. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Folklore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004.

COSTA, Ligia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A Tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.



COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. 4. ed. In: AMADO, Janaína (Org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.149-164.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura Popular em Verso**: estudos. São Paulo, Editora da USP, 1986.

DINE, Madalena Jorge; FERNANDES, Marina Sequeira. **Para uma leitura dos Contos Tradicionais Portugueses**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

Da MATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ELIOT, T.S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EIZIRICK, Marisa Faermann. **Michel Foucault um pensador do presente**. Ijuí, Editora Unijuí, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel**. São Paulo: Hucitec, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1991.

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

HAVELOCK, Eric A. **A Musa Aprende a Escrever**. Lisboa: Gradiva, 1996.

HAURÉLIO, Marco. **Breve História da Literatura de Cordel**. São Paulo, Claridade, 2010.

JAUSS, Hans Robert. **A Literatura como Provocação**. Lisboa, Veja Editora, 1993.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

MEIRELES, Maria Teresa. **Quem isto ouvir e contar, em pedra se há de tornar**: sobre o conto e o reconto. 2. ed. Lisboa: Apenas Livros/IELT, 2005.

MELO, José Marques de. **Mídia e Cultura Popular**: história, taxinomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

NOGUEIRA, Carlos. **Literatura de Cordel Portuguesa**: história, teoria e interpretação. 3. ed. Lisboa: Apenas Livros, 2006.

\_\_\_\_\_. As Literaturas orais e marginalizadas. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (Org.). **Organon**. Porto Alegre, n. 42, jan.-jun., p. 33-56, 2007.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita**. Campinas: Papyrus, 1982.

\_\_\_\_\_. **Orality and Literacy**: the technologizing of the word. New York, Methuen, 1998.

PAES, José Paulo. **Armazém Literário**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PACHECO, José. **Antologia da Literatura de Cordel**. BATISTA, Sebastião Nunes (Org.). Natal: Fundação José Augusto, 1977.

PELOSO, Silvano. **O Canto e a Memória**: história e utopia no imaginário popular brasileiro. São Paulo, Ática, 1996.

PEREIRA, Lawrence Flores. **Figurações poéticas na literatura popular nordestina**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 1984.

RETENMAIER, Miguel. Cultura, escrita e identidade(s): difíceis contornos. In: BARBOSA, Márcia H. S.; RÖSING, Tânia. **Leitura, identidade e patrimônio cultural**. Passo Fundo: UPF, 2004.

ROMERO, Sílvio. **Contos Populares do Brasil**. VOLOBUEF, Karin (Org.) São Paulo: Landy-MCPM, 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Fronteiras do Literário: Literatura Oral Brasil/França.** Zilá Bernd (Org.) Porto Alegre; UFRGS, 1995.

\_\_\_\_\_. **Memória das Vozes: Cantoria, Romanceiro e Cordel.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2007.

\_\_\_\_\_. **Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial.** Campinas: Unicamp, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **O Movimento Armorial.** Recife: Editora Universitária, 1974

\_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SLATER, Candace. **A Vida no Barbante: a Literatura de Cordel no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

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

VASSALO, Lígia. O Grande Teatro do Mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira,** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

VIANA, Luis Diaz G. **Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de Cordel.** Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. v. I.

VIANA, Klévisson. **Cordel.** São Paulo: Hedra, 1995.

\_\_\_\_\_. **Carta de um Jumento a Jô Soares.** Fortaleza: Tupynanquim, 2000.

\_\_\_\_\_. **O rapaz que namorou a velha do papangus pensando que era Carla Perez.** Fortaleza: Tupynanquim, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Insustentável peleja de Zé Maria com Calixtão de Guerra.** Fortaleza: Tupynanquim, 2001.

\_\_\_\_\_. **São Paulo, Capital Nordeste: 5 anos no ar.** Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Conflito do Iraque e os três tiranos da Guerra.** Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Compadecida e o pecador obstinado.** Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

\_\_\_\_\_. **As aventuras de Dom Quixote em Cordel.** Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

\_\_\_\_\_. **Peleja de dois poetas sobre a transposição do Rio São Francisco.** Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

\_\_\_\_\_. **A festa no céu ou a história do sapo que enganou o urubu.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **História Completa de Lampião e Maria Bonita.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **João da Viola e a Princesa Interesseira.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Boi dos Chifres de Ouro e o Vaqueiro das Três Virtudes.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **Peleja de Bráulio Tavares e Klévisson Viana.** Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Cangaceiro Espacial.** Fortaleza: Tupynanquim, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pedro Malasartes e o Urubu Adivinhão.** Fortaleza: Tupynanquim, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Chegada de Michael Jackson no Portão Celestial.** Fortaleza: Tupynanquim, 2009.

