

Estudos em Literatura Popular

II

PPLP



UFPB

Maria de Fátima B. M. Batista
Maria Nazareth de Lima Arrais
Maria Elizabeth Baltar C. de Albuquerque
Raquel Barbosa de Mesquita Batista
Organizadoras

 eduepb





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Moraes de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)
Cidoval Moraes de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)
Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)
Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)
Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)
Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)
Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)
Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)
Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)
Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)
Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)
Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB) | Vincenzo Miliello (UNIPA/IT)

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*
Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*
Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*
Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*
Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Maria Nazareth de Lima Arrais
Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque
Raquel Barbosa de Mesquita Batista
(Organizadoras)

ESTUDOS EM | **II**
LITERATURA POPULAR



Campina Grande-PB
2019

Coleção Literatura Popular

Conselho consultivo

Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)

Profa. Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Conselho editorial

Prof. Dr. Arnaldo Baptista Saraiva (Universidade do Porto-Pt)

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)

Profa. Dra. Marieta Prata de Lima Dias (UFMT)

Profa. Dra. Maria do Socorro Silva Aragão (UFPB)

Prof. Dr. Adriano Carlos de Moura (IFPE)

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva (UPE)

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA HELIANE MARIA IDALINO SILVA - CRB-15ª/368

- E82 Estudos em literatura popular II. [Livro Eletrônico]. / Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, [et al.] (Organizadores). - Campina Grande: EDUEPB, 2020. 2700 kb. - 260 p.: il.

Nota: I Programa de Pesquisas em Literatura Popular - PPLP
Modo de acesso: <http://eduepb.uepb.edu.br/e-books>

ISBN: 978-85-7879-520-7

1. Literatura de cordel. 2. Literatura popular. 3. Poesia Oral tradicional. 4. Conto popular. 5. Literatura Oral brasileira - História e crítica. I. Batista, Maria de Fátima Barbosa Mesquita (Organizadora). II. Albuquerque, Maria Elizabeth Balthar Carneiro de (Organizadora). III. Arrais, Maria Nazareth de Lima (Organizadora). IV. Batista, Raquel Barbosa de Mesquita (organizadora).

21. ed. CDD 398.5
B869.808

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

COLEÇÃO LITERATURA POPULAR

Essa coleção, em formato digital, homenageia os quarenta anos de existência do Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP. Pretende apresentar, ao público em geral, a descrição do que é Literatura Popular, além das discussões mais significativas que envolvem o assunto, conceitos, gêneros e modalidades de expressão.

A Literatura Popular engloba um número vasto de expressões literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas antigas da nossa língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria ou ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Os gêneros literários populares são construídos em prosa ou verso e transitam por duas modalidades de língua: a **oralidade** de que fazem parte as cantigas de brincar, de ninar, de folguedos, (tradicional ou não) os aboios e toadas de vaquejada, os desafios e as cantorias de viola; os contos populares, as lendas e romances poético- musicais; e a **modalidade escrita**, em que é produzido o gênero cordel, geralmente por meio de um suporte chamado folheto.

Pesquisadores nacionais ou estrangeiros que estudaram essa literatura, em seu sentido amplo, ou que organizaram coletâneas de estudos sobre o assunto são convidados a nela publicarem. Como proposta inicial, apresentamos os livros seguintes que organizamos, com a colaboração de outros pesquisadores, durante o tempo em que estivemos coordenando o Programa de Pesquisa em Literatura

Popular- PPLP, vinculado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. São eles: 1- *Quem é o povo?*; 2- *Estudos em Literatura Popular I*; 3- *Estudos em Literatura Popular II*; 4- *Estudos sobre o Romancero*; 5- *A caipora e o fim do mundo*; 6- *Memórias de um vaqueiro*; 7- *O popular no discurso erudito de José Lins do Rego*.

Estudos em Literatura Popular II é uma coletânea de vinte e três ensaios sobre literatura popular que dão continuidade aos estudos I. Foi organizada pelas pesquisadoras, citadas a seguir, do Programa de Pesquisa em literatura Popular da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da **Prof^a Dr^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista**, coordenadora do PPLP no período de 2003 a 2018..Professor titular da UFPB, que atua no Programa de Pós-graduação em Letras, na linha de Estudos Semióticos, onde desenvolve o projeto intitulado Semiótica das Culturas Populares: em busca do cosmopolitismo, como bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. As demais pesquisadoras foram **Prof^a Dr^a Maria Nazareth de Lima Arrais**, professora da Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Formação de Professores - Campus de Cajazeiras - UFCG e do Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Letras, atuando na área de Psicosssemiótica aplicada à análise do conto popular; **Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Baltar C. de Albuquerque.**, professora do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, com ênfase em Biblioteconomia, tendo recebido o “Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade”, edição 2012, IPHAN, na categoria “Pesquisa e Inventário de Acervos” com sua tese sobre a classificação temático-figurativa na literatura de cordel e **Raquel Barbosa de Mesquita Batista**, Psicóloga Clínica, especialista em Teoria e Prática Psicanalítica pela EPSI - Espaço Psicanalítico e em Estudos de Logoterapia e Análise Existencial pela Faculdade Católica de Fortaleza.

SUMÁRIO

Apresentação	11
<i>Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista</i>	

I

1 Minha experiência com José Elias Barbosa Borges ..	21
<i>Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista</i>	
2 José Alves Sobrinho: um poeta cantador	27
Marisa Nóbrega Rodrigues	
<i>Por Marco di Aurélio</i>	
3 José Costa Leite: a voz da poesia de folheto de Cordel	37
<i>Beliza Áurea de Arruda Mello</i>	
4 Ado Cordeiro: um poeta de história singular	43
<i>Joana Áurea Cordeiro Barbosa</i>	

II

- 1 **Fernando Pessoa e a literatura dita popular.....51**
Arnaldo Saraiva
- 2 **O Santo junino na tradição oral nordestina:
proximidade e distanciamento cultural.....67**
Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
- 3 **Encontros com o Cordel.....79**
Neide Medeiros Santos
- 4 **Nomadismo dos folhetos de Cordel: da feira pública
à ciberfeira.....83**
Beliza Áurea de Arruda Mello
- 5 **Considerações gerais sobre piada e sua aplicação
didática.....99**
Jandira Ramos
- 6 **O conto popular: conceito e estrutura.....113**
Maria Nazareth de Lima Arrais
- 7 **Ecoss dos marcos poéticos na Guerra de Princesa...121**
Nélson Barbosa de Araújo
- 8 **Na literatura oral: uma narrativa poético-musical.133**
Márcia Ferreira de Carvalho
- 9 **Quando a repressão é necessária: as relações de poder
na literatura oral brasileira147**
Hermano de França Rodrigues

10 Literatura de cordel: tratamento e organização	163
<i>Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque</i>	
<i>Ediane Toscano Galdino de Carvalho</i>	
<i>Danielle dos Santos Souza Belisario</i>	
<i>Karcia Lúcia Oliveira Dias</i>	
11 Cancão, poeta, popular	179
<i>Lindoaldo Campos Júnior</i>	
12 Papel do conto de fada na formação do inconsciente: uma visão psicanalítica	193
<i>Raquel Barbosa de Mesquita Batista</i>	
13 A Cantoria de Viola	219
<i>Josivaldo Custódio da Silva</i>	
14 O Cancioneiro da Paraíba: um olhar semiótico	235
<i>Marisa Nóbrega Rodrigues</i>	
Folhetos de cordel na rede: o desenvolvimento de uma aplicação web para gerenciamento de cordéis na Biblioteca Átila Almeida/UEPB	241
<i>Manuela Eugênio Maia</i>	
Relações intersubjetivas e temático-figurativas do folheto <i>vão matar o velho chico para regar o sertão!</i>	257
<i>Renata de Oliveira Pinto</i>	
<i>Maria de Fátima B. de M. Batista</i>	
Nos passos da Princesa Beatriz, de Portugal ao Brasil	263
<i>Socorro Barbosa</i>	

Literatura de cordel: dupla dimensão semântica ...271

Braulio do Nascimento

APRESENTAÇÃO

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista¹

Queremos, antes de qualquer coisa, cumprimentar a mesa, os diversos representantes de setores convidados para este evento, os pesquisadores do PPLP, os poetas agregados, os homenageados e as pessoas que atenderam o nosso convite para estarmos juntos esta manhã. Destaco, de forma especial, aqueles que nos ajudaram a construir o evento, com os trabalhos mais diferenciados, desde a computação à limpeza da sala, ministração dos cursos, alimentação, como, por exemplo, Renato Arrais, Alice Meireles os jovens da Fazenda Esperança e outros. Destaco, aqui, a Diretora da Biblioteca Central, Sônia Suely Araújo Pessoa que nos acolhe, não só neste evento, mas durante todo o ano. Foi a Biblioteca que doou o espaço onde construímos o novo PPLP com a ajuda financeira do Centro de Ciências Humanas Letra e Artes (CCHLA). Por isso, somos tremendamente agradecidos a Sr^a Bibliotecária Suely e sua equipe que sempre apoiaram e nos ajudaram em nossas tarefas do dia a dia. É a vocês que dedico essa palestra, que espero seja elucidativa sobre o trabalho que realizamos.

O Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP surgiu, em 1977, a partir da iniciativa de alguns professores do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, entre os quais se encontravam a Prof^a. Idelete Santos, a Prof^a. Neuma Fechine que acompanhou o programa pelo resto de sua vida e o Prof. José Elias Barbosa Borges que se encontra,

1 Coordenadora do PPLP

hoje, entre os homenageados. Foi de Neuma a iniciativa de criar a medalha PPLP como um incentivo à aqueles que se destacaram na pesquisa e produção da literatura popular. Receberam esta medalha, entre outros, o Prof. Dr Arnaldo Saraiva, da universidade do Porto, que se encontra neste evento, a Prof^a, Dr^a Neide Medeiros Santos, da Universidade Federal da Paraíba, e eu.

Quando, em 2004, assumimos a coordenação do Programa, criamos a Semana PPLP com o objetivo de: mostrar os trabalhos realizados durante o ano pelos pesquisadores que estavam a nós vinculados e reunir as ex – coordenadoras e pessoas que, no passado, levaram à frente o programa, uma vez que consideramos fundamental sua experiência de vida em nossa caminhada. Queremos ser um presente que traz de volta um passado bom e rico para, juntos, abriremos os braços às novas gerações. A primeira finalidade, entretanto, foi ministrar cursos sobre literatura popular a alunos e outros interessados dentro e fora do âmbito da universidade. Havia alguns que nunca tinham escutado falar o termo Literatura Popular. Outros que o atribuíam apenas ao cordel e à cantoria de viola. Começamos a mostrar-lhes uma literatura popular, multifacetada, rica em gêneros ou formas de expressão, que ia do oral ao escrito e que englobava o romance oral (narrativas orais que nos vieram da Idade Média) o conto (que alguns chamam história de trancoso), a lenda, a cantiga (de roda, de ninar, a parlenda) a embolada, o marco, a peleja, além do cordel e da cantoria de viola.

Vale ressaltar, ainda, que a literatura popular, em especial a de expressão oral, embora enraizada numa tradição milenar ,constitui uma forma moderna de construir *bens relacionais*. Estes, na concepção de Marx (II Capitale, 1975 [1867]) – são *bens* (porque satisfazem necessidades humanas e têm valor), mas não são *mercadorias* (não têm preço, não há mercados onde se possa comprá-los) embora sejam capazes de contribuir relevantemente na formação de bem-estar. Desde as primeiras cançõezinhas que ouvimos no acalento das nossas mães, até as brincadeiras infantis com as coleguinhas de calçada, aos cantos de trabalho, de lazer, o objetivo é

manter a relação dialógica entre os participantes e favorecer os bens relacionais. Observe-se que não serve, apenas, para ativar a relação dialógica, mas, sobretudo, para criar um clima de amizade, de escuta do outro, de igualdade entre os participantes e, ainda, de liberdade de expor, sem restrições, o pensamento. A teoria dos bens relacionais vem sendo desenvolvida por estudiosos contemporâneos na área de ciências sociais, sobretudo de educação e economia, como COLOZZI, Ivo (I diversi usi dell'espressione "beni relazionali" nelle scienze sociali, 2005) e BRUNI, Luigino (La ferita dell'altro, 2008). Um provérbio muito conhecido entre nós *é melhor um amigo na praça do que um dinheiro na caixa* vem a confirmar que a sabedoria popular ressalta os relacionamentos humanos.

Portanto, estudando e trazendo para o cotidiano de nossas vidas a teoria dos bens relacionais, aplicada ao estudo da literatura popular, tivemos um proveitoso resultado. O interesse foi crescendo. Aumentou, consideravelmente, o número de pessoas que queriam estar conosco: hoje somos 12 pesquisadores ligados a nós diretamente, entre as quais a Prof. Maria Elizabeth Balthar Carneiro de Albuquerque que se tornou nossa vice-coordenadora e bibliotecária responsável. É bom lembrar que a estrutura do PPLP é constituída de um núcleo de pesquisa e uma biblioteca **de literatura popular** composta de textos de expressão popular (folhetos, na maioria, aproximadamente 8000 títulos, contos, textos do cancionero e do romancero popular) e **de obras** que estudaram essa literatura, muitas produzidas pelos nossos pesquisadores. Reúne estudiosos em literatura popular, poetas e autores populares. Até a chegada de Elizabeth, não sabíamos o que fazer com a nossa biblioteca. Não éramos especialistas em biblioteconomia e não sabíamos como orientar na organização do acervo. Mesmo assim, contamos com a ajuda preciosa de bolsistas de iniciação científica e alunos do mestrado em Letras, entre os quais, destaco á ajuda preciosa de Hérica Pereira Paiva, Hermano de França Rodrigues, Márcia Ferreira de Carvalho, Jailto Chaves de Lima Filho, Renata Holanda, Renata Pinto, Erik Anderson, que conseguiram realizar o primeiro banco

de dados dos cinco mil primeiros folhetos com as informações básicas (título, autor, data, etc). Hérica concluiu a tese do ponto de vista da Semiótica das Culturas aplicada à análise de textos sobre os movimentos migratórios e Hermano que considerou a semiótica de enunciação, aplicada à análise do texto popular. A chegada de Elizabeth e depois de Ediane, com a formação específica em biblioteconomia, permitiu o entrosamento dos estagiários daquela área e contribuiu na empreitada de realizar nossa biblioteca digital. Já temos um Blog e muitos folhetos digitalizados para a consulta na Internet. Também nosso acervo digital encontra-se disponível no acervo da Kaloustegulbenkian de Paris com que mantivemos intercâmbio cultural, durante nossa estada para o pós doutorado em Paris VIII.

A nossa biblioteca contém um considerável acervo de contos que foi levantado por pesquisadores desta Universidade entre os quais, Socorro Aragão, José Elias Borges e Altimar Pimentel. Precisávamos, então, de uma pessoa que pudesse estudá-los. E eis que chega de Catolé do Rocha, Nazareth de Lima Arais que veio suprir, maravilhosamente, esta deficiência. Nazareth está concluindo sua tese sobre Psicanálise e Semiótica aplicada ao conto de expressão popular.

Sou a autora do *Cancioneiro da Paraíba*, junto com Idelete Santos, uma das fundadoras do PPLP. Eu sabia cantar, brincar aquelas brincadeiras todas, mas eis que surge Mariza Nóbrega, a maior expressão da área, na atualidade, na Paraíba. Ela não só canta, como eu, como ensina na escola de música da Universidade Federal de Campina Grande, conhece o modo de brincar das cantigas, cria performances novas, renova e adapta a cantiga ao contexto atual. Mariza faz um trabalho com alma, espírito. Quando ela chega, faz a festa. Mesmo porque a cantiga e a literatura popular como um todo é um espetáculo significativo de grandes proporções que envolve o canto, a dança, o gesto, a música, etc.

Depois veio Josivaldo Custódio, de Timbauba, professor de Literatura Popular em Nazaré da Mata. Era uma rede de relações

que se construía como que tecida por uma mão invisível, mas que atingia a todos. Ninguém foi excluído. O trabalho de Josivaldo foi extraordinário. Chegou, entre nós, a embolada. Ele costumava fazer, em sua sala de aula, as leituras dos textos populares escritos, acompanhadas de ritmo e ao som do pandeiro. E a coisa tomou vida, canto, som. E toda esta alegria e vontade de viver veio espontaneamente até nós. Por conta de Josivaldo, empreendemos uma visita a São José do Egito, a terra da poesia. Precisávamos ir lá, mas não sabíamos como fazer. Um dia, vou saindo aqui, da biblioteca, e eis que me deparo com um advogado (do TRE) e pesquisador de Literatura Popular, Lindoaldo Campos Junior que soube a respeito do meu trabalho e veio me presentear com um livro de sua autoria que tinha acabado de fazer sobre Cancão, um poeta de São José do Egito. Não perdi tempo: mostrei-lhe o desejo que tinha de ir aquela cidade e ele disponibilizou tudo para nós. Fomos ali, eu, Josivaldo e meu esposo, Álvaro, e Lindoaldo abriu-nos os caminhos, apresentou-nos poetas. E assim Josivaldo pode fazer um precioso levantamento que está sendo utilizado como *corpus* de sua tese de doutorado a cantoria de viola de São José do Egito ser defendida em março de 2011. O pesquisador Lindoaldo, está na nossa programação, apresentando sua nova publicação.

Ao lado dos pesquisadores, surgiu a idéia de abirmos as portas ao autor/poeta popular que chamamos agregado, como: Marcelo Soares que está aqui desde o início, Marco di Aurélio e Oliveira de Panelas, entre outros. Eles também são pesquisadores. Marcelo fez a recuperação de aproximadamente duzentos folhetos nossos (desgastados pela ação do tempo). Marco di Aurélio tem um belíssimo trabalho que é passar o folheto para a linguagem Brailer, democratizando desta forma o saber e promovendo a inclusão daqueles que são portadores de necessidades especiais, no mundo da literatura popular. Só não logrou continuar devido ao alto custo e à falta de uma efetiva ajuda das autoridades e órgãos financiadores. Tentamos, por duas vezes, junto ao BNB, mas infelizmente, até aqui nada obtivemos. Oliveira de Panelas, ainda, é o artista que sempre nos vem

acompanhando. Temos, também, um poeta popular que se destacou como pesquisador e concluiu, este ano, sua tese de doutorado, sob minha orientação, onde fez a memória popular da guerra de Princesa e, durante o mestrado, trabalhou a revolução de 30 com destaque na figura de João Pessoa. Ele fez os registros históricos dos fatos, não na visão do poder, da estrutura dominante, mas na visão do dominado. Não foi aquela história contada nos livros, mas a história do ponto de vista do povo, seus medos, seus anseios, sua visão de mundo. É interessante observar que, no início, a cultura brasileira tinha uma interpretação sob a ótica estrangeira, dos que aqui vieram nos colonizar ou visitar. Depois ela se apresenta numa interpretação de brasileiros eruditos, como por exemplo, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior, etc. Aqui, entretanto, nossa interpretação é, sob a ótica, do poeta popular. Nos últimos tempo, tivemos um presidente que veio do povo. Agora sob a primeira mulher à presidência. E nada mais justo do que registrarmos essa história com a alma de quem dela participou e participa, sem o cansaço daqueles que vêm de longe, querendo nos fazer a sua imagem e semelhança. Somo uma trindade (que não é santa, daí o uso em minúsculo), também constituída de um pai, o índio que aqui morava e que acolheu os demais, o filho, o negro, que veio de longe para nos alimentar e salvar e o branco o espírito.

Criamos a possibilidade de ampliar a biblioteca, publicando, não apenas estudos científicos aplicados à literatura popular, mas obras inéditas de autores populares que não eram conhecidos como *Memórias de um Vaqueiro*, de Ado Cordeiro de Melo. Conseguimos trazer o trabalho do poeta Pedro Lemos cuja publicação vamos tentar este ano (oitenta centímetros de cadernos, escritos pelo próprio punho do autor). Um ex-orientando da iniciação científica enviou-nos um livro manuscrito de um poeta de Macaparana-PE e já tivemos conhecimento de outro livro escrito por um tio de Ado Cordeiro de Melo, Aurélio Cordeiro de Melo que esperamos também publicar. São textos manuscritos que tratam da vida interiorana, do homem do povo, seus sofrimento, suas alegrias, seus anseios, tudo em versos.

Soube, também, da existências de textos em prosa que retratam histórias verdadeiras de famílias do Cariri, entre eles, o de Maria Alice Trovão e o de Áurea Maria Trovão.

Por que passamos a fazer a semana de dois em dois anos? Pela questão financeira. É um investimento grande e, nem sempre, conseguimos, o apoio necessário. A universidade subsidia a estada, em hotéis, de algumas pessoas que convidamos, mas todo o restante dos gastos fica por nossa conta: aquisição das medalhas e placas, cachê dos poetas (eles vivem disto, é a sobrevivência deles), material de divulgação, lanche dos grupos etc. Ainda bem que os poetas cobram, de cachê, um preço bem abaixo do praticado pelo mercado artístico. Não queremos explorá-los. Somos veementemente contra a exploração do poeta popular e, em vista disso, essa semana também tem o caráter de denúncia. Eles chegam para nós e contam o que sofrem para sobreviver da arte. Um deles, que não queremos identificar veio a um encontro aqui em João Pessoa e não recebeu o cachê prometido. Ainda por cima, perdeu quinhentos folhetos de sua autoria que vendeu por R\$1,00 quando cada folheto seu é vendido por R\$2,00 e nunca recebeu o dinheiro. É um poeta muito capaz, conhecido no mundo inteiro. Em 2005, no ano do Brasil na França, ele esteve lá em dois eventos. Precisamos que as autoridades competentes tenham uma verba reservadas para estas coisas: cachê, compra de comendas, etc. É quase impossível fazer cultura popular da forma como somos forçados a fazer. Até aqui conseguimos sobreviver sem cobrar as apresentações. Só cobramos o curso porque precisamos de material. Nossos alunos estão escandalizados com os preços dos eventos de que participam. As inscrições custam entre: R\$250,00/R\$300,00. Estamos pagando para trabalhar. Imaginem uma coisa dessas! Imaginem vocês pagarem R\$300,00 de inscrição, mais a hospedagem e transporte, quanto fica a sua participação no evento? Na menor das hipóteses gastamos, em média, R\$800,00. E os outros gastos: impressão, digitação, pessoal de apoio, etc? Fazer cultura, que antes era um serviço gratuito, tornou-se uma atividade para alguns privilegiados financeiramente. O PPLP considera,

antes, a competência e o esforço pessoal de cada um. Temos entre nós um doutor que foi poeta popular. Temos um que foi jardineiro e está concluindo o seu doutorado. Hoje, é professor na UPE. Temos o filho de um mestre de obras que terminou o doutorado. Como incluir esses interessados e mandá-los para um evento onde vão gastar, só na inscrição, o dinheiro que ganham nas bolsas de iniciação científica, ou extensão, ou monitoria? Acho que vocês deveriam denunciar estes absurdos nos encontros de reitores, de membros das sociedades científicas, de pró-reitorias de extensão, etc.

Não temos partido. Praticamos a política de inclusão, de desenvolvimento cultural, onde todos têm vez e voz. Queremos abrir nossas portas para juntos construir uma nova História do Brasil, uma história do ponto de vista do povo que é, antes de tudo, um forte, capaz de poetar em cima da dor e da luta, mas que encontra na poesia a própria razão de viver.

Esta semana comporta, pela manhã, apresentações em conferências, mesas redondas e recitações de poetas populares, nas diversas modalidades de poesia oral e escrita, desde a cantoria de viola, aos textos do cancionero e romanceiro e ao cordel e embolada. À tarde, está sendo ministrado um mini-curso intitulado “Caminhando com a literatura popular: de Portugal ao Brasil.” Duas exposições de folhetos de cordel acompanham o evento, além do lançamento de livros, folhetos e cds.

I

1 MINHA EXPERIÊNCIA COM JOSÉ ELIAS BARBOSA BORGES

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista²

Segundo a Sociedade Paraibana de Arqueologia, José Elias Barbosa Borges “foi o maior pesquisador da etnogeografia paraibana”. Seus estudos etnográfico e linguístico, envolvendo principalmente as línguas indígenas, trouxeram como resultado uma modificação no conhecimento que se tinha das etnias que ocuparam o solo paraibano, no período proto-histórico e, hoje, são referência obrigatória para todos aqueles que desejarem estudar os povos nativos do Nordeste. Sua preocupação com os indígenas data da década de 50, quando desejou conhecer a origem do nome Bodocongó e, assim, interessou-se pelo grupo indígenas dos Aruis que, de acordo com o documento de 1697, seriam os responsáveis pela fundação de Campina Grande. Obcecado por este trabalho começou a comparar as gramáticas das línguas Tupi e Cariri, a recolher e comparar textos num grande levantamento de campo, como o que fez na Serra da Canastra, em Remígio (atual município de Algodão da Jandaíra), descendo a serra com o auxílio de uma corda para adentrar no até então desconhecido cemitério indígena, denominado gruta do cabo-clo, que considerou tratar-se de uma necrópole de origem Tarairiú (Tapuias). Durante 18 anos, realizou expedições às zonas interiores onde pudesse encontrar vestígios das línguas e dos costumes, coletando um fato material que teve como resultado sua tese de Doutorado (livre-docência).

2 Universidade Federal da Paraíba – UFPB/PPGL/CNPq

José Elias nasceu em 8 de Dezembro de 1932 em Triunfo cidade pernambucana próximo de Princesa Isabel, na Paraíba. Aos 15 anos de idade saiu de sua terra natal para Campina Grande e João Pessoa, onde concluiu o curso de Letras pela então Faculdade Católica de Campina Grande, o de especialização pela Furne e Doutorado livre docente, em 1977, pela Universidade Federal da Paraíba. Fez proficiência em língua inglesa pela Universidade de Michigan – A'nn Arbor dos Estados Unidos.



Prof. José Elias Barbosa Borges

Caminhei ao lado de José Elias durante muitos anos de minha vida. Primeiramente, como aluna do curso clássico do Colégio Estadual de Campina Grande. Depois, no curso de letras da antiga FURNE, quando aprendi com ele os primeiros ensinamentos sobre a ciência da qual me tornaria especialista. Ali, ele ensinava gratuitamente. Aliás, a gratuidade foi sua característica mais importante. Naquela época, escrevi para ele minha primeira monografia sobre a língua dos celtas. Ele me ensinou a fazer o levantamento bibliográfico. Foi conosco à biblioteca e lá mostrou-nos como se fazia. Estimulou-nos na leitura teórica. Até então, eu só sabia ler textos literários. Conheci, através dele, os primeiros estudiosos da linguística: Saussure, Mattoso Câmara, Hjelmslev. O primeiro livro de linguística que li foi o de Mattoso Câmara que, no outro dia, devolvi-lhe horrorizada pois não havia entendido nada do que estava ali escrito. E

ele, pacientemente, nas aulas, foi trazendo os conteúdos mimeografados e eu fui me habituando com a metalinguagem científica. Depois, encontrei-o aqui como professor de Linguística na Especialização em Língua Portuguesa e, ainda, como orientador no curso de Mestrado em Letras da UFPB onde fiz, pela primeira vez, uma dissertação em sintaxe semântica. Foram momentos de muito trabalho, mas de muito gosto e amor pelo que fazíamos. Todas as minhas descobertas ele achava magníficas, e me deixava muito livre para fazer minhas descobertas. Não era, propriamente, uma relação entre um orientador e um orientando, mas entre dois amigos de verdade. Não tínhamos bibliografia. Naquela época, os estudos semântico-sintáticos eram embrionários no Brasil. Ele fazia uma viagem à Recife, ou a qualquer outro lugar, achava algo que iria nos servir e me dava, dizendo: “*Penso que este livro vai ser bom para você*”. Zé era assim, não media esforços para ajudar. Li meio mundo de livros que ele tinha e me emprestava com todo prazer. Depois, tornei-me pesquisadora e consegui minha primeira bolsa do CNPq e ele estava ali, ao meu lado, estimulando, corrigindo, tirando as dúvidas, valorizando o meu trabalho. Sempre à espera de uma oportunidade para me fazer crescer. Acreditou em mim e isto me transformou na pesquisadora que hoje sou. Devo muito a José Elias. Sem ele, teria passado em brancas nuvens. Também eu gostava imensamente do que ele fazia. Adorava escutar as intermináveis histórias dos Zumbucú-cariri, sobre os quais ele fez sua tese de Doutorado, sozinho, comparando e estudando. O ano passado, até o convenci a participar da banca de qualificação de Wilma, uma orientanda minha que trabalhou as narrativas Xucuru e a quem ele ajudou na pesquisa de campo. Que dia esplêndido! Ele nos encantou a todos, no PPLP, contando histórias dos Xucuru. Conhecia o dialeto Kariri como ninguém, além de falar cinco outras línguas. Tudo aprendido com seus livros. Do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, recebeu em 1992, a comenda de mérito cultural.

Sua obra é esparsa e foi publicada em jornais e revistas, sobretudo na Revista Campinense de Cultura, editada pelo município

de Campina Grande, na revista Educação e Cultura, editada pela Secretaria de cultura da Paraíba e, ainda, existem alguns artigos publicados na *Acta de Semiótica et Linguística* e na Revista Brasileira de Linguísticas. A última Acta publicada traz um de seus artigos onde ele trabalha a origem do nome Fagundes atribuída aos Índios Cariris que habitavam o município de mesmo nome, próximo à Campina Grande. A pesquisa foi motivada a partir de um questionamento levantado pelo ex-prefeito daquela cidade, o Dr Elpidio Josué de Almeida, durante um encontro costumeiro com José Elias, antes da comemoração do centenário da Cidade de Campina Grande.

O nome Fagundes está relacionado com os Índios Cariris, vindos das margens do Rio São Francisco (na Bahia) e, posteriormente, transferidos daquela região para a antiga Pilar na aldeia de Bodopitá. Zé descobriu que o nome está vinculado ao período da Dominação Holandesa. Antes, a aldeia era denominada Aldeia do Brejo ou simplesmente Brejo. Durante e depois da guerra, passou a ser chamar Fagundes em homenagem a um importante soldado português, ligado a Casa da Torre, chamado Francisco de Souza Fagundes que comandava os Índios Cariris em umas das Ilhas do São Francisco que depois, também, se chamou Ilha de Fagundes. Trezentos Índios Rodelas (outro nome dado aos Cariris) participaram, decisivamente, da primeira e da segunda batalha dos Guararapes, a partir de 1654. Francisco Fagundes teria acompanhado os Índios Cariris até Campina Grande, uma vez que foi sesmeiro de uma sesmaria, que reunia terras da Bahia, de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará inicialmente ao longo do rio Jaguaribe. Abrangia o município dos Cariris Novos do Ceará e outras cidades daquele estado e do lado paraibano, e do Alto Sertão como: Cajazeiras, Souza, Pombal. Na fronteira com o Ceará, havia, ainda, os Icós que eram reconhecidamente cariris e que, para o autor eram igualmente oriundos do São Francisco. Quando Teodósio de Oliveira Ledo chegou após 1670, já encontrou a região dominada pela casa da

torre, conforme comprova o historiador Wilson Seixas do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.

A grande maioria dos Índios Fagundes foi pouco a pouco desaparecendo, misturada com a chamada população adventista e desapareceu como tribo no século XIX, após perderem sua légua quadrada de terra e sua identidade etnoculturais. Segundo o autor suas marcas étnicas mais importantes ficaram na braquicefalia, mancha mongólica (chamada de jenipapo) pele acobreada, baixa estatura, olhos pouco amendoados e vestígios da língua cariri no português local. José Elias aponta, como exemplo, os topônimos Bodocongó, Bodopitá, e Deitador (nome dado ao riacho de Fagundes, colhido na sesmaria n° 269) 1740. O resultado mais importante das descobertas de José Elias, entretanto, foi o fato de que os Cariris, embora tivessem adentrado pelo Sertão, não eram Tapuias, mas eram Tupis o que foi comprovado pelo autor examinando as línguas e os costumes. O dialeto Cariri era Tupi e em 1724, vindos da Serra de Fagundes, os cariris, chamados Bultrins (existe um bairro de Olinda com este nome que ajuda a descobrir o caminho percorrido pelos Cariris do São Francisco), e depois aldeados em Pilar, capital paraibana dos Índios Cariris, conseguiram do rei de Portugal uma grande sesmaria pela ajuda na luta contra Tarariús. Este último assunto ele iria publicar na próxima Acta continuando a história fantástica.

REFERÊNCIAS

Boletim da Sociedade Paraibana de Arqueologia: edição especial, ano V, N° 32. Campina Grande-PB – outubro de 2010.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A predicação em história do rei degolado nas caatingas do Sertão de Ariano Suassuna:** uma visão semântico-sintática. Tese de Mestrado, defendida em 1986, sob a orientação do Prof. Dr. José Elias Barbosa Borges. Mestrado em Letras da UFPB

BORGES, José Elias Barbosa. **Súmula histórica dos índios Cariris-Fagundes de Campina Grande, Paraíba** in Acta Semiotica et Linguistica. Volume 14 – Nº 2 (2009 Ano 33). Revista Internacional. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB. p. 165-175.

2 JOSÉ ALVES SOBRINHO: UM POETA CANTADOR

Marisa Nóbrega Rodrigues³

O programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) da Universidade Federal da Paraíba, coordenado pela professora Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, promoveu a V Semana do PPLP em novembro de 2010, quando foram homenageados muitos poetas, entre os quais, José Alves Sobrinho. A este tive a honra de entrevistar em sua residência, uma vez que poeta se encontrava gravemente enfermo e não pode participar do evento comemorativo. Mesmo enfermo, consentiu em me receber e ficou muito contente com a homenagem a ele prestada. Este trabalho trata do conteúdo desta entrevista que envolveu a vida e a obra do autor.

Ao iniciar a entrevista, pedi permissão para que fosse gravada e filmada. De imediato, foi-nos concedida tamanha empreitada. Informei ao entrevistado que estava representando o PPLP, coordenado pela Prof^{fa}. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. Seus gestos de alegria e de reconhecimento foram imediatos, tanto para a pessoa da professora Fátima Batista, quanto pelas boas lembranças da Prof^{fa}. Neuma Fachine Borges com quem o poeta conviveu durante o tempo em que esteve a frente do PPLP desde a fundação do Programa. A amizade construída anos passados estava ali refletida em seu discurso. Daqui em diante só precisei ficar em silêncio e deixar a voz do poeta falar.

3 Professora da UFCG – Doutora em Letras pela UFPB/PPGL

As lembranças das suas produções poéticas vieram à tona. Segue uma delas, sendo que, os dois primeiros versos abaixo é um mote de Raimundo Asfora, advogado, político e poeta paraibano, cujo engenho em fazer motes era conhecido em toda a região. Os dois últimos foram construídos por José Alves:

*Canta poeta a vida
A vida de quem não canta
Quem canta, canta encantando
A quem não canta, nada encanta* (SOBRINHO, 2010)

Em agradecimento pela homenagem recebida através da V Semana do PPLP fez a seguinte glosa de improviso:

*Os meus agradecimentos a essa literatura
E essa nossa figura, dona dos meus sentimentos
E com estes segmentos eu deixo a felicidade
A todos nesta cidade de Campina a Bananeiras
E aqui meu verso se expande numa possibilidade.*

*Eu já fui um repentista, hoje não posso ser mais
Isso sabe a quem vai e faz, os principais elementos
Os versos são fundamentos da minha propriedade
Eu agradeço a bondade a quem aqui está presente
E falo presentemente agradecendo a bondade.*
(SOBRINHO, 2010)

E, mais adiante, o poeta disse: “[...] em nome de Fátima e Neuma Fechine todo o meu coração se enche de alegria []”.

Aquela voz enfática, os gestos que a acompanhavam o dizer destas palavras, nos fizeram perceber que uma história construída compartilhada em torno da poesia popular foi e esta sendo

construída pelo PPLP, deixando marcas profundas na história de um grupo social e delimitando um espaço de resistência ao mundo globalizado.



Poeta José Alves Sobrinho

José Alves Sobrinho faleceu em setembro de 2011. As fotos aqui apresentadas (com exceção da primeira) foram tiradas na sua residência, quando da visita das professoras Fátima Batista e Marisa Nóbrega para a outorga da medalha e placa de homenagem a ele conferidas na V Semana PPLP, ocorrida em dezembro de 2010, em João Pessoa.

José Alves Sobrinho é o pseudônimo de José Clementino de Souto que nasceu em 1921, em Pedra Lavrada, cidade do interior paraibano. A mudança de nome foi motivada pelo fato de o pai não concordar com a carreira que queria seguir desde muito cedo, ou seja, a de cantador. Foi por isso que teve que sair de casa aos 13 anos para se dedicar de corpo e alma a seu trabalho. O tio, José Alves, também cantador, incentivou-o no exercício da arte e ele acabou se tornando um dos maiores repentistas nordestino. A primeira poesia fez quando ainda era aluno do curso primário, incentivado por seu professor João Quinto Sobrinho que lhe ensinou a fazer uma quadra. O resultado foi a que segue onde ele faz referência ao fato de ter sido criado pelos avôs:

*Como eu não tenho mãe
Como todo mundo tem
Minha mãe é mãe Dionísia
Que me beija e me quer bem.*

Fez parcerias com muitos cantadores renomados, entre os quais cito o paraibano Pinto do Monteiro e os Irmãos Batista (Dimas, Otacílio e Lourival, de São José do Egito). Teve grande audiência em vários programas de rádio: na Cariri e Caturité, em Campina Grande, na rádio Tabajara, em João Pessoa e rádio Clube de Pernambuco, em Recife, onde cantou a convite de Assis Chateaubriand. Foi também um grande cordelista, tendo escrito mais de dezessete folhetos.