\_\_\_\_\_. **Descaminhos das Índias ou a História do Indiano que Casou com uma Cachorra.** Fortaleza: Tupynanquim, 2009.

\_\_\_\_\_. **Versificando**: a saga do verso improvisado em São Paulo. Fortaleza: Tupynanquim, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo, EDUC, 2007.

## ANEXO A

### ENTREVISTA COM O POETA KLÉVISSON VIANA

#### 1. Como foi seu primeiro contato com a literatura de cordel?

R: A poesia na maioria das vezes é cultivada no seio familiar, meu pai conta que meu bisavô e os primos do meu bisavô eram poetas. O lendário cantador Jacó Passarinho, citado na obra de Leonardo Mota, era parente do meu bisavô. Ele era um homem simples do campo, mas tinha maneiras muito sofisticadas para um matuto, tinha assinatura de jornal e tudo numa época em que pouca gente sabia ler. A minha avó paterna, filha dele, estudou em colégio de freiras e tinha um vasto conhecimento das coisas, principalmente de poesia. Gostava de ler cordel (que na época não se conhecia por cordel, pois eram chamados de “versos”, “folhetos”, “romances”...) e sabia várias dessas histórias de cor e salteado. Cantava muito bem as histórias de Juvenal e o Dragão, Donzela Teodora e do Valente Vilela. Ela, minha avó, que tinha por nome Alzira, por sinal o nome dela foi tirado do romance de Leandro Gomes de Barros “Os sofrimentos de Alzira”, e alfabetizou meu pai com esses folhetos. Daí meu pai, Evaldo de Sousa Lima, foi a pessoa que primeiro mostrou esse gênero literário para a gente.

Nasci no dia 3 de novembro de 1972, uma terça-feira, às 9 h da manhã, na fazenda Ouro Preto no município de Quixeramobim – Ceará. Cresci como toda criança matuta cresce; subindo em árvores, tomando banho de açude, cacimba e barreiro, andando de cavalo... Nossa comida era muito simples: era milho, feijão, farinha, rapadura, carne de galinha, porco... Essas comidas que todo sertanejo do Nordeste tinha da lavra.

Meu pai, nas horas de folga, costumava ler romances de cordel para gente e sempre dava um jeito de adquirir alguns livros. Leu muitas biografias, inclusive a de Alberto Santos Dumont que o título, se não me engano, era “O menino de Cabangu em Paris”. Um dia ele adquiriu um livro de autoria do poeta Alberto Porfírio chamado “Poetas populares e cantadores do Ceará”, essa obra é fantástica! Alberto Porfírio e meu pai me fizeram gostar de poesia. Meu pai tem muita facilidade de fazer versos e isso, de certa forma, passou para alguns de seus filhos.

Há uns quatro anos antes da morte do mestre Alberto Porfírio nos tornamos bons amigos, freqüentava sempre a casa do mestre e aprendi muita coisa boa com ele, publiquei muitas de suas obras, e sei que onde ele estiver, está trabalhando em benefício da Literatura de Cordel.

## **2. Você já cantou cordel nas feiras ou em algum outro lugar?**

R: Canto nas minhas oficinas e faço muitos recitais em teatros, escolas, feiras e eventos. Antigamente os poetas iam pras feiras e cantavam os folhetos porque a grande maioria da população era analfabeta. Hoje, muitas vezes, quando a gente vai cantar ou recitar o leitor diz: “não conte a história se não perde a graça.”

## **3. Como foi que você se tornou poeta de cordel? Teve algum mestre? Quem? Onde? Quando?**

R: Os mestres, como disse, foram meu pai e meus amigos Alberto Porfírio, Bule-Bule, Zé Maria de Fortaleza, João Firmino Cabral, Mestre Azulão e os mestres do passado Leandro Gomes de Barros, José Camelo de Melo Rezende, José Pacheco, Manoel D’Almeida Filho, Manoel Camilo dos Santos, Joaquim Batista de Sena e muitos outros.

## **4. Você já participou de alguma peleja? Se sim, com quem? Onde? Quando?**

R: Gosto de brincar de repentista com o professor Aderaldo Luciano, com o poeta Jorge Furtado e com o poeta Jesus Rodrigues Sindeaux. Se quisesse abraçar a arte do improviso, com bastante treino, não faria feio não, mas meu negócio mesmo, minha paixão verdadeira, são os livros. Tenho três pelejas publicadas em parceria com Bráulio Tavares (grande mestre da palavra), com Rouxinol do Rinaré e com Francisco Leite Quental.

**5. Como foi que montou a Editora Tupynanquim? Como é ser poeta e editor? Que outros cordelistas você edita?**

R: Me considero uma pessoa feliz, pois faço quase tudo o que gosto! Editar, escrever e ilustrar livros foi tudo o que sempre sonhei pra mim. Na minha adolescência, minha família veio morar em Canindé (CE), um dos maiores santuários franciscanos do mundo, terra de grandes romarias e foi lá que comecei a publicar meus primeiros textos e desenhos no jornal A VOZ DO POVO. Em 1990 me mudei pra Fortaleza e acabei sendo contratado pelo jornal O POVO. Passei cinco anos lá, no veículo que considero o maior jornal do Ceará e que foi uma grande escola para mim. Mas o sonho de criar uma editora me acompanhava e mesmo quando eu trabalhava no jornal a logomarca da Tupynanquim já estava pronta na minha gaveta. Quando saí do jornal no final de 1994 não contei pipoca e fundei a Tupynanquim. Inicialmente fazia projeto de livro, jornais e revistas. Chegamos a fazer 47 livros para o UNICEF. Só em 1999, quando o cordel enfrentava a pior crise de todos os tempos, é que comecei a publicar os primeiros folhetos. Daí já publiquei todos os grandes nomes do cordel no Brasil, e muitos poetas iniciantes também. Ao todo, a Tupynanquim já publicou mais de setecentos trabalhos, já publicou mais de cem poetas e já lançou mais de cinqüenta novos poetas no gênero cordel.

**6. Além de poeta você também faz desenhos e quadrinhos. Conte-nos um pouco da sua trajetória como desenhista e quadrinhista. Quando começou? Onde você aprendeu a desenhar? Quais são seus principais mestres nessa arte?**

R: É curioso isso, na minha casa todos os meus irmãos desenhavam amadoristicamente. Tem um vaqueiro, primo do meu pai, que desenha muito bem. Lembro que na minha infância, as paredes da casa dele eram cheias de desenhos de bois, de vaqueiros derrubando as reses, essas coisas do cotidiano dele.

Desde que me entendo por gente que gosto de desenhar. Quando não tinha lápis, ficava contornando as pessoas e o ambiente com a ponta dos dedos, era minha brincadeira preferida! Hoje, tenho trabalhos publicados em vários países: França, Bélgica, Holanda, Itália, Turquia... Ganhei vários prêmios nacionais com o



meu trabalho e fui citado pelo mestre Flávio Colin (um dos maiores mestres dos quadrinhos de todos os tempos) como um dos desenhistas que ele admirava.

Comecei publicando meus desenhos, ainda em Canindé (cidade que passei parte de minha infância e adolescência) no jornal A VOZ DO POVO e criei a revista ARAPUCA, que fez muito sucesso. Nessa revista eu publicava quadrinhos, charges, caricaturas, poesias, tiradas, etc. A Arapuca fez muito sucesso! Eu fazia uma tiragem em fotocopiadora de 200 exemplares e vendia rapidamente.

O dentista Galileu Viana Chagas, primo da minha mãe, passou na nossa casa em Canindé, e ficou impressionado com o meu trabalho e acabou dando uma grande força pra me levar pra Fortaleza. Em Fortaleza, Caio, o filho de Galileu, me arranhou um emprego para ilustrar apostilas em um colégio, o trabalho era duro e mal remunerado, mas foi da maior importância para que eu conseguisse chegar a outros patamares.