Um problema sério de garganta o fez perder a voz e ele foi obrigado a deixar a cantoria, o que lhe valeu a inspiração para escrever um dos mais belos poemas de bancadas Adeus à Violinha:

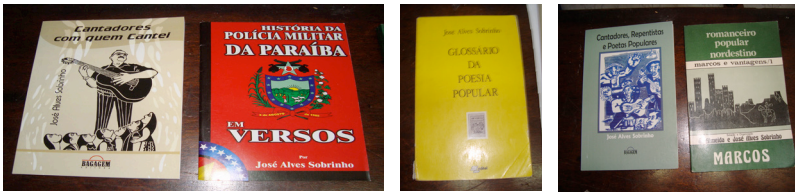
*Adeus à Violinha
Até não sei quando
Mas estou pensando
Que até nunca mais
Devo por lembrança
Da nossa amizade
Tristeza, saudade
Soluços e ais (1987)*

A convite de Átila Almeida, professor e pesquisador em Literatura Popular, foi trabalhar como auxiliar de pesquisa na UFPB (campus de Campina Grande) no Núcleo de Estudos Linguísticos e Literários (NELL), tornando-se um dos únicos cantadores a ministrar aulas de Literatura Popular naquela instituição. Suas aulas eram muito frequentadas, não só por alunos, mas, principalmente, por professores. Esta parceria com Átila Almeida talvez seja responsável pelo fato de José Alves ter sido o cantador bem sucedido que mais

deixou registros escritos dos seus trabalhos. Com Átila Almeida, organizou o *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* que se tornou obra de referência para todos aqueles que desejarem adentrar nos estudos sobre a cultura popular. A UFPB editou o livro em duas edições.

Depois, de uma rápida incursão em sua história, fui convidada para conhecer a biblioteca do poeta. Suas obras carregam uma vida dedicada à poesia e aos poetas populares. Dentre os inúmeros trabalhos publicados, destaco aqui, apenas, os seguintes: *Cantadores Com Quem Cantei* (SOBRINHO, 2009); *História da Polícia Militar da Paraíba em Versos* (SOBRINHO,); *Glossário da Poesia Popular* (SOBRINHO, 1982); *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares* (SOBRINHO, 2003); *Marcos e Vantagens 1* (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981), *História de Campina Grande em Versos* (SOBRINHO, 2004), além do já citado livro escrito com Atila Almeida *Dicionário Bio- bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978).

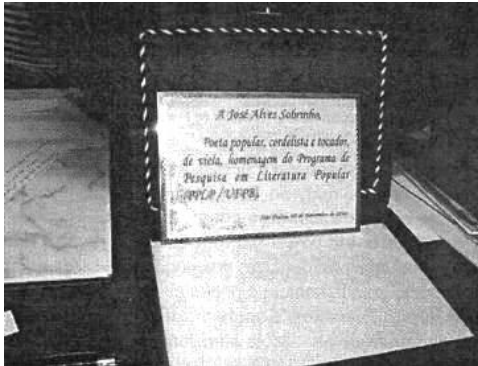
Aqui fotos de algumas capas de suas obras:



Vale salientar que foram inspirados em seus trabalhos teses, dissertações e outros, no Brasil e no exterior. Na França, em Toulouse, foi criada uma cátedra em homenagem à poesia popular brasileira; em Potiers, foi tema da tese de doutorado intitulada “*José Alves Sobrinho: un poète entre deux mondes*”, defendida por Joseilda de Sousa Diniz, em outubro de 2009, tendo a professora Ria Lemaire como orientadora. A referida tese ganhou o prêmio “[...] Mais Cultura de Literatura de Cordel - Edição Patativa do Assaré, do

Ministério da Cultura (MINC)”. (PBAGORA, 2010). Com anos afincos de contatos com o poeta, Joseilda Diniz comenta que ele foi:

[...] enveredou na pesquisa científica ao lado do professor Horácio de Almeida e do seu filho, Átila Almeida. Com esse último, escreveu a quatro mãos, obras determinantes para a compreensão da poesia popular e do imaginário do nosso povo e da nossa terra, em uma época onde as novas tecnologias da comunicação e da informação estavam em plena mudança. A presença de Sobrinho na coleção de Átila de Almeida é marcante, mostrando o fôlego de um grande mestre, pesquisador minucioso e competente, numa parceria feliz, feita de empatia e respeito mútuos. O autodidata e o intelectual vão juntos traçar muitos e significativos caminhos da pesquisa sobre as tradições orais, nas suas transições do mundo da oralidade para a escrita. (DINIZ, 2011)..



Placa do PPLP em homenagem a José Alves Sobrinho

A professora Fátima Batista que foi à residência do poeta entregar a placa de homenagem e a medalha PPLP disse-lhe, pessoalmente, que era uma grande alegria para ela este momento, não só por estar diante da figura importante do poeta, mas por ter sido ele a inspiração para sua atual vida de pesquisadora na área, uma vez que ela e sua família escutava os programas de rádio do autor na Caturité e na Cariri.



Professora Fátima Batista, na Biblioteca particular de José Alves Sobrinho, juntamente com o filho do poeta, segurando a viola com a medalha recebida no PPLP

Achava que eu não era a pessoa mais indicada para entrevistar José Alves Sobrinho, mas, ao final daquela visita, posso dizer que aprendi muito com ele e agradeço por ter-me aberto as portas para que eu pudesse conhecer um pouco sua trajetória de vida. Era eu ali, como uma taça vazia que se deixava preencher pelo melhor vinho: as palavras daquele grande homem e poeta. E, para terminar aquele nosso 'batepapo', o poeta me oferece um bom café nordestino como símbolo de prazer, de satisfação por aquela homenagem e inusitada conversa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves .

Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada .
João Pessoa: Ed . Universitária/UFPB, 1978 . 2 v.

_____ **Marcos e vantagens 1**: romanceiro popular nortestino .
Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/Universidade do
Nordeste,1981 .

DINIZ, Joseilda de Sousa . **José Alves Sobrinho**: un poète entre deux
mondes . Tese (Doutorado) - Université de Poitiers, França, 2009 .

_____ **Pesquisa sobre José Alves Sobrinho ganha prêmio do
Ministério da Cultura** Disponível em: <http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20101216165955&cat=paraiba&keys=pesquisa-professora-uepb-sobre-jose-alves-sobrinho-ganha-premio-ministerio-cultura> . Acesso em: 09 mar. 2011 .

JOSÉ ALVES SOBRINHO. Entrevista concedida a Marisa Nóbrega.
2010.

NICOLAU, Marcos ; OLIVEIRA, Diana Reis de **José Alves
Sobrinho sob o olhar da câmera**: o processo de construção de um
vídeo documentário sobre um mestre de Cultura Popular Disponível
em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0190-2.pdf> . Acesso em: 09 mar . 2011 .

PBAGORA **Pesquisa sobre José Alves Sobrinho ganha prêmio do
Ministério da Cultura**. Disponível em:

<http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20101216165955&cat=paraiba&keys=pesquisa-professora-uepb-sobre-jose-alves-sobrinho-ganha-premio-ministerio-cultura> . Acesso em: 09 mar . 2011 .

SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

_____ **Cantadores com quem cantei**. Campina Grande: Bagagem, 2009 .

_____ **Glossário da poesia popular**. Campina Grande: Editel, 1982 .

_____ **História de Campina Grande em versos**. Campina Grande: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2004 .

USINA DE LETRAS. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=4672&cat=Cordel&vinda=S>> Acesso em: 09 mar . 2011 .

UMA LOA PARA JOSÉ ALVES SOBRINHO

Por Marco di Aurélio

Este Zé Alves Sobrinho
que de besta não tem nada
quando era um rapazola
levou uma grande pancada
seu pai pegou a viola
e lhe deu uma violada.

Vou contar como se deu
quando era Clementino
pois esse era seu nome
quando ainda era menino
inventou querer fazer
uma arte do divino.

D'uma caixa de charuto
construiu uma violinha
foi brincando com as notas
umas grossas outras fininhas
começou tirando mote
com as idéias que lhe vinha.

Um vizinho fascinado
com seu jeito de tocar
lhe arranjou uma viola
pra ele se apurar
e seu pai desconfiado
resolveu lhe castigar.

Menino, fi duma égua
você não desobedeça
não sou pai de cantador
você não me entristeça
foi pegando na viola
e quebrou-lhe na cabeça.

O seu tio José Alves
não gostou do descaminho
com pena de Clementino
foi virando seu padrinho
neste dia batizado
José Alves Sobrinho.

O resto vocês já sabem
não preciso nem contar
Zé Sobrinho foi o melhor
cantador desse lugar
só parou quando gastou
a voz que tinha de usar.

V SEMANA PPLP – UFPB –
08 a 12 de novembro de 2010.

3 JOSÉ COSTA LEITE: A VOZ DA POESIA DE FOLHETO DE CORDEL⁴

Beliza Áurea de Arruda Mello⁵

Sapé, pequena cidade do interior da Paraíba, localizada a 55 km de João Pessoa. Terra dos índios potiguaras, que depois, no século XVII, viu proliferar engenhos. Os índios sabiamente, adivinharam seu significado mágico – *iasa* ‘*pe*’ do tupi > *Eça-pé* – o que dá clareza, o que ilumina o caminho. É também uma planta da família das gramíneas, cujas folhas são utilizadas para cobrir casas (Cunha: 1982). Dessas terras nasce o abacaxi, fruto símbolo da riqueza gastronômica da Paraíba, cultivado pelos índios, cheira fortemente e seu sabor doce é inigualável. Mas essa terra deu outras mudas que encantam a poesia: Augusto dos Anjos, que nasceu em Engenho Pau D’Arco e **José Costa Leite**.

Quando Costa Leite nasceu em 27 de agosto 1927, sob o signo de leão, como gosta de lembrar, Sapé já tinha sido elevada à categoria de vila, em 1925, por determinação da lei nº 627, do então Presidente do estado da Paraíba, Doutor João Suassuna, pai de Ariano Suassuna, nascido também em 1927. Vê-se que os fios da vida de José Costa Leite vão se cruzando com os Suassunas. Costa Leite nasce na cidade/ vila proclamada por um Suassuna e no mesmo ano de Ariano Suassuna, as coincidências continuam

4 COSTA LEITE, José. Entrevista dada a Beliza Áurea de Arruda Mello em novembro-dezembro de 2002

5 Professora do DLCV /Proling-UFPB

.Os dois paraibanos vão trabalhar com a poética e gravura popular. Ambos deixam a Paraíba e tomam Pernambuco como morada .

Com três anos de idade, Costa Leite saiu de Sapé. Foi morar em Ibiranga (PE). Mas voltou à Paraíba em 1945, desta vez para Sapucaia, nas proximidades de Sapé. As dificuldades cresceram. A agricultura rendia pouco. A escassez de dinheiro, a falta de trabalho e a fome empurraram-no novamente para Pernambuco. Mudou-se aos oito anos de idade para Condado, ex Goianinha, cidade da zona da Mata de Pernambuco, distante 80km de Recife, como referência do poeta:

“Eu saí de Sapé, numa época que nem me lembro escanchado... Naquele tempo a mudança de pobre era três burros cama, um tamborete. Cresci em Condado (...)”

Este depoimento dá a dimensão social dos pobres. Confirma cenas reais muito divulgadas pela literatura. Não fazem parte de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. São reais e dolorosas, secas de lágrimas, abundantes de informações sociais.

Da necessidade de sobrevivência nasce o andarilho das feiras, são estas que lhe vão dar “régua e compasso”.

Eu fazia a feira de Paulista, feira de Goiana, de Iquatissuna, de Usina, de São José. Eu cantava pela feira.”(...) e comecei a vender folheto em 1947...

É deste contexto histórico que surge a estética de Costa Leite.

O que ele escreve confunde-se com as narrativas de heróis imaginários dos folhetos que faz ou vende. É uma história de vida de alguém que acumula e transmite a história e a memória do folheto de cordel, das feiras, da vida sacrificada do agriculto/poeta:

Eu botava roçado, trabalhava no campo, eu comecei a trabalhar com oito anos de idade. Eu comecei a trabalhar logo cedo pela consequência de não ter o que comer, o dinheiro era tão pouco que minha mãe brigava comigo quando comprava um folheto. Melhor comprar um pão.

Suas reminiscências fundem-se nos elos da memória. São registros antigos de sua mente, verdadeiros palimpsestos que foram apagados, cobertos por sucessivas camadas de novas experiências

Deste modo, Costa Leite re-apresenta o passado. Sua memória é um “arquivo perfeito” da história do cordel do século XX ao século XXI. Conheceu muitos autores, canônicos na poética do cordel, como João Martins Athayde, (1880-Ingá-Pb, 1959-Recife-Pe), um dos primeiros poetas popular do Nordeste

Eu comprei muito folheto a João Martins Athayde na rua do Pescador, no Recife...

Ele era um homem da minha estatura, sendo mais forte. e aborrecido, aborrecido.(....)

Vendia nos armários cheio de gavetinhas (Faz o gesto de uma altura de 1.40).

Lembra-se de José Camelo de Melo(poeta popular paraibano Pilõezinhos (?) ,Rio Tinto ,1964), autor do *Pavão Misterioso* , que perdeu o direito de publicação do Pavão para José Melquíades e que por causa de uma briga,sobrevivia cantando nas feiras ou nas fazendas, não publicando folhetos por muitos anos

Diz que “para ser poeta popular é preciso” ter originalidade, [e não imitar ninguém” :

Eu não imitei ninguém. Olhe a pessoa não aprende poesia com ninguém poeta popular já nasceu poeta, mesmo ele sem

saber, se ter linguagem... O poeta popular já nasce poeta, ta arrancando mato na roça, eu já fazia verso.

Os primeiros folhetos eu li e dixei eu também sei fazer isso.

Os primeiros folhetos eu fiz aqui em Itabaina. Publiquei na tipografia. Os dois primeiros folhetos saíram sem capa. Eduardo e Acir discussão de Manuel Vicente com José Costa Leite. Saiu sem capa, aí eu pensei que a tipografia botasse.

A poesia para ele é magia. É também mistério. Precisa do dom, da imaginação criadora que escapa à causalidade, único método capaz de captar a imagem, de mergulhar na emocionalidade do ser. É, portanto, um fazer fenomenológico; capaz de chegar às margens primeiras, capaz de estar presente e materializar-se no silêncio da imaginação criadora como devaneio e matéria sagrada. O silêncio assim é, para o poeta de bancada, José Costa Leite, criador ativo e realizante. Por isso, a poesia para ele é magia, precisa de espaços diferenciados, de memória e de ritmos, de olhares e de gestos, precisa de espaços sagrados, dos mistérios dos astros, do silêncio e da solidão:

“O melhor pra escrever poesia é o silêncio. Na surdina, agora na lua crescente Porque a lua minguante é minguante até a saída. O bom é escrever na lua crescente e publicar na lua cheia. Se escrever na lua nova e publicar na lua minguante é ruim. O planeta Mercúrio é um planeta que instrui ao poeta popular. O planeta Mercúrio é um planeta que gosta da escrita, publicação, de todo esse negócio. Pegando na época dele, ainda é melhor. Agora, o melhor de escrever é na surdina. Pode ser de dia ou de noite. Eu levo os temas de casa pronto, só é preencher. Os temas em imagem e boto o verso de dez linhas Eu boto de um a dez e boto o tema, aí fica fácil para

rimar com aqueles temas. Fica melhor segue o caminho. Tem tudo peleja, história de amor, tem história de gracejo. Quando vou fazer um tema, não falo pra ninguém, porque quando um tema que acha que dá certo, tem gente que pega na frente. Ambição. Sabe como é. Gente que não tem criatividade.”

Tem consciência da importância social do folheto de cordel para a população mais pobre do campo, no tempo da sua infância: o cordel era brinquedo, cartilha e escola;

*Nunca tive brinquedo, num tive tempo pra brincar.
Eu gostava de ler folheto.
Não tive escola, num tive nada, peguei soletrar, eu comprei um caderno, e eu escrevia em cima com a letra.*

Costa Leite representa uma geração do poeta popular da tradição. É editor, tem uma folheteria –*Voz da poesia nordestina*–, é poeta, é xilógrafo-um dos melhores do Nordeste, além de continuar a fazer anualmente o calendário brasileiro, um folheto/almanaque indicativo da melhor época do plantio e colheita das safras agrícolas. É por isto, a voz da poesia de cordel.

4 ADO CORDEIRO: UM POETA DE HISTÓRIA SINGULAR

Joana Áurea Cordeiro Barbosa⁶

É com grande satisfação que participo desse momento tão significativo, em homenagem ao poeta popular Ado Cordeiro de Melo. Cordeiro, como é conhecido por todos da região, é filho de Horacio Cordeiro de Melo e Áurea Duarte da Costa. Nasceu na fazenda Castanho, município de Queimadas, no estado da Paraíba, aos dez dias de setembro de mil novecentos e trinta e sete. Coursou até o segundo grau, formando-se em comércio e contabilidade, em Timbaúba, no estado de Pernambuco. Nunca exerceu a profissão, pois não quis deixar de ser vaqueiro. O pai, fazendeiro, chegou a ser juiz de paz da região. Aconselhou muitos homens e mulheres, delimitou muitas terras, dividiu heranças e arranjou casamentos desarranjados. Ainda hoje é possível ver terras que foram por ele demarcadas na partilha de heranças. Mesmo sem as novas escrituras terem sido passadas para os novos donos (herdeiros), ainda se obedece à divisão de terras por ele efetuada.

A tradição oral de cantigas e romances é largamente conhecida e difundida entre os membros da família. A veia poética também é um dom familiar, como é o caso de Aurelio Cordeiro, Cosme Trovão, Leco e outros.

Não sei fazer poesia como muitos poetas de minha família, mas carrego no peito o orgulho de pertencer à família. Recebi a honra

⁶ Professora da Universidade Estadual da Paraíba - *Campus* de Catolé do Rocha

de, junto com meus irmãos Francisco e Fátima Batista organizar o livro de poesia de Ado Cordeiro. Não foi uma simples organização de escritos para publicação. Foram memorizações de bons tempos.

Sua arte, registrada em versos traz as marcas da escola de Teixeira, berço literário de poetas como Leandro Gomes de Barros e Pinto de Monteiro. Este livro traça o amor pela terra, pelas origens. Caririzeiro de corpo e alma canta e poetisa sua terra. A vida do vaqueiro, do homem humilde do campo, das mulheres na lida da casa da fazenda, sonhos, conquistas e fatos estão, com emoção e sentimento, registradas em seus versos, passível de observação nos versos:

*Quando chovia, no tanque
Fazia água primeiro
Madrinha Lia ia lavar
Roupa, fronha, travesseiros
Eu ia para ajudar
Só pra ela me contar
De Roldão e Olivedos*

*O vaqueiro acostumado
A pegar boi e marrar só
Dentro da mata fechada
De Jurema e Mororó
Anda com facão de lado*

Sua poesia descreve com precisão a vegetação do cariri (região do sertão paraibano que foi assim denominada por ter sido habitada pelos índios que migraram para o interior) e retrata ainda as matas, florestas e animais do bioma caatinga (vegetação branca, como era chamada pelos índios) que caracteriza a terra. É uma vegetação exclusivamente do nordeste brasileiro e parte de Minas Gerais que tem determinado, há anos, hábitos, costumes e tradições de muitas e muitas gerações.

Os escritos desse poeta é um legado a futuras gerações que poderão conhecer a história e a geografia de uma região de chuvas escassas e fortemente castigada pela seca, berço de povo humilde e trabalhador. Registros históricos, como as tropas de burros, que carregavam algodão para vender em Campina Grande (os tropeiros da

Borborema). Veja-se como foi poeticamente registrado o percurso dos tropeiros:

<p><i>Tinha uma tropa de burros Papai lá na malhadinha Prá transportar algodão Dos vizinhos e das vizinhas Quando eles apanhavam Em casa mesmo saudavam Aquela dividazinha</i></p>	<p><i>O itinerário da viagem Passava no formigueiro Na fazenda das campinas E para chegar primeiro Guritiba e Maracajá Nas cacimbas sem parar Iam dormir no Ligeiro</i></p>
--	---

Além dos aspectos abordados, seus versos descrevem, ainda, o relevo da região, a geografia do cariri. Veja-se na estrofe seguinte quando o poeta escreve que o riacho de Bodocongó não é perene e que o serrote do urubu esta localizado bem próximo ao rio.

<p><i>O serrote do Urubu Bem na barranca do rio Chamado Bodocongó Ora cheio, ora vazio Depois da curva uma reta Ali morava o poeta Que de meu pai era tio</i></p>

Os poemas mencionam ainda os costumes e festas da região. A festa de São João na malhadinha, fazenda onde o poeta morou quando criança. Essa festa ainda hoje é citada nas rodas de conversas da região de Barra de Santana. Realizadas no pátio da fazenda, essas festas tinham carrossel e Pastoril e arrebanhava todo povo da região. Com o intuito de participar dessa festa, uns mandavam fazer roupas novas, outros mandavam reformar as que já tinham e visitas chegavam de várias outras regiões do estado. Era uma grande festa em que casamentos eram marcados para essa data. Empregados e patrões divertiam-se.

*O são João da malhadinha
Só era gente da boa
Muitos vinham de Campina
Das fazenda e João Pessoa
Nem deputado, nem prefeito
Era só gente direito
Não tinha gente a toa*

*O São João da malhadinha
Era muito animado
Tinha baile dos senhores
E também dos empregados
Era grande a folia
Da meia noite pro dia
Tava tudo misturado*

O livro *Memórias de um vaqueiro* registra o cariri oriental paraibano em versos. Além de abordar toda uma história familiar, compila dados de um povo, de uma região e de uma cultura numa linguagem musical e carregada de recordações.

Hoje, passando dos oitenta anos e com problemas de memória, Ado Cordeiro ainda faz versos que se caracteriza como complemento dos versos anteriores. Como os versos a seguir.

*Era assim o cocada
O cavalo do irmão irmão
Não precisava de freio nem cabresto
Para correr no mourão
Puxava e batia esteira
Nunca caiu na carreira
E nem levava cambão*

*Minha ajuda era com o balde
Alimentando a gamela
Trazendo água do tanque
Porque meio longe era
Ensaboava e batia
Não sei como ela fazia
Pra eu não ver as pernas dela*

Finalizando, recordo uma aula de literatura quando minha professora tentava definir o poeta. Certa vez, assistindo uma aula de literatura da professora Josefa Dorziart, lembro de uma comparação que emprego hoje para definir o grande poeta. Ela nos fez a seguinte pergunta: *Deus é onipotente e onipresente? Quem é a pessoa que não sendo Deus, não possuindo seu poder e sua onipotência, também é onipresente?* A resposta por ela dada foi *O poeta*, pois para ela o poeta, também se presentifica e se eterniza na vida das pessoas. Para ela, o poeta sabe e vê coisas que, muitas vezes, não enxergamos porque vê

detalhes e os descreve com segurança e sensatez. O poeta consegue ver muito além, com visão de poeta. “O poeta invade nossas vidas e ainda achamos bom”. Às vezes é bisbilhoteiro e indiscreto, mas possui uma forma especial de ser e fazer que cativa e se faz admirar. Ele é onipresente já que consegue estar em todos os lugares, até mesmo aqueles que não foram ou que seus olhos não viram. Ele vê e poetiza a almas, sentimentos e corações. Ele adentra em lugares onde poucos conseguem chegar ou conhecem. Faz-se eternamente presente e imortal.

Ado Cordeiro, sua poesia, sua arte, sua cantiga, sua vida honesta e pacata, seu amor pela terra, pela história, pela família, pela tradição, pela vida de vaqueiro, faz de você, hoje, um ser IMORTAL.



Entrega da Medalha PPLP ao poeta Ado Cordeiro de Melo pela coordenadora do Programa em novembro de 2010

II

1 FERNANDO PESSOA E A LITERATURA DITA POPULAR

Arnaldo Saraiva⁷

A imagem dominante que projecta a obra de Fernando Pessoa é obviamente a de um escritor cultíssimo, que gosta de associar o sentimento e o pensamento, que evidencia um pendor excepcional para elaborações e expressões conceptuais e reflexivas, e que se inscreve numa cultura moderna, urbana e cosmopolita. Não admira que abundem estudos sobre a sua relação com outros grandes escritores, sejam eles gregos como Heráclito, latinos como Horácio, persas como Omar Khayyam, ingleses como Shakespeare, italianos como Leopardi, franceses como Baudelaire, alemães como Nietzsche, americanos como Walt Whitman, portugueses como Camões, Antero, Cesário, etc. etc.

Mas escasseiam os estudos sobre a relação de Pessoa com anónimos ou anonimizados autores – ou com os textos – de uma literatura que há mais de um século é qualificada como popular, oral e tradicional. Fernando Pessoa descendia de famílias em que não faltavam fidalgos - até com um brasão que ele reproduziu em pintura -, altos funcionários, respeitadas empresários ou comerciante e pessoas cultas: o seu avô paterno foi general (Joaquim de Araújo Pessoa) - como o cunhado da mãe, Henrique Rosa - e o materno foi conselheiro (Luís António Nogueira); era filho de pais letrados, como letrada era a sua tia-avó Maria Xavier da Cunha; teve por padrasto

7 Universidade do Porto / CITCEM

um Cônsul português na África do Sul, onde durante nove anos ele recebeu esmerada educação; regressado a Lisboa para frequentar a Faculdade de Letras, entregar-se-ia até ao fim da vida quase a tempo inteiro à escrita e à leitura em quartos, escritórios e cafés. Assim, dificilmente se esperaria de Pessoa uma relação forte com tal literatura - que se inscrevia numa tradição secular, que circulava com mais vitalidade no mundo rural e entre as camadas baixas e analfabetas da comunidade, que se valia de uma linguagem comum e quotidiana ou de um estilo simples, e que, anónima, era como regra desprezada ou marginalizada pelas classes cultas, o que já levava Garrett a escrever, no prefácio à segunda edição do seu *Romanceiro*: “quero dizer e provar no presente trabalho, que ao pé, por baixo dessa aristocracia de poetas, que nem a viam talvez, andava, cantava, e nem com o desprezo morria, outra literatura que era a verdadeira nacional, a popular, a vencida, a tiranizada por esses invasores”...⁸

A verdade é que a relação de Pessoa com essa literatura existiu, e começou a estabelecer-se certamente logo na primeira infância do poeta, que aos 7 anos, compôs o seu primeiro poema conhecido, uma quadra que poderia passar por popular:

Eis-me aqui em Portugal,
 Nas terras onde eu nasci.
 Por muito que goste delas,
 Ainda gosto mais de ti ⁹.

8 *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello & Irmão, 1966, pp.1744-5.

9 Esta quadra já tem corrido com outra versão e com outra data, certamente devido a um raro “lapso de memória” de que falou Richard Zenith (in *Obra Essencial de Fernando Pessoa - Poesia do Eu, I*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.494); mas seguimos a lição do manuscrito em que a mãe de Pessoa, a quem foi dedicada (“À minha querida mamã”), a transcreveu, e que tem a data de 26-7-95. No livro de Isabel Murteira França, *Fernando Pessoa na Intimidade* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p.28), podem ler-se estas palavras de Henriqueta Madalena, a meia-irmã de Pessoa: “Creio que foi em 1893, tinha ele cinco anos e a minha mãe contava

Não repugna acreditar que, embora fossem cultas como poucas mulheres o eram ao tempo, a mãe e as tias maternas terão tido algum papel nessa relação; lembremos que elas vinham de uma ilha açoriana, a Terceira, onde ainda hoje se preserva e enriquece o património verbal que em tantos outros lugares portugueses foi esquecido ou desprezado. Mas também não repugna acreditar que Pessoa terá recebido alguns dos primeiros textos de literatura popular da boca de gente humilde que trabalhava nas casas em que viveu.

Depois da morte de Pessoa, publicaram-se entrevistas e depoimentos de muitos dos que conheceram Pessoa; mas nunca ninguém se lembrou de ouvir ou de evocar quem na sua infância, além da mãe, mais terá convivido com ele: os criados ou as criadas, como as que se chamavam Joana e Emília, da sua família em Lisboa, mas também os e as da sua família e do consulado na África do Sul, onde nem sabemos quantos trabalhavam, e que origem ou nacionalidade tinham, salvo no caso da que se chamava Paciência. Mas esta não era única, como até se deduz de uma história contada pela meia-irmã de Pessoa, Henriqueta Madalena, a propósito de uma tarde em que, lá pelos 15 anos, Pessoa “resolveu fazer das suas”:

Envolveu-se num lençol branco, enfiou um chapéu preto na cabeça e enfarruscou a cara toda de preto com uma rolha queimada./.../ Depois, subiu a um banco e apareceu naquela figura à bandeira da porta envidraçada que dava para a zona de serviço da casa. Os criados entraram em

que certa tarde ele aparecera na sala com as mãos atrás das costas e disse:Mãe, fiz uma quadra dedicada a si, e recitou:”.Na “Introdução cronológico-biográfica” que escreveu para a *Obra Poética e em Prosa* de Fernando Pessoa (vol.I, Porto, Lello & Irmão, 1986, p.17, António Quadros diz que o Poeta compôs “com 6 anos” a quadra que transcreve assim:*Ó terras de Portugal / Ó terras onde eu nasci / Por muito que goste delas / Inda gosto mais de ti.*

pânico e tal foi o susto que desataram a fugir pelo jardim fora.¹⁰

Ora se ninguém é grande para o seu criado, sabe-se da importância que certos criados, como a queiroziana Juliana, podem ter na vida de uma pessoa, e na sua formação ou na sua produção literária. Garrett não se esqueceu de referir, no mesmo prefácio à 2ª edição do seu *Romanceiro*, o que devia a “umas criadas velhas de minha mãe” e a “uma mulata brasileira de minha irmã” que sabiam “vários romances que eu não tinha, e muitas variadas lições de outros que eu sim tinha, porém mais incompletas. Assim se editou copiosamente o meu *Romanceiro*. Mas este achado fez mais do que enriquecer, salvou-o”.¹¹

No seu ensaio “Fernando Pessoa: an unfinished manuscript by Roy Campbell”, publicado na revista *Portuguese Studies*, George Monteiro sublinhou o facto de Pessoa ter sido entregue em certa altura aos cuidados de uma tia e de duas criadas “who were very deep in peasant lore and fascinated him with ballads, tales, and songs”¹².

Dizia Gómez de la Serna que as criadas “têm música na alma, mas é de realejo”¹³. Será. No poema “Qualquer música” Pessoa fala em “realejo”, mas também em “guitarra, viola, harmónio” (“Um canto que se desgarrar / Um sonho em que nada vejo”¹⁴). E nada impede que se pense noutro instrumento - por exemplo: um pandeiro ou um adufe - para simbolizar adequadamente a comum transmissão de textos orais ou musicais pelas criadas às crianças, textos que por

10 Isabel Murteira França, *op.cit.*, p.60.

11 *Obras de Almeida Garrett*, Porto, Lello & Irmão, 1966, pp.1741-2.

12 *Portuguese Studies*, nº 10, 1994, p.138.

13 Amadeu Ferreira d’Almeida, *Dicionário Excêntrico*, 2.ª ed., Lisboa, Portugália, 1961, p.109.

14 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, ed.de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, vol.I, Porto, Lello & Irmão, 1986,p.241.

sinal serão os mesmos que as patroas, ou as mães, as avós e as tias, não tanto os parentes masculinos, também costumam transmitir, embora decerto com outra pronúncia e em língua mais canónica; esses textos estão na memória colectiva, e como regra formam o gosto literário e musical dos que os ouvem: cantigas de embalar, cantigas de trabalho, cantigas ou canções religiosas e profanas, adivinhas, contos, lendas, orações ou paródias de orações, provérbios, lengalengas, etc.

Nos poucos dias, 9, que em 1902 passou na ilha da família materna – que, recorde-se, seria também a de Vitorino Nemésio, um autor cultíssimo que compôs o livro “popular” *Festa Redonda* –, Pessoa até poderia ter assistido em casa ou na rua a algumas práticas verbais ainda hoje frequentes em Angra do Heroísmo, impossíveis de presenciar na África do Sul, onde a sua vida foi absorvida pela obrigatoriedade da preparação escolar e pela gula da leitura, e o seu contacto com a língua portuguesa e a literatura popular portuguesa deve ter sido muito reduzido. Mas mesmo na África do Sul, e não só pelos criados, Pessoa poderia ter tido contactos com alguma literatura popular, pelo menos inglesa: como informou Alexandrino Severino, Pessoa teve de preparar para o importante exame – “era a prova final do curso”, curso “equivalente ao primeiro ano de um curso universitário” – chamado *Intermediate Examination* da Durban High School um tópico (entre 4 distintos) sobre “Proverbs”¹⁵.

O regresso definitivo a Lisboa levou-o de novo ao convívio com as tias, mas também, cada vez mais, ao isolamento em quartos, bibliotecas, e escritórios, já com a perspectiva de vir a impor-se no reino da literatura. E a frequência da Faculdade de Letras permitiu-lhe estabelecer sólidas amizades com dois ou três colegas, especialmente com Armando Teixeira Rebelo e o também açoriano e futuro estudioso da literatura popular Armando Côrtes Rodrigues,

15 *Fernando Pessoa na África do Sul*, (2ª ed.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p.127 e p. 130; 4, p.

ou com homens extrovertidos e conviviais como o tio Cunha e o cunhado da mãe e poeta Henrique Rosa. Com estes começou a passear pelas ruas de Lisboa, onde, como se deduz do *Livro do Desassossego*, gostaria de ouvir as vozes da “humanidade vulgar” e do “quotidiano enxovalhante”:

Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pela rua fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cair, como esmolos de ironia, na escola invisível da minha meditação aberta.¹⁶

Essa abertura às vozes populares fez com que, tendo tido uma refinada educação familiar e uma requintada educação britânica, não viesse a recuar perante o uso de plebeísmos e do mais chocante calão. Lembrem-se expressões como a do último verso do “Soneto já antigo” - “Raios partam a vida e quem lá ande!”¹⁷; ou o uso do *mot de Cambronne* no manifesto “*Ultimatum*” (“De um modo completo, de um modo total, de um modo integral: MERDA!”¹⁸) e em poemas de Álvaro de Campos (“Merda p’rá vida!”, “E berdamerda para o que sonhei”¹⁹); ou o início de um poema também de Álvaro de

16 *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p.86.

17 Fernando Pessoa, op.cit., p.951.

18 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa, cit., vol II, p.1108*

19 *Alvaro de Campos – Vida e Obras do Engenheiro*, introdução, organização, transcrição e notas de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, p.74 e p.116.

Campos: "A alma humana é porca como um ânus / E a Vantagem dos caralhos pesa em muitas imaginações"²⁰.

A frequência do Curso Superior de Letras de Lisboa, em 1905 e 1906, também teve directa ou indirecta importância na relação de Pessoa com a literatura popular, porque, quando ele a frequentou, integravam o seu corpo docente alguns dos mais qualificados estudiosos e primeiros recolectores de textos orais portugueses, entre os quais se contavam Adolfo Coelho, que foi professor de Pessoa em Filologia, e com quem este respeitosa e superiormente polemizava em 1912 no "Inquérito Literário" de Boavista Portugal, Consiglieri Pedroso, que assinou o ofício que impediu o Poeta de prestar em Outubro de 1906 as provas que não pudera fazer em Junho por motivo de doença, e Teófilo Braga, que já tinha publicado antologias e estudos do cancionero, dos contos populares e das tradições verbais portuguesas, de que se ocupou especialmente em *O Povo Português nas suas Crenças, Costumes e Tradições*. (Outro grande estudioso e recolector maior da literatura oral, José Leite de Vasconcelos, só em 1911 chegaria ao Curso Superior de Letras, entretanto transformado em Faculdade de Letras, para a qual foi neste ano igualmente convidada Carolina Michaelis de Vasconcelos, também muito empenhada no estudo das tradições literárias populares.)

Atento e inquietador como era, Pessoa deve ter lido obras desses estudiosos, tanto mais que, chegado da África do Sul, acabava de optar decisivamente pela cultura de língua portuguesa, secundarizando a de língua inglesa que não deixaria de o seduzir, e começava a interessar-se pelo conhecimento aprofundado da "alma" do povo português ou de Portugal. Sobre Teófilo Braga permitiu-se mesmo esta ironia em carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19 de Novembro de 1914: "estou numa abulia absoluta, ou quase absoluta,

20 Álvaro de Campos –*Livro de Versos*, ed. crítica de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa, 1993, p.159.

de modo que fazer qualquer coisa me custa como se fosse levantar um grande peso ou ler um volume do Teófilo”²¹.