Um dia me fingi de doente para não ir trabalhar no colégio e fui com uma pasta de desenhos visitar o jornal O POVO. Lá, me orientaram para procurar o Zé do Egito, diretor de arte, que pegou os meus desenhos e saiu espalhando e mostrando às pessoas na imensa redação. Inseguro, pois era matuto, inocente, puro e besta, fiquei morrendo de medo das críticas! Fui chamado imediatamente à sala do editor-chefe que fez uma proposta à queima-roupa: - Doutorzinho eu só posso pagar 13.000 cruzeiros! Quer??? Se não quiser pode ir embora!

Eu que ganhava uns 10% desse valor lá na gráfica do colégio fiquei sem poder falar, e gaguejando falei: - Que – quero!!! E prontamente fui contratado!

À época, eu só tinha 16 anos incompletos e meu pai teve de vir do interior para assinar minha carteira. Fiquei no jornal cinco anos e lá aprendi muita coisa. Eu que tinha a maior dificuldade de me adequar à escola, o jornal foi para mim uma grande faculdade.

## **7. Você uniu o cordel aos desenhos e aos quadrinhos. Como foi a receptividade do público a essas inovações?**

R: Um sucesso sem precedentes. Basta dizer que o álbum “Lampião... Era o cavalo do tempo atrás da besta da vida” além de ser um sucesso de vendas nas livrarias, ganhou prêmios importantes, já foi vendido para o PNBE do Governo Federal, foram feitas grandes vendas públicas para os estados de São Paulo, Minas

Gerais, Tocantins, Goiás e também para o Distrito Federal. Acho que já ultrapassamos os 100 mil exemplares.

O “Mirabilia” em parceria com os lendários desenhistas Flávio Colin, Júlio Shimamoto, Mozart Couto ganhou prêmio e fez muito sucesso! Com “A Moça que namorou com o bode”, onde essa experiência de misturar cordel e quadrinhos está mais evidente, ganhei meu terceiro prêmio HQ Mix e foi considerado pela crítica o melhor livro do gênero de 2003. O “Dom Quixote”, lançado em 2005 ganhou o prêmio da FUNARTE e virou uma bela peça de teatro, foi gravado pelo ator Paulo Betti e virou CD graças ao talento do músico baiano Gereba.

**8. Você inovou também escrevendo cordéis para crianças. Como o público infantil recebeu seus livros? Eles são lidos nas escolas do nordeste?**

R: Em todo o Brasil, pois já fui selecionado três vezes para o PNBE e tenho livros publicados pelas editoras Hedra, Nova Alexandria, Paulos, Escrituras, Escala Educacional, todas grandes editoras de circulação nacional e até internacional. Foi traduzido e publicado, também, em Francês e Alemão. Meu poema “A Mala do Folheteiro” foi traduzido pela professora Annick Moreau e publicado pela editora Chandeigne de Paris – França.

**9. Como foi para você, transpor clássicos da literatura européia como Dom Quixote e Os Miseráveis para a literatura de cordel? Como o público de cordel recebeu essas versões?**

R: O público do cordel é ávido por boas histórias. Transpondo Dom Quixote e Os Miseráveis eu tive a felicidade de trazer esses grandes clássicos ao alcance de todos. Pois o cordel é uma linguagem mais simples e por isso mais compreensível por um número maior de pessoas. “Os Miseráveis” que foi adotado, também, pelo Governo Federal, já vendeu mais de 50 mil exemplares.

**10. Como você vê a interlocução entre a literatura de cordel e a televisão, o cinema e o rádio? Há espaço nestes meios de comunicação para o cordel hoje em dia?**

R: Ficar reclamando dos meios de comunicação não é o melhor caminho a ser seguido. Trabalho com cultura tradicional e aprendi a tirar proveito dessas novas linguagens. Vez por outra eu me aproprio de coisas da televisão e escrevo meus trabalhos. Eu penso que cultura que não se renova vira peça de museu! O cordel é uma tradição e por isso está em constante renovação. Sou rigoroso em relação à forma: métrica, rima, oração... Mas os temas precisam acompanhar os novos tempos para que sejam compreendidos pelas pessoas que vivem na atualidade. Sou louco por cinema, já fiz animação, vinheta Plim-Plim... “A quenga e o delegado”, um cordel de minha autoria, foi adaptado em 2001 para TV, na série Brava Gente Brasileira da TV Globo. Ana Paula Arósio, Hernane Moraes, Tadeu Melo e grande elenco deram vida à minha história. Estive também, nos Programas Jô Soares, Vitrine, Metrôpolis e Nossa Língua Portuguesa do professor Pasquale Cipro Neto.

**11. Como é ser cordelista num centro urbano como Fortaleza?**

R: O cordel nunca foi totalmente rural. Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde fizeram suas carreiras de poetas e editores em Recife, um dos maiores centros comerciais do Brasil. Em Fortaleza eu encontrei o espaço propício para viver exclusivamente da minha arte e por isso sou muito grato a esta cidade. O cordel sempre teve um pé na tradição e outro na modernidade e eu só estou dando continuidade a uma arte que é muito maior do que eu. Sou apenas um tijolinho no imenso castelo da poesia de cordel.

**12. Há espaço para poetas e cantadores em Fortaleza nos dias atuais? Onde são feitas as cantorias atualmente? Onde são vendidos os cordéis?**

R: A cantoria apesar de ser uma arte irmã do cordel jamais pode ser confundida com o folheto. Pois tanto o folheto, quanto a cantoria tem suas próprias regras.

Nunca tivemos tantos poetas bons em atividade, tanto numa área como na outra. Geraldo Amâncio é um dos três maiores cantadores do Brasil e mantém há mais de uma década um programa de cantoria e cordel na televisão. Os festivais lotam os teatros. Os meus recitais são bem concorridos. Já tenho feito apresentações para públicos superiores a mil pessoas. Mas o mais importante não é a quantidade e sim a qualidade de público que está lhe escutando.

Eu vivo da minha arte e conheço vários outros colegas que vivem muito bem do que produzem nessa área da cultura. Dificuldades existem, mas atualmente tenho dispensado oficinas e palestras de cordel, pois não estou conseguindo dar conta de tudo e atender todas as pessoas que solicitam meu trabalho.

**13. O público das cantorias costumava ser todo ele masculino. Às mulheres ficava reservado o espaço doméstico, e só aí, é que elas podiam ler ou escutar algum cordel. Ainda é assim nos dias atuais? Ou as mulheres também frequentam as cantorias e as feiras?**

R: Não é bem assim. Os livros muitas vezes trazem informações equivocadas. Minha avó que já morreu há muitos anos, era ouvinte de cantoria, e muitas outras mulheres que conheci também eram. A maioria masculina era um fato, pois mulher nenhuma podia sair de casa sozinha, a não ser acompanhada pelos pais ou pelo esposo. Hoje as mulheres, cada vez mais, frequentam e abrilhantam as cantorias e recitais de cordéis.

**14. Existem mulheres cordelistas? Como elas são vistas e tratadas pelo público nordestino hoje em dia?**

R: Existem várias. Na minha associação Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará (AESTROFE) temos algumas mulheres inscritas. Josenir Lacerda para mim é a melhor mulher cordelista da atualidade, tecnicamente é a mais bem acabada. Sua obra ainda é pequena em quantidade, mas a qualidade é impecável. A tendência é continuar mudando e as mulheres irão ocupar cada vez mais seu espaço na Literatura de Cordel. Basta dizer que 70% do público das oficinas de cordel hoje é constituído por mulheres.

**15. Como foi sua trajetória enquanto poeta de cordel? Conte um pouco de sua vida como poeta, desenhista e editor.**

R: Nunca quis a felicidade só para mim, e ser editor é compartilhar a felicidade que sinto ao publicar um novo trabalho com os meus colegas de profissão. Quando publico o trabalho deles, também me realizo com isso. A Tupynanquim existe desde 1995, mas só começou a ser editora de cordel em 1998. De lá para cá já perdi a conta dos folhetos que publiquei. Autores, já são mais de uma centena. O folheto mais recente que escrevi e publiquei foi “O cearense Antônio de Sampaio, de soldado a general” sobre o grande herói da batalha de Tuiuti, na malfadada Guerra do Paraguai. Teve uma tiragem inicial de 60 mil exemplares. Foi escrito por encomenda do Exército Brasileiro para comemoração dos 200 anos de nascimento do personagem.

Já espalhei nesses 12 anos de atividade, milhões de folhetos por esse mundão afora. Minha esposa tem me dado uma grande ajuda, ela é uma grande divulgadora do meu trabalho e está sempre nas feiras levando a Literatura de Cordel minha e de dezenas de poetas.

(Entrevista cedida por e-mail em 29/05/2010).