Além disso, leu ou leria vários poetas de claro cariz popular, marcados por modelos do lirismo tradicional português. Entre esses poetas incluem-se:

1 AUGUSTO GIL

Augusto Gil é o autor da quadra – tirada do livro *Versos* – que serve de mote à glosa, em quatro quadras, que vale como o primeiro poema publicado, aos 14 anos, por Fernando Pessoa, no jornal lisboeta *Imparcial* (de 18 de julho de 1902), onde por sinal o nome de Augusto Gil se cruzou com o de Gil Vicente (Augusto Vicente). Eis a quadra do mote:

Teus olhos, contas escuras,
São duas Ave-Marias
Dum rosário d’amarguras
Que rezo todos os dias²².

Na Biblioteca Particular de Pessoa ainda se encontra o livro *O Craveiro da Janela* (1920), que reúne cem “cantigas” do da famosa “Balada da neve”.

2 ANTÓNIO CORREIA DE OLIVEIRA

Como o seu irmão João, foi amigo de Fernando Pessoa, que em 11 de Março de 1914 lhe escreveu uma carta a pedir “os nomes dos livros dos quais se serviu para travar conhecimento com os nossos

21 Fernando Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, ed. de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p.131.

22 *Obra Essencial de Fernando Pessoa- Poesia do Eu*, cit., p.457.

provérbios”²³, alguns dos quais compareciam em quadras do seu livro *Dizeres do Povo*(1911).

Na Biblioteca Particular que ainda se guarda de Pessoa há 3 livros de Correia de Oliveira, publicados em 1900 (*Auto do Fim do Dia*), em 1907 (*O Pinheiro Exilado*) e em 1908 (*Elogio dos Sentidos*). Mas poucos imaginarão que os emblemáticos versos do poema “Mar português”, da *Mensagem* (“Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!”) ecoam claramente, com melhoria, os da quadra de Correia de Oliveira que Pessoa leu, se não os escolheu, na *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, para a qual muito traduziu:

Ó ondas do mar salgado
 Donde vos vem tanto sal?
 Vem das lágrimas choradas
 Nas praias de Portugal²⁴

Desta quadra diria o brasileiro Afrânio Peixoto, pouco tempo depois da sua publicação, que era uma “quadrinha que merecia ser popular”²⁵.

3 SILVA TAVARES

Este poeta especializado em trovas, cantigas e quadras, que reuniu quadras de 6 livros no livro *Cantigas que já Cantei*, publicou em 1916 o livro *Luz Poeirenta*, de que fez uma “tiragem especial de 2 exemplares em papel couché, numerados e rubricados pelo autor”. O exemplar nº1 tem a dedicatória impressa “A Fernando Pessoa”, e

23 Id., p.107.

24 Vol.XIV, Lisboa/Rio de Janeiro/, Sociedade Internacional, s/d (c.1912), p.12058.

25 *Trovas Populares Brasileiras*, Lisboa, 1908, p.24 (a referência do frontispício é outra: Rio de Janeiro/S.Paulo/Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1919)

encontra-se na Biblioteca Particular do Poeta, que em carta de 4 de Setembro de 1916 a Armando Côrtes- Rodrigues o deu como livro “de interesse” e “inteiramente sensacionista”²⁶.

Poderíamos referir outros poetas, relacionáveis com a literatura de tipo popular, como Augusto Cunha e António Ferro, os autores de *Missal de Trovas* (1914), livro que tem um prefácio do autor da *Mensagem*; no exemplar que a este foi oferecido pode ler-se esta dedicatória manuscrita: “À mais forte intelectualidade da nova geração literária homenagem dos seus admiradores e amigos Augusto Cunha António Ferro”. Poderíamos referir António Botto, que Pessoa estudou e elogiou; e poderíamos referir até poetas estrangeiros de estirpe popular que Pessoa apreciava, fosse a galega Rosalía de Castro, o espanhol Ramón de Campoamor, ou o persa Omar Khayyam. Mas bastará referir mais um poeta português antigo, e um poeta brasileiro contemporâneo de Pessoa.

O português antigo é Bandarra, Gonçalo Anes de Bandarra. Este sapateiro de Trancoso, nascido em 1500 e incertamente falecido cerca de 50 ou 60 anos mais tarde, tornou-se célebre com as suas quadras ou com as suas trovas enigmáticas, que profetizavam supostamente o futuro de Portugal e que anunciavam a chegada do Desejado ou do Encoberto, tornando-se uma fonte de vivificação do mito sebástico ou messiânico português:

Este sonho que sonhei
É verdade muito certa,
Que lá da Ilha encoberta
Vos há-de vir este Rei.²⁷

Pessoa foi um leitor empenhado dessas quadras e dessas trovas, falou várias vezes do seu autor, que chegou a considerar “a

²⁶ Fernando Pessoa, *Correspondência*, cit., p.221.

²⁷ Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, cit., vol.III, p.635.

voz do povo português”, “símbolo eterno do que o Povo pensa de Portugal”²⁸, tentou interpretá-las ou decifrá-las à sua maneira, e até as imitou. Em prosa, Pessoa foi até ao ponto de escrever provocatoriamente: “O verdadeiro patrono do nosso País é esse sapateiro Bandarra. Abandonemos Fátima por Trancoso.”²⁹

Mas houve também um poeta popular brasileiro que fascinou o seu contemporâneo Fernando Pessoa. Chamava-se Catulo da Paixão Cearense, nascera não no Ceará mas no Maranhão em 1863, e morreria no Rio de Janeiro, para onde emigrara aos 17 ou 18 anos, em 1946. Tornando-se conhecido como compositor e tocador de violão, o que mais o celebrou, em tempo de ainda difícil difusão audiovisual foi a sua poesia, editada (com grafia tendencialmente fonética num linguajar de imitação sertaneja) em livros de sucesso garantido e de várias edições (*Meu Sertão*, *Sertão em Flor*, *Poemas Bravios*), e frequentemente recitada em salões do Brasil e de Portugal. Pessoa não se limitou a considerá-lo um “grande poeta”³⁰, pois chegou a pensar em editá-lo, em Portugal ou na Inglaterra, e sobretudo, de acordo com o testemunho de Carlos Queirós, chegou a afirmar, a sério, que Catulo era “o único poeta vivo” da língua portuguesa “cuja obra, com os seus evidentes defeitos, correspondia às condições fundamentais” do Prémio Nobel³¹.

28 Fernando Pessoa, *Obras Poéticas e em Prosa*, cit., vol.II, p.624.

29 *Id. ibid.*

30 Teresa Rita Lopes, *Pessoa Inédito*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p.238.

31 *Atlântico*, nova série, nº2, 1946, p.33. Publiquei no *Diário de Notícias* de 8 de Março de 1994 (e no *Jornal do Fundão* de 18 de Novembro de 1994) uma crónica com o título “O Nobel de Pessoa” em que analisei a relação de Pessoa com Catulo. Na revista brasileira (de Curitiba) *Letras*, no seu nº49, de 1998, pp.239-255, Benídio Martinez Rodriguez partiu dessa crónica para dizer que eu, “cheio de espanto” pela afirmação de Pessoa, fiz comentários sobre Catulo “com ligeireza”, embora “adequados”, e fiz grosseira “blague” com o nome dele e de Dante Milhano, evidenciando também “o pressuposto de que aos mestres só devessem interessar, e mais ainda cativar, as obras de seus pares” (p.240). Embora reconhecendo “a natureza”

Se Pessoa lia e admirava poetas de clara filiação no lirismo popular, a sua obra evidencia ecos, imitações e alusões a esse lirismo. Lembremos, por exemplo, o poema que começa “Não sei, ama, onde era” e que acaba “Conta-me contos, ama”, que resume um conto de fadas ou de princesas, uma história de encantar³². Lembremos o *incipit* do famoso poema sobre os jogadores de xadrez - “Ouvi contar” (note-se: contar) “que outrora”³³ - e o poema em quintilhas “Eros e Psique”, o qual resume uma lenda antiquíssima: “Conta a lenda que dormia / Uma Princesa encantada / A quem só despertaria / Um Infante, que viria / De além do muro da estrada”³⁴. Lembremos vários poemas de mote e glosa, a começar por alguns dos primeiros que escreveu em português, como o já referido que tem o *incipit* “Teus olhos, contas escuras”, datado de 31 de Março de 1902, que é a glosa de uma quadra de Augusto Gil, e “Avé Maria, tão pura”, composto em 7 de Abril de 1902 (e assinado por F. Nogueira Pessoa), que é uma glosa da oração Avé-Maria³⁵. Por falarmos em oração, lembremos o texto (em prosa poética) que se intitula “Prece” (“Senhor, que és o céu e a terra”)³⁶.

do meu texto, uma crónica, Benito Rodriguez não viu que esta não se ocupava da análise da obra de Catulo, sobre a qual se limitava a emitir um juízo genérico e contextualizante, mas era uma tentativa fundamentada de explicação da opinião noblesca de Pessoa, que não era linear como parece a dele; ele pelos vistos acha, a sério, que Catulo merecia o prémio Nobel. E tem o direito de achar; o que não tem é o de ver levemente em mim “o pressuposto” que aponta; se a minha crónica não desmentisse haveria a prova pública de um trabalho de décadas, que o ensaísta ignora, sobre a importância de autores marginais, ou sobre a valorização da literatura que se diz “oral” e “popular”.

32 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, cit., p.188.

33 Id., p.826.

34 Id., p.1117.

35 *Op. cit* na nota 15, pp.457-459.

36 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, cit., I, p.1090.

Mas lembremos também poemas que citam fragmentos de cantigas e romances antigos, como o poema que começa assim

Que noite serena!
 Que lindo luar!
 Que linda barquinha
 Bailando no mar!

Poema que não por acaso evoca o passado em Lisboa e o “terceiro andar das tias” - das tias que possivelmente lhe transmitiram esse texto -, ou a “Ode marítima”, que cita a “Nau Catrineta” e a “Bela Infanta”:

*Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me
 (Se bem que eu já fosse crescido demais para isso)
 Lembro-me e as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-
 da vida,
 E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim.
 Às vezes ela cantava a “Nau Catrineta”:
 Lá vai a Nau Catrineta
 Por sobre as águas do mar
 E outras vezes, numa melodia saudosa e tão medieval,
 Era a “Bela Infanta”... Relembro, e a pobre velha voz ergue-
 se dentro de [mim
 E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-
 me tanto!
 Como fui ingrato para ela – e afinal que fiz eu da vida ?
 Era a “Bela Infanta”... Eu fechava os olhos, e ela cantava:
 Estando a Bela Infanta
 No seu jardim assentada...
 Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar
 E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz³⁷.*

37 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa, cit.*, I, p.913.

Também não podemos esquecer os poemas pessoais que imitam “rimas infantis” do cancionero popular, numerativas, jocosas, lúdicas, absurdas, ou lengalengas, cantigas, fórmulas de escolha, etc., rimas às vezes tão imaginativas ou divertidas como o “poema pial” (*Toda a gente que tem as mãos frias / Deve metê-las dentro das pias*), em que António Quadros viu estranhamente “uma terrível auto-sátira, um sinal de destruição”³⁸, quando se trata de um divertimento, de um entretenimento, de um jogo (jocoso), ou como a “Antigazetilha” musicada por Zeca Afonso (“No comboio descendente”...) ³⁹e marcada pelo nonsense, ou como a lengalenga encadeada “Levava eu um jarrinho / P’ra ir buscar vinho”⁴⁰.

Mas da obra de Fernando Pessoa, todavia, fazem parte muitos textos obviamente relacionáveis com as tradições verbais populares, textos que aqui e agora só poderemos nomear genericamente, deixando para outra oportunidade algum estudo ou a análise que merecem: refiro especialmente as muitas cantigas (“de derrota”, “de beber”) ou canções, as quadras “ao gosto popular”, que na edição crítica de Luís Prista, que se junta a edições de Georg Rudolf Lind/Jacinto do Prado Coelho e de Teresa Sobral Cunha, são em número de 420⁴¹, as anedotas, e os provérbios ou “contravérbios”⁴², autónomos ou não.

38 Id., p.573.

39 *Obra Essencial de Fernando Pessoa, Poesia do Eu*, cit., p.182.

40 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, cit., I, pp.568-569.

41 *Quadras*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1997.

42 Não se esqueça que Pessoa seleccionou 300 provérbios portugueses, 241 dos quais traduziu para inglês; esses provérbios podem ser lidos numa tese de Maria Rosa Pereira Baptista, *Pessoa Tradutor*, apresentada em 1990 à Universidade Nova de Lisboa, numa edição de autor de Orlando da Silva, *Fernando Pessoa - 300 Provérbios*, Vergada, 1996, e na edição bilingue recente de Jerónimo Pizarro e de Patrício Ferrari, *Fernando Pessoa - Provérbios Portugueses*, Lisboa, Ática, 2010.

Por tudo o que foi dito se prova a forte relação que Pessoa manteve com a cultura ou a literatura dita popular, em que veria virtualidades expressivas, às vezes testadas ao longo de séculos; fácil será admitir o quanto ele apreciaria algumas das características comuns dessa literatura: a oralidade ou o coloquialismo; a brevidade ou a concisão; a formulação clara; o conteúdo essencial; a proximidade da experiência quotidiana, comum e concreta.

Aliás, Pessoa não tinha só o sentimento patriótico a que por mais de uma vez aludiu; é evidente que ele também amava o povo, e a língua dos portugueses: “o povo o dissera, em sua grande e simples linguagem”⁴³, “Nessas frases do povo está o germe de todo o pátrio”⁴⁴. Por isso, não admira a projecção que a sua obra deu não só a heróis nacionais da *Mensagem*, mas também a Bandarra e aos santos ditos populares – Santo António, S.João e S.Pedro – e a emblemáticas figuras populares como a ceifeira, a lavadeira, a costureira, o pastor, o dono da tabacaria, o guarda-livros e a gente humilde que passa pelo *Livro do Desassossego*, onde Bernardo Soares diz, como já referi, que um dos seus passeios predilectos era “seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases”⁴⁵.

A “descida” de um extraordinário intelectual à rua, ou à plebe, ou ao popular podia equivaler a uma resposta ao apelo da “Ode Marítima” para fugir “à civilização”; e correspondia certamente ao desejo ou à necessidade de explorar e de equilibrar as tensões fecundas entre o culto e o popular, o moderno e o tradicional, o urbano e o rural, o escrito e o oral, o pensar e o sentir.

Omnívoro, omnímodo, empenhado em ser toda uma literatura, em sentir ou (“sinta quem lê”) em exprimir tudo de todas as maneiras, e em exercer uma acção sobre a humanidade, não só sobre

43 Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, cit., III, p.625.

44 Id., p.179.

45 V. nota 9.

as elites, Pessoa podia dizer o que se lê no *Livro do Desassossego*: "Em sonhos sou igual ao moço de fretes e à costureira – só me distingue deles o saber escrever"⁴⁶. E como sabia!

46 Id., p.51..

2 O SANTO JUNINO NA TRADIÇÃO ORAL NORDESTINA: PROXIMIDADE E DISTANCIAMENTO CULTURAL.

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Nossa tradição oral enriquecida com uma série de textos que apresentam a figura de um santo católico como participante nuclear. Afora a Virgem Maria, os mais lembrados são, indiscutivelmente, Santo Antônio e São João Batista, comemorados durante o mês de junho.

Este trabalho estuda um *corpus*, constituído de textos que destacam a figura dos Santos Católicos, comemorados no mês de Junho, comparando os sistemas de valores e identificando-os, quanto à natureza do texto levantado, em romances ou cantigas tradicionais. Esse *corpus* foi levantado em cancionários e romanceiros publicados ou não no Nordeste do Brasil entre os quais o Romanceiro da Paraíba e de Pernambuco que vimos organizando e a cujo levantamento estamos nos dedicando desde 1988.

Esses textos possuem características marcantes e permitem o agrupamento em duas classes, distintas quanto ao conteúdo. Ao primeiro grupo, pertencem os romances orais, definíveis como narrativas poético-musicais de conteúdo épico e de comprovada tradicionalidade, porque registrados em diferentes regiões e em épocas também distintas. Apresentam um grande contingente de variações, inevitável devido ao caráter de transmissão oral, o que é capaz de gerar ainda a dispersão de seus elementos em outras composições populares. Sendo de tradição mais antiga e, ainda, sob a influência do teocentrismo medieval, apresentam uma religiosidade mais profunda, revelando-se na atitude respeitosa com que se exalta a figura

do santo. Baseam-se, quase sempre, num episódio de sua vida, ou um de seus milagres, difundidos pela igreja. A *Xácara de Santo Antônio* constitui um exemplo marcante dessa espécie de texto. Recorda um milagre que o santo realizou para salvar o pai, condenado à morte, sob a acusação de um assassinato que não havia cometido. Examinemos a versão seguinte que coletamos no Cariri paraibano, cantado pela informante Maria José Cordeiro, de 82 anos:

HISTÓRIA DE SANTO ANTÔNIO

*Antônio estava em Itália pregoando o seu sermão
 Desceu um anjo do céu com sua espada na mão
 Ô que alegria ô que prazer (bis)
 De ver Santo Antônio resplandecer (bis)
 – Antônio, partes, agora que a Deus eu vim louvar
 – Eu parto já nesta hora vou dentro em Portugal (bis)
 – Vai dentro em Portugal já mesmo neste momento
 Vai livrar teu pai da morte que vai morrer inocente BIS
 – Justiça, eu te requeiro que daí não passes mais
 Este homem que aí vai não fez o má que cuidais (bis)
 Te levanta, homem morto, pelo um Deus que nos criou
 Dizei-me aqui comigo se este homem te matou (bis)
 Ô que alegria*

*– Este homem não me matou nem contra a mim pecou
 Antes foi um meu amigo sempre me aconselhou (bis)
 Ô que alegria
 O homem que me matou aqui nesta tropa vem
 Mas Jesus Cristo pediu-me que eu não dissesse a ninguém
 (bis)
 Ô que alegria
 – O meu padre Santo Antônio, dizei-me aonde morais
 Eu quero vos visitar já que não sirvo pra mais
 Ô que alegria
 – Se vós não me conheceis nada de mim maravilha*

*Olhai para meu vestido sou Fernando ,vosso filho (bis)
Sou Fernando vosso filho atentado do demônio
Para ver-me livre dele mudei o nome para Antônio (bis)
Ô que alegria
O meu pai, eu do senhor do senhor não quero nada
Somente a sua benção que me vou para Itália
Vou findar o meu sermão vou findar o meu sermão
Vou findar o meu sermão rezemos todos também
Viva o padre Santo Antônio para todo o sempre amém (bis).*

*(BATISTA, RPP levantado em Malhada da Panela,
07 de Maio de 1987.)*

Como se vê, o milagre se apresenta em duas dimensões: no fato de o santo ser transportado da Itália para Lisboa em um curto espaço de tempo (ainda com tempo de concluir o sermão) bem como quando o santo faz o homem morto levantar-se do caixão e falar a fim de revelar que não foi o acusado que o matou.

Ao segundo grupo pertencem quadras antigas e benditos que recordam comemorações do dia do santo, ou ainda, a função específica que lhe é atribuído

*“São João dormiu
São Pedro acordou
Vamos ser compadres
Que São João mandou “
(AGRO-PASTORIL PARAIBANO)*

*“São João, meu São João
Que de Deus, vós sois amado
São João batizou Cristo
E por Cristo foi batizado.”
(BENDITO DE SÃO JOÃO - CARIRI- PB)*

*“São João disse missa
São Pedro benzeu o altar
Vou benzer esta cama
Para poder me deitar.”*
(MATA - PE)

Na maioria dos textos pertinentes a esse grupo, o conteúdo religioso cedeu lugar a um tom jocoso e brincalhão que estabelece um clima de intimidade entre o devoto e o santo. As distâncias entre céu e terra são abolidas, juntamente com o respeito pelo santo e o medo do pecado

*“Santo Antônio me case já
Enquanto sou moça viva
O milho colhido à tarde
Não dá palha, nem espiga.”*
(RECIFE – PE)

O pedido ao santo casamenteiro pode não surtir o efeito de desejado, o que leva a donzela a repreendê-lo, como na quadra seguinte:

*“Santo Antônio engana a gente
Santo Antônio enganador
Santo Antônio engana a gente
Que dirá o pecador?”*

Não raro, o humor mesclado com urna atitude de forte irreverência:

*“Santo Antônio pequenino
Amansador de burro brabo
Vem amansar minha sogra
Que é levada dos diabo.”*
(RECIFE – PE)

O grupo dos irreverentes apresenta uma freqüência maior, o que se coaduna com o caráter indisciplinado e pouco afeito às regras do brasileiro nordestino. É possível também que seja de tradição mais recente, quando o homem trocou a verdade da fé por outros valores, contrariando a crença medieval do homem em Deus. Tomemos as versões seguintes:

*“Tenho um Santo Antônio
Santo Antônio de pião
Santa feme usa saia
Santo macho cinturão.”*
(JOÃO PESSOA – PB)

*“Tenho um Santo Antônio
Santo Antônio de pião
Santa feme tem p'riquito
Santo macho tem cunhão*

A primeira versão consiste numa descrição real da masculinidade ou feminilidade do santo/santa. A santa (fêmea) possui órgãos sexuais femininos e o santo (macho), masculinos. A segunda distingue o santo pelo uso das roupas, mas se considerarmos o ditado popular *não é o hábito que faz o monge*, não é a roupa que distingue a santa do santo. Em ambos os casos, existe uma ruptura pessoal entre o *eu* do enunciador, na zona identitária, e o *ele* dos santos, na zona distal. O tempo e o lugar podem ser considerados numa zona de proximidade. Ao mencionar *eu tenho*, o locutor afirma que o santo está próximo dele. Esta proximidade se alarga, também, pelo fato de possuírem os santos órgãos sexuais como o enunciador (ele ou ela) e, ainda, de realizarem ações atuais no presente (o santo tem/usa e não tinha/usava). Portanto, o santo não é um ser distante, indiferente à pessoa do locutor que viveu num passado longínquo, mitológico e estranho, mas é real. Pôr um santo no céu, eliminar dele a sexualidade e deixá-lo num passado longínquo são tentativas de distanciá-lo

do homem, de divinizar-lo. Servem para mostrar ao homem que ele não tem a capacidade que o santo tem, por isso, peca. No texto popular, pelo contrário, o enunciador se compara ao santo, desvincula-se do dogmatismo, mas continua a acreditar no santo. É como se afirmasse: tenho um santo, ele está comigo, faz parte da minha vida e possui as coisas que possuo. Portanto, eu acredito nele e sou capaz de fazer as coisas que ele faz. Em princípio, este é um assunto sério para o enunciador que o vê como uma verdade irrefutável. É o enunciatário que recebe a mensagem como humorística. O humor surge por três razões. Primeiramente, porque se trata de uma idéia contrária ao pensamento oficial vigente de que o santo é um ser diverso do homem, envolvido em uma áurea de misticismo. Em seguida, devido ao uso da linguagem popular. No primeiro texto, se o enunciador tivesse mencionado *vagina e testículos*, certamente nossa compulsão para o riso teria diminuído. Rimos porque o modo de dizer não é o nosso, está distante do nosso, soa estranho para nós. E àquilo que não é reconhecidamente nosso, ou do nosso interesse, não damos a devida importância. Em terceiro lugar, liga um assunto biológico ao espiritual que, para muitos, parece um absurdo. Na verdade, a santidade não está no fato de não possuírem os santos órgãos sexuais, mas de terem, na vida, se destacado por um amor incondicional ao divino. Não se trata de pornografia. É realmente esta a diferença entre machos e fêmeas quer sejam santos ou pecadores e o popular compreendeu isso. A pornografia está muito mais ligada ao ridicularizar, ao rebaixamento do outro do que no uso do vocabulário simples.

Bakhtin (1987: 127/128) chamou realismo grotesco um tipo peculiar de imagem referente ao princípio material e corporal que caracteriza a cultura cômica popular e que, para o autor, é um fato positivo. O porta voz é o povo e o traço marcante é o rebaixamento de tudo o que elevado e espiritual para a terra e o corpo (órgãos genitais, ventre, traseiro). Não aparece de forma egoísta, dissociado da vida humana e representa um fenômeno em estado de transformação

como o próprio homem. Comparando com a sátira que é uma crítica dirigida a uma outra pessoa, no humor popular, o burlador ri de si mesmo: ri no outro daquilo que ele próprio tem.

O santo referido nas duas quadras analisadas também é providencial. Trata-se de Santo Antônio, de origem portuguesa, mais próxima de nós e não francesa ou italiana. O santo é daqui e não daí, identifica-se comigo (o locutor) e não com outrem. É o mesmo santo que aparecem em outras composições populares como as seguintes:

Santo Antônio pequenino
 Amansador de burro bravo
 Venha amansar minha sogra
 Que é levada dos diabo
 Santo Antônio engana a gente
 Santo Antônio enganador
 Santo Antônio engana a gente
 Que dirá o pecador?

O “Hino a São João” que coletamos em algumas regiões paraibanas e pernambucanas é o texto mais longo sobre o santo que possuímos. Nele se faz alusão à alegria que representa o dia de São João:

*“A vinte e quatro de junho
 Dia em que São João nasceu
 Foi um dia tão contente
 Que a noite resplandeceu.”*

Mas a alegria não é sentida apenas pelos cristãos. Observavam os antigos que o dia do precursor de Cristo era celebrado também pelos mouros, conforme a nota seguinte de GARRET, contida em “Dona Branca”:

*“(São João) o santo mais guapo
Mais garrido e brincalhão do calendário
Santo do próprio mouro festejado.”*

(p. 09)

Pereira da Costa, em “Folk-lore pernambucano cita uma trova portuguesa onde se menciona o fato:

*“Quando os mouros o festejam
Quem fará quem é cristão?”*

(p. 188)

Apesar da existência de tantos festejos, São João permanece alheio a eles porque desconhece o seu dia:

*“São João tem grande dor
Também tem grande pesar
De não saber do seu dia
Quando é pra festejar.
São João tem grande dor
Também tem grande alegria
Que deixou sua capela
Pra o festejo do seu dia.”*

Por que desconheceria São João o seu dia? Segundo os informantes, trata-se de um desígnio divino que deseja manter a humildade do santo, afastando-o das comemorações celebradas em seu louvor. Se ele soubesse o seu dia, voltaria à terra e ficaria ensoberbado com o que iria ver e certamente deixaria de ser o santo cujo nascimento alegrou o céu. Em uma estrofe do hino, encontra-se a explicação:

*“Se São João bem soubesse
Quando era o seu dia*

*Descia do céu à terra
Com prazer e alegria.”*

Para evitar que descubra, o Senhor fá-lo dormir durante três dias. Este sono é aludido em inúmeros textos

*“São João tava dormindo
Não acorda não
Acordai, acordai
Acordai, João.”*
(CAPELINHA DE MELÃO- JOÃO PESSOA
- RECIFE)

*“São João adormeceu
Nas escadas do colégio
Deram as moças com ele
São João tem privilégio.”*
(TEOFILO BRAGA, “O povo português nos
seus costumes, crenças e tradições”, p. 215)

Até a própria mãe dele esconde o dia. Pereira da Costa cita uma quadra representa uma conversa entre São João e Santa Isabel, quando, passadas as comemorações, ele consegue acordar:

*“Minha mãe, quando é o meu dia?
Meu filho, já se passou
E para tão grande alegria
Minha mãe não me acordou.”*
(Op. cit. p. 193)

Dormindo ou não, o fato é que São João um dos santos mais tradicionais do nosso calendário popular. E santo Antônio não fica atrás. No entanto, observamos uma certa diferença no modo como

são tratados. São João é lembrado na alegria e Santo Antônio na dificuldade. Com o primeiro, divertimo-nos mas é ao outro que pedimos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikahail. **A Cultura Popular na Idade Média**. Hucitec/UNB, Brasília, 1987.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2000

-- **O romanceiro na Paraíba e em Pernambuco**. (Inédito)

BATISTA, Maria de Fátima de Mesquita et al. **Estudos em Literaturas Populares**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Lisboa : Edição fac-similada : Vol. I, II, III: Editora Vega Ltda., 1982.

-- *O Povo Português nos seus Costumes Crenças e Tradições*. Vol. I e II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. Belo Horizonte : Itatiaia / São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

HUMBOLDT, W Von. **Plan d'une anthropologie comparée**. Lille : Ed Jean Quillien, 1995

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. **Folk-lore Pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco**. 1 ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

NASCIMENTO, Braulio do. **Estudos sobre o Romancero Tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004

PAIS, Cidmar Teodoro. Discursos Etno-Literários: Caracterização Semiótica. In **Congresso Internacional de Literatura de Cordel**. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 2005

– – Sociosemiótica e semiótica da cultura. In **Anais do IV Encontro Nacional da Anpoll**. Recife: Anpoll, 1989: 795-800.

3 ENCONTROS COM O CORDEL

Neide Medeiros Santos⁴⁷

Para Neuma Fechine Borges e José Elias Borges
– in memoriam

As pessoas não morrem, ficam encantadas.

João Guimarães Rosa. Discurso de Posse na ABL

Minhas primeiras lembranças do cordel remontam à infância vivida no sertão do Rio Grande do Norte entre as cidades de Jardim do Seridó e Caicó. Essas lembranças trazem a marca de Chicuta, uma contadora de histórias, natural do Engenho Baixa Verde, brejo paraibano. À noite, Chicuta reunia os meninos da vizinhança na calçada e lá vinham histórias e mais histórias. Eu ouvia embevecida a história de *A Princesa da Pedra Fina*, *João de Calais* e não sabia que pertenciam à literatura de cordel.

Outra lembrança ligada à infância e ao cordel ocorreu em Caicó. Estudava no Colégio Santa Terezinha e uma colega me emprestou um folheto que falava sobre o fim do mundo. Li-o avidamente e fiquei muito aflita com a descrição do fim do mundo. Em casa, minha mãe procurou me acalmar dizendo de forma categórica: “o mundo se acaba para quem morre”. Esse foi o meu primeiro contato com um folheto de feira.

47 Crítica literária da FNLJ/PB

Os anos se passaram, fui morar em Campina Grande. Ainda, na fase infantil, recorde-me de um programa que havia na Rádio Borborema – “Retalhos do Sertão”. Nesse programa, apresentavam-se dois violeiros que enchiam as manhãs campinenses com os sons da viola e cantigas dolentes. Nas caminhadas para o colégio, na parte da manhã, eu ia andando e ouvindo aquelas cantorias.

Anos depois, na Universidade Regional do Nordeste, antiga FURNE, no Curso de Especialização em Linguística, ministrado pela professora Mônica Rector, fizemos análise de um folheto de feira. Os estudos literários se voltavam para as análises estruturais e participei do grupo da professora Neuma Fechine. *A velha que vendia tabaco e o matuto do balaio de maxixe* foi analisado à luz da perspectiva estruturalista. A professora Mônica Rector gostou tanto desse trabalho que fez a versão para o francês e publicou-o em uma revista francesa.

Recebemos convite para apresentarmos este mesmo trabalho no Curso de Letras na antiga Faculdade de Filosofia de João Pessoa. Na companhia dos professores José Elias Borges, Neuma Fechine e da colega Socorro Oliveira, deslocamo-nos até João Pessoa e fizemos apresentação para professores e alunos do Curso de Letras na antiga Faculdade de Filosofia.

Outros anos se passaram. Morava em Recife e cursava o Mestrado em Teoria da Literatura e tive a oportunidade de conhecer Marcus Accioly e assistir a sua defesa de mestrado – *Poética Popular*. Accioly incluiu, no texto teórico de sua dissertação, o livro *Guriatã: um cordel para menino*. Este livro havia recebido dois prêmios – Altamente Recomendável (AR) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e o 1º. lugar no Prêmio Fernando Chinaglia. Aquele livro chamou a minha atenção.

Algun tempo depois, tive acesso à dissertação de Accioly e, posteriormente, ao livro *Guriatã: um cordel para menino*, uma edição da Brasil-América, com ilustrações do xilógrafo Dila. Eu tinha em mãos um livro que reunia o erudito e o popular, o cordel e a

poesia tradicional, as histórias contadas por Chicuta e por minha mãe. O meu universo de criança estava presente naquele livro. Era mais um encontro com o cordel.

Quando lecionei Literatura Infantil na UFPB, elegi o livro de Marcus Accioly para leitura e dramatização dos poemas. Não me preocupei com a análise dos poemas, quis vivenciá-los na sala de aula com jograis, intertextualidades, paráfrases.

Na seleção para o Doutorado em Estudos Literários, na UNESP, campus de Araraquara, escolhi como corpus da tese o livro *Guriatã: um cordel para menino* e procurei conciliar os aspectos teóricos exigidos pelo trabalho científico com a leitura que me proporcionava prazer e deleite.

Foi, ainda, cursando o Doutorado, que recebi o convite da professora Lúcia Pimentel Goes (USP) para ministrar um curso na Bienal Internacional do Livro em São Paulo (1996) sobre literatura popular. *Guriatã: um cordel para menino* me acompanhou mais uma vez. Desenvolvi inúmeros trabalhos com este livro durante a semana do curso. Peter O'Sagae foi nosso aluno e escreveu um acróstico inspirado no livro de Accioly que foi inserido nos anexos do livro *Guriatã: uma viagem mítica ao "país-paráíso"*.

Guriatã: um cordel para menino: uma viagem mítica ao "país-paráíso", tese defendida em 1999, foi transformada em livro, abolindo-se o ranço teórico. Simplificamos o título para *Guriatã: uma viagem mítica ao "país-paráíso"*. O livro foi publicado pela Editora Ideia em 2005, e lançado durante a realização do Congresso Internacional de Literatura de Cordel na Fundação Casa de José Américo (2005). Neste mesmo ano, foi relançado na Universidade de Poitiers, França (outubro de 2005).

A viagem pelo mundo do cordel não termina com os trabalhos teóricos, encontramos outra maneira de divulgar os livros que tratam da temática do cordel – os artigos literários publicados no jornal *Contraponto* (João Pessoa) incluem os livros de literatura infantil que recriam os textos dos cordelistas. Em nosso blog na internet (<http://www.nastrilhasdaliteratura.blogspot.com>) colocamos

os textos publicados no jornal *Contraponto*. No levantamento que fizemos a respeito dos artigos mais visitados, constam respectivamente: *Pinóquio: da Itália para terras nordestinas*, literatura infantil em forma de cordel, recriação de Manoel Monteiro, com ilustrações de Jô Oliveira e *Romances de Cordel*, de Ferreira Gullar e ilustrações de Ciro Fernandes.

Devido à boa aceitação entre os seguidores do blog, outros textos ligados ao cordel e à literatura popular têm sido publicados, como *História do navegador João de Calais e de sua amada Constança*, *A Donzela Guerreira*, *A história de Juvenal e o Dragão*, *A história da Princesa do Reino da Pedra Fina* e *A história da Garça Encantada*, estes três últimos livros recontados por Rosinha.

A história de João de Calais já havia sido recriada por Ricardo Azevedo nos anos 90 do século XX. Em 2010, surgiu a nova versão de Rosinha, uma edição muito bonita da Editora Projeto. Convém lembrar que o folheto *João de Calais* foi corpus da dissertação de mestrado da professora Neuma Fachine, defendida em 1979 na UFPB.

O nosso interesse pelo cordel continua bem vivo, certamente surgirão outras viagens por este rico universo literário e Fátima Batista será nossa estrela guia.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. **Guriatá**: um cordel para menino. Il. Dila. Rio de Janeiro: EBAL, 1980.

ROSINHA. Coleção Palavra Rimada com Imagem. (Reconto) Porto Alegre: Ed. Projeto, 2010.

SANTOS, Neide Medeiros Santos. **Guriatá**: uma viagem mítica ao “país-paraíso”. Il. Rose Catão. João Pessoa: Ed. Ideia, 2005.

4 NOMADISMO DOS FOLHETOS DE CORDEL: DA FEIRA PÚBLICA À CIBERFEIRA

Beliza Áurea de Arruda Mello⁴⁸

Tinha cara que lia o folheto a noite todinha. E juntava gente pra ouvir e pagava a ele trabalhar, quer dizer ler os folhetos. Ele lia a noite todinha, assim das 8 horas da noite até duas, três horas da madrugada. Lendo e cantando.

(José Costa Leite)

A leitura dos folhetos de cordel é marcada pela busca da performance. Na leitura do cordel, como em toda performance, o corpo é também um texto¹, que descobre o encantamento do espaço e do tempo e integra a cadeia epistemológica dos sentidos. Comunicação de vida sem reserva.

O cordel, poesia geralmente transmitida pela voz, transcende as categorias do gênero textual, em função das relações com vários gêneros compatíveis com as relações sociais e seu caráter dialético entre a produção do texto, a sua materialização, a circulação e as relações variáveis do contexto: é poesia, é (foi) canto, é também teatro pela intensidade da performance. Afinal um texto ligado a uma poética da oralidade integra-se à alegria que as palavras provocam. (ZUMTHOR, 1997, p. 134).

Nesse sentido, o poeta, o texto e o público se identificam pelo gesto, pela expressão do corpo, pela função temporal e sua relação

48 Pesquisadora de Oralidades e Escritoras. PROLING - UFPB – João Pessoa/PB – Brasil

com a discursividade oral e pelo espaço em que a imagem poética, o *logos* é transmitido.

A feira pública, foi no início aos anos cinquenta do século XX e, ainda é, no início do século XXI, o grande palco da leitura do cordel. A feira remete a um caleidoscópio de imagens dispersas que se deslocam formando um espaço vital para ancorar memória e imaginação por ser uma espécie de esquina do mundo. A topografia da feira transcende os limites da geografia e adquire uma significação ontológica na fenomenologia da performance. Tem uma magia provocante é também uma narrativa da história do Nordeste, da história do país. Território de memórias e lembranças: território do fascínio. Difusora de vozes que se cruzam. É ali que o precário se torna possível e desencadeia o descobrimento de surpreendentes realidades o que lhe confere um espaço de hegemonia da oralidade e, um espaço dêitico para a leitura de folhetos de cordel introduzindo uma demanda diferente ao texto: uma percepção sensorial revelando com mais intensidade o não-dito do texto. Personagens que invadem a imaginação saem dela não como seres oníricos, mas como multiplicação do *eu*. Tornam-se reais. As imagens descritas principalmente pela performance provocam uma ação mutante da imaginação do poeta e no público que o ouve. Nessa união da poesia, imagem performática e espaço, a consciência imaginante revela-se e prepara gozos poéticos em que a imagem torna-se um ser novo da linguagem.

A performance das poesias de cordel nas feiras e praças públicas abole a distância entre indivíduos e o silêncio. É ao mesmo tempo um “devir de expressão e um devir do ser” porque tem a marca da espontaneidade em que “o gesto contribui com a voz para fixar e para compor o sentido” (ZUMTHOR, 1993, p. 244) ocasionado pelos leitores nômades, pelo espaço da liberdade, por excelência, e por isto, pelas mutações das circunstâncias.

Assim, a feira situa-se como espaço orgiástico por excelência – lugar epifânico de vozes – , que se encarregam de colocar em cena

a consagração de uma linguagem simbólica em que se multiplicam os cadinhos de sonhos e socializações. É um local privilegiado para a performance do cordel que assume caracteres discursivos transcendendo o sentido do texto em si próprio, mas modificando-se diante a percepção do ouvinte/leitor.

Nesse sentido é importante pontuar o papel do poeta popular inserido nesse grande palco da vida interiorana. Ele gera transformações no cidadão marginalizado dos bens de cidadania – o *matuto* – assim denominado pelos próprios poetas. Esses “leitores” a partir da recepção do texto sofrem “transformações” – apreendem um “dizer-agir” e se projetam em mundos imaginários determinantes de um novo devir.

A voz que canta/conta a poesia interrompe as brutalidades do real e apresenta um mundo absorvido pelo devaneio poético: uma imaginação livre, uma virtualidade do real e uma realidade do virtual fazendo eclodir uma consciência da busca da necessidade do ler. O cordel distancia-se do mero divertimento e se torna determinante para distribuição do capital cultural. Provoca “aptidão” ou o “dom” como dizem os poetas populares, para se investir na alfabetização. Desta forma, o cordel ao inferir-se ao corpo pressupõe a incorporação e o desejo de uma epifania da voz como escritura. E a voz se faz letras.

Vê-se que os folhetos tornam-se suportes de uma apropriação simbólica de ações históricas de inclusão social, “instituindo-se” como força alternativa de uma ação pedagógica, como observa o poeta popular José Costa Leite²:

Eu nunca tive brinquedo. Quando eu era pequeno....

Não tive tempo de brincar eu gostava de quando eu era pequeno ler folheto. Aliás, eu aprendi a ler alguma coisa lendo folheto, não tive escola, não tive caderno, não tive nada.

(...)

O dinheiro era tão pouco que quando comprava um folheto minha mãe brigava comigo. Era melhor comprar um pão e bolacha pra comer. A situação financeira não podia, mas eu ia pra feira arranjava um trocadinho, fazia todo jeito pra comprar um folheto.

O receptor/leitor ao ouvir o canto da poesia como leitura abre-se para a catarse, reencontra mundos sonhados, redescobre o seu mundo ou mundos onde ele gostaria de viver. Por isso para a maioria da população do interior do Nordeste, não havia aura em uma feira que não tivesse um cantador e/ou um poeta popular. Ficava faltando na feira um pouco de alma, como diz Costa Leite: *na feira que eu chegasse e não tinha um camarada cantando um folheto, pra mim, a feira não prestava*.

O princípio do prazer do “leitor” receptor/ouvinte dos folhetos de cordel estava e (ainda) está em ouvir e ver o poeta popular cantar/contar romances populares. Esses poemas em versos simples ao sabor do povo, como as antigas canções de gestas, buscam sobretudo a recepção do texto: os efeitos da emoção no coletivo, totalmente diferente da fruição de textos dos romances burgueses em que a leitura é solitária e isolada.

Por vezes, a feira torna-se o local privilegiado de expressão performática, território intercultural em que a voz é o atributo principal. Na feira, a poesia é anunciada como um pregão, que faz do cordelista um mercador de sonhos coletivos porque o papel do poeta popular é fazer chegar às camadas da população desprovidas de poder aquisitivo e de alfabetização a informação, a *poiesis* encarregada em colocar em cena a memória coletiva, tal como apregoa o poeta Patativa do Assaré³ em seu poema *Aos poetas clássicos*:

Poetas niversitário
Poetas de Cademia,
De rico vocabularo
Cheio de mitologia;
Se a gente canta o que pensa
Eu quero pedir licença,
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazê e o sofrimento

Para se ler/ouvir o cordel, era e ainda é a feira o espaço perfeito, pela sua grande força de sedução: nela se articulam encontros, enigmas e sombras de vozes perdidas. A feira é um espaço de plenitude e metáfora de uma festa do desejo coletivo das grandes celebrações de atividades de liberdade ao mesmo tempo de uma realidade virtual e uma virtualidade do real. Nesse espaço a participação comunitária solidifica um mundo em que uma mentalidade coletiva é privilegiada, reveladora de clivagens, tensões e representações que atravessam diversas culturas. A feira é uma encruzilhada das dinâmicas sociais. Local em que se misturam o popular versus o oficial, o rural versus o urbano, o comércio versus o divertimento, como é descrita no folheto **Mei-de Feira, mei-de-Vida** de Beto Brito⁴.

Toda cidade nordestina
tem o seu supermercado
sem luxo e sem requinte
de tudo tem um bocado
imbolador e pedinte
menino bom de recado
(.....)
Tem famosas, tem singelas
tem feira grande e modesta
de segunda até domingo

fuzarca boa e seresta
tem gaúcho e até gringo
fazendo parte da festa
(....)
Tem gente de toda cor:
Preto, amarelo, mulato,
tem rico, pobre e donzela
casado, solteiro, beato
tem magro feito gazela,
e fanho com fala de pato
Cigano ainda aparece,
valente, anão, pescador
uns contador de mentira
outros formado em doutor,
de roupa boa e de tira
e mudo metido a cantor
Tem uns buchudo, coitado
de cerveja e de lombriga
outros calado e quieto
corre com medo de briga
tem cego, tem analfabeto
até fazedor de intriga
Menino querendo vender
passo em gaiola miúda
tem velho bufando calado
tem moça nova tesuda
tem esperto, abestalhado
e nega das cocha taluda
Na feira querendo se acha
de tudo que foi inventado
cassete, cd, vídeo-game
luneta, perdido e achado
matuto falando ótisneime

arruela e roda de arado
Radiola em todo volume
“adeus ingrata” no ara
vendedor de remédio fulero
chamando o povo pra lá
doido atrás de dinheiro
sem dinheiro pra comprar
Barraca coberta de lona
vermelha, branca e listrada
gilete, angu de caroço
pato e galinha guisada
tutano em sopa de osso
torresmo, costela torrada
Artesão, porteiro, alfaiate
canivete, castanha e caju
mel,,melão, mandioca
goma molhada, beiju
rapa-côco e soca-soca
codorna, avoante, nambu
Retratista, engraxate, santeiro
cavalinho, pra fotografar
herege, ateu penitente
vindo promessa pagar
andarilho, bedel e tenente,
branquelo, negão, sarará
Chocalho de boi e de cobra
fivela, relho e cinto
pijama, camisa, cueca
funileiro, ovo e pinto
bola, chuteira, peteca
pinga, fuá, vinho tinto
Jogador de dama e sinuca
corda vendida a quilo

bicicleta, pneu e canjica
chapéu, brilhantina e silo
viola, quengada, botica
cordel, sulanca e xilo
(...)

A feira é assim, o espaço da reciprocidade que elimina as distâncias de tempo, de costumes, de convenções.

Na perspectiva etnológica, é espaço que retrata os gestos sociais, fonte e modelo mítico das relações humanas.

A feira não é um mero aglomeramento. A **Unesco** a conceitua como *espaço misto*, com componentes de bens culturais e naturais e *paisagem cultural*, combinação do trabalho humano e a natureza. Nas feiras nordestinas, o homem do campo busca, sobretudo, ser protagonista de acontecimentos e ter a possibilidade de ser capaz de se mostrar como sujeito social que sobrevive às pilhagens econômicas. Ela é assim, o espaço em que o sujeito reconstrói-se das frustrações para fazer emergir uma nova condição de cognição coletiva no mundo e reinventar novos desejos a partir de um referencial coletivo de pensar. Daí ela se transforma, efetivamente, em fecundidade da renovação e do bem estar-social. Lá se reúniam e ainda se reúnem comerciantes, lavradores, pequenos vendedores ambulantes, diferentes públicos de compradores vindos de locais diversos: é um espaço de conexão, um espaço nômade situado entre o mundo agrícola e o espaço do Estado sob o fluxo de mercadorias ou de comércio, de dinheiro. A feira é o grande palco de dimensões infinitas: um laço da tradição e a modernidade, espaço em que se usa o antigo e novo. Espaço em que todos querem se reciclar. Espaço que provoca recordações de ritos passados, mas que aponta probabilidades de se ajustar ao presente.

Eu só não faço muita feira hoje, ainda, é porque fiquei só. A gente anda com um serviço de

som, tem que ter projetor de som, máquina pra passar, o microfone... Antigamente fazia roda de duzentos, trezentas pessoas, ainda hoje fazem especialmente no sertão. Muita coisa a Globo⁵ acabou. Vendia o folheto no tripé, na maleta, depois passou prum som... Vendia sessenta, cinquenta qualidades, botava o molho ia lendo. O camarada se coçava. Agente oferecia. **A Carta Misteriosa de Padre Cícero Romão** vendi no mínimo 50 mil. **A velha do tabaco** vendi um milheiro. (...) Com a queda da literatura de cordel baixou o poder aquisitivo do povo que compra. Tem pessoas que ganha cinco reais⁶ por dia trabalhando na enxada.

(...)

No tempo de que o pessoal ia pra feira pensando em ouvir e comprar um folheto (...) isso era bom quando andava com o serviço de som, lia e vendia um gracejo, bravura e profecia

(...)

Acontece que hoje em dia tá mais vagaroso.

(...) Hoje em dia caiu de moda cantar em feira.

José Costa Leite ⁷

A leitura da poesia do cordel é, assim, munida por um sentido épico medido pelos movimentos coletivos das sensibilidades e dos corpos, na (...) performance (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

É o espaço que talvez, no passado fosse o principal dispositivo agenciador à recepção das narrativas de cordel circulantes pelos interiores do Nordeste do Brasil. Em uma sociedade ágrafa⁸ a leitura oral era e ainda é fundamental para circulação do texto possibilitando uma democratização dos saberes. Por isso, a recepção desses

textos em praças e feiras livres tem o caráter de uma prática de leitura comunitária porque nela a mediação das relações de trabalho e de prazer:

A feira livre é assim
lugar de felicidade
d'extravasar o cansaço
relembrar da mocidade
nem chuva, sol e mormaço
estraga essa divindade
Sem feira morre o Nordeste
dela é que vem alegria
pra sustentar o batente
que a teia do tempo fia
num tempo froxo nem valente
que num faça romaria
E venha d'onde vier
Com toda sinceridade
Alguns trocados no bolso
Gastar inté a metade
Feijão, arroz, sal grosso
Mais que isso é vaidade
Na hora que ruma pra casa
Já põe no mei da oração:
“de hoje a oito, na certa
Volto cheim de emoção”
(...)

Dessa maneira a leitura da literatura de cordel na feira, a difusão da escrita pela voz adquire um caráter de realização emblemática de uma narrativa que faz seu espaço de leitura se transformar em espécie de “concha matricial nos barulhos do mundo, onde ela se articula na contingência de nossas vidas”. (ZUNTHOR, 1987, p. 170).

A poesia de cordel reatualiza-se como signos motivadores de um grupo desejante de se ver como protagonista de uma ação a partir do imaginário do Outro. A voz de quem conta é como pegadas de uma rede mnemônica por traduzir as tensões psicológicas e sociais da vida, e também por passar a ser projeção de entre - lugar daquele que não é visto com valia social:

A voz poesia desdobra-se e define o lugar da imaginação tem um sentido mágico por excelência, porque é dela que nasce a simbolização de mundos reais e imaginários evidenciando-se, assim, a convergência desses mundos.

(...)

É uma poética tecida pelo fascínio e pelo sofrimento do vivido no cotidiano de um poeta que assume com intensidade sua história, sua identidade sem escamoteá-la. É a poética de homens conscientes das suas limitações, se transformando em um espelho mágico das vozes do cotidiano, das vozes da memória organizadas com a intensidade dos limites da exigüidade da vida. (MELLO, 2005, p. 172-173)

Se a voz é o núcleo duro de qualquer poesia, no cordel ela é o paradigma das diversas recorrências sonoras, do nomadismo de espaços e tempos, de bricolagens de mitos e “resíduos” de acontecimentos, experiências reordenadas incansavelmente.

O contexto cultural da modernidade tem desterritorializado a voz que canta o cordel na feira. As praças e lugares públicos mudaram muito no Brasil, a partir dos anos 60 e 70 motivados pela crise econômica, fatores ideológicos e até religiosos⁹ inoculando outros rituais para o poeta popular. Mas o poeta não se intimida e procura outros espaços na tentativa de ‘solucionar’ ou de multiplicar sua

voz. O poeta popular procura meios cibernéticos e midiáticos e se redefine historicamente como um grande ambulante que desterritorializado procura reterritorializar-se em outros espaços. Antes ele era a voz nômade das feiras livres, como descreve Costa Leite contando sua história de vida:

Eu passei cinco, seis anos vendendo o livro
Na feira, sem publicar. Eu fazia a feira de
Paulista, Igarapu, Itapissuma¹⁰, Usina São
José¹¹, a feira de Goiana¹². Eu cantava
pela feira. (...) Deixei de cantar porque hoje
em dia caiu de moda ler na feira.

Agora, o próprio poeta tem consciência que o palco agora é outro. Sabe que as experiências coletivas consolidam-se pela televisão e também conclui que é preciso restaurar seu espaço simbólico: procura ancorar-se na nova presença do virtual ditado pela mídia ou mais recentemente pelo ciberespaço.

De primeiro o folheto era o jornal do matuto.
(...)
No tempo de que o pessoal ia pra feira
pensando...
Naquele tempo vendia muito folheto. Hoje a
pessoa liga a TV fica sabendo de tudo! Nem jornal
vende mais.
(...)
Hoje tem que andar com serviço de som. O pessoal
do Sertão gosta muito de poesia e também
o povo é mais pobre e quem TV em casa, vai
assistir novela, não quer folhe pra lê, mas aquele
povo que às vezes não tem TV compra um
folheto. Vai comprar um folheto pra lê. Hoje em

dia muita coisa a Globo cabou com o folheto, a poesia popular, aliás, o folheto às vezes compra gente e vai passar em **Brava Gente**¹³. Ajuda o poeta nesse ponto. O povo assiste aquilo. (...) Tá tão satisfeito. Nem sabe que foi folheto. A poesia popular caiu por causa da televisão. A rede de televisão acabou 90% do poeta de banca, quer dizer de cordel.

José Costa Leite

O poeta popular percebe que na contemporaneidade, as feiras livres como as cidades, transformaram-se em palco de vozes desterritorializadas mediadas pelo tempo eletrônico. A cidade que antes se via pelo olhar do poeta se vê, agora, pela tela da TV, pelo vídeo. Nessa nova configuração da poética do espaço, o poeta se encarrega de fazer a movência de sua voz para o rádio, para Tv e outras linguagens.

O poeta sabe que é nesse lugar, que acontecem as experiências urbanas. “Estar com” não é apenas fazer roda de pessoas para escutar as histórias como acontece/acontecia nas feiras e nas praças, mas é interagir pela TV, pelo mundo digital. O poeta entende que é preciso buscar uma nova configuração sem se esquecer das redes da tradição. Para isto também ele postula, até por princípio lógico, que pode ser o sujeito que vê a si mesmo. Este movimento provoca no poeta popular um novo tempo pontuado pelos vínculos da comunicação mediada pela internet. Esta é uma nova feira livre escavando brechas no controle econômico da mídia.

O princípio da feira livre continua no ciberespaço com a disponibilização de sites 24 horas por dia. Se os condicionamentos geográficos da cidade moderna e das feiras dão alguns limites à voz da poesia impedindo-a de propagar-se e de ser “lida” como antes, a voz do poeta tenta superar o limite e se expande desenhando cidades e feiras virtuais. Nesse sentido o deslocamento do desejo de

comunicar permanece. Evidente que pode gerar alterações plásticas, mas aponta a multiplicidade da voz do poeta que não precisa destruir totalmente sua memória geográfica. O deslocamento do desejo cria uma hiper realidade porque ela passa a fazer uma interação com múltiplos usuários. É um novo palco conquistando novas platéias. Espaços multiusuários interagindo sensorialmente em tempo real com receptores diferentes desfronzeirizando espaços, possibilitando a reapropriação e personalização das imagens da poesia.

É o que faz, por exemplo, o recifense José Honório da Silva, poeta de cordel, “rei do repente cibernético”, como se auto denomina, radicalizado há mais de uma década em Timbaúba¹⁴. Honório criou uma página na internet **Cordel net** (www.elogica.com.br/users/honorio) oferecendo seus cordéis, sites interessantes sobre o tema, xilogravuras, imagens de vídeo com depoimentos de Lampião-vendedor de folhetos de cordel nos bairros recifenses, do xilogravador Marcelo Soares e xilógrafos de Juazeiro do Norte¹⁵, dos poetas populares Costa Leite, J. Borges e do próprio José Honório; de Siba, rabequeiro da banda Mestre Ambrósio entre outros e, assim Honório faz sucesso também, com sua peleja virtual.

Se pensarmos nos labirintos das vozes, entende-se que as vozes no ciberespaço não se superpõem às vozes tradicionais, nem as aniquila. Mas estabelecem outras interações, infiltram-se nos grupos e lista de discussão, conferências eletrônicas, fóruns literários, oficinas de criação *on line* e chats. Garantindo assim, a circulação infinita da voz e do gesto do poeta popular na sociedade contemporânea. E desta forma pode permitir que a performance seja agenciada por múltiplos receptores, como se fosse uma mente coletiva, interagindo centenas de bancas, agora bancos de memória, desempenhando um início de possibilidades das interfaces do gesto – a telepresença – no ambiente físico e no ambiente virtual, socializando múltiplas intervenções pelos usuários/receptores. Possibilita assim, maneiras diversas de interagir e de visualizar o poeta popular, que conectado em rede conflui para uma grande ciberfeira onde a leitura dos seus

poemas toma outras modalidades espaciais mas continua a ter sua função social e poética.

REFERÊNCIAS

BRITO, Beto. **Mei-de-Feira, Mei-de-Mundo**. Campina Grande: Gráfica Martins, 2004.

BOURDIER, Pierre. 1998. Maria Alice Nogueira e Afrênio Catani (org.) Petrópolis: Vozes. (REFERENCIA INCOMPLETA)

CORDELNET. Site desenvolvido por José Honório da Silva, 1999. Apresenta poesias de cordel, xilógrafos, entrevistas com vários poetas populares. Disponível em: <www.elogica.com.br/users/honorio>

COSTA Leite, José. João Pessoa Vídeo o **ABC do poeta popular**, 2003, UFPB., 20m. Entrevista concedida a Beliza Áurea de Arruda Mello, nov/dez.2002.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. **Poiesis esquecida**: epifania da memória do poeta popular José Costa Leite. [s.n.t.]

LÍNGUA, lingüística & literatura. João Pessoa, v. 1, n. 3, p. 171-180, 2005.

PATATIVA DO ASSARÉ. **Cante lá que eu canto cá**. 11. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da educação no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo : Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

5 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE PIADA E SUA APLICAÇÃO DIDÁTICA

Jandira Ramos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Decidiu-se iniciar este trabalho com uma piada de um livro de GURGEL (2007), de saudosa memória, para homenageá-la diante desse grupo de celebridades da cultura popular. Ouçam.

“Riscou na cancela, levantando uma nuvem vermelha de terra que cobriu o moleque”.

- Abra a cancela, nego, ordenou, pela força do anel. O moleque, meio abismado, indagou:

- Quem é o senhor?

- Eu sou o doutor da cidade.

- E o que é doutor?

- Doutor é uma pessoa que sabe tudo.

O negrinho coçou o peito nu balançou a cabeça e disse:

- Ah! assim, então sabe abrir cancela também. “(tendenciosa).

Já dizia Tchekkhóv, citado por Propp, em *Comunidade e Riso*, (p. 190): “Se um homem não compreende as brincadeiras, adeus! E sabem, não pode ser realmente inteligente, mesmo que seja um poço de sabedoria”.

Se até agora, não se falou em piadas como produção literária, de hoje em diante, elas vão dar o que falar.

Ao estruturar o estudo da piada, imaginou-se:

Apresentar essa piada que se conhece bem e que é contada até em velórios, com sua definição, estruturação (característica, divisão), curiosidades.

Estudá-la do ponto de vista lingüístico (com Freud, 1905), cuja metalinguagem é intuitiva; (Possenti, 1998...

Abordar alguns aspectos da aplicação didática da piada, no ensino dos pronomes em língua portuguesa, com base em Dalva Lobão Assis (Dissertação de Mestrado – UFPB, (2000).

Então, com base na piada contada acima, vamos conceituá-la, como uma narrativa muito curta, com diálogos e personagens; princípio, meio e fim, um fim inesperado que provoca humor (risos), geralmente sem autoria (as de Freud têm), com graus variados de complexidade.

A técnica adotada em sua construção e o seu próprio conteúdo assemelha-se à atividade que há nos sonhos: os sonhos representariam um desejo inconsciente ou reprimido. (Freud apud Carlos Ceia, 2005).

Observa Possenti (1998), que aquilo que faz rir não é propriamente, representado pelo tema, pela ambiguidade, pelo jogo de palavras, mas pela maneira engenhosa como se constrói o texto, através das colocações verbais e sentenciais e construindo-se “gatilhos”, que levem a piada á provocação do riso, mesmo em se tratando de humor negro. E, quando “contada” oralmente, vai depender, em grande parte, das formas dramáticas, e atraentes do contador de piadas. É bom observar, que as piadas que aparecem em Freud (1905), além de apresentarem autor, não são elaboradas, geralmente, para se dar boas gargalhadas, como as nossas, mas, principalmente, para se refletir, deduzir, escolher o fim mais provável.

As piadas são tradicionalmente, orais, porém, quando aparecem escritas em livros, livretos numa linguagem popular, semi-erudita, erudita, apresentam ilustrações na capa e/ou no interior da obra, auxiliando ou preparando o ouvinte para aquela risada.

2 ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA PIADA

a) Segundo Freud (1905), o humor é o primeiro estágio da inteligência. Para Machado, apud Freud (1905), o humor é o fundamento do prazer estético (como na poesia). Embora seja lugar comum, é bom apostar que o riso é considerado algo saudável, pois libera endorfina (hormônio produzido no cérebro), que produz sensação de bem estar, alívio à dor, além de diminuir a pressão arterial e diminuir a tensão.

b) A condensação (economia, redução) da piada.

Continuando com Freud (1905), a condensação evita a despesas psíquica, restringindo, ao máximo, o uso de palavras e o estabelecimentos de nexos de pensamentos, resultando na economia, da energia da atividade intelectual do ouvinte. A condensação provoca: o uso múltiplo (rearranjo) do mesmo material; o jogo de palavras; as similaridades fônicas; o significado metafórico e literal; o significado como o nome de pessoas e como coisa;

c) Outras características: A similaridade, representada por algo correlacionado ou conexo; a comichões (ironia representação pelo contrário); o nonsense (que diz respeito a relações mentais e lógicas, à estupidez, a paradoxo); a sutileza; a unificação ou junção; a alusão que se refere ao duplo sentido de uma palavra, quando um deles é mais usual e, o outro, é “mais fora de mão”; a analogia (um tipo de comparação ou superposição de sentidos; a polissemia; a caricatura, que diz respeito ao cômico, ao desmascaramento, ao humor agressivo.

É interessante notar que FREUD (1905) chama de chiste a maioria das características.

3 DIVISÃO DAS PIADAS (CHISTES).

As piadas são divididas, ainda segundo o autor acima citado, em:

inocentes e tendenciosas, ou
triviais e profundas.

Consideram-se as inocentes, aquelas, que, na maioria das vezes, utilizam jogos de palavras com duplo sentido e trocadilhos, que as tornam o maior grupo desse gênero de humor. Isso acontece por sua desvalorização, por certos autores, como “a forma mais baixa de chiste verbal”, possivelmente por ser a “mais barata”, isto é, elaborada com menor dificuldade. Nesse caso, o humor não estaria, propriamente, no conteúdo, mas na surpresa do jogo de palavras ou trocadilho. Desse modo, basta que, no trocadilho, haja dois significados que se evoquem um ao outro, através de uma vaga, da semelhança estrutural ou geral, ou de uma assonância rítmica ou do compartilhamento de algumas letras iniciais, de antônimos, mudança de acento. Repetindo, aqui, são as palavras e não as sentenças que causam o riso, como neste tipo de piada:

“A menina chegou à casa da avó, radiante. Jogou os livros em cima da cama, foi tirando os sapatos e gritando:

- Quero comer!

A avó diz:

- Oh, minha filha, estou vendo que você só volta feliz do colégio. Isso é sinal de que está gostando muito dos estudos!

- “Ah, vovó, não confunda a ida com a volta”.
(GURGEL, 2007).

As piadas tendenciosas possuem um lado erótico e /ou preconceituoso, maldoso, onde o humor estaria, principalmente, no conteúdo (significado lingüístico), sendo o riso provocado pela “aversão às diferenças”, pela zombaria de estereótipos, como aquelas sobre sexo, religião, judeus, negros, idosos, que são geralmente agressivas. Ex:

“Seu Manduca, de 73 anos, conversava com Apolônio, de 82.

- Mais, comrade, você andou desaparecido! Onde é que tu tava, que nunca mais apareceu aqui na praça?

- Você não soube não?

- Não!

- Eu tava no xilindró.

- Na cadeia, comrade! O que houve?

- Me acusaram de ter violentado uma menina de 14 anos.

- Você estрупou mesmo?

- Quem sou eu, comrade! “Mas eu fiquei tão orgulhoso que assumi a culpa”.

(GURGEL, 2007).

4. ORIGEM DAS PIADAS

Um blog do professor Evaldo e Amigo e de Daniel Buarque: Construindo uma nova história, apresenta o pesquisador norte-americano, Willian Berg, da universidade de Princeton, como o tradutor e responsável pela publicação, em inglês, do mais antigo livro de piadas, escrito há 1600 anos, o Philogelos, de origem grega (Suméria).

Entre as 260 piadas, podem se encontrar várias semelhantes às que os humoristas costumam contar atualmente, como as que ridicularizam outros povos, exploram figuras arquetípicas (o ignorante o avarento), mulheres. Seu tema mais frequente era a questão da identidade dos povos, hoje, sem muita motivação. Ex: de piada do philogelos:

“O marido recém-casado pergunta a sua jovem esposa o que vão fazer: “Almoçar ou fazer amor!”

“O que você quiser”, ela responde, “mas aqui não tem comida”.

Na Renascença, surgiu a estrutura da piada, como é usada no mundo ocidental, atualmente.

As piadas contadas por FREUD (1905) devem ser formas de transição entre a antiga, contada acima e a moderna. Ex:

“Dois homens de negócio, não particularmente escrupulosos, conseguiram, por meio de uma série de empreendimentos de alto risco, acumular grande fortuna, e faziam agora sérios esforços para introduzir-se na boa sociedade. Um método, que os impressionou como de provável êxito, era ter seu retrato pintado pelo mais famoso e bem pago artista da cidade, cujos quadros gozavam de alta reputação. As preciosas telas foram exibidas, pela primeira, vez, em um grande sarau e os próprios anfitriões conduziram o crítico de arte mais influente até a parede de onde pendiam os retratos, lado a lado, para apresentar o seu admirável julgamento a respeito. Após contemplar os retratos, por longos instantes, o crítico balançou a cabeça, como se algo estivesse faltando e, indicando o espaço vazio entre os quadros, perguntou, calmamente: “Mas, onde está o Salvador ?”(Isto é, “Não vejo o quadro do Salvador”).

Observe-se o tamanho longo da piada, a falta de diálogo, de economia de idéias e informações, apresentando a alusão como sua característica principal.

5. Em *Os humores da língua*, Sírio Possenti comenta, essencialmente, sobre os mecanismos lingüísticos da produção do humor, baseado em seus trabalhos de *Análise do Discurso*, enfocando os ingredientes lingüísticos das piadas, pretendendo explicar como funcionam e, não, o que significam.

Possenti (1998) se queixa dos fatos de não haver piadas novas e de se referirem a questões filosóficas, psicológicas e sociológicas, deixando-se, praticamente, abandonada a abordagem lingüística do humor. Acrescenta, ainda, o autor que Freud foi incrivelmente bem sucedido porque falou sobre novos ângulos da piada (chiste), como o da Psicanálise (o inconsciente): a piada e o sonho propondo novas hipóteses de interpretação.

É necessário, diz Possenti (1998), que se devesse ter conhecimentos diversos e uma inteligência (apurada), para se entender a piada. É necessário, para isso, que conhecimentos básicos e ou gerais sejam partilhados entre falante e ouvinte.

Raskin, apud Possenti (1998) critica a pobreza lingüística aplicada às piadas, contendo, na maioria das vezes, apenas trocadilhos e ambigüidades.

A homofonia não é suficientemente explorada, continua o autor.

No entanto, acrescenta responsável pela divulgação deste trabalho, que, um bom exemplo atual dessa técnica lingüística é: *Nem Kombi, nem Ford, nem sai de Sinca*. (GURGEL, 2005) – título de um de seus livros.

Nem sempre o humor da palavra é o mais banal, como cita Freud (1905). Ele pode mostrar outros atrativos. Sob as palavras, encontram-se outras ambigüidades:

“Um velho chegou numa panificadora e pediu:
 - Moço, por favor, me dê 20 pães.
 - Vinte? Quantas pessoas moram com você,
 vovô?”

- Só eu e minha velha.
- É muito. Fica duro!
Ele aproveitou a deixa:
- Então pode botar 50!
(GURGEL, 2005).

Freud (1905) diz que a lógica não faz muito sucesso ao inconsciente, e que prefere raciocínios frouxos, que produzem despesas psíquicas.

As piadas veiculam, não só um sentido bem simples, claro, mas uma **ideologia**, ou seja, um discurso não acessível a todos os leitores: O futebol é o **craque** do povo. A religião é o **ópio** do povo.

No entanto, raramente será exigido um conhecimento exaustivo ou exato para se entender a piada.

6. Em relação aos pronomes pessoais em piadas, (Assis), Dalva, 2000, objetiva apresentar uma reflexão sobre os pronomes pessoais, no discurso humorístico, especificamente em **piadas**, resgatando, sobretudo, a subjetividade discursiva, comum no humor desse tipo de discurso, ao elaborar sua Dissertação de Mestrado - UFPB.

Foi traçado um perfil teórico da noção de sujeito, desde a visão mais tradicional acerca de suas marcas de subjetividade (Benveniste), passando-se por uma perspectiva mais ideológica do fenômeno, até a contemporaneidade desse estudo, com a concepção de sujeito dialógico, desenvolvida por Batkin, Ducrot e outros.

A partir daí, procedeu-se à análise de várias **piadas**, ampliando-se e discutindo-se a abordagem tradicional dos pronomes pessoais, no que diz respeito às noções de “substituição”, “pessoalidade” e “número”, prescritas pela Gramática Tradicional.

Ampliou-se, também, a questão de referência desse tipo de pronome.

Foi testada, ainda, a produtividade e a fertilidade das piadas para a explicação de todo esse fenômeno. Nesse sentido, além de se contribuir com os estudos sobre a descrição dos aspectos

pragmático-discursivos que envolvem as classes gramaticais, visou-se, também, a contribuir com as pesquisas sobre o ensino de gramática da língua portuguesa.

Tentou-se descobrir uma pedagogia linguística eficaz, capaz de melhorar ou substituir os métodos e as teorias da gramática tradicional, com uma modalidade lingüística tida como ideal e representativa para se ensinar o Português.

Ensinar apenas a língua padrão significa destituir a linguagem de seus usos e funções, sua natureza social, seu caráter interacional que a tornam **diversificada** e **variável**. De qualquer maneira, mesmo tendo-se estudado a língua padrão, devem ser valorizadas e respeitadas as variedades consideradas “**não-padrões**” da língua, já dominadas pelo aluno.

Geraldi (1996) é contundente ao afirmar, a esse respeito, que a Escola age como se a língua culta fosse estática, pronta, inacabavelmente infensa aos usos dos processos interlocutivos.

O humor, apesar de oferecer aos indivíduos uma boa e interessante fonte de dados linguísticos, é muito pouco explorado e estudado por pesquisadores da área de Ciências da Língua e Linguística, por pesquisadores em geral, por alunos de Pós-Graduação em Letras, pelo menos, em nossa Região.

O **pronome pessoal** pode construir característica textual da piada, em sua realização discursiva, constituindo um sujeito no discurso.

O discurso humorístico é produtivo, fértil e inteligentemente constituído em veículos culturais, como as peças de teatro, obras de Literatura Popular, programas de TV humorísticos.

E, o que não é cultura em um país de um povo tão versátil, criativo, que tão bem transforma lixo em objetos belos e úteis, rindo, muitas vezes, de seus próprios infortúnios.

Certamente, a piada é um tipo de texto que joga humoristicamente com a referência das palavras, no caso, dos pronomes,

brincando com as multifaces das possibilidades discursivas do uso da língua. Ex:

“A filha do intelectual a qual nunca tirava primeiro lugar na escola, chega em casa e pergunta ao pai:

- Pai, você conhece a última?

O pai pensou um pouco e disse:

- Não, filha, qual é?

E a filha:

- **Eu**”

(Assis, 2000)

O humor dessa piada advém da múltipla referência da pergunta: “**você conhece a última**”, que tanto pode significar a “última notícia”, “a “última piada”, “ a última novidade”. Quando a filha do intelectual responde à pergunta com o **pronome pessoal EU**, instauras-se, nesse discurso, todas essas possibilidades, bem como a predominância de uma delas, que é justamente o que contraria todas as expectativas de um “pai intelectual” cuja filha, é de se esperar, deveria ser a primeira da escola e não a última.

Veja-se a piada, escrita e analisada por Oliveira (2000), em sua Dissertação de Mestrado:

“Dois caipiras pescando e um deles sem se alterar:

- Tonho, jacaré comeu meu pé.

- Qual deles?

- E eu sei, Tonho? Jacaré é tudo igual...”

Nessa piada, segundo a autora, o efeito humorístico é produzido, graças à ambiguidade da forma pronominal “deles”, ligada ao pronome pessoal de terceira pessoa, que pode apontar para diferentes

referentes: um dos interlocutores (Tonho) escolhe um foco de interpretação (Qual deles?” = qual dos pés) e a resposta é dada como se ele tivesse escolhido outro (“Qual deles?” = qual dos jacarés). Tais sentidos originam-se, segundo a mesma autora, do “funcionamento linguístico”, que figura (inter) discursivamente, no texto, produzindo o efeito de sentido cômico da piada.

Quanto à produtividade didática, outra autora, Gil (1994 e 1995) dirige o leitor (o pesquisador) para algumas características fundamentais das piadas:

a) A piada, como todo texto, não é formada pela simples soma ou justaposição de palavras e frases aleatórias, mas é um todo, com **coerência, estruturação lógica** e **desenvolvimento semântico**, intimamente relacionado com as informações que vão-se acumulando por todo o processo de socialização do falante de uma língua natural;

b) Contudo, **a piada não é um texto como outro qualquer**, apresentando características próprias, reveladas pela forma como processa os mecanismos de textualidade. Caracterizando-se por ser a expressão verbal do humor, a piada, por apresentar-se de maneira **escrita** ou **oral**, diferencia-se, por exemplo, da **mímica**, da **caricatura**, da **charge**.

c) As piadas são engraçadas pelo que querem significar em dado contexto, necessitando, assim, ir além da lingüística tradicional, a da palavra, a da sentença que são relacionadas com as condições de produção do texto e do contexto histórico-social no qual se inserem (GIL, 1995, p 113).

A autora apresenta, ainda, uma série de exploração de piadas, destacando algumas contribuições significativas da linguagem, pelo aluno:

- a) leitura oral e expressiva;
- b) interpretação oral;
- c) dramatização;
- d) caracterização das personagens, da realidade social;

e) destaque, no texto, de elementos da narrativa;

d) reprodução ou produção de uma história, a partir da piada em questão;

e) análise de recursos lingüísticos expressivos, na piada.

É interessante encerrar este trabalho, através de uma pequena piada retirada do livro: **As 100 Melhores Piadas de Todos os Tempos, 2005, p 12.**

Um sujeito foi consultar um PAI-DE- SANTO, para ver se dava para desfazer uma praga que lhe fora jogada, havia 40 anos.

O pai- de-santo diz:

- Tudo bem, mas eu preciso saber quais as palavras exatas que foram usadas na praga.

- O sujeito responde, sem exitar:

- “Eu vos declaro marido e mulher”!

7. ALGUMAS CURIOSIDADES A RESPEITO DA PIADA:

A piada sobre judeu é muito pouco explorada no Nordeste e a piada do próprio judeu tem características próprias.

Através da piada judaica, não se objetiva apenas produzir **humor**, mas essa narrativa gera uma **reflexão**.

O que diferencia o humor judaico das outras formas de humor é o endereçamento das piadas, a auto-referência vista nessas piadas. Os judeus fazem piadas sobre si mesmos, envolvendo sua cultura e religião nas temáticas, assim como sua política e história.

“Pouco importa”, diz Samira (2009), num blog da internet, “as piadas sobre loiras portuguesas, nossos colonizadores.”

- As mulheres entendem melhora as piadas de que os homens.

- A compreensão da piada diminui com a idade.

- Já se ensina, também, inglês através de piadas (SOUZA, LELIA, 2007, Tese de Doutorado, São Paulo).

Freud era austríaco. Especializou-se em Neurologia, tornando-se o Pai da Psicanálise. Aprendeu técnicas de cura de histeria e

estudou os efeitos da hipnoterapia. Foi também sexólogo. Morou em Londres, onde continuou seus trabalhos e funções.

REFERÊNCIAS

AS 100 MELHORES piadas de todos os tempos. 4 ed. São Paulo: Matrix, 2005.

ASSIS, Dalva Lobão. **A realização dos pronomes pessoais em piadas...** . João Pessoa, 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2000.

BOLTON, Martha. **O lado divertido da bíblia.** São Paulo: Matrix, 2007

BUARQUE, Daniel. Piadas foram herdadas dos gregos... . São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.circuitomt.com.br/home/materia/16988>>.

DE BOCA em boca. 2 ed. Natal: Clima, 1989

DEFINIÇÕES de anedotas na internet. Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?>> Acesso: 2009

FOGO no rabo. João Pessoa: Natal Gráfica editora, 2007.

FREITAS, Ivan. **O livro de ouro de anedotas.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

HUMOR: anedota suméria de 1900 a.C. é a mais antiga de que há registro 2009.

“HUMOR judaico e psicanálise”. Entrevista com Liana Feldman por Samira Marzochi. 2009. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/entr/entr/34.htm>>

MAIA, Myrian Gurgel. **Nem kombi, nem ford, nem sai de sinca.** João Pessoa, 2005.

PÓ Pá Pô no pé. João Pessoa, 1995.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua (Análises linguísticas de piadas).** Campinas: Mercado de Letras, 1998.

SIGMUND, Freud. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** Rio de Janeiro: Imago, 1905.

TADEU, Paulo. **Palavras cruzadas com piadas.** São Paulo: Matrix, 2009.

VAMOS aos cornos. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

6^o CONTO POPULAR: CONCEITO E ESTRUTURA

Maria Nazareth Lima Arrais⁴⁹

O conto popular constitui um gênero da literatura popular que, como os demais, apresenta uma forma fixa elaborada, permitindo um revestimento estético, cujos valores se modificam, conforme o espaço, a geração e o povo que desse gênero se apropria. São narrativas que, segundo Patrini (2005, p. 17), constituem a “memória da comunidade – formas de ver o mundo, esperanças, medos, anseios de transcendências – possibilitando sua transferência às novas gerações.”

Esses contos surgiram da necessidade de se transmitirem valores e/ou ensinamentos às gerações mais novas. Nesse contexto, o conto está “condicionado a um modo de existência determinado por formas de produção” (ALCOFORADO, 1986, p. 87). Através do conto popular, “a sociedade define suas experiências, sua imaginação criadora e seus comentários para a sociedade”, uma vez que um “gênero se caracteriza por um conjunto de relações, entre seus elementos formais, registros temáticos e seus usos sociais possíveis” (BEN-AMOS, 1974, p. 275, *apud* ALCOFORADO, 1986, p. 87.)

Na boca de um contador, as histórias têm uma força que atrai a atenção do ouvinte. A labilidade sedutora da voz se intensifica, marca, emite, quando necessário, vozes estranhas de animais. Ele utiliza, com maestria, o corpo, a voz, os gestos e o silêncio, para embelezar e desenrolar sua história (PATRINI, 2005, p. 108). Essa

49 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba

forma de expressão improvisada, verbal e gestualmente, aproxima-se do teatro e caracteriza a oralidade, encerrando uma mescla do gênero épico com o dramático.

O conto é um relato de curta duração, onde se destacam poucos personagens. No nosso país, recebe muitas designações: História da Carochinha, História de Trancoso, Histórias das mil e uma noites, entre outras. A origem é incerta: Sellan (2005, p. 1) registra que “uns remontam ao Egito; outros, à Índia; outros ainda apontam à Babilônia”. O que importa validar, entretanto, é que todos os povos possuem seus contos que refletem, de algum modo, seu imaginário, ou sua memória coletiva. É o conto oral a gênese de todas as variações de contos populares hoje existentes.

Em conformidade com a classificação organizada por Coelho (2003, p. 172), o conto pode ser *maravilhoso* e *de fadas*. Enquanto este se originou entre os celtas, aqueles têm origem oriental. *Maravilhoso* porque o núcleo das aventuras é sempre de natureza material/social/sensorial (busca de riquezas, a satisfação do corpo, conquista do poder, entre outros). O maravilhoso era uma fonte misteriosa e privilegiada, de onde nasceu a literatura. Nas palavras da autora:

Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2003, p. 172).

Segundo Coelho (2003, p. 173), o conto de fada é de natureza espiritual/ética/existencial. Esses contos apresentam heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do

além-vida e objetivavam a realização interior do homem. Esta seria a razão da presença de uma *fada*, cujo nome vem da palavra latina *fatum*, que significa destino.

Nesses contos, o homem é limitado pela materialidade do próprio corpo e do mundo em que vive, por isso deseja uma ajuda mágica. Assim, entre ele e suas realizações se instalam os adjuvantes (fadas, talismãs, varinhas mágicas, entre outros) e oponentes (gigantes, bruxas ou bruxos, feiticeiras, seres maléficos e outros). Nas palavras da autora (2003, p. 174),

[...] as fadas são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma situação natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato são suas características comuns.

No entanto, o conto popular, porque constitui uma mescla de culturas, não separa o conto maravilhoso do conto de fada, uma vez que este pode estar naquele e vice-versa. São narrativas que refletem estruturas de comportamento cujas forças incoativas partem do consciente e, principalmente, inconsciente. Estudar esses discursos é apossar-se da possibilidade de “vir a conhecer certos complexos estruturais, tornando-nos mais capazes de distinguir entre o que é e o que não é individual” (VON FRANZ, 1985, p. 22). Neste contexto, a ideia de destino na origem latina da palavra fada, constitui uma lógica concebível, quando se reporta aos arquétipos do inconsciente coletivo. A fada é nada mais, nada menos que a personificação da *anima* (aspectos femininos na psique masculina) e pode representar, entre outras simbologias, o arquétipo materno (JUNG, 2000,

p.95), indicador do destino, tanto do homem quanto da mulher. É a mãe que cria, nutre e potencializa (ou não) o filho ou a filha a viverem e desfrutar dos segredos da vida.

Para Alcoforado (1986, p. 88), “o conto como forma verbal é simultaneamente uma experiência do real e uma prática cultural de comunicação”, uma vez que, pela voz de um enunciador veiculam-se valores coletivos. No primeiro caso apresentam uma forma artística, fruto de contribuições individuais e coletivas. Para a autora, a forma coletiva é enriquecida à medida que cada enunciador se apropria do enredo e, criativamente, atualiza-o, dando-lhe roupagens novas. No segundo caso, isto é, como prática cultural de comunicação, “o conto popular é mais dependente de uma referencialidade externa e de uma forma de existência”. Além disso, o tempo de vida do conto é garantido “nas várias adaptações que se operam a nível de significante” (p. 88). Neste sentido, transmite valores, modos de existência e expectativas de vida de um povo.

Quanto à estrutura, esses contos apresentam elementos constantes, comuns a todos eles, seja explícito ou implicitamente. Tais elementos determinam o tipo. Propp (2003) nomeou-os de funções, destacando trinta e uma. No entanto, cinco funções destacam-se como mais presentes e indispensáveis: partida do herói, tarefa difícil, ajuda de elementos mágicos, reconhecimento e final feliz.

De acordo com Alcoforado (1986 p. 90), as cinco funções constantes nesse tipo de conto “após passarem por arrumações, reduplicações e receberem encaixes de novos motivos, organizam-se em novas sequências narrativas, possibilitando uma infinidade de articulações”, originando as versões ou variantes.

São constantes nessas narrativas: a onipresença da metamorfose pelos encantamentos que, geralmente, são quebrados por mulheres; o uso de talismãs que, como “num passe de mágica” solucionam os problemas mais difíceis, ou satisfazem os desejos mais impossíveis; a força do destino indicando que tudo parece determinado a acontecer, como uma fatalidade a que ninguém pode escapar; o

desafio do mistério ou um interdito que consiste num enigma a ser superado pelo herói; a reiteração dos números (principalmente 3 e 7) ligados a crenças nas religiões e filosofias antigas; magia e divindade que se confunde, muitas vezes, com a *providência divina*, com o *milagre* que se acredita advir de contos representativos da passagem da Antiguidade pagã para a modernidade cristã; e valores ético-ideológicos. Nestes se destacam: valores humanistas (preocupação com a sobrevivência e com a palavra dada), oscilação entre ética maniqueísta (separação entre o bem e o mal, certo e errado), e ética relativista (o que parece mau, termina se revelando bom, o que parece errado, termina se mostrando certo), e a esperteza inteligente que sempre vencem a imprudência e a força bruta (COELHO, 2003, p. 177-180).

A fórmula inicial *Era uma vez...* apresenta uma ideia vaga de tempo e funciona como uma indicação de que se vai passar do mundo real, para o mundo da fantasia, onde tudo é possível. Essa é a legalização para a entrada no universo do maravilhoso. Essa característica pode ser observada, por exemplo, no início de *A Moura Torta*, versão coletada por Cascudo (1986, p.117).

Era uma vez um rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo.

O mesmo acontece com o espaço que é figurativizado comumente por: reino, palácio, casa, fonte, floresta, entre outras expressões de natureza genérica, como *mundo*, na citação acima. Essa indeterminação do tempo – *então* - e do espaço – *alhures* - é responsável pela atmosfera do “tudo é possível”, cujas leis “desfazem todas as barreiras entre físico e o metafísico, onde a natureza das coisas e dos acontecimentos se afasta do convencional, do estabelecido, do estritamente racional” (ALCOFORADO, 1986, p. 94). É possível

perceber esta característica em *O Bicho Manjaléu*, versão coletada por Romero (2006, p.40), em que a fronteira espacial é rompida.

O moço saiu e quando se encobriu do palácio, disse: “Bota, me bota em casa de minha irmã segunda”; e, quando abriu os olhos, lá estava. Era um palácio ainda mais bonito e rico do que o outro.

A sequência do enredo apresenta uma ordem inicial, seguida de uma ordem perturbada ou conflituosa, finalizando com uma ordem restabelecida. Há sempre o clássico ... *e foram felizes para sempre* el ou expressões equivalentes, permitindo ao *Ego* o relaxamento depois das tensões vivenciadas. Veja-se o fim da versão de *A Moura Torta*:

A moça casou-se com o Príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos. Entrou por uma perna de pinto e saiu por uma perna de pato, mandou dizer El-Rei Meu Senhor que me contassem quatro... (CASCUDO, 1986, p.119).

A ideia de “felicidade para sempre” está subjacente às figuras *Deus* e *anjos* cujo conteúdo pontua para a religiosidade.

Diante do exposto, reafirma-se que os contos populares são construções em que emergem valores de uma coletividade, articulados por um contador, ou enunciador, que filtra o que lhe convém, cujas lexias, selecionadas conscientemente, denunciam a existência de um inconsciente coletivo.

Neste filtro, insere-se também a forma, manifestando uma sequência de motivos constantes e indispensáveis para a articulação das infinitas versões que “documentam” a história de cada povo que desses discursos se apropriaram.

O maravilhoso é uma característica indispensável ao conto de encantamento (cascudo), através do qual as fronteiras entre o real e o imaginário são desfeitas, permitindo a naturalidade da emergência de uma lógica que foge às explicações da razão convencional.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. **O conto popular**. Sitenbus, Feira de Santana, v. 3, n. 5, p. 87-99, jan./jun. 1986.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. 316 p.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2003. 287 p.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. 408 p.

NASCIMENTO, Braulio do. **Catálogo do conto popular brasileiro**. São Paulo: IBICC, 2005. 236 p.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**. São Paulo: Cortez, 2005. 231 p.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. 5. ed. Lisboa: Veja, 2003. 149 p.

SELLAN, Aparecida Regina Borges. **Os contos populares**: aspectos de identidade cultural do brasileiro. São Paulo: PUC, 2005, 8 p.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada.**
Tradução de Maria Christina Penteadó Kujawski. São Paulo: Paulus,
1985. Versão digitalizada

7 ECOS DOS MARCOS POÉTICOS NA GUERRA DE PRINCESA

Nélson Barbosa de Araújo⁵⁰

No vasto e diversificado campo da Literatura popular, há uma construção poética, vinda da oralidade, que foi abarcada pelo Cordel. Essa construção é o Marco.

Trata-se de um longo poema épico que constitui uma construção imaginária, feito por poetas populares, que nem sempre eram repentistas. Aliás, a maioria das obras desse gênero é escrita por poetas de gabinete e, posteriormente, publicada em livrinhos ou folhetos. Por essa razão, o Marco pode ser situado na Poética Popular do Nordeste e, mais especificamente, na Literatura de Cordel.

Ao que se tem pesquisado, esse gênero é produto da Escola Poética da Serra de Teixeira - PB, e obteve êxito antes do sucesso do Cordel, ou seja, na segunda metade do século XIX. No entanto, da vasta safra de Marcos ou Fortalezas, poucos foram registrados, tendo seu maior percentual se perdido em consequência dos obstáculos políticos que influenciaram a oralidade.

O Marco é uma construção poética que ainda está presente na memória dos mais velhos e que se perpetuou na mente do povo nordestino da zona rural. Devido à imponentia dessa construção imaginária, o povo passou a adotar para a prática de suas vidas as articulações inteligentes que aprendiam nessa poesia. Geralmente, em cada comunidade, havia poetas ou improvisadores oportunos,

50 Doutor em Letras pela UFPB. Pesquisador do Programa de Pesquisa em Literatura Popular

ou até pessoas comuns, mas que tinham veia poética para improvisar e dar um tom de exagero aos feitos do cotidiano. Tudo ficava a cargo da imaginação. As pessoas sabiam decorado e recitavam, pelo menos, algumas estrofes que mais as identificavam consigo e com sua maneira de pensar. Bastava um tom de exagero sobre as construções do dia-dia, buscando possibilidades especulares para essas pessoas formarem as construções. Era comum que, em quaisquer reuniões, alguém recitasse um Marco, ritmado pelo barulho da enxada, da foice, do machado, do pilão. Os responsáveis pelas turmas gostavam disso, porque com o recital o ritmo ia acelerando e, naquele entusiasmo, todos começavam a *puxar rojão*, instigando os trabalhadores a produzirem mais, auxiliados pela imaginação poética.

Quando eu era menino, na região de Princesa, ouvi e até decorei algumas estrofes de Marcos (chamados também de *relaxo, obra, obra feita* etc), que eram muito admiradas pelos demais trabalhadores de eito. Vale salientar que Muitos poetas fizeram grandes composições de cunho relevante, absorvendo ciência e sabedoria popular, adquiridos do Lunário Perpétuo. Essas construções gigantescas foram difundidas posteriormente por escritores como Rodrigues de Carvalho, Sílvio Romero, Átila Almeida, José Alves Sobrinho, Chagas Batista, Sebastião Nunes Batista e Ariano Suassuna. Este último alicerçou dezenas de capítulos (denominados folhetos) do Romance da Pedra do Reino (Folheto XXVIII), que serviram de referencial para os projetos de vida das personagens protagonistas da narrativa: Dom Pedro Diniz Quaderna, Lino Pedra Verde, O rapaz do cavalo Branco e outros. Eis como o narrador utiliza a palavra marco:

[...]. A palavra Obra, como já disse, era sagrada para mim, por significar a mesma coisa que Castelo, Marco e Fortaleza. Resolvi, agora mais do que nunca, escrever minha Obra, o Castelo

que, tornando-me Rei, me tornaria “Gênio da Raça Brasileira” (SUASSUNA, 2007, p. 189).

Essa construção poética da Literatura Popular tem também outras denominações: Castelo, Colosso, Fortaleza, Forte, entre outras. Todas elas têm em comum uma construção gigantesca, com todo conforto e luxo, que uma comunidade possa desfrutar ou tudo o que a natureza e a inteligência humana podem edificar, incluindo o máximo esquema de segurança, contra o maior dos inimigos: o poeta desafiador. Tudo ali é rigorosamente cuidado como se uma guerra estivesse para eclodir a qualquer momento. No entanto, sempre há de ficar uma brecha, pois um mínimo de descuido do poeta autor é o suficiente para que o poeta adversário entre, destrua o texto original e reconstrua outro conforme a sua própria visão. Dessa forma contígua, a tendência é de nunca se acabar a corrente das construções desse gênero. Se fosse cantado em repente, o Marco estaria próximo da peleja.

Dada a grandeza e importância poética e favorável à análise psicossocial, é ainda pouca a produção de livros que estudem esse fenômeno. O mais exclusivo dos livros é o *Romanceiro Popular Nordestino: Marcos e Vantagens*⁵¹. Melhor dizendo, trata-se de uma coletânea de Marcos, onde consta que o mais antigo dos Marcos publicados em Folhetos é o Marco do Meio do Mundo, de João Martins de Athayde. Este Marco é logo seguido do Marco Brasileiro, de Leandro Gomes de Barros. No entanto, há indícios⁵² de que na segunda metade do século XIX já havia Marcos disseminados entre

51 Este compêndio, organizado pelos estudiosos. Átila Almeida e José Alves Sobrinho, foi editado pela GRAFSET, em Campina Grande, em 1981.

52 O poeta José Adão, nascido em 1890, disse que aos dez anos de idade já ouvia cantar Marco. Em seguida, esse poeta afirma, no Marco Parahybano, que Romano do Teixeira correu com o próprio Marco dele na mão, com medo do Marco Parahybano, do próprio José Adão. Considerando o tempo que leva para ser inserido na memória

aquela população. Vale dizer que essa dificuldade de identificar precisamente as datas dos Marcos mais antigos decorre em consequência da ausência de escolaridade dos poetas e o desuso dos cuidados com a memória, na época.

Dentre os mais raros e curiosos Marcos, tem pódio garantido O Castelo da Cidade Flor Mimososa, do poeta potiguar Manoel Vieira do Paraíso, nascido no ano de 1870, em Santo Antônio do Salto da Onça. O título deste Marco foi retirado de versos desta própria obra, graças a José Alves Sobrinho, que o tomou ainda em rascunho, retocou e o fez ser publicado. Trata-se de uma das mais relevantes obras da criação poética popular, que exuberava superioridade quando comparada a obras universais européias, desde a renascença, época de Carlos Magno e, até a outras posteriores (ALMEIDA & SOBRINHO, 1981, p. 19). Dentre as riquezas dessa obra, constam as novidades apresentadas, principalmente, na forma, de acordo com as circunstâncias da própria narrativa. Enquanto os demais Marcos costumam apresentar estrofes de seis, sete ou dez versos, e sílabas de sete ou dez ,

Esse Marco é o mais novidadeiro de quantos foram concebidos, no que diz respeito às regras poéticas empregadas, uma delas criada por Manoel Vieira: décima com quatro versos de quatro sílabas e seis de dez, obedecendo ao esquema clássico de rimas do martelo (abbaac-ddc). Mas não ficou aí a afoiteza de Manoel Vieira. Seu Marco contém, além dessa particular modalidade (Décima Mista), as décimas martelo e parcela. Não foi só: o “Castelo da Cidade Flor Mimososa apresenta intercaladas sextilhas de

daquele povo, subentende-se que, desde a segunda metade do século XIX. Essas informações estão em Almeida & Sobrinho (1981, p. 17).

dez sílabas (gabinete de seis) e sextilhas usuais”.
(ALMEIDA & SOBRINHO, 1981, p. 19)

O Marco, diga-se de passagem, é fruto da invenção imaginária dos poetas nordestinos, com respaldo no próprio modelo sistemático que os colonizadores utilizavam para disciplinar a organização hierárquica das classes privilegiadas, como representação das nobres famílias peninsulares. Os proprietários geralmente possuíam títulos de nobreza, armas para segurança e o brasão da família. Assim, em cada sesmaria, feudo, fazenda, ou até pequenas propriedades, numa ribeira, chácara e outros - tomando os seus proprietários um espírito de vantagem, pabulagem, alto estima – sempre havia esse ideal de vida: uma mansão, onde toda a fartura de tudo o que se pode imaginar, em nível de pretensão, esteja nela, além de uma segurança infalível.

Enfim, mesmo estando em situação econômica precária, cada chefe de família, no entanto, tem seu lugar de privacidade e ostenta a fé ou utopia de um dia poder construir a sua própria fortaleza. Os portugueses também investiam na construção de Fortes⁵³ utilizados na defesa da colônia brasileira, que eram erguidos em lugares e posições estratégicas para prevenção contra ataques de estrangeiros.

Esse viés ideológico tem reflexos no sertão nordestino, já próximo do fim da Monarquia, no século XIX. Para ter domínio das terras mais afastadas das metrópoles e evitar as invasões - tanto de outros estrangeiros como também do refúgio de *crístãos novos* para os interiores, em consequência da inquisição - o rei separou, em cada região, grandes lotes de terra - geralmente divididas por rios, riachos e estradas comerciais – e as doou, gratuitamente, a pessoas

53 Ainda existem os fortes, construídos pela Coroa portuguesa, em Cabedelo e em Lucena, no litoral paraibano, inclusive com canhões apontados para o mar, lugar de onde vinham os inimigos.

representativas e valentonas, tendo como obrigação expulsar dali os ocupantes, quer fossem nativos ou não.

Nessa questão sertaneja, vale tomar como exemplos o caso do Coronel Zuza Lacerda e a implacável perseguição aos Viriatos, na região do Piancó, Boa Ventura, por volta de 1902. Além de formar uma Vila, uma espécie de feudo particular, mantido pelo poder público, após o crescimento da comunidade, o valente e polêmico Coronel Zuza não permitiu sequer a participação da força pública na região. Esse fato culminou com uma guerra contra o Estado. A região, que mais tarde se dividiria em várias cidades, chegou a ser aclamada Território Livre, desmembrado da União Federativa republicana dos Estados do Brasil, já em 1902. Nesse episódio, conhecido sob a denominação de *A República da Estrela*, foram registradas várias brigadas, onde as forças locais foram vencedoras.

Essa República ocultava uma grande riqueza (bens imóveis, pecuária e ouro), guardada sob o forte esquema de segurança do coronel. Isso suscitava inspiração aos poetas, utilizando a imaginação e construindo suas fortalezas, ao passo que, essas composições poéticas serviam de modelos para as pessoas, em geral.

É evidente notar que essas Fortalezas imaginárias situam-se tão bem disseminadas entre o povo mais antigo - ligadas sempre à área geográfica como lugar de estimação, de orgulho, de realização, de memória – que o vocábulo Marco derivou-se como símbolo demarcador das propriedades rurais. Em outras palavras, na ausência de cerca, utiliza-se uma pedra (laje) alta retangular ou piramidal interposta na linha divisória abalizada entre as duas propriedades de terra. Vale salientar que esse marco (ou pedra) é fincado ao chão, onde, uma parte fica enterrada, e a outra, cerca de meio metro de altura acima do solo, fica em posição vertical. Mas o marco somente se completa quando são postas duas pedrinhas menores, uma em cada lado. Essas pedrinhas simbolizam as testemunhas daquela divisória e representando os dois proprietários vizinhos. Nos lugares mais ermos, há casos em que um dos vizinhos age de má-fé,

aproveitando-se de um descuido ou fraqueza do outro, para deslocar o marco para outro lugar e, em conseqüência, diminuir a extensão da terra pertencente ao outro. Esse é o caso típico do *ladrão de terra*, como é conhecido, popularmente. Trata-se de um ato de desonestidade que sempre resulta em desconfiança, confusão e intriga.

Dentre os principais Marcos publicados, graças a pesquisadores como Almeida & Sobrinho (1981), destacam-se:

Castelo da Cidade Flor Mimoso, marco de criação do poeta potiguar Manoel Vieira do Paraíso, contém sessenta e duas estrofes irregulares, também de versos irregulares, oscilando entre cinco, sete e dez versos, de três, cinco, sete e dez sílabas. Isso caracteriza uma novidade estética que o autor apresenta como poeta de estilo dedicado à poesia em todas suas riquezas. Além do mais, nota-se o propósito desse autor em balizar o Marco numa dialética que é típica da peleja e do desafio. Nesse sentido, é constante a ação do narrador (ou eu-lírico) opondo-se a outro cantor (ou cantador), negando-lhe qualquer abrigo naquelas delimitações. O primeiro passo para se fazer um Marco é promover a localização geográfica; o segundo é servir-se das maravilhas da natureza; o terceiro é ser beneficiado pelas forças sobrenaturais; o quarto é fazer uso de tecnologia mais avançada em favor da defesa da obra;

A Fortaleza que Levantei Dentro de Uma Lagoa, de Joaquim Francisco de Santana, poeta pernambucano, é uma composição que contém trinta e quatro estrofes regulares, disciplinadas em sextilhas decassilábicas. Seu conteúdo abrange com mero exagero a ambientação exuberante favorecida pela natureza, de modo que, a Lagoa torna-se mais importante do que os mares, exagerando mais ainda no esquema de defesa da Fortaleza;

A Defesa da Lagoa é um Marco de autoria do mesmo autor acima apresentado, composto de vinte e nove estrofes, também organizadas em sextilhas de dez sílabas, cada verso. No conteúdo, o poeta preocupa-se em fechar as fronteiras sem deixar qualquer pista que leve um outro poeta a entrar para destruí-lo. Para tanto, prepara

as armadilhas: máquinas gigantescas que atiram durante todo o ano, animais e insetos venenosos, laços, mal-assombros, bombas envenenadas, tribos valentes e até vulcões;

O Marco da Divisão, de autoria do poeta cearense Manoel Martins de Oliveira, tem vinte estrofes regulares de dez versos setessilábicos. É um dos poucos desse gênero que não projeta uma defesa, em consequência de constar apenas fragmentos colhidos de rascunhos. Nele a disposição maior do autor está em colecionar blocos de elementos da flora e da fauna sertaneja, com abundância e ordem de classes como: frutos, peixes, animais selvagens, insetos, aves etc;

O Marco do Meio Mundo, do poeta paraibano João Martins de Athayde, é composto de cinquenta e três estrofes de sete versos, sendo todos regularmente setessilábicos. Como dito, trata-se do Marco mais antigo dentre os publicados. A localização da Obra é no centro do Sertão, cujo pau, utilizado para tanto, tinha a idade de Dom Pedro II. Esta construção agrupa os elementos mais sublimes da natureza, como: águas cristalinas, peixes do mar, frutas raras, diamantes e outras pedras preciosas, mistérios, observatórios, para-raios, bibliotecas, energia elétrica, animais ferozes, plantas espinhosas, bombas, canhões etc.;

Como Derribei o Marco do Meio Mundo, do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, é um Marco composto de trinta e uma estrofes regulares, em sextilhas setessilábicas. Tem o propósito de destruir o marco de João Martins de Athayde, utilizando-se do adágio popular de que não há primeiro sem segundo. A destruição do Marco se justifica pelo fato de ser uma obra inútil e frágil aos custos de tanto trabalho perdido ou sem planejamento;

O Marco Brasileiro, também do poeta paraibano de Pombal, reconhecido como o Príncipe dos Poetas Brasileiros, tem trinta e quatro estrofes iguais de sete versos e sete sílabas. Oportunamente, após destruir um marco, Leandro resolve construir este, que, apesar do título, abrange o planeta inteiro, em busca de suplemento para a grande e segura construção, privilegiando a origem;

Destruição do Marco do Meio Mundo, do poeta paraibano José Adão Filho, é um Marco composto de cinquenta e duas estrofes regulares de sete versos e sete sílabas, cada verso. Como diz o título, trata-se de agrupar ações estratégicas para a destruição da Fortaleza de Athayde, através de tatus, pica-paus, bombas, aeroplanos e outros materiais de guerra:

Enquanto isso fazia
 Quis enfrentar a defeza:
 Mandei um aeroplano
 Por cima da Fortaleza
 A guarda logo que o viu
 Grande alarme produziu
 Ficando toda surpresa (**15ª estrofe**).
 (...)
 Ferido, morto ou captivo
 Ficava cada soldado
 Meio Mundo sem recursos
 Ia ficando cercado
 Na tarde do mesmo dia
 Nem mais um tiro se ouvia
 Estava elle derrotado (**38ª estrofe**).
 (...)

O Marco Parahybano, também do poeta paraibano de Fagundes, é o mais extenso e completo dos Castelos já registrados. Essa Obra totaliza quinhentas e quarenta e sete estrofes regulares de seis versos e sete sílabas, cada, sendo dividido da seguinte forma: Introdução: cinquenta e nove estrofes; primeira parte: O Roçado e as Fazendas, com oitenta e cinco estrofes; segunda parte: A Floresta e a Lagoa, com noventa e quatro estrofes; a terceira parte: O Colosso e Suas Fortificações, com cento e quarenta e seis estrofes; a quarta parte: O

Palácio e os Jardins, com setenta estrofes; a quinta e última parte: O Conselho d' Estado, com noventa e três estrofes, completa a obra.

Outros Marcos foram registrados integralmente, com a seguinte identificação: *O Forte de Guarabira* ou *o Castelo Universal*, de José Camelo de Mello Resende; *O Marco do Seridó* (Versões de 1927 e de 1927); *O Marco Pernambucano*, de João Ferreira de Lima; *O Forte Pernambucano*, de Severino Milanez da Silva;

Em nosso trabalho de Tese, fizemos uma breve análise associativa entre as estrofes selecionadas de cada Marco e algumas passagens registradas da Guerra, onde as semelhanças não são meras coincidências. Tudo isso, com intuito de melhor apreender estruturalmente o que motivou aqueles sertanejos princesenses a agirem de tal forma, diante de uma guerra como foi aquela que abalou toda a região de Teixeira. Nessa análise, verificamos que as situações e ações praticadas pelos *Libertadores de Princesa*, em 1930, tinham respaldo nos ecos desses tais Marcos. Isso porque os poetas autores dessas obras, de tanto imaginarem estratégias de construção e de defesa da obra, acabaram por criar uma espécie de ficção a ser aplicada na guerra. Foi isso que, somado a outros recursos de apoio, fez os Princesenses vencerem a guerra contra a polícia paraibana de João Pessoa. Trata-se de formas circunstanciais de defesas, valendo-se do conhecimento empírico traduzido pelos poetas repentistas, contadores de histórias etc. Assim sendo, com uma experiência e um conhecimento já memorizados, foi possível promover esse desafio contra os militares. Mais parecia que os cabras de Zé Pereira defendiam uma Fortaleza, como na literatura popular oral.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves.

Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancadas.

João Pessoa: Editora Universitária, 1978. Tomos I e II

_____. **Marcos e vantagens/1**. Campina Grande: UFPB, URNe, 1981.

ALMEIDA, Horácio. **Dicionário popular Paraibano**. 2. ed. João Pessoa: Grafset, 1984.

BARROS, Leandro Gomes de. **No reino da poesia sertaneja**. João Pessoa: Idéia, 2002.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Lingüística. USP, São Paulo: 1999.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Queima Bucha, Mossoró (RN), 1984

CARDOSO, José Romero Araújo. **Nas veredas da terra do sol**. Fundação Vingt-un Rosado, Mossoró: 1996.

COSTA, Gutenberg. **Dicionário de poetas cordelistas**. Rio Grande do Norte: Editora Queima Bucha, Mossoró, 2004.

COUTINHO FILHO, Francisco. **Violas e repentes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Leitura, 1972.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MEDEIROS, Irani. **Leandro Gomes de Barros**: no reino da poesia sertaneja. João Pessoa: Deitora Idéia, 2002.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudo sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

OLIVEIRA, Bismarck Martins de. **O Cangaceirismo no Nordeste**. 2. Ed. João Pessoa: Gráfica Pontual, 2002.

RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A revolta de Princesa**. João Pessoa: A União, 1978.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Bahia: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

8 NA LITERATURA ORAL: UMA NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL

Márcia Ferreira de Carvalho⁵⁴

A literatura oral reúne todas as manifestações culturais de fundo literário, que são transmitidas sucessivamente de geração para geração, através da oralidade.

Segundo Cascudo (1984, p. 23), o termo Literatura oral foi usado pela primeira vez, em 1881, pelo francês Paul Sélibillot ao publicar o livro *Littérature Orale De La Haute Bretagne*.

Em qualquer lugar é comum haver manifestações culturais de modalidades diversas que expressam o pensamento coletivo de um grupo social, constituídas de provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantigas, romances orais e outros.

O debate sobre a literatura oral tem encontrado dificuldades em delimitar um marco inicial desse gênero. Parece que desde o início da humanidade que o homem narra suas experiências aos outros, passando de uma geração a outra através da oralidade. As grandes obras da Literatura universal foram, inicialmente, histórias ditas e reditas pelo gosto popular, num trabalho perene de construção e reconstrução do saber. Como exemplos, têm-se as obras de Homero e a Bíblia que de textos correntes na tradição oral, passaram à escrita pelo laborioso engenho de seus compiladores. É na Idade Média, todavia, que esse patrimônio oral vai enriquecer-se numa profusão variada de gêneros. A Igreja católica detinha o controle político e realizava tentativas sistemáticas para estender sua autoridade moral

⁵⁴ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba

sobre todos os seus membros em quaisquer que fossem as circunstâncias. Referindo-se a algumas ações da Igreja, Burns (1975, p. 357) afirma o seguinte:

Os principais métodos adotados foram a excomunhão e a exigência da confissão auricular. (...) Seus efeitos eram expulsar um indivíduo da igreja e privá-lo de todos os privilégios de um cristão. O corpo do excomungado não podia ser enterrado em campo santo e sua alma era entregue temporariamente ao inferno. Todos os outros cristãos ficavam proibidos de se associar a ele, sob pena de compartilhar do seu destino. Por vezes, o decreto de excomunhão contra um rei ou nobre poderoso era fortalecido pelo estabelecimento de um **interdito** na região por ele governada.

É importante dizer que tanto a excomunhão como o interdito representavam armas poderosas até o século XIII. Em 1215, através do Quarto Concílio de Latrão, a Igreja exigiu que todo indivíduo fizesse uma confissão oral de seus pecados a um padre. Este determinava a sentença a que se submeteria o suposto pecador para se tornar digno de receber a eucaristia.

Durante esse período medieval em que vigorou a predominância absoluta da Igreja na administração política do velho mundo, constatou-se, entre os seus componentes hierárquicos, diversos desentendimentos que provocaram sucessivas reformas. Estas objetivavam reconquistar o estado de pureza das suas instituições. Serve de exemplo o movimento cluniacense, ocorrido no mosteiro Cluny⁵⁵,

55 Fundado em 910 na Europa.

como também, a grande Reforma do século XVI que deu origem ao protestantismo através de Martim Lutero.

Os objetivos dos reformadores não se restringiam a purificação da vida conventual, livre das garras do feudalismo secular. Sobre esses reformadores, Burns (1975, p.358) acrescenta o seguinte:

[...] seus objetivos primordiais eram, agora, eliminar a corrupção e os interesses terrenos de toda a igreja, abolir o controle feudal tanto sobre o clero secular como sobre os monges e estabelecer a supremacia absoluta do papa em assuntos eclesiásticos.

O mundo não era mais o do mito e sim o da fé e das certezas inabaláveis. Quem não acreditasse iria para a fogueira. Tudo ocorria voltado para Deus. Por isso esse momento ideológico é chamado de Teocentrismo, isto é, Deus é o centro do universo e todas as coisas nele existente devem-lhe render homenagem.

Nesse âmbito medieval, Coelho (1980, p.112) caracteriza essa doutrina da seguinte maneira:

Anseio de espiritualidade, tentativa de conciliação da fé cristã com os postulados da filosofia grega (Aristóteles e Platão). Nesse período predomina a Fé alicerçando a Razão: visão teocêntrica do mundo.

Era reduzidíssimo o número de pessoas que sabiam ler grego e latim, e menos ainda, os que sabiam escrever. Toda a publicação era controlada pela Igreja porque era ela quem dizia o que deveria ser divulgado ou não. Tudo que fosse publicado sem a autorização da Igreja era considerado heresia. Para que esta fosse considerada transgressão de preceito religioso e o pecador fosse condenado a morte,

a Igreja inventou a Inquisição do século XIII para poder perseguir, torturar e matar em nome de Deus.

O universo medieval era fantasioso e sobrenatural. O pecado estava em quase todos os feitos humanos e os castigos sobrenaturais eram rigorosos. Nesse ambiente, cantavam-se a pureza das virgens, a fidelidade das boas esposas, a coragem dos cavaleiros, o amor platônico e angelical, os castigos pela traição, os milagres, as profecias e o temor ao fim do mundo. Tudo isso era adicionado aos acontecimentos cotidianos do povo e expresso através das suas manifestações. Apesar dos prejuízos causados pela Santa Inquisição, na queima de documentos e na caça às bruxas, restaram algumas produções que foram colhidas pelos pesquisadores, datando, as primeiras, do século XII da era cristã.

Com as mudanças histórico-sociais, os feitos dessa literatura não cessaram e se expandiram pelo mundo, ampliando suas modalidades. Sobre a caracterização dessa literatura, Cascudo (1984: 23-24) faz a seguinte observação:

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é a 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 [...]

A partir das experiências, o homem foi evoluindo e, com ele, as suas produções culturais, tanto no tempo quanto no espaço. Geralmente, aventuras de guerra, política, religião e outras se renovam e são colhidos pela literatura, preservando a forma das velhas narrativas. Cada vez que uma manifestação discursiva oral se desloca, ocorre uma adequação para que sejam refeitas as novas condições ambientais da fauna, flora, costume e mentalidade. Dessa forma, a literatura oral está sempre em constante renovação, enquanto produto do imaginário popular pautado na tradição e no ambiente lúdico de um determinado povo. Essa literatura tem como oposição a erudita, que se considera legítima e oficializada. Esta obedece aos padrões exigidos pela academias e escolas literárias de época. Mesmo assim, a maioria das produções literárias eruditas tem, como base estrutural e ornamentativa, os feitos da literatura oral. No Brasil, servem de exemplo os escritores e romancistas clássicos da literatura brasileira José de Alencar, Jorge Amado e, mais modernamente, José Lins do Rego e Ariano Suassuna que se utilizaram dos textos populares para construir suas obras.

É no âmbito da literatura oral que se armazena toda a sabedoria popular em sua diversificação máxima. Os colonizadores portugueses precisavam ganhar autoconfiança dos habitantes do Brasil e, conseqüentemente, estabelecer domínio sobre a colônia brasileira. Para tanto, trouxeram e difundiram os feitos heróicos de Portugal, apresentando as conquistas de territórios extracontinentais, bem como suas aventuras marítimas. Evidentemente, aqui essa literatura sofreu os ajustes para se tornar aceita. Mais tarde, outras nacionalidades nos trouxeram suas contribuições no sentido de ampliá-la e transformá-la. Confirma isso Cascudo (1984, p. 29):

A literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição.

Entende-se por tradição, traditio, tradere, entregar, transmitir, passar adiante o processo

divulgativo do conhecimento popular ágrafo. E' a quase definição dicionarista do Moraes, na edição de 1831: "Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito." (...)

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

Além dessas três raças, acrescenta-se a nacionalidade francesa que, embora em menor volume, também trouxe sua colaboração para formar uma literatura que, em sua totalidade tornou-se ainda mais diversificada. Todas essas produções foram formando a literatura oral brasileira, de acordo com os fatos ocorridos e o anseio do povo em satisfazer aos seus desejos.

Foi na região nordestina brasileira que a literatura popular se desenvolveu com mais vigor. Nesse ambiente de superstição, religiosidade e valentia, a oralidade se manifesta com força. Personagens europeus fictícios ou não, como Pedro Malasarte, Juvenal, João de Calais, Carlos Magno, Camões, Cancão de fogo e outros se robusteceram no ambiente nordestino. Personalidades femininas se evidenciaram no universo popular, em virtude da rara inteligência, beleza e espírito de justiça. As mais destacadas são a Donzela Teodora, Princesa Magalona, Princesa de Pedra Fina, Imperatriz Porcina e outras. Há representações da literatura oral para cada lugar e atividade coletiva do homem, por exemplo, realizam-se nas novenas: contos, rezas, promessas; nos eitos de trabalhadores: anedotas, causos; nas calçadas: contos, adivinhações, charadas, cantigas e romances orais. Segundo Batista (2000, p. 20), essa literatura

subdivide-se em dois grandes gêneros: a prosa e o verso. O primeiro reúne contos, lendas, mitos, adivinhações, anedotas etc; e o segundo abrange poemas cantados ou recitados, tais como: cantigas, quadrinhas, parlendas e romances.

Para Curtius (1946, p. 66), há três sentidos para a palavra romance: [...] romance significa primeiramente “língua popular”, depois, porém, obra escrita nessa língua e, em seguida, sem restrição, um único gênero literário.

Segundo Pidal (1953, p. 3), a palavra romance em seu sentido primário significou língua vulgar, tendo desde a Idade Média, no campo literário, um sentido vago, sendo aplicado a composições variadas. São chamadas romances diversas composições: poemas, contos, crônicas, fábulas, canções breves, narrativas épicas, obras literárias.

Batista (1999, p. 70) conceitua romance da seguinte forma:

Quando falamos em romances, não estamos nos referindo às narrativas em prosa que conhecemos comumente, mas às narrativas poético-musicais, caracterizadas, sobretudo, pelo conteúdo épico, pela riqueza de variações no conteúdo e na forma, advinda de sua natureza oral.

O romance tradicional oral – como uma das modalidades que compõem a literatura oral, conforme mencionamos antes – corresponde a tipos de composições que, além de auxiliarem as composições eruditas, guardam bem a memória do povo pelo mundo, desde há muitos séculos, envolvendo as mais diversas situações da vida humana.

É o romance um gênero poético-narrativo que tem raízes espaciais na Península Ibérica e, temporais, na baixa Idade Média, conforme afirma Pidal (1953). Chamavam-se romances também os poemas longos escritos em versos de catorze sílabas que se rezavam ou recitavam. De qualquer forma, o romance sempre expressou os

feitos humanos, ligados aos seus sentimentos, quer seja em prosa, quer seja em verso, religioso ou não.

Vários autores registraram trabalhos sobre esse gênero, apresentando inovações e diferentes concepções, sempre nesse contexto. Em momento posterior, entra em oposição àquelas composições que até então eram apenas recitadas ou rezadas, outras, as gestas épicas, que se caracterizavam como gênero literário puramente narrativo e eram cantadas ou lidas.

Os cantos do povo estavam presentes em todos os lugares com nomes diversos. Sobre isso, comenta Pidal (1953, p.05), o seguinte:

En el siglo XV, cuando ya los mismos temas y episodios de los cantares de gesta se repetían fragmentariamente en breves canciones épico-líricas, es indudable que a éstas se había de aplicar también el nombre de romance.⁵⁶

Já no século XV, os temas e episódios que representavam o romance passaram a se constituir de breves canções épico-líricas. Nessa época, marca presença o escritor Alfonso Martins de Toledo com o romance *Corbacho* (1438), apresentando páginas escritas em prosa. Assim, a palavra romance toma o sentido no qual permanece até hoje. Com o passar do tempo, a expansão do romance já se estende a vários países e, respectivamente, suas variações.

Os feitos literários que apareceram na Espanha no século XV com nome de romances difundiram-se pela Europa com o nome de canção narrativa popular. Embora essas canções fossem versadas e adaptadas para um novo ambiente (considerando a língua e o local)

56 No século XV, quando os mesmos temas e episódios dos cantares de gesta já se repetiam fragmentariamente em breves canções épico-líricas, é indubitável que a estas se havia de aplicar também o nome de romance. (tradução nossa)

permaneceram abordando o mesmo tema, envolvendo assuntos amorosos e cavaleirescos.

Segundo Pidal (1953, p. 8) os romances foram levados da Espanha para França em 1648, para a Alemanha em 1756 e para a Itália em 1895:

Por haber sido España la primera nación de Europa que coleccionó y dio a la imprenta sus canciones narrativas, sus romances, propagó también el nombre de sus romanceros, aplicado en la época romántica a varias colecciones de cantos o de poemitas parecidos a los romances. En Francia ya en 1833 se publicó un Romancéro français, y luego un Romancéro de Champagne y otros así, sintiendo en el nombre un grato “perfume de exotismo”. El préstamo de esta voz se extiende también a Italia y Alemania⁵⁷.

Os romances tiveram origem nas canções de gestas e logo caíram no gosto aristocrático. Foram compostos para serem cantados por poetas cortesãos. Somente a partir dos séculos XV e XVI foram popularizados, oferecendo-nos, desde então, abundante série de textos. Quanto à estruturação da narrativa, Pidal (1953, p. 63) considera a existência de dois tipos de romances: o conto e o diálogo.

57 Por ter sido a Espanha a primeira nação da Europa que colecionou e deu a imprensa suas canções narrativas, seus romances, propagou também o nome de seus romanceros, aplicado na época romântica a várias coleções de cantos ou de poeminhas parecidos com os romances. Na França já em 1833 se publicou um Romancero francês, e logo um Romancero de Champagne e outros assim, sentindo no nome um grato “perfume de exotismo”. O empréstimo desta voz se estende também a Itália e Alemanha. (tradução nossa)

No romance conto, a parte narrada supera a dialógica, com um foco narrativo em terceira pessoa, como no exemplo *A romeira*:

Por aqueles montes verdes
Uma romeira descia;
Tão honesta e formosinha
Não vai outra à romaria.
Sua saia leva baixa
Que nas ervas lhe prendia;
Seu chapelinho caído
Que lindos olhos cobria!
Cavaleiro vai trás dela,
De má tenção que a seguia!
Não a alcança, por mais que ande,
Alcança-la não podia
Senão junto a essa oliveira
Que está no adro da ermida.[...]

No romance diálogo, o narrar se desenvolve numa mudança de turno dialógico entre as personagens, como no teatro. O foco narrativo é em primeira ou segunda pessoa, da forma seguinte, extraído do romance *Helena*:

– “Ai! Que saudades me apertam
pela casa de meu pai!
Também me apertam as dores,
E minha mãe sem chegar!”
– “Se as saudades te apertam,
bem nas podes ir matar:
as dores não serão muitas,
toma o caminho – e andar!”
– “E à noite meu marido,
quem lhe dará de cear?”

– “Da caça que ele trouver,
 Eu lha farei amanhar.
 Do meu pão e do meu vinho
 O que ele quiser tomar.”
 – “Onde está mi’ esposa Helena
 que me não dá de cear?”(...)

São raríssimos os romances velhos dentro do estilo romancístico, tomando como base a tradição mais antiga e mais original. Os romances velhos peninsulares que se constituem puramente de uma narração, sem diálogo nenhum, são pouco frequentes.

Segundo Pidal (1955, p. 64), os romances denominados *contos* não eram apreciados pelos poetas, nem tampouco pelos editores, embora existissem em abundância entre o povo. Excepcionalmente, foram considerados aqueles que se identificavam com estilo popular jogralesco. Essa desvalorização do romance-conto causou grande prejuízo para a posterioridade, considerando-se que boa parte se perdeu no esquecimento, conforme afirma Pidal (1953, p.64): *muchas narraciones completas, mucho más sabidas entonces que hoy*. Um exemplo disso está no romance do Conde Arnaldos que não foi publicado de forma completa, por se tratar de um romance-conto. Há casos em que as narrativas populares completas ao se tornarem tradicionais, foram cortadas, preservando apenas a parte mais condizente com a cultura popular.

Já os romances dialogados lograram muito êxito, por serem apreciados desde o século XVI por seus catalogadores, poetas e editores. A semelhança com o teatro, provavelmente, responda pelo êxito desta forma poética, direcionada completamente através de diálogos sem que houvesse a interferência do narrador para emitir qualquer opinião sobre as personagens. Servem de exemplos, os romances Buen Conde Fernán González, Durandarte, Durandarte, Afuera, Afuera Rodrigo. Entretanto, percebe-se que há casos em que os romances diálogos são introduzidos por breves narrativas que,

além de auxiliar na compreensão do mesmo, une um discurso a outro, dando mais viveza e clareza ao episódio, como no exemplo *A peregrina*:

Peregrina, a peregrina
Andava a peregrinar
Em cata de um cavaleiro
Que lhe fugiu, mal pesar!
A um castelo torreado
Pela tarde foi parar:
Sinais certos, que trazia
Do castelo, foi achar.
– “Mora aqui o cavaleiro?
Aqui deve de morar.”
Respondera-lhe uma dona
Discreta no seu falar:
– “O cavaleiro está fora,
mas não deve de tardar.
Se tem pressa a peregrina,
Já lho mandarei chamar.”
Palavras não eram ditas,
O cavaleiro a chegar: [...]

Os romances orais chegaram ao Brasil na época da colonização, trazidos pelos portugueses e foram difundidos com rapidez, seguramente, devido à maneira como foram transmitidos, isto é, em representações teatrais (especialmente de ciganos) e encenações em festas jesuíticas.

Das regiões do Brasil, o Nordeste é privilegiado, uma vez que, distante da metrópole, manteve os elementos culturais dos antigos. Mesmo aqueles criados no Brasil, conservaram, na forma e no conteúdo, o estilo luso.

A partir da segunda metade do século XIX, alguns estudiosos começaram a levantar essas produções orais, aparecendo assim inúmeras coletâneas designadas de Romancieiros. Dentre os mais conhecidos, vale lembrar o de: Silvio Romero (*Os Cantos Populares do Brasil*), Rodrigues de Carvalho (*O Cancioneiro do Norte*), F. Pereira da Costa (*Folk-lore Pernambucano*), Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria do Rosário Soares Albán (*O Romancieiro Ibérico na Bahia*), Jackson da Silva (*O Folclore em Sergipe*), José Aloísio Vilela (*Romancieiro Alagoano*), Derífilo Gurgel (*O Romancieiro de Alcacus*).

REFERÊNCIAS

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O romancieiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica.** Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Linguística. USP, São Paulo, 1999.

_____. **A tradição Ibérica no romancieiro paraibano.** João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

_____. A pesquisa sobre a poesia oral tradicional. In: BORGES, F. N. F.; FARIA, E. M. B.; ALDRIGUE, A. C. S. (Org.). **Estudos em literatura popular.** João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

BRAGA, Teófilo. **Romancieiro geral português.** Lisboa: Veja, 1982. v. 1

BURNS, Edward Mcnall. **História da civilização ocidental.** 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil.** 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

_____. **Civilização e cultura.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CATALÁN, Diego. **El romancero pan-Hispánico** - Catálogo General Descriptivo. Madrid: 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura & linguagem**: a obra literária e a expressão lingüística. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1980.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec, 1946.

GARRET, Almeida. **Romanceiro**. Porto: Lello & Irmão, 1971. v. 3

MORLEY, S. Criswold. "El Romance del Palmero". **Revista de Filología Española**, Tomo IX, Cuaderno 1º, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Romancero hispánico**. Madrid: 1953. Tomo I

9 QUANDO A REPRESSÃO É NECESSÁRIA: AS RELAÇÕES DE PODER NA LITERATURA ORAL BRASILEIRA

Hermano de França Rodrigues⁵⁸

Ao inserir-se numa sociedade, o indivíduo o faz na medida em que ocupa uma posição que o mantém em contato direto com o outro, num movimento paradoxal de aproximação e distanciamento. Esse vínculo define os sujeitos, cujo revestimento sociocultural lhes garante funções específicas e condicionantes de um agir e de um querer. É, obviamente, o reconhecimento dessas atribuições o fator determinante para a formação, fortalecimento e conservação das chamadas células ou papéis institucionais. Cabe a essas esferas estabelecer os mecanismos de dominação necessários à organização política de grupos e comunidades, em qualquer tempo ou espaço.

As instituições, enquanto veículos propagadores de normas coletivas, responsáveis por reger o comportamento e as crenças dos que dela fazem parte, constroem e consolidam, no decorrer do tempo e em conformidade com o lugar, arquétipos e estereótipos que se revelam, segundo um sistema de crenças, um depósito de respostas indispensáveis aos múltiplos questionamentos e anseios de seus seguidores. Nessa perspectiva, a dominância, mola propulsora da dialética de classes, encontra-se diretamente ligada à organização ideológica das sociedades, isto é, a configuração simbólica do ser social supera a representatividade ontológica do sujeito.

58 Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba

Se as estruturas institucionais determinam e modelam a individualidade do sujeito, o que, por outro lado, legitimaria o poder delas decorrentes? Nas sociedades consideradas politicamente organizadas e ideologicamente civilizadas, cabe ao Estado, enquanto órgão supremo e repressor, cravar um padrão de controle e observância dos regimentos por ele instituídos. Noutros termos, erigi-se uma programação ética e moral, assentada em dogmas arbitrários, cuja constituição e funcionamento preservam e amparam as engrenagens de um sistema de dominação perverso que promove a supremacia de determinados estamentos sociais em detrimento da liberdade de outros. A validação desse sistema recai sobre a ilusão de uma necessidade coletiva de fazer perpetuar uma ordem humana socialmente ideal, mas profundamente opressiva e conspurcável. É um aparato manipulatório regulador do dever, do fazer, do saber e do pensar sociais.

Todavia, as sociedades não são homogêneas, não se reduzem a um denominador político comum. A história é testemunha das várias configurações sociais pelas quais as comunidades e os povos se posicionaram em seus territórios. Muitos agrupamentos se edificam em bases transcendentais (energias provenientes da natureza, forças divinas ou cosmológicas), outras optam pela racionalização dos instrumentos e “merecimento” do indivíduo. Assim, fica evidente que uma sociedade é um macrouniverso, uma grande arena onde forças coercitivas travam combates visando a uma congruência da essência humana. Nesse jogo, sobressai-se a cultura – campo demarcado pelo agir dos homens que modificam a natureza por meio de suas ações. Estas, passíveis de significação, promovem as diferenças, instituem as oposições comportamentais a partir das quais o universo se dilui: bem e mau, certo e errado, necessário e dispensável, bondade e crueldade, legítimo e injusto, sagrado e laico. São os preceitos culturais, aliados à memória, que determinam, marcam e asseguram as relações do indivíduo com o tempo e o espaço, definindo, por conseguinte, os mecanismos de referência do homem para si mesmo e deste para com os outros. Portanto, a cultura legítima, em conformidade com

o Estado ou não, os valores, as crenças, as feições organizacionais de toda e qualquer sociedade, seja ela tradicional, arcaica, moderna ou contemporânea. A negação ou neutralização desses princípios ordenadores significaria a volta ao estágio de natureza, o retorno ao modo de vida adâmico, o regresso ao paraíso edêmico, o que, em termos sócio-históricos, é praticamente impossível.

Os elementos socioculturais que delinham os mecanismos de dominação, em determinado universo semiótico e/ou semiológico, só podem ser vislumbrados por meio do exame e compreensão do funcionamento da estrutura institucional fundante de toda e qualquer sociedade, qual seja a *linguagem*. Além de ser a primeira instituição inscrita na biografia do indivíduo, é aquela que organiza as realidades mais abstratas, extensas e alegóricas. Evidentemente, como cada sociedade possui formas específicas de produção e reelaboração simbólica de suas relações sociais, há uma variedade de signos, códigos, imagens, em suma, textos com configurações enunciativas distintas capazes de reverberar ou fazerem efluir as visões de mundo de seus produtores. A análise do instrumental significativo de um texto permite uma percepção cautelosa e profunda da exterioridade discursiva que corporifica os conceitos, dispersando, sobre a materialidade signica, os sentidos.

Nosso estudo pretende percorrer o terreno fecundo e oblíquo das cantigas tradicionais, buscando extrair, da tessitura textual, as insígnias e os vestígios constituintes dos dizeres que manifestam e, por vezes, mascaram os ditos, as intenções, as ideologias, ou seja, o aparato axiológico suscetível de evidenciar o teor das relações de poder por meio das quais os sujeitos entram em conflito, se identificam e se constroem. Compreender a dinâmica de tais vínculos, num *corpus* como as compilações populares, implica a decifração dos mecanismos de dominação característicos das comunidades consideradas “subalternas”.

Para demarcar as linhas, os caminhos desse trajeto, recorremos ao arcabouço teórico-metodológico da semiótica das culturas,

especialmente os trabalhos desenvolvidos por PAIS. São estudos que se voltam para a percepção analítica dos fenômenos culturais, numa perspectiva que situa o fazer do homem dentro das esferas identitárias da sociedade à qual pertence. O enquadramento do *eu* em zonas de reconhecimento coletivo permite distinguir os níveis relacionais e referenciais que entram na constituição do *ethos* social e na formação da própria consciência, a de si e a do outro.

Erguendo-se como uma pesquisa de bases sociológicas, fez-se necessário, também, a incorporação de diretrizes teóricas que abarcassem, nesse viés, o fenômeno das relações de poder ou de dominação. Deste modo, debruçamo-nos nos trabalhos produzidos por Weber. O teórico nos traz uma perspectiva de estudo sobre os procedimentos de dominação legítima condizentes com nossa proposta de análise. Enfoca três tipos fundamentais de soberania: a de base legal, a de amparo tradicional e a de natureza carismática. A primeira centra-se num jogo de interesses racionais, geralmente à custa da verdade, onde a obtenção de vantagens ou desvantagens, por parte do subordinado, depende de sua destreza em movimentar as peças desse sistema. É um agir *sobre o outro* que se assenta em princípios legais, estatuídos por órgãos repressores. Quando o ato de obediência recai sobre a tentativa de manutenção de uma ordem proveniente da efetivação de dadas estruturas institucionais ou papéis sociais, histórica e culturalmente instituídos, desencadeia um fazer dominante caracterizado pela *tradicionalidade*. A última modalidade de dominação corresponde àquela que se assenta na inclinação afetiva do dominado. Este é condicionado pela crença na superioridade, no carisma emanado da figura do eleito, do escolhido. Em todos os casos, a tentativa de submeter o outro se define como possibilidade, ou melhor, ação de instruir, doutrinar uma obediência, consciente ou não, em favor da propagação e conservação de uma ordem.

ANÁLISE DO *CORPUS*

O cancionero infantil abarca uma coleção, um compêndio de canções, tradicionalmente produzidas ou restauradas, que se integram à memória coletiva das comunidades ou povos que delas fazem uso, influenciando diretamente na construção de sua identidade cultural. Trazem em seu bojo configurações discursivas passíveis de serem restituídas em seus aspectos sócio-históricos. Cumpre lembrar que são compilações sincréticas, isto é, o canto desenvolve-se paralelamente a dramatizações e gestos. Tais performances, muitas vezes, são as responsáveis por trazerem à tona as significações que se camuflam na concretude textual. São movimentos corporais, inocentemente executados por crianças, mas que remetem geralmente à exclusão, à submissão, à sensualidade.

Na cantiga intitulada *Terezinha de Jesus*, depreendem-se formações ideológicas que trazem à tona elementos caracterizadores de um sistema de dominação genuinamente patriarcal. A peça centra-se no comportamento frágil e aparentemente inocente de uma personagem feminina, a Terezinha de Jesus. Vítima de uma queda, fica ao chão e é logo abordada por três cavalheiros que procuram imediatamente socorrê-la, erguê-la. A debilidade da moça revela sua obediência perante o domínio masculino. Ela é incapaz, ou assim se apresenta, de levantar-se por intermédio de suas próprias forças, deixando-se sucumbir à ação, ao gesto de um homem em prol de sua elevação. Observemos o seguinte excerto:

Terezinha de Jesus
Deu uma queda foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos três chapéu na mão

O tombo, associado à figura feminina, representa, numa leitura mais profunda, uma alegoria da inferioridade e subserviência

da mulher, num universo onde o olhar repreensivo e mutilador do homem a envolve. O esquema performático que acompanha a melodia reforça tal inferência. As crianças, de mãos dadas, se movimentam em círculo numa típica brincadeira de roda. Elege-se uma menina para ocupar o centro e representar a protagonista da canção. Aqueles que a rodeiam se instituem, obviamente, como entes da classe masculina e passam a contorná-la, cercá-la, aprisioná-la. O ato de retirar o chapéu e pô-lo nas mãos não denota apenas um gesto de cortesia por parte dos “gentis” cavalheiros, mas corresponde a um gesto de avaliação, de aceitação. Eles a reconhecem como merecedora de ajuda e, por conseguinte, habilitada a escolher um pretendente que tornará possível sua ascensão. Para tanto, os cortesões cavalheiros precisam levantá-la e inseri-la no círculo, ou seja, na sociedade.

O auxílio dirigido à Terezinha obedece a uma configuração hierárquica conservadora, construída a partir de interditos e aprovações sociais que deixam entrever o funcionamento de um sistema de dominação familiar calcado na superioridade do homem. O primeiro a prestar-lhe ajuda é o pai, responsável direto por salvaguardar a integridade moral da filha, cujo desvio de conduta sinalizaria a corrupção de toda a linhagem. Recupera-se, aí, um arquétipo feminino, lapidado no calor dos preceitos machistas, segundo o qual a índole da mulher está intimamente subordinada à preservação da castidade, à discrição dos gestos e à obediência ao homem. Infringir tal ordem implica uma devassidão ética que a tornaria indigna de pertencer ou fazer parte de uma célula institucional regida pelas leis da honestidade e do pudor.

Depois que recebe a anuência da figura paterna, outra autorização lhe é encaminhada, a do irmão. Este representa a perpetuação do “nome”, a solidificação do legado, a continuação da família. Sua função em relação à Terezinha revela-se, então, análoga ao do pai. Ambos participam do “cerco” numa postura de desvelo para com o *ser feminino*, em proveito da aceitabilidade e reconhecimento do terceiro candidato que, validando as atribuições honrosas da moça, lhe tomará como esposa. O percurso traçado pelo fazer do homem

pressupõe o caminho a ser percorrido por qualquer mulher dentro da configuração social em questão: primeiramente dependência ao pai, em seguida ao irmão e, por fim, servilidade ao marido:

*O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que Tereza deu a mão*

O último verso da estrofe acima encerra um dado que merece atenção: a mudança de nomeação que recai sobre a personagem principal. Inicialmente, é caracterizada pela alcunha *Terezinha de Jesus*. O elemento mórfico *inha* agrega ao lexema *Tereza* semas relacionados à jovialidade, à infantilidade, à bondade, os quais ajudam a compor a imagem de um ser ingênuo e puro. Para reforçar essa idealização do plano físico, acrescenta-se a expressão, de valor adjetival, *de Jesus*, cuja carga semântica remete à posse. É possível inferir, a partir disso, que a jovem donzela encontra-se sob o jugo de uma entidade divina culturalmente apreciável, o que demonstra seu apego à religiosidade. É uma mulher ideal: obediente a Jesus; portanto, servil ao homem. Este, ao responder satisfatoriamente ao gesto de doação, de entrega de sua mão, numa referência emblemática ao casamento, desencadeia um fazer transformador capaz de torná-la mulher. Chamá-la, nesse momento, de *Terezinha* já não condiz com a nova atribuição que lhe é imposta. Com isso, a denominação de *Tereza* mostra-se mais adequada.

Sob essa ótica, o casamento aparece como o único mecanismo suscetível de oferecer à mulher um espaço de visibilidade na sociedade. É através dele que a religião institui as bases para o engendramento da célula familiar, legitimando ideologicamente a superioridade do homem e a conseqüente fraqueza física e moral do eu feminino. Na cantiga, não provém do cavalheiro a iniciativa de estabelecer, com Terezinha, um vínculo matrimonial. Tal atitude parte daquela que, ao *estender a mão*, num movimento de total

oferecimento do corpo, visa unir-se a um homem, entregando-lhe, servilmente, o coração:

*Terezinha levantou-se
Estendeu a sua mão
Para aquele cavalheiro
A quem deu seu coração*

Efetivada a conquista e definidas as posições, passa-se à caracterização da relação amorosa a partir da qual o processo dominatório desenvolve-se e legitima-se. Recorre-se a um processo analógico que coloca a mulher, no caso Terezinha de Jesus, em confronto alegórico com as propriedades das frutas, mais especificamente, da laranja e do limão. A primeira detém o aspecto atraente, o sabor delicado, o líquido abundante, características que a associam ao erotismo. Segundo tradições que remontam à Antiguidade, a laranja era tida como símbolo da fecundidade, do desequilíbrio entre o espírito e a libido, capaz de levar os amantes à revelação e à sublimação do ato sexual. Recuperando o texto, percebe-se que a recorrência a tal fruto pode estar relacionada ao desejo do homem em ter, sexualmente, a mulher, o que nos revelaria a gênese de um ritual de acasalamento no qual o homem é responsável por determinar as regras. O limão, pela intensidade da acidez, do azedume, remete à simbologia da entrega uma vez que evidenciaria o caráter picante da relação sexual. Observemos o fragmento:

*Tanta laranja madura
Tanto limão pelo chão
Tanta mocinha bonita
Tanto rapaz bestalhão*

Podemos perceber, na estrofe acima, que *o limão*, enquanto representação da entrega corporal, confunde-se, espacialmente, com a tão bela e desejada Terezinha. Ambos encontram-se caídos

no chão, ou seja, à disposição de um *rapaz bestalhão* que se sinta envolvido e atraído pelas qualidades e atributos do fruto (mulher/limão). Poderíamos pensar, numa visão estritamente semântica, que o adjetivo *bestalhão* compromete a proeminência masculina visto que o termo qualifica o homem como um tolo, um parvo. Todavia, a tolice encontra-se subordinada à posse do ser feminino. Se há uma manobra da mulher em seduzir o cavalheiro no intuito de que este a tome em matrimônio, retirando-a do local (o chão) desfavorável onde se encontra, o resultado não é sua autonomia ou liberdade, mas a dependência e sujeição a ele.

A maneira como o homem pretende se alimentar das *deleitosas* frutas evidencia a fragmentação do corpo feminino. É ele que, numa voz imperativa, materializa o desejo em destituir a laranja de sua forma e, com isso, usufruir de um de seus *bagos*. Já do limão, retira-lhe um pedaço, gesto que denota uma certa agressão à estrutura do fruto. A fragilidade do *bago* converge para o aprisionamento do abraço, assim como a mutilação do pedaço alia-se à sujeição do beijo. Em outras palavras, constrói-se uma configuração hierárquica na qual as relações entre os sexos se sustentam numa tensão entre entes considerados inferiores e superiores. Ou seja, a mulher é a vítima, o animal a ser capturado; e o homem, por sua vez, assume o papel de algoz, de caçador. Constatemos no trecho abaixo:

*Da laranja quero um bago
Do limão quero um pedaço
Da menina mais bonita
Quero um beijo e um abraço*

Penetrando na tessitura textual da cantiga *Rica-rica*, conseguimos recuperar discursos que deixam latente a existência de um sistema de dominação fundamentado na aquisição e apropriação de bens, um mecanismo social que segrega os indivíduos em classes economicamente opostas. A narrativa se constrói a partir de um confronto dialógico entre duas mulheres que se reconhecem e

se identificam pelo estrato social que ocupam: uma se diz rica e a outra, pobre. A riqueza impõe à primeira uma ausência de filhos, enquanto a pobreza confere à segunda um número exacerbado de descendentes. Tais condições são resultantes de uma conformação histórica e cultural segundo a qual a quantidade de filhos determina o nível socioeconômico de uma dada célula familiar. Assim, a inexistência destes permite a consolidação da riqueza e a posse de muitos descendentes implica a manifestação da pobreza.

A dinâmica da cantiga reside numa inversão de papéis decorrente da transferência do *contingente filial* de um lugar social para outro. As crianças que participam da brincadeira se organizam em duas fileiras, dispostas uma diante da outra. A mulher afortunada e sozinha se dirige à fila defronte a si e identifica-se. Em resposta, a mãe, de situação econômica desfavorável e detentora de grande prole, executa o mesmo ato. A partir daí, desenvolve-se o jogo. Atentemos para os excertos seguintes:

Eu sou rica, rica, rica de mavé, mavé, mavé

Eu sou rica, rica, rica do amor g.p.

Eu sou pobre, pobre, pobre de mavé, mavé, mavé

Eu sou pobre, pobre, pobre do amor g.p.

Como se percebe, na leitura dos versos acima, os estados de pobreza e riqueza acham-se subordinados ao amor e ao mar (*mavé < mar é*), numa relação tangenciada pela posse e privação desses elementos. O amor justifica o estado passional daquelas que se colocam como mães, cujos laços afetivos para com os filhos são indispensáveis. Não seria adequada, no universo analítico em questão, a inclusão de uma mãe que não nutrisse sentimentos de afeição e zelo pelos entes de sua descendência. A referência ao mar, por sua vez, pode estar vinculada ao período histórico e ao lugar de origem da cantiga. De raízes portuguesas e provavelmente fruto de uma época em que a nação lusa dominava os oceanos, a melodia registra esse discurso ao associar o domínio dos mares à condição econômica das personagens.

Com plenas condições emocionais e materiais de estabelecer vínculos filiais, a mulher rica, imperativamente, encaminha-se até a desafortunada mãe e afirma querer uma de suas filhas. A depender da versão examinada, a menção *a filhas* cede lugar para *filhos*, o que pode ter sido motivado pelas configurações da brincadeira que permite também a inserção de meninos. Todavia, a alusão ao feminino acrescenta um dado ideológico importante. Numa sociedade patriarcal, a descendência masculina é vista com “bons olhos”, sendo, inclusive, necessária para a perpetuação da pureza do sangue e do nome. Ter filhas significa degenerar a família, visto que os responsáveis terão que entregá-las aos cuidados de outro e, com isso, haverá a constituição de um novo grupo. Ademais, em tempos passados, a saída de um ente do sexo feminino do círculo familiar era acompanhada de um dote, o que impunha ao pai o desfazimento de seus bens. Possuir, nesse contexto, muitas filhas implica prejuízos e desvantagens. Recuperemos os versos seguintes:

Quero uma de vossas filhas de mavé, mavé, mavé
Quero uma de vossas filhas do amor g.p

Sem fazer qualquer objeção, visto que se encontra privada de recursos, a mãe pobre cede ao autoritário pedido. Antes, porém, propõe duas condições. A primeira determina que um ofício seja dado à filha escolhida. Essa exigência faz ecoar uma formação ideológica predominante no imaginário discursivo das camadas populares, na qual a atividade laboral irrompe-se como um mecanismo de auto-afirmação material e de sobrevivência humana. Cumpre salientar que o trabalho é ofertado por um ser que se institui, alegoricamente, como minoria, mas que concentra os bens. Enquanto isso, aquela que detém muitos filhos, simula, simbolicamente, a maioria, isto é, os indivíduos carentes de prerrogativas. A força de trabalho, para esse grupo, representa um caminho para a ascensão social. O embate entre as duas fileiras pode ser vislumbrado, numa perspectiva sociológica, como o confronto entre duas classes sociais dialeticamente

opostas. Como sustentáculo desse antagonismo está o *trabalho*, grandeza que gerencia os *valores-de-uso* de uma sociedade ao suprir as necessidades particulares de seus indivíduos:

Que ofício darás a ela, de mavé, mavé, mavé
Que ofício darás a ela do amor g.p.

Assim que o ofício é instituído, a mãe recusa-o imediatamente, alegando que este não agrada à filha. Geralmente são atribuídas atividades consideradas menores, ou seja, socioculturalmente desacreditadas, o que, obviamente, desencadeia a recusa. Diante disso, outro cargo, agora de maior prestígio, na visão dos sujeitos envolvidos, é direcionado a quem o reclama. Satisfeita com a nova possibilidade de trabalho, a progenitora valida o ofício concedido, asseverando ser este, agora, do agrado da filha. Esse olhar avaliativo sobre a natureza monetária da ocupação faz emergir uma visão preconceituosa sobre as atividades que não garantem uma compensação pecuniária satisfatória aos seus executores. Os valores ideológicos, inscritos na cantiga, fazem emergir um protótipo de sociedade onde as relações de classe determinam o valor do indivíduo e dos objetos. Neste modelo, a necessidade sobrevém ao *status* e a *maioria* revela-se subserviente e debilitada. Sem dúvida nenhuma, temos, aqui, a efetivação de um mecanismo de dominação cruel e excludente. Examinemos os fragmentos seguintes:

Dou o ofício de cozinheira, de mavé, mavé, mavé
Dou o ofício de cozinheira, do amor g.p.
Esse ofício não lhe agrada de mavé, mavé, mavé
Esse ofício não lhe agrada, do amor g.p.
Dou o ofício de pianista de mavé, mavé, mavé
Dou o ofício de pianista, do amor g.p.
Esse ofício já lhe agrada de mavé, mavé, mavé
Esse ofício já lhe agrada, do amor g.p.

A exigência de um meio de transporte constitui a segunda condição a ser considerada a fim de que a entrega da filha seja efetivada. A escolha e a caracterização do objeto de locomoção obedecem aos mesmos procedimentos discursivos utilizados para recobrir os percursos da “doação” do ofício. Inicialmente, a mulher rica oferece um *carro*, escasso de visibilidade estética e monetária, que é logo rejeitado por sua interlocutora. Em seguida, oferta outro, de feições apreciáveis, que é imediatamente aceito e benquisto. O dado discrepante, nesse episódio, é que o instrumento *transporte* insere-se no patamar dos bens materiais, enquanto *as relações de trabalho* estão para a subjetividade do sujeito. É importante frisar, aqui, que não são instâncias contraditórias ou neutralizantes. Se estamos diante de uma conformação social, cujos alicerces são de ordem econômica, o apego aos bens materiais constitui uma comportamento previsível e “natural”. Portanto, concordar em receber uma *carruagem* e, por outro lado, desprezar um *carro de boi*, significa, numa leitura mais reflexiva, abandonar um espaço de apagamento econômico do *eu* e adentrar num ambiente de reconhecimento coletivo. Atentemos para os excertos que seguem:

Em que carro leva ela de mavé, mavé, mavé
Em que carro leva ela do amor g.p
Ela vai num carro de boi de mavé, mavé, mavé
Ela vai num carro de boi, do amor g.p
Esse carro não lhe agrada de mavé, mavé, mavé
Esse carro não lhe agrada do amor g.p
Ela vai numa carruagem, de mavé, mavé, mavé
Ela vai numa carruagem do amor g.p
Esse carro já lhe agrada de mavé, mavé, mavé
Esse carro já lhe agrada, do amor g.p

Realizado o deslocamento da filha para sua nova família, a canção prossegue numa dinâmica repetitiva dos percursos narrativos,

até que a figura materna, instaurada no espaço da pobreza, perca toda a descendência e transforme-se num ente de posses; e a mulher rica, na condição de nova matriarca, com muitos filhos para cuidar, seja privada dos recursos que possuía. A cantiga finaliza num estágio de pura consciência do caráter estratificacional das relações sociais, num jogo onde a inversão de papéis representa ou, simplesmente, simboliza a instabilidade das bases econômicas de uma sociedade, cujas “rachaduras” deixam explícitas as relações repressoras que regem os mecanismos de identificação dos indivíduos:

De rica fiquei pobre de mavé, mavé, mavé

De rica fiquei pobre, do amor g.p

De pobre fiquei rica de mavé, mavé, mavé

De pobre fiquei rica, do amor g.p

REFERÊNCIAS

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

PAIS, Cidmar Teodoro. Texto, discurso e universo de discurso. **Revista Brasileira de Lingüística – SBPL**, n. 1, v. 8 1995.

PAIS, Cidmar Teodoro. Lazer, trabalho, afeto, paixões e valores na cultura e na sociedade brasileiras: ensaio em semiótica das culturas. **Revista Brasileira de Lingüística – SBPL**, v. 10, 1999.

PAIS, Cidmar Teodoro. Conceptualização, denominação, designação: relações. **Revista Brasileira de Lingüística – SBPL**, v. 9, 1997.

PAIS, Cidmar Teodoro. Contribution a une analyse sócio-sémiotique du processus culturel: lexicque, métatermes, modalités. **Acta Semiótica et Lingvistica**. v. 6, 1997.

PAIS, Cidmar Teodoro. Sociossemiótica, Semiótica das culturas e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. In: ENCONTRO ANPOLL, 5, 1991. **Anais...** Porto Alegre: Anpoll, 1991.

Weber, Max. **Metodologia das ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2001.

10 LITERATURA DE CORDEL: TRATAMENTO E ORGANIZAÇÃO

Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque⁵⁹

Ediane Toscano Galdino de Carvalho⁶⁰

Danielle dos Santos Souza Belisario⁶¹

Karcia Lúcia Oliveira Dias⁶²

1 INTRODUÇÃO

A política de busca, armazenamento, recuperação e disponibilização de um acervo têm como objetivo estabelecer diretrizes que permitam recuperar conteúdos, a fim de subsidiar estudos e pesquisas desenvolvidas por pesquisadores, professores, estudantes e comunidade em geral, proporcionando-lhes uma estrutura dinâmica, interativa e atualizada.

O Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) da Universidade Federal da Paraíba compreende, além de um grupo de pesquisa, um Centro de Documentação cujo acervo é composto de obras sobre Literatura Popular em suas mais variadas formas,

59 Professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

60 Professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba.

61 Aluna do 4º período do Curso de Biblioteconomia da UFPB.

62 Aluna do 4º período do Curso de Biblioteconomia da UFPB

notadamente folhetos de cordel. O Centro de Documentação do PPLP é um órgão suplementar da Biblioteca do CCHLA, com o acervo armazenado em ambiente projetado no 2º pavimento da Biblioteca Central da UFPB.

Reconhecendo a importância da Literatura de Cordel, enquanto patrimônio histórico e cultural, principalmente do povo nordestino brasileiro, optou-se pelo estudo deste tipo de literatura cuja diversidade temática levou-nos a estabelecer critérios de tratamento e organização do acervo.

As bibliotecas, atualmente, vivenciam uma nova cultura informacional para garantir o acesso à informação e aperfeiçoar a sua capacidade de atendimento ao usuário. A recuperação da informação consiste numa multiplicidade de operações consecutivas, da seleção e aquisição de documentos a armazenagem, executadas para localizar a informação necessária ou documentos que a contenham. Organizar e tratar tecnicamente a informação em acervos especializados, como é o caso da literatura popular, é criar formas de representação e recuperação mais eficazes. A recuperação desse acervo possibilita ao usuário identificar os documentos de seu interesse, sendo esta forma um serviço de grande relevância e de fundamental importância para a sua disseminação.

O folheto de cordel com suas características específicas, seus múltiplos temas e expressiva forma de composição poética, merece um tratamento diferenciado na representação dos seus dados, daí a necessidade de determinar um tratamento para a representação descritiva deste acervo.

2 O PPLP

O Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP, foi fundado em 1977 por professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba – DLCV/ UFPB, com o objetivo de reunir trabalhos de pesquisadores em literatura popular, nacionais e internacionais e de difundir esse tipo de

literatura em suas mais variadas formas: Literatura de Popular em Verso, Poesia Oral, Tradicional e Conto Popular.

Ao PPLP pertence o Centro de Documentação em Literatura Popular, cujo acervo reúne produções populares nordestinas, sobretudo as paraibanas. Com o apoio da Biblioteca Central da UFPB que lhe serve de órgão receptor, o Centro de Documentação engloba: obras de Literatura de Cordel cujo acervo é estimado entre os maiores do Brasil e de obras sobre a Literatura Popular, como: teses, dissertações, monografias e outras obras resultantes de pesquisas sobre as produções populares. A maioria dessas obras foi realizada por pesquisadores do próprio PPLP, destacando-se, entre elas, o *Catálogo de Folheto de Cordel*, realizado por um grupo de pesquisadores do DLCV/UFPB, sob a orientação e organização das professoras Neuma Fechine Borges e Jandira Ramos e publicado em 1998 pela UFPB.

Como se sabe, a multifacetada literatura de cordel brasileira, segundo Borges (2004, p. 23) é estudada “com abordagens variadas, em diferentes áreas do conhecimento, possibilitando diversos níveis de leitura e ensejando importantes avanços nas técnicas de documentação e pesquisas”. Dessa forma, o PPLP constitui-se de um grande celeiro de informações da cultura popular.

3 TEORIZANDO

A geração de conhecimento e de conceitos em uma determinada área temática estimula o Bibliotecário no tratamento da informação e de criar instrumentos eficazes que o orientam na representação das informações contidas nos documentos. A representação da informação implica segundo Bentes Pinto e Meunier (2006),

estar no lugar de qualquer coisa, é a ação de construir etiquetas (*labels* ou *tags*) mentais utilizadas para indicar ou apontar as coisas do

mundo, através dos signos verbais ou não verbais. Ou seja, estas etiquetas consistem no objeto representante que vai estar no lugar do objeto representado, para dar sentidos a ele, a fim de facilitar a compreensão do mundo e a comunicação entre os seres.

O processo de tratamento, busca e recuperação da informação tem se alterado significativamente em pouco tempo, determinando uma interação direta e crescente entre os usuários e os sistemas. Paralelamente, os responsáveis por este processo, em áreas especializadas, adquirem cada dia uma importância maior.

É de fundamental importância que o bibliotecário, responsável pelo tratamento, recuperação e disseminação da informação conheça a área que será trabalhada, bem como sua documentação, no caso a literatura de cordel, para criar instrumentos de organização e recuperação da informação.

Para Diniz (2006) “ter o cordel na biblioteca [...] pode representar um passo extremamente valioso para o devido reconhecimento e resgate desse tipo de literatura e dar à nova geração a oportunidade de apreciar a riqueza e a expressividade da nossa cultura”.

A comunicação entre um acervo de documentos e os seus usuários é a principal função de um Sistema de Recuperação da Informação e para que isto ocorra é necessário que haja uma linguagem comum a ambos, que segundo Brasil e outros (2006)

O vocabulário do sistema é considerado um instrumento que padroniza a linguagem de unidades de documentação [...]. Funciona como interface de representação de assuntos contidos em documentos e a necessidade do usuário.

Assim, a representação da informação deve estar inteiramente de acordo com o Sistema de Recuperação da informação adotado pela Instituição, consistindo na padronização de seu tratamento.

4 DESCRIÇÃO FÍSICA DO CORDEL NO PPLP: AS ORIGENS DO TRATAMENTO E SUA RECUPERAÇÃO

A recuperação da informação é o principal objetivo do tratamento de um acervo, cuja padronização de dados, facilitará a estratégia de busca e conseqüentemente promoverá uma melhor interação do usuário com o sistema de recuperação da informação.

No Centro de Documentação do PPLP, a literatura de cordel tem recebido um tratamento diferenciado dos outros tipos de documento, devido à fragilidade da encadernação. Para evitar o desgaste do folheto quando é manuseado, o PPLP tem investido na criação de um banco de dados, cuja função é de informar para o usuário, o que existe sobre um determinado poeta, sobre determinado assunto ou ainda se existe um determinado folheto e como localizá-lo no acervo.

Portanto, pensando nessa estratégia de busca elaboramos inicialmente um modelo de descrição física do documento, cujos dados estão na parte frontal do envelope onde os folhetos são acondicionados, conforme modelo abaixo:

Autor: Joaquim Batista de Sena
 Editor proprietário: Manoel Caboclo e Silva

OS AMORES DE ROSINHA E AS BRAVURAS
 DE JOÃO GRANDE OU

OS VALENTÕES DO TEIXEIRA

REF. A₃₉

SENA, Joaquim Batista de	
OS AMORES DE ROSINHA E AS BRAVURAS DE JOÃO GRANDE OU OS VALENTÕES DO TEIXEIRA	
Editor	Manoel Caboclo e Silva
Local	Juazeiro do Norte - Ceará
Proprietário	Manoel Caboclo e Silva
Data de edição	S/D
Notas	
Tipográficas	
Páginas	24
Acróstico	
Capa	Gravura
Contracapa	Anúncio Comercial
Observações	
Tamanho	10x15



Para melhor disseminar as informações contidas nos folhetos de cordel, foi implementado um banco de dados, conforme modelo abaixo, de acesso exclusivo no âmbito da UFPB, por questões dos direitos autorais, de conservação e preservação do documento, como já mencionado anteriormente.





A base de dados online, denominada CLIO, foi criada pelo Laboratório de Pesquisa em Tecnologia do Conhecimento (LIBER) do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, cuja concessão de uso possibilitou ao PPLP armazenar e disponibilizar o acervo de folhetos de cordel com o texto digitalizado na íntegra.

PROGRAMA DE PESQUISA EM LITERATURA POPULAR – CCHLA - UFPB

FOLHETOS DE CORDEL



→	Principal	Cordéis - 50 documentos Folhetos de cordel, em domínio da UFPB, o acervo do PROGRAMA DE PESQUISA EM LITERATURA POPULAR
→	O Projeto	
→	Convênios e Parcerias	
→	Home CCHLA	
		O poder oculto da mulher bonita
		Autor: Barros, Leandro Gomes de Palavras-chave: MULHER Descrição: 16 p. 16 x 11cm Idioma: Português Propriedade: CCHLA/UFPB Disponibilidade: Biblioteca Central UFPB - PPLP Local Físico: P32 Fundo Documental: Cordéis
		 17 páginas 2.30 Mb  [1]

<p>História de Juvenal e o dragão</p> <p>Autor: Barros, Leandro Gomes de Local: Juazeiro, CE Editor: Filhos de José Bernardo da Silva Data: 1974 Palavras-chave: HONRA, FIDELIDADE Descrição: 34 p. - 16 x 11cm Idioma: Português Propriedade: CCHLA/UFPB Disponibilidade: Biblioteca Central UFPB - PPLP Local Físico: H10 Fundo Documental: Cordéis</p>	 34 páginas 3.05 Mb  [1]
<p>Serrador e Carneiro [Peleja de Serrador e Carneiro]</p> <p>Autor: Barros, Leandro Gomes de Descrição: 16 p. 16 x 11cm Idioma: Português</p>	 18 páginas 2.61 Mb
<p>Propriedade: CCHLA/UFPB Disponibilidade: Biblioteca Central UFPB - PPLP Local Físico: S21 Fundo Documental: Cordéis</p>	 [1]

5 CATALOGAÇÃO DOS CORDÉIS E O SISTEMA DE AUTOMAÇÃO ORTODOCS

Com a possibilidade de expandir a visualização do acervo do PPLP a partir da rede mundial de computadores, realizou-se uma parceria com a Direção do Sistema de Bibliotecas da UFPB, que permitiu inserir o acervo do PPLP no OrtoDocs.

O OrtoDocs é um software desenvolvido pela empresa Piron Informática, totalmente desenvolvido no Brasil e compõe-se de três modalidades: OrtoDocs pessoal, OrtoDocs profissional e Corporativo *OrtoDocs WebPack*. É um sistema integrado de automação de Bibliotecas individuais ou ligado em rede, mantendo uma

integração de suas atividades, em especial a catalogação de todo o tipo de documento, seguindo os padrões do Código de Catalogação Anglo Americano (AACR2), código este responsável pela descrição dos dados de um documento a ser catalogado.

O OrtoDocs utiliza o formato USMARC, considerado padrão internacional de catalogação manual e automatizado. No processo de catalogação automatizada, os registros bibliográficos são inseridos em meio magnético. Dessa forma, a automação de catalogação, estimula e possibilita a catalogação cooperativa, que está pautado no processo de não catalogar duplamente os mesmos documentos. Nesse sentido, a catalogação dos folhetos de cordel do PPLP no OrtoDocs pode cooperar com outras bibliotecas que utilizam o mesmo padrão MARC. Outros formatos também são adotados ou criados pelo OrtoDocs, dando flexibilidade no tratamento dos documentos o que permite a conversão retrospectiva de documentos já catalogados, presentes em outras bases de dados que utilizam o padrão MARC, como: Fundação Biblioteca Nacional, Library of Congress, OCLC, RLIN, etc.). Os campos inseridos no OrtoDocs são identificados a partir da linguagem MARC, que se caracteriza como linguagem de máquina padronizada para bibliotecas nacionais e internacionais, permitindo a cooperação na catalogação entre as instituições.

O formato MARC (*Machine Readable Cataloging Format*) é desenvolvido e mantido pela *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos). É um conjunto de regras definidas a partir de códigos identificados por seus conteúdos, capaz de interpretar a representação descritiva automatizada de acervos bibliográficos.



Sua principal finalidade é possibilitar o intercâmbio de dados, ou seja, importar dados de diferentes instituições ou exportar dados de sua instituição para outros sistemas ou redes de bibliotecas através de programas de computador desenvolvidos especificamente para isto (MARANHÃO; MENDONÇA, 2010).

Para a catalogação no OrtoDocs foi estabelecido como prioridade a inserção do acervo de folhetos de cordel. Os folhetos de cordéis são suportes que devem ter um tratamento diferenciado, devido a sua especificidade de dados. Foram realizadas algumas adaptações como a inserção do nome do autor duas vezes: uma no campo 100 que no padrão MARC representa a autoria, iniciando pelo sobrenome e outra, no campo 700 que no padrão MARC representa autoria secundária. Esta política foi adotada pelo fato dos folhetos serem identificados pelos poetas populares na forma direta.

A seguir apresentam-se modelos de planilhas do OrtoDocs, exemplificando com a descrição do folheto de cordel *Amor de perdição* de João Martins de Athayde, a partir dos campos do padrão MARC, visuzalizado do ponto de vista técnico.

LDR	00873cam0022002777a 4504
001	2009011313391929med
003	Bc
005	20101105134613.9
008	090113s1980 bl fr 000 0 por d
020	___ a 9788500000006
040	___ a UFPB/Bc b por
092	04 a 82-91 b A865a d Cordel
100	1 a Athayde, João Martins de.
245	10 a Amor de perdição / c João Martins de Athayde.-
260	23 a Recife : b [s.n.], c 1947.
300	___ a 2 v. c 10x15cm.
500	04 a Volume 2 : Conclusão.
500	04 a História de ódio, amor e vingança extraído do romance do mesmo nome.
650	04 a Literatura Popular.
650	04 a Literatura de cordel.
650	04 a Cordel.
700	1 a João Martins de Athayde.
852	___ a PPL_MON
909	41 a Edjane.13/01/2009

O OrtoDocs possibilita ainda a inserção da capa de cordel acrescida a sua representação descritiva dos dados, como observa-se a seguir:

 <p>24/175</p> 	AUTORIA:	Athayde, João Martins de.
	TÍTULO:	Amor de perdição
	IMPRENTA:	Recife : [s.n.], 1947.
	DESCRIÇÃO FÍSICA:	2 v. 10x15cm.
	NOTAS:	Volume 2 : Conclusão. História de ódio, amor e vingança extraído do romance do mesmo nome.
	ASSUNTOS:	Literatura Popular. Literatura de cordel. Cordel.
	AUTORIAS:	João Martins de Athayde.
	NÚMERO DE CHAMADA:	82-91 A865a Cordel
	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;"> PPLP_MON Pesquisar Exemplares </div>	

A busca de um cordel pode ser realizada por autor, título e assunto a partir de consulta ao site do Sistema de Bibliotecas da UFPB: <http://www.biblioteca.ufpb.br>. Esta iniciativa de inserir os folhetos de cordel no Sistema OrtoDocs, proporcionará uma maior visibilidade do acervo do PPLP, além de permitir a consulta *online* ao catálogo.

6 BLOG DO PPLP: FERRAMENTA DE DISSEMINAÇÃO

O blog, contração do termo *Web log*, é um *site* cuja estrutura permite a atualização rápida a partir de publicações de artigos ou *posts* e está relacionado de forma direta com a web 2.0. Portanto se a internet não tivesse ampliado suas ferramentas tecnológicas e chegado ao estágio de web 2.0, certamente o blog entre outros recursos virtuais não chegaria ao seu objetivo principal que é o uso da internet como fonte de informação, disseminação do conhecimento e interação entre os indivíduos. Para Gonçalves (2010),

O termo **Web 2.0** está associado a *aplicações WEB* onde o objetivo principal é facilitar os seguintes aspectos: Compartilhamento de informações de maneira interativa, interoperabilidade, desenvolvimento com foco no usuário e colaboração na World Wide Web (www).

A web 2.0 proporcionou ao ciberespaço um aspecto dinâmico e democrático tornando-se cada vez mais indispensável à sociedade. Desta forma, a presença de informações relacionadas a instituições e pessoas neste meio cibernético passaram a ter fundamental importância. O PPLP se faz presente neste espaço com um blog chamado “PPLP: PROGRAMA DE PESQUISA EM LITERATURA POPULAR”. O mesmo complementa a divulgação do conteúdo documental, artístico e cultural que o PPLP possui onde são disponibilizados os eventos promovidos pelo PPLP.

Graças à velocidade e à agilidade que proporciona na difusão de informações, o blog é um espaço para troca de conhecimento, inclusive acadêmico. O novo, o extraordinariamente novo, hoje é freqüentemente divulgado primeiro em um blog, depois nos meios de comunicação de massa. (FOSCHINI; TADDEI, 2006, p.10)

Para uma melhor divulgação do PPLP é utilizado o blog por ser um meio de comunicação gratuito, de fácil acesso para publicações e disseminação da literatura popular, trazendo benefício para a comunidade acadêmica e usuários em geral.

O blog do PPLP (<http://pplpufpb.blogspot.com/>) permite disseminar informações e compartilhar as informações que estão ligados a literatura popular. Conta com uma lista de blogs onde os usuários poderão visualizar outros blogs sobre literatura popular, como também fotos, poemas, contador de acessos e um mapa identificador do local dos que visitam o blog.

BLOG DO PROGRAMA DE PESQUISA EM LITERATURA POPULAR – CCHLA - UFPB

Compartilhar Denunciar abuso Próximo blogs Criar um blog Login

PPLP
vfpb

PPLP-PROGRAMA DE PESQUISA EM LITERATURA POPULAR

O Programa de Pesquisa em Literatura Popular(PPLP), foi fundado em 1977 por professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, com o objetivo de reunir trabalhos de pesquisadores em Literatura Popular, nacionais e internacionais e de difundir esse tipo de literatura em suas mais variadas formas: Literatura de Cordel, Poesia Oral, Tradicional e Conto Popular. O PPLP está localizado no 2º andar da Biblioteca Central da UFPB.

Pesquisar este blog

Pesquisar
powered by Google

PPLP

POEMAS DE MIGUEL TELES

CARRO DE BOI
"Volta Bem-Formado, volta Se-Parece, ôôôa Lenço-Branco. Manda-Quem-Pode ôôôa, meu boi de coice". A batuta é o ferrão. E lá se vai o carro de boi gemendo sertão adentro a simfonia dos que não querem ser esquecidos. Adailson da Penha, Isídio, Jolison da Penha, Leobino, Oscar da Boca da Mata, Santinho, Zé de Alípio, Zé de Salu, e tantos outros carreiros – Regentes da Saudade!!!

Talvez por ser do sertão, não da cidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Popular engloba um número vasto de produções literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas remotas, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção

do que é popular, nem sempre é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria ou ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita do povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e a sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos a estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Para os estudos que contemplam as questões referentes à nossa identidade e diversidade cultural são necessários à criação de instrumentos de preservação e perpetuação de sua memória e, a UFPB é uma instituição capacitada a manter, ampliar, registrar e armazenar nossas manifestações artísticas e culturais, através do Centro de Documentação do Programa de Pesquisa em Literatura Popular.

O estabelecimento de critérios de organização e recuperação do acervo de literatura de cordel do Centro de Documentação do Programa de Pesquisa em Literatura Popular, tem proporcionado um grande enriquecimento e inovação, no que diz respeito ao processo de tratamento da informação.

Procedendo a análise dos folhetos de cordel, observamos este multifacetado universo. E observamos também que a utilização dos métodos tradicionais de organização de acervos, não atenderia as necessidades de tratamento e recuperação da informação contida nessa coleção tão especializada.

REFERÊNCIAS

PINTO, Virgínia Bentes ; MEUNIER, J. G. **Les images visuelles : un regard sur leurreprésentation indexale**. Montreal, 2006.

BORGES, Francisca Neuma Fechine. Reflexões sobre a pesquisa em literatura de cordel: dos métodos tradicionais à informatização. In: ESTUDOS em literatura popular. João Pessoa: UFPB, 2004. p. 23-42

BRASIL, Maria Irene et al. **Vocabulário sistematizado**: a experiência da Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/irene_brasil/vocabulario.pdf> Acesso em: 23 fev. 2006.

CUNHA, M. B. da. As tecnologias de informação e a integração das bibliotecas brasileiras. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 23, n. 2, p. 182-189, maio/ago.1994.

DINIZ, Francisco Ferreira. **A literatura de cordel no ambiente escolar**: uma rica possibilidade educativa. Disponível em: <http://www.literaturadecordel.vilabol.uol.com.br/cordel_concurso_2003.htm>. Acesso em 25 jan. 2006

FOSCHINI, Ana Carmen; TADDEI, Roberto Romano. Coleção conquiste a rede – Blog. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/wp-content/uploads/2007/08/conquiste_a_rede_blog.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2011.

GONÇALVES, Antonio Ricardo. O que é Web 2.0? (Conceito básico). Disponível em: <<http://colaboracao.net/2010/01/20/o-conceito-da-web-2-0/>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

MARANHÃO, Maria Neves; Mendonça, Maria de Lourdes dos Santos. MARC 21: formato bibliográfico. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/MARC21/conteudo.html>>. Acesso em: 05 jan. 2010.

MOURA, M. A.; SILVA, A. P.; AMORIM, V. R. A concepção e o uso das linguagens de indexação face às contribuições da semiótica e da semiologia. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 12, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br>>. Acesso em 21 fev. 2007

11 CANÇÃO, POETA, POPULAR

Lindoaldo Campos Júnior

*Escasseiam-nos as observações às coisas desta terra,
com uma inércia cômoda de mendigos fartos.*

(Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

Recua a princípios (ao *pispei de tudo*, no *dialeto sertanez* de Elomar) a inglória peleja de se tentar delimitar e compreender o sentido da expressão “poesia popular”, imponente rainha mendiga que dantanho se esgueira pelos corredores das academias, logrando alcançar, aqui e acolá, a atenção de um que outro estudioso mais destemido. Rainha, assenta-se, esfíngica, no pedestal donde parecem emanar todas as demais questões sobre *cultura*; mendiga, tem escapado, sôfrega, à força do mirrado amparo que vez por outra alguns esboços literários lhe concedem.

Cuidando-se de cultura, no entanto, se se mostra desagradável a opulência – que se arrisca à ostentação –, não menos intolerável apresenta-se a penúria – que tende à indignidade. Destarte, longe de pretender destronar ou aformoseá-la, intenta-se apenas oferecer um incipiente contributo para torná-la mais “sociável”, num sentido que se pretende envolva um movimento duplo, de inserção e de extração: por um lado, de inseri-la no âmbito da discussão sobre cultura sem os pré-juízos que a adjetivação lhe confere (posto termina por apontá-la como uma espécie de artifício ou artesanato, de uma “arte menor”, de qualquer modo); por outro, de extraí-la da esfera imaculada, do altar sobranceiro, da “aura inefável” em que estudos

de viés sociológico comumente encarceram-na (posto terminam por fazer com que perca o sentido de sua própria historicidade)⁶³.

Isso porque a diferença entre tais concepções só existe efetivamente quanto a seu “corpo discursivo”: tanto em seus fundamentos quanto em suas consequências uma e outra pressupõem e inferem a “poesia popular” como atividade caracterizada unicamente pela irrazoabilidade, e, com isso, estabelecem e perenizam a oposição entre arte primitiva (*naïf*, instintiva) e arte refletida (racional, cultivada), seccionando, uma vez mais e sempre, razão e emoção, colocando-os nas perspectivas, que perduraram e perduram, de definir o *popular* como a esfera do sentimento e o *erudito* (ia dizendo “impopular”⁶⁴) como a esfera do pensamento ordenado⁶⁵.

A esse respeito, uma abordagem interessante – posto no mínimo necessária e pragmática – poderia ser levada a cabo através da indicação de algumas obras cujos autores geralmente são arrolados no número dos “poetas populares”. Com a devida advertência: não se pretende *eruditizá-los* a partir da eventual evidenciação do uso de arquétipos literários; a arrogância, aqui, é bem outra: trazê-los a lume para que, a partir de uma análise desvencilhada precisamente *desses* códigos de leitura, possa-se inferir a necessidade da adoção de uma postura e uma perspectiva metodológica que permitam enfrentar a

63 Consoante observa Cláudia Neiva de Matos (*A poesia popular na república das letras. Silvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ: 1994, p. 172):

Alijada do movimento histórico, confinada numa periferia idealmente imobilizada, expurgada de toda relação dinâmica com a cultura viva, ela (a cultura popular) se presta docilmente à manipulação reificadora. Reificada, desloca-se discretamente do âmbito da Arte e da Cultura para o da Natureza.

64 Consta que o termo *erudito* tem origem em *ex rudis*, a designar aquele que, pelo “cultivo das letras”, tornou-se instruído e, portanto, capaz de convivência social mais apurada.

65 Maria Thereza Didier Moraes, *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000, p. 67.

complexa diferença que a “poesia popular” possui, mediante a construção, *a partir da própria poesia*, de uma proposta crítico-teórica também sujeita a tratamento diferencial⁶⁶.

Animados por esse propósito, ouça-se, *verbi gratia*, o repentista Dimas Batista⁶⁷:

percorro os quadrantes do Sul e do Norte
 buscando a verdade jamais atingida
 percebo que a morte precisa da vida
 assim como a vida precisa da morte
 no campo da luta, só vence o mais forte
 no entanto, o vencido não pode parar
 prossegue na vida dos filhos, no lar
 produz outras formas de vida na cova
 conforme o processo que a tudo renova
 assim como às ondas na beira do mar

(*Filosofia*)

66 Cláudia Neiva de Matos, *A Poesia...*, *ob. cit.*, p. 185 – grifos do original.

67 Otacílio Batista, *Os três irmãos cantadores*: Lourival, Dimas e Otacílio. João Pessoa: n/d, 1995, pp. 122/124. Dimas Batista Patriota nasceu na Vila Umburanas, então distrito de São José do Egito/PE (hoje, Município de Itapetim/PE) no ano de 1921 e faleceu em Fortaleza/CE, em 1986. Com seus irmãos Lourival e Otacílio Batista, formava uma famosa e respeita trindade de repentistas. Aos cinquenta anos de idade, Dimas concluiu o Curso de Letras Clássicas na mesma faculdade onde seria professor de Língua Portuguesa. Considerado por muitos o cantador mais culto de todos os tempos.

gerada ao calor e das águas nascida
amiga da terra, dos ventos amada
sou água, sou neve, sou tudo, sou nada...
conduzo comigo o mistério da vida
germino a semente na gleba exaurida
transformo o deserto num verde pomar
do cloro consigo o verdor variar
douradas ramagens, azuis, amarelas
criando paisagens, formando aquarelas
na flora, nas ondas, na beira do mar

(Chuva)

meu raio de ação tem um campo sem fim
precedo à ciência, que em tudo se expande
atinjo, no espaço, um impulso tão grande
que a luz não se move diante de mim
desvendo no escuro segredos e, assim
supero em ação magnética o radar
eu sou o Pensamento – meu nome é vulgar
mas guardo invioláveis segredos avulsos
cadeias de ferro não prendem meus pulsos
mais livres que a brisa na beira do mar

(Pensamento)

Ouçá-se o violeiro Rogaciano Leite⁶⁸:
como o sândalo humilde que perfuma
o ferro do machado que lhe corta
hei de ter a minh'alma sempre morta
mas não me vingarei de coisa alguma

se algum dia, perdida pela bruma
resolveres bater à minha porta
em vez da humilhação que desconforta
terás um leito sobre um chão de pluma

em troca dos desgostos que me deste
mais carinhos terás do que tiveste
e meus beijos serão multiplicados

para os que voltam, pelo amor vencidos
a vingança maior dos ofendidos
é saber abraçar os humilhados

(*Se voltares*)

68 Rogaciano Leite, *Carne e alma*. 3ª ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1988, p. 133. Rogaciano Bezerra Leite nasceu na Vila Umburanas, então distrito de São José do Egito/PE (hoje, Município de Itapetim/PE, no dia 01/07/1920, e faleceu no Rio de Janeiro/RJ, no dia 07/10/1969). Repentista, cantou durante a adolescência com os maiores violeiros da região. Residiu em Santos/SP e Fortaleza/CE, onde organizou diversos congressos de repentistas, introduzindo a cantoria no cenário cultural dos grandes centros. Em 1949, bacharelou-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia do Ceará. Neste período, realizou os Congressos de Cantadores de Fortaleza/CE, no Teatro José de Alencar, e de Recife/PE, no Teatro Santa Isabel. Nos anos de 1965 e 1966, recebeu o *Prêmio Esso de Reportagem*.

Ouçá-se, por fim, o *poeta de bancada* João Batista de Siqueira (Cancão)⁶⁹:

*era uma tarde de abril
a luz do sol se escoava
um traço da cor de anil
o céu deserto mostrava
num lago triste e sereno
nadava um cisne pequeno
erichando as alvas plumas
as derradeiras neblinas
faziam lindas ondinas
por entre as brancas espumas*

*as auras rumorejavam
com lentidão e leveza
os regatos retratavam
um lindo céu de turquesa
os orvalhos cristalinos
se desprendiam, divinos
da copa dos arvoredos
nas carnaúbas rendadas
como com mãos espalmadas
o sol brincava em seus dedos*

*um sabiá pesaroso
nos galhos em que nasceu
cantava, triste e choroso
as mágoas do peito seu
o sol, além, se deitava
a sua luz se esvazava
pela ramagem da horta
a brisa, em leves ruídos
levava os ternos gemidos
da tarde já quase morta*

*voavam pelos verdores
lindos colibris dourados
sugando o néctar das flores
dos jiquiris borrifados
no pomar, um rouxinol
contemplava o arrebol
numa profunda tristeza
um traço débil de luz
rasgava os panos azuis
do corpo da natureza*

69 João Batista de Siqueira, *Palavras ao plenilúnio*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007, pp. 33, 74 e 186. Cancão nasceu em São José do Egito/PE no dia 12/05/1912 e faleceu no mesmo município, no dia 05/07/1982. Em 1950, deixou de participar de cantorias para se dedicar à poesia escrita. Publicou os seguintes livros: *Musa Sertaneja* (1967), *Flores do Pajeú* (1969) e *Meu Lugarejo* (1978). O livro *Palavras ao Plenilúnio* consiste em uma compilação de sua obra.

*a água branda descia
pelo pequeno gramado
a relva, fresca e macia
era um tapete rendado
se ouvia, lá da colina
no coração da campina
soluçar uma cascata
e o sol, com seus lampejos
dava os derradeiros beijos
no rosto verde da mata*

*o sol, com luz amarela
dourava os morros azuis
tornando o céu uma bela
pulverização de luz
a aura, fresca e macia
por entre a mata fazia
os mais suaves rumores
as borboletas douradas
se misturavam, vexadas
bebendo o rócio das flores*

*depois, os ventos mansinhos
sopravam no campo vago
fazendo alguns burburinhos
na face lisa do lago
as abelhas, preguiçosas
escondiam-se nas rosas
que a natureza burila
e o cisne de brancas penas
cortava as águas serenas
da superfície tranquila*

(Depois da chuva)

Ainda de Cancão, vale trazer à baila os seguintes sonetos:

*sobe ao lado direito da ladeira
turbilhão de fumaça espiralada
a labareda se eleva acompanhada
do estalo ruidoso da madeira*

*animais se dispersam na carreira
no bafo sufocante da queimada
passa a ave piando embaraçada
da quentura que atinge a mata inteira num quadro mágico, sublime,*

*o céu se abre num leque de rubor
a luz solar cristaliza o panorama
se escoia e tremula sobre a rama
tornando toda a pelúcia multicolor*

*os horizontes circulam de outra cor
a penumbra parece arder em chama
a última luz no ocaso se derrama*

[encantador

lavas cruzam, volteiam, se embaralham o sol, guerreiro que veio do oriente
se misturam, mergulham, se esbandalham passou o dia lutando ferozmente
numa fúria de demônios poderosos da guerra trouxe o golpe assinalado

já tudo devastado, apenas brilha agoniza agora, e através da tela infinda
o braseiro, que ainda se enrodilha pela grimpada da serra mostra ainda
crepitando nos troncos resinosos a metade do rosto ensanguentado
(O incêndio) (Crepúsculo)

Sob o prisma dos arquétipos literários “eruditos”, onde, pois, os elementos que não permitem caracterizar tais obras senão como “poesia popular”? Onde sua “estagnação histórica”, quando, para não se alongarem os exemplos, a um único poeta, Silvino Pirauá Lima, atribui-se a criação da sextilha (ou colcheia) a partir da oitava camoniana, do gênero nove-palavras-por-seis, da deixa⁷⁰, do martelo de seis pés ou sextilha agalopada, do martelo agalopado⁷¹, além de ser apontado como um dos precursores do folheto de cordel no Brasil⁷².

70 A origem da deixa é a *leixa-prem* (*deixa-e-toma* ou *deixa-e-prende*) – muito utilizada na chamada Idade Média –, pela qual o poeta deveria começar sua estrofe repetindo *todo o último verso* da estrofe feita por seu adversário. A deixa, como a conhecemos hoje, refere-se apenas ao *último som da estrofe*.

71 O martelo agalopado é uma espécie de décima mais utilizada para a “arenga” entre os cantadores, através de pabulagens. Mas sua denominação não vem desta circunstância: ela está ligada ao nome de Jaime Pedro de Martelo (1665-1727), professor de Literatura da Universidade de Bolonha, Itália.

72 Silvino Pirauá Lima nasceu em Patos/PB, no ano de 1848, e faleceu em Bezerros/PE, em 1913. Francisco das Chagas Batista (*Cantadores e poetas populares*. 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997, p. 91) informa que Silvino Pirauá “tocava viola admiravelmente e foi repentista exímio”. Diante da vastidão de temas que conhecia e cantava, era conhecido como “O Enciclopédico”.

Onde a “mesmice” de temas e modelos estróficos? Apenas para ilustrar, atente-se para alguns aspectos formais que envolvem o cometimento de uma “simples” estrofe de galope-à-beira-mar: trata-se de uma décima com estrutura ABBAACDDC (sendo os versos 6º, 7º e 10º com rima em *-ar* – o 10º verso termina com a expressão “beira-do-mar” ou similar), com versos hendecassílabos (11 sílabas poéticas), acentuação nas 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas e *deixa* no 9º verso (que se repete, logicamente, no 8º verso).

No que respeita a Cancão, vale referir que poetizou através de quadras (no modelo aBcB e no trovadoresco ABAB, inclusive com as belas e difícilimas rimas encadeadas), quintilhas, sextilhas (com rimas aBcBdB e AAABBB), setilhas, oitavas (nos modelos AAABCCCB e AAABBCCB⁷³ e aBBCdEEC⁷⁴), décimas (desde a estrutura mais comum: ABBAACDDC⁷⁵ até os modelos ABABCCDEED⁷⁶, sua especialidade, ABBACCDEED⁷⁷ e ABABBCCDDC, com mote ou décimas corridas) e sonetos.

Como pretender desvalidar sua “ingenuidade” quando é precisamente aí, na *ingênuo profundidade do poeta*, onde reside a própria força da poesia? Atente-se para a genealogia da palavra:

[...] inocente é aquele ou aquilo que não é nocivo: *in-nocens*. In-nocivo. É preciso não ser nocivo à palavra, matéria-prima da poesia. E só não se é nocivo quando se expressa os seres,

73 Conhecidas como quadrão antigo, oito pés de quadrão ou, simplesmente, oito pés.

74 Conhecida como oitava romântica.

75 Conhecida como *espanhola* ou *espinela*, vez que sua criação é atribuída ao poeta espanhol Vicente Espinel (1551-1634).

76 Conhecida como *portuguesa* ou *recitativa*.

77 Conhecida como *estilo de Assu*.

as coisas, os lugares com uma palavra que é seu próprio nome.⁷⁸

De que modo tentar desvalidar seu “caráter repetitivo”, quando esse é um dos aspectos onde alcança mais proeminência o signo da musicalidade que norteia a atividade do poeta, onde se acentua, com maior nitidez, a própria dependência que o lirismo possui em relação à música?⁷⁹

E a este respeito não é despiendo assinalar, em relação a Cancão, que, ao âmbito da musicalidade, várias são as sugestões estéticas apostas em sua obra, através das diversas *figuras de harmonia* que utiliza na urdidura dos poemas, evocando-lhes a música latente, primeva: *viu a vinda do inverno / canta contente o carão / o vento que vem convulso / os grilos trilam tristonhos / mostrando, ainda, muitas marcas mortas.*

De igual maneira, cumpre ressaltar que, no âmbito da percepção visual, a obra de Cancão perfaz um delineamento pictórico, quase tátil, das *inutilidades* naturais (diria Manoel de Barros),

78 Gerardo de Mello Mourão. Entrevista, In <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/gerardodemello.shtml>. Acesso em: 26/02/2011.

79 Valho-me, no ponto, da lição de Massaud Moisés (*Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 189):

Essa analogia metafórica dos predicativos decorre de a poesia lírica caracterizar-se pela repetição, repetição não só no sentido formal como no gnosiológico. A estrutura sintática em que o “eu se mostra é regular, obedece a uma disposição física, elementar: sujeito + predicado + predicativo. Evidentemente, o paralelismo pode lançar mão de outros verbos, gerando estribilhos de vária natureza, mas o resultado será idêntico: a recorrência formal produzirá o clima lírico, como um retorno que garante a melodia e propõe as soluções do ritmo. O consabido entrelaçamento da lírica com a música tem no fenômeno da repetição um de seus mais poderosos sustentáculos.

A respeito do fenômeno da repetição na obra de Shakespeare, vale transcrever, em parte, a lição de Oscar Mendes (*Nota Introdutória às Tragédias de Shakespeare*, in *William Shakespeare – obra completa* – vol. 1 – Nova Aguilar, 1995, p. 57)

minudências que são mundos. Para isso, faz largo uso do processo adjetivante, com o que supre uma relação lógica extensa, tornando imediata pela surpresa da relação verbal uma sugestão que morreria, se se desdobrasse logicamente⁸⁰: é o que se tem quanto às expressões *espaço vermelho, desabrida procela, tarde outonal, água que vem chorosa, noites cravadas de vaga-lumes, voraz ternura da mulher, lindas tardes toldadas, boca triste da fonte, manhãs subdouradas, brancas nuvens franjadas, céu deserto* ou *à sombra anilada*.

Ademais, a partir daí, se se pretendesse vincular sua obra a uma determinada diretriz literária, não seria heresia sustentar que sua obra se ajusta a uma espécie de Impressionismo, tendo em mira que é sedimentada, toda ela, na pormenorização plástica dos elementos naturais⁸¹. Com efeito, os poemas de *Cancão* constituem verdadeiras pinturas sonoras, em que, através de *nuvens franjadas*, da *luz cintilante*, das réstias, valoriza-se, acima de tudo, a captação imediata daquilo que, de fato, se consegue aperceber da Natureza em movimento: alteração de luz e de atmosfera, súbitos raios de sol rompendo por entre nuvens dispersas. Neles, ressaí a vivacidade de cores fortes e nítidas, que glorificam a variedade e a exuberância de minudências da Natureza do Sertão Profundo, de suas paisagens mais “simples”.

80 Esta concepção é dada por Martinho Nobre Melo, na *Apresentação de Cesário Verde* (in *Livro de Cesário Verde*, Ed. Agir, 1984, p. 26). Ressalte-se, aliás, que tal procedimento constitui notável indício da valorização que Cesário Verde oferece à vertente pictórica na poesia.

81 Ao analisar o capítulo VIII de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, Massaud Moisés (*Literatura Brasileira Através dos Textos*, Cultrix, 2004, p. 290) alude ao Impressionismo na literatura:

Tem-se a impressão de um pintor, que utilizasse as palavras em lugar da tinta ... E de um pintor impressionista: a cena transcorre ao ar livre; a descrição monta-se como uma soma de minúcias pictóricas, à semelhança de uma sequência de pinceladas rápidas, superpostas, de acordo com a técnica pontilhista.

Os escritores Adelino Magalhães, Raul Pompeia e Cornélio Pena são comumente apontados como autores impressionistas.

Isso se deve ao fato de que, depois de se ter expandido interiormente, o poeta lírico projeta a sua alma no mundo exterior sob a forma de quadros descritivos. E é por isso que, assim como os pintores impressionistas, Cancão é um artista visceralmente “popular” e essencialmente “universal” (“erudito”?), vez que a estrutura pictórica de seus poemas oferece expressão visual a fatos e a sentimentos, a ideias e a sonhos que, apesar de originados no individual, exprimem o que há de mais geral e profundo nas crenças, representações e relações humanas⁸².

Finalizemos: a “poesia popular” não necessita de súditos, tampouco de filantropos; assumir qualquer dessas posições implica adotar atitudes contraproducentes, porquanto terminam por privilegiar os aspectos sociológicos da criação artística e anuviar, com isso, a possibilidade de uma análise propriamente literária que se oriente por uma reflexão acerca do modo peculiar de suas significações próprias. E isso requer, de início, sejam consideradas as suas especificidades, dentre elas a espontaneidade (circunstância que constitui, aliás, a sua originalidade mais profunda⁸³), o que implica concebê-la como conjunto de práticas, representações e formas de consciência que possuem *lógica própria*, e não como algo posto em antagonismo a quaisquer outras atividades artísticas⁸⁴.

82 Cfr. Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura no Brasil*, Bertrand Brasil, 1995, p. 226.

83 *Emblemas da Sagração Armorial*, ob. cit., p. 65.

84 Cfr. Marilena Chauí, *Cultura Popular*, In *Cultura e Democracia* (Cortez, 2006, p. 34).

A respeito das influências na formação da poesia trovadoresca em Portugal, Yara Frateschi Vieira (*Poesia Medieval – literatura portuguesa*, Global Editora, 1987, pp. 27/28) assinala que a *tese litúrgica* defende que “aquilo que se tem chamado de literatura popular nada mais é do que uma estilização de formas da cultura dominante” e que “entre poesia popular e poesia culta ou artística não há uma ‘divisão impenetrável’”.

Assim posta a questão, talvez também não se considere heresia *virgular* o “poeta popular”: de Cancão, por exemplo, bastaria que se dissesse *apenas* poeta: poeta por ser poeta, por poetar, por poetizar o mundo e mundanear a poesia; popular, que o seja (e o é) por motivos outros... Por força da tradição e do comodismo, a expressão pode até se manter, mas desprovida, já, das deletérias nuances discriminatórias que sorratamente lhe acompanham. Despida dos luxuosos andrajos que lhe oferecem, basta que esteja *vestida de sol*: estará mais bem vestida do que nunca.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Educação e poesia**. Inicialmente veiculado na Revista Arte e Educação, nº 16, 1974. Disponível em: <<http://mudandoparadigmas.blogspot.com/2010/11/educacao-poesia.html>>. Acesso em: 13/05/2010.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.
- BATISTA, Otacílio. **Os três irmãos cantadores**: Lourival, Dimas e Otacílio. João Pessoa: n/d, 1995.
- CHAUI, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LEITE, Rogaciano. *Carne e alma*. 3ª ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1988.

MATOS, Cláudia de Neiva. **A poesia popular na república das letras**: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ: 1994.

MELO, Martinho Nobre. Apresentação de Cesário Verde. In: VERDE, Cesário. **Livro de Cesário Verde**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1984.

MENDES, Oscar. Nota Introdutória às Tragédias de Shakespeare. In SHAKESPEARE, Wiiliam. **Obra completa**. V. 1. São Paulo: Aguilar, 1995.

MOISÉS, Massaud. Literatura brasileira através dos textos. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **Literatura**: mundo e forma. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MOURÃO, Gerardo de Mello. **Entrevista**. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/gerardodemello.shtml>>. Acesso em: 26/02/2011.

SIQUEIRA, João Batista de. **Palavras ao plenilúnio**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval** – literatura portuguesa. São Paulo: Global Editora, 1987.

12 PAPEL DO CONTO DE FADA NA FORMAÇÃO DO INCONSCIENTE: UMA VISÃO PSICANALÍTICA

Raquel Barbosa de Mesquita Batista

Hoje em dia, poucos educadores têm conhecimento do valor que representa o conto de fada para o amadurecimento psicológico da criança. As mães, desconhecendo isto, não contam mais estórias para os filhos. Preferem deixá-los ao sabor da televisão que, nem sempre, é a opção acertada. Isto não quer dizer que as crianças não se interessem pelos contos. Em nossa experiência pessoal, vivenciamos momentos ricos com os contos de fada. A Psicanálise, desde Freud, tem-se preocupado em mostrar que tipo de material reprimido subjaz a estas estórias, o que nos motivou a estudá-los para descobrir qual o papel que eles têm na formação do inconsciente infantil. Pretendemos trabalhar com crianças e esse estudo nos será de grande utilidade.

O corpus analisado foi constituído do conto *Cinderela*, cujos significados inconscientes foram revistos de acordo com a perspectiva teórica da psicanálise freudiana. Utilizamos, ainda, como leitura subsidiária de obras que estudaram a literatura oral, como *O dicionário de Folclore* de Câmara Cascudo e *Contos Populares do Brasil* de Sílvio Romero.

Vindos de um passado muito antigo, os contos de fada persistem na atualidade, encantando crianças e adultos. Sua importância já foi testada em varias áreas do conhecimento, entre elas a Psicanálise cujo trabalho de Bruno Bettelheim *A psicanálise dos contos de fada* constitui um exemplo clássico. Nele o autor conclui que, apesar da

aparente agressividade, os contos de fada “*são realmente uma dádiva de amor*”. Ele estuda as mais famosas histórias o seu verdadeiro significado, estabelecendo uma relação com a Psicanálise.

Conto é forma narrativa de uma história breve ou narração sucinta de um fato verídico ou lendário, reproduzido com fantasia. A imaginação, a fabulação, a lenda e o anedótico constituem elementos integrantes do seu conteúdo. Constitui uma das formas mais difundidas da literatura popular, portanto, do domínio de todos e tradicional, isto é, veio de um passado longínquo, transmitido através da oralidade de uma geração para outra.

A palavra fada é originária do latim *fatum*, que significa “coisa que Brilha”. Fada e todos os seus derivados, como fábula, falar, fatalidade, fato confirmam que quem escreve contos de fada quer fazer algo brilhar na cabeça dos leitores.

As fadas existem em todo os cantos do mundo, assumindo em cada lugar formas as mais variadas, dependendo da cultura local. Dizem as lendas que nasceram na Pérsia, invocadas pelos magos. Na Grécia, têm forma de ninfas e deusas. Na França, têm a cara das fadas que conhecemos nos nossos contos. Não pertencem a nenhuma religião: são imortais, mas não divinas, são simples, iluminadas e mágicas. Têm talismãs, pedras preciosas e objetos encantados. Com essa essência, muito se aproximam do imaginário sobrenatural infantil, independentemente do povo que as criou e são aceitas em todos os lugares sem dificuldades.

Antigamente, os contos de fadas eram transmitido oralmente e tinham como finalidade mostrar os costumes de uma sociedade. A princípio, não foram imaginados para criança. Eram escutados em festas ou serões para adultos pois as histórias não eram inocentes, mas continham episódios fortes como assassinatos, estupros, adultérios, incestos e pactos com o demônio, que não serviam para a criança.

Os mais antigos contos de que se tem conhecimento foram produzidos no Egito e reunidos em 1889 por Maspéro, no volume

Os Contos Populares Antigos. Das fontes mais férteis desse gênero, citam-se *As Mil e Uma Noites*, de autores árabes, e o *Hitopodesa*, hindu. Pesquisadores modernos decifraram contos velhos de quatro mil anos, gravados pelos babilônios, hititas, cananeus e alguns afirmam mesmo haver encontrado vestígios de certos temas, ainda hoje preservados em histórias, que remontam a vinte e cinco mil anos antes de Cristo.

Em 1697, o francês Charles Perrault publicou *Contos dos Tempos Passados* com o subtítulo *Contos da Mamãe Gansa* como se tornou conhecido entre nós e, a partir daí, eles começaram a ser dirigidos ao público infantil. Do livro de Perrault, faziam parte: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *A Gata Borralheira* (*Cinderela*), *O pequeno Polegar*. Muitas de suas histórias já eram conhecidas, em versões várias das quais dificilmente se consegue identificar o verdadeiro autor.

Perrault retratou a sociedade de sua época, a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares. Seus personagens se armam com atributos da inteligência e perspicácia para vencer o poderoso opressor. Desta forma, a madrasta, o lobo e os irmãos mais velhos são sempre maus. Utiliza o confronto entre bons e maus, belos e feios, fracos e fortes usados para criticar à corte. As personagens que representam as classes discriminadas se tornam superiores à nobreza pela inteligência.

Os maiores escritores de contos de fadas foram, sem dúvida, os dois irmãos Grimm: Luis Jacob e Guilherme Carlos. Da Alemanha de 1850 até hoje, os contos dos Grimm traduzem histórias de lendas e fábula populares que ambos ouviram, viajando por seus países. Para divertir as crianças, eles escreveram, por exemplo, *Cinderela*, *Os músicos de Bremen*, *A Bela Adormecida*, *João e Maria*, *Rapunzel* e *Branca de Neve*. Depois, outros escritores, ilustradores e empresas de animação fizeram releituras destas histórias, transformando-se nos grandes clássicos que são. Foram eles que os dedicaram as crianças com o título: *Contos das crianças e do Lar* onde fundiram o popular

e o infantil na temática mágica e maravilhosa, numa proposta educativa. Aliás eles foram os primeiros a fazer os contos em linguagem popular, daí a persistência através da oralidade até a época de hoje. Reuniram contos já conhecidos, como aqueles publicados por Perrault, mas cujo final modificaram para adaptá-los às exigências infantis. A coletânea dos Grimm, a mais famosa do mundo, reuniu duzentos e onze contos nos quais a violência (presente nos contos de Perrault) cede lugar a um humanismo, destacando-se o sentido do maravilhoso da vida.

Outro autor muito conhecido por nós é Andersen que escreveu cento e sessenta e oito contos de fadas, muito traduzidos para vários idiomas e que acabaram fazendo parte da vida das crianças em todo o mundo, como *As Roupas Novas do Imperador*, *A Sereiazinha*, *A Rainha de Neve*, *O Rouxinol*, *Sapatinhos Vermelhos*, *O Soldadinho de Chumbo* e *A Pequena Vendedora de Fósforo*.

Os psicanalistas, desde o início, vêm se preocupando em mostrar que tipo de material reprimido ou inconsciente está subjacente nos mitos e contos de fadas e como estes se relacionam aos sonhos e devaneios.

A concepção fundadora da Psicologia encontra-se na Psicanálise, método de tratamento psicológico que ressalta o estudo do inconsciente, inicialmente proposto por Sigmund Freud, no final do século XIX e que vem sendo desenvolvido por vários de seus seguidores conhecidos como neofreudianos.

A psicanálise centra-se no estudo do inconsciente, relegando a consciência a um segundo plano. Os sintomas neuróticos, os sonhos e os atos falhos da vida cotidiana são determinados por uma força inconsciente, isto é, tem um significado e um motivo desconhecido para a consciência do sujeito.

Para Renate Jost de Moraes “o inconsciente é um nível mental que difere do consciente, não só quando ao que contém como características, mas também na sua maneira de revelar os fatos, de

registrar-los, de desenvolver raciocínio e julgamentos, na sua comunicação e na sua linguagem.” (1998, p.25)

Para Lacan, o inconsciente é “estruturado como uma linguagem (2008:147)”. É um saber articulado numa forma linguística.

A descoberta dos registros inconscientes permitiu a Freud estudar os complexos que a Psicanálise define como “um conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconsciente (Laplanche e Pontalis, 1998, p70)”. Neste trabalho, vamos nos ater à descrição de registros inconscientes que formam os complexos no conto de fada Cinderela.

O complexo de Édipo constitui o núcleo das relações familiares nas quais todas as hostilidades são censuradas. É o ponto central da evolução individual. Representa a ampliação do esquema infantil, onde a criança, muito cedo, começa a mostrar um afeto especial pelo mãe/pai que considera como propriedade sua e permanece no inconsciente até a idade adulta. Na época, suscitou resistência quanto a sua aceitação uma vez que demonstrava a raiz da sexualidade humana que era vista de forma preconceituosa. Os conflitos gerados entre os irmãos têm sua origem neste conflito básico.

O inconsciente é, pois, um nível mental muito rico que revela conteúdos psicológicos, físicos e nosológicos. Nele, se encontram as primeiras causas geradoras de doenças, funcionando à maneira de um perfeito computador, com a capacidade de fazer a própria programação.

Cinderela ou Borracheira é o conto de fada mais conhecido e de origem é muito antiga, tendo sido registrada na China no século IX da era cristã. Este fato responde pelas numerosíssimas versões, tanto na forma contada, como nas adaptações para o cinema e o teatro. Sua origem oriental é confirmada no pezinho como sinal de grande virtude, distinção e beleza, bem como no sapatinho de cristal que é o material precioso. A mais antiga versão escrita segundo Cashdan (2000 p109) data do século XVII e foi publicada em 1634

por Giambattista Basile, com o nome Cinderela Gato, no livro *Le Pentamerone*.

A visão psicanalítica destaca, no conto, a rivalidade fraternal cuja expressão comporta um conjunto de sentimentos e de suas causas, tais como: dor da heroína com a separação da mãe que morreu; humilhação por viver com a madrasta que a detesta e por ter de fazer duros trabalhos; injustiça da madrasta; ciúme dos irmãos, desejo de libertação da heroína; vitória da heroína sobre os irmãos; mentira da heroína sobre sua situação de pobreza; realização da heroína através do casamento e da obtenção de riqueza e poder; ajuda da fada na libertação.

Nenhum outro conto caracteriza tão bem o sentimento de rejeição e marginalização da heroína. Ela é a irmã mais velha que não perdoa a madrasta o cuidado que dispensa as irmãs menores. Além disso, ela é filha de outra esposa do pai, por isso é rejeitada pela madrasta que a obriga a fazer todos os trabalhos da casa, enquanto as irmãs estão desobrigadas de fazê-lo. Eis o que diz Bettelheim sobre o assunto:

Borrallheira, como a conhecemos, é uma estória onde são vivenciados os sofrimentos e as esperanças que constituem essencialmente a rivalidade fraternal, bem como a vitória da heroína humilhada sobre as irmãs que a maltrataram. (1980 p. 277)

Cinderela significa aquela que vive entre as cinzas, ou seja, aquela que estava em condição rebaixada. O Título utilizado pelos irmãos Grimm “Aschenputtel” significa uma empregada suja, de baixa condição que deve vigiar as cinzas da lareira (BETTELHEIM, 1980 p. 278).

Embora seja filha do mesmo pai, Borrallheira é, humilhada e rebaixada pelas irmãs adotivas. A madrasta sacrifica os interesses

de Borrallheira em favor das irmãs: deve executar os trabalhos mais sujos e, mesmo fazendo-os bem, não é aceitas por elas; só lhe fazem mais exigências. As irmãs adotivas escravizam Cinderela com tarefas sem propósitos como jogar ervilhas no chão e obrigá-la a catar uma a uma para se divertirem. Elas são sádicas e egoístas. As passagens seguintes, extraídas da versão dos Grimm, descrevem a vida dura de Cinderela:

Ali era obrigada a trabalhar duro; levantar antes do dia clarear, trazer água, acender o fogo, cozinhar e lavar. Além disso, as irmãs a importunavam de todos os jeitos e riam dela. À noite, quando estava cansada, não tinha cama onde se deitar..... (2001, p159).

Penteia nossos cabelos, escova nossos sapatos e amarra os laços de nossos vestidos, que vamos dançar na festa do rei. (2001, p. 160).

A rivalidade fraternal é uma constante na vida da criança. Ela não se sente aceita pelos irmãos, nem defendida pelos pais. Os adultos podem pensar que existe um exagero nas tribulações e humilhações atribuídas a Cinderela porque acreditam que, dificilmente, pais sacrificam um dos filhos em favor do outro, ou desculpam o filho que maltratou o irmão. A própria criança, mesmo nos momentos de maior dificuldade, sabe que não é tão maltratada quanto Borrallheira, mas com frequência, se sente assim, ou seja, sente que é assim que o tratam, ou que gostariam de tratar. Com raríssimas exceções, na expressão de Bettelheim, *“as emoções que surgem numa pessoa sujeita à rivalidade fraterna são desproporcionais em relação à sua situação real com irmãos e irmãs, se encaradas objetivamente”* (1980, p. 279).

Por esta razão, a criança acredita na verdade de Borrallheira e na sua própria libertação e vitória futuras. O triunfo da heroína dá

a criança esperança para o seu futuro, o que é necessária para contrabalançar o complexo de sentimentos (tristeza, rejeição profunda e solidão) que vivencia quando a rivalidade fraterna a assola.

Nem sempre essa rivalidade tem haver com irmãos de verdade. A criança pode senti-la em relação a outras, parentes ou amigos próximos, desde que sinta receio de perder a confiança dos pais, ou pense que outros podem levar vantagem sobre ela na preferência deles. Mesmo um filho único pode-se sentir assim, o que lhe produz ciúmes intensos. Além disso, segundo os psicanalistas, ele pode sofrer com o pensamento ansioso de que, se tivesse um irmão, este seria preferido pelos pais. Na verdade, trata-se do medo de que os pais os valorizem menos. Apesar do nome, este complexo de emoções tem como fonte aquilo que a criança sente pelos pais. Pouco conta, aqui, se o irmão mais velho possui mais capacidade porque esta suscitará apenas ciúmes temporários. Não é uma atenção especial dada a um irmão que prejudicará a criança, mas o sentimento de rejeição ou menosprezo dos pais. Portanto, a origem está nos pais. Em razão desta ansiedade, um ou todos os irmãos podem fazê-lo sofrer profundamente. O temor de perder o amor e a consideração dos pais é que faz a rivalidade fraterna na criança.

A rivalidade fraterna atinge, de uma ou outra forma, todo mundo qualquer que seja a posição no seio da família: se o primeiro ou o último filho, pode sentir-se assim. E por isso que Cinderela atrai, fortemente, meninos e meninas e de forma igual, “pois as crianças de ambos os sexos sofrem igualmente com a rivalidade fraterna e tem os mesmos desejos de serem resgatadas de sua posição inferior e de superar os que lhe parecem superiores” (BETTELHEIM, 1980, p. 280)

Não trará alívio para criança com esse complexo o fato de alguém dizer para ela que vai crescer e ser tão capaz quanto os irmãos. Por mais que deseje acreditar nisso, na maioria das vezes, não consegue. Comparando-se com os irmãos, diz Bettelheim que ela:

[...] não pode crer que, um dia, sozinha, será tão capaz quanto eles. Se pudesse acreditar mais em si mesma, não se sentiria destruída pelos irmãos, independente do que lhe fizeram, pois, então, poderia crer que o tempo traria a tão desejada mudança na sorte. (1980, p. 279).

Portanto é preciso fornecer-lhe meios que a farão reconhecer isto e os contos de fadas são instrumentos valiosos para esse fim.

Se a criança pudesse acreditar que sua posição de inferioridade é própria da idade, ela acreditaria numa melhoria futura e não sofreria tanto com a rivalidade fraterna. E o conto vem a calhar porque lhe dá esperanças para o futuro. Não é ninguém que lhe diz isso e mesmo que dissesse, seria um adulto em quem ela não está confiando. Ela está sozinha: perdeu a mãe para os irmãos e o pai, longe, não pode defendê-la. Ela se sente humilhada, indefesa e injustiçada. Ela não sente que merece aquilo e, caso o sinta, o desespero é ainda maior.

Os autores consideram a existência de dois grupos de contos: um em que a criança desconhece a verdade da história; por isso só responde a ela inconscientemente e não pode falar sobre ela e outro em que ela sabe a verdade, pode falar sobre ela, mas não quer falar, nem deseja dizer que sabe. É nesta categoria que Borracheira se insere. A criança acha que Borracheira merece o destino que teve: a exaltação final, como ela também merece, mas não quer que saibam. Ela espera que isso aconteça um dia: ser exaltada. Mesmo que se sinta culpada, que sinta que merece ser humilhada, a exaltação final é um anseio forte para ela, mas ela teme que os outros saibam porque, se souberem como realmente é, vão depreciá-la, daí ela ficar contente quando os pais acreditam na verdade de Cinderela. Se eles acreditam que Cinderela venceu, atingiu o objetivo, vão acreditar nela também. Se acreditam na bondade de Cinderela, na injustiça que sofreu etc, vão acreditar na bondade dela também, na injustiça

que ela tem sido vítima etc. O conto, portanto, lhe dá esperanças de que seus problemas com os pais serão solucionados. Um dos aspectos de maior sofrimento para uma criança é ver que os adultos não acreditam na sua verdade. Portanto, Cinderela os leva a fazer esta descoberta. No entanto, seu maior mérito é que, Borralheira consegue vencer, independente da ajuda mágica, com o próprio esforço e por ser quem é. Assim, a criança compreende que ela também tem os méritos para vencer.

Outra descoberta importante que a criança faz é que seus defeitos não são nada, diante da maldade da madrasta e das filhas. Ela fica feliz em descobrir que existe gente pior do que ela. Descobrir defeitos nos outros, mais graves do que os seus, dá alívio à criança. Afinal, ela não é tão má como parecia. Portanto, a culpa pela raiva dos irmãos é eliminada. Outro fato é a descoberta de que, embora os pais e irmãos a tratem muito mal, a situação de Cinderela era pior que a sua. Comparada com Cinderela, ela é feliz e não sabia até escutar o conto, o que alivia suas tensões.

Aparentemente, Cinderela é uma história muito simples, que destaca temas corriqueiros como rivalidade fraterna, sonhos realizados, virtude recompensada, maldade castigada etc. No entanto, por trás desse conteúdo manifesto, escondem-se conteúdos profundos, bem mais complexos e em grande parte inconscientes. Estes são mencionados pela história de relance, apenas o suficiente para impulsionar nossas associações e nos levam a compreender o motivo real da atração exercida pelo conto em milhões de pessoas, no decorrer dos séculos. Para atingir e compreender alguns destes significados ocultos, temos de ir além das fontes óbvias da rivalidade fraterna até aqui discutidas.

Por trás da humildade de Cinderela, a criança se descobre como ser superior e tem a convicção de que as pessoas a tratam daquele jeito porque têm inveja dela, por ela ser melhor que todos. Um dia, todos vão compreender isso: não é preciso ela dizer.

A inveja, em Cinderela, é sentida não apenas pela madrasta e sua filha como também por Cinderela. Ela está nós dois pólos da história.

A citação a seguir nos diz como funciona a inveja no conto:

Na versão dos irmãos Grimm, a inveja como uma dinâmica bastante notória, transparece tanto na inveja que a madrasta tem da posição inicial de Cinderela no seio da família como na inveja que Cinderela tem dos privilégios usurpados por suas irmãs adotivas. Se o dilema tem de ser resolvido com sucesso -ou seja, se a história tem de ter um final feliz – a inveja precisa ser encarada e destruída ou, pelo menos, condenada. Se a deixarem impune, a inveja pode ter conseqüências sérias. (SHELDON CASHDAN, 2000, p. 120)

Como o autor menciona, a inveja precisa ser encarada e destruída e, no conto, isto realmente acontece. Mas é bom lembrar que existe uma inveja que poderia ser chamada “sadia” que é a de Borrалheira. O desejo de livrar-se dos maus tratos faz com que ela descubra, nas irmãs, o modelo de felicidade desejada e invejá-las. Essa inveja é dissipada, quando ela atinge a felicidade, casando-se com o príncipe e obtendo a riqueza e poder juntos, que são bens maiores do que os que possuíam a madrasta e as filhas. Já a inveja destas, causadora de todo mal, foi vingada, mostrando a criança que o mal nunca deve vencer, que não vale a pena sentir inveja.

Aparentemente, existe humildade em Borrалheira, mas no íntimo ela está certa de que é superior às irmãs. Segundo Bettelheim, ela exprime assim seu pensamento:

Vocês podem me obrigar a fazer todo o trabalho sujo, e eu fingir que sou suja, mas no íntimo sei

que vocês me tratam assim porque sentem ciúmes de mim por eu ser tão melhor do que vocês. (1980, p. 282)

Esta convicção é apoiada pelo termino da estória, que assegura a todas as Borracheira que, no final, elas serão descobertas pelo príncipe.

A Psicanálise considera que a criança antes de entrar nos complexos edípicos está convencida que é amada, que é o centro dos afetos de todos e, portanto, não sente ciúmes de ninguém, o que é chamado de narcisismo primário. Depois, vêm as decepções edipianas e ela começa a sentir-se desvalorizada. Na época da socialização, os pais começam a cobrar dela comportamentos que estão contra seus desejos, como hábitos de higiene, ordem e a criança começa a se sentir repelida. Se fosse importante, os pais não a repreendiam ou desapontariam. Ela começa a pensar que possui defeitos por isso os pais agem daquele jeito. Os irmãos são preferidos porque não tem esses defeitos. A criança se sente má e suja porque não é tão limpa quando os pais desejam e, mesmo sendo limpa, ela prefere dar vazão a sua tendência para a bagunça e sujeira. Por isso, toda criança se identifica com Borracheira.

Os contos e mitos respondem a questões eternas da alma humana do tipo de: o que é o mundo?; Como viver nele?; Como posso ser eu mesma nele? etc. Enquanto as respostas dos mitos são taxativas, a dos contos sugestivas e deixam à fantasia da criança o modo de aplicar a ela mesma o que a estória revela sobre a vida e a natureza humana. A criança confia no que o conto diz porque a visão ali apresentada está de acordo com a sua, combina com os princípios seus e por isso é mais convincente para ela.

As versões modernas omitem de modo consciente o conflito edípico e deixam clara a inocência de Borracheira a esse respeito. O que sucede com ela é fruto da maldade das irmãs e da madrasta. No entanto, o conto ativa na criança emoções e idéias inconscientes,

ligadas à rivalidade fraterna: desejos reprimidos de livrar-se da mãe e de ter o pai só para si. Sentindo-se culpada por tais desejos sujos, a menina pode compreender porque uma mãe afastaria a filha de sua vida, para mandá-la viver entre as cinzas, preferindo os outros irmãos. A criança, em algum momento, desejou banir um dos pais, por isso se sente suja, merecendo o destino de Borracheira como retaliação.

Viver entre as cinzas parece um fato simples, mas na realidade é muito complexo. Superficialmente, significa maus-tratos e relacionamento da posição privilegiada. No entanto, viver perto do fogo, segundo os psicanalistas, pode levar a outras associações positivas para a criança. Elas adoram estar na cozinha (perto do fogo, lugar de cinzas), participar do preparo da comida, junto com a mãe, (a pessoa que prepara a comida). Evoca na criança, lembranças felizes dos tempos que ali passara com a mãe: que lhes contava histórias, que a matinha aquecida, protegida. Ela também gosta de lambuzar, porque fazer isto significa liberdade para ela. É agradável, mas ao mesmo tempo produz culpa. As cinzas simbolizam o luto de Borracheira pela mãe morta. Viver entre as cinzas pode significar tempos felizes junto com a mãe, mas um estado de luto permanente pela perda da intimidade com a mãe.

Enquanto a criança é pequena, os pais a protegem dos irmãos e do mundo. Esta época é o paraíso para ela. Depois, os irmãos mais velhos parecem tirar vantagem da criança que agora passa a ser desprotegida: exigem coisa dela e a repreendem. Isto a faz vivenciar um período interior de sofrimento e carência. Os anos que Borracheira viveu entre as cinzas fazem a criança entender que ninguém pode escapar disso. Se a criança, ouvindo a história de Borracheira, não sentir que esta teve de agüentar um bocado de períodos ruins, seu alívio será incompleto quando, finalmente, chegar o momento em que as forças do bem superam o mal.

Quando Borracheira pede ao pai um galho que planta no túmulo da mãe, ela está tentando restabelecer uma relação positiva

entre os dois. A Psicanálise explica que Borracheira tinha-se sentido decepcionada com o pai por ele casar-se com a madrasta. A criança acha que os pais são onipotentes e para que ela seja dona de seu próprio destino, a autoridade dos pais deve diminuir. Esta diminuição e transferência de poder poderia ser simbolizada pelo fato de o ramo derrubar o chapéu da cabeça do pai, também no fato de mesmo ramo transformar-se numa árvore com poderes mágicos para Borracheira. Por conseguinte, ela usa o que diminui no pai (o ramo da aveleira) para aumentar o poder e prestígio da mãe morta. Como o pai é quem dá para Borracheira o ramo que intensifica a lembrança da mãe, isto parece um sinal de que ele aprova a sua transferência do intenso envolvimento que tem com ele para a relação original não ambivalente com a mãe. Esta diminuição da importância emocional do pai na vida da heroína prepara o caminho para a transferência do amor infantil que sente por ele para um amor maduro pelo príncipe.

A árvore que Borracheira planta no túmulo da mãe e rega com as próprias lágrimas simboliza que a lembrança da mãe idealizada da lactância é parte importante da experiência interior, se a conservarmos viva dentro de nós, e pode suportar-nos mesmo nas piores adversidades.

Em registro inconsciente, é possível que a mãe real e a madrasta sejam a mesma pessoa, em períodos diferentes de desenvolvimento. No primeiro momento, antes dos conflitos edípicos, a criança mantém um bom relacionamento com a mãe. Durante, o período edípico, ela se sente má e suja e a mãe, que a afasta do pai e que cobra dela hábitos de higiene e de educação, transforma-se em madrasta. Finalmente, superada a idade edípica, a mãe retorna sob forma de fada e permite que a filha tenha êxito sexual com o príncipe, um objeto não edípico.

A pomba (a árvore plantada) mostra a Cinderela que existe alguém que se importa com ela, e esta pessoa é a mãe que, no leito de morte, havia-lhe prometido sempre estar com ela. Sheldon Cashdan, na obra citada afirma:

O cenário do túmulo reitera, mais uma vez, a profunda e imutável ligação que existe entre mãe e filha. Sentada sob a avelaneira, a jovem anseia pelo amor que um dia conheceu, pela mãe que a nutriu e protegeu. A pomba, encarnação simbólica da mãe, surge para garantir à jovem que ela não foi esquecida, e que será protegida e guardada. (2000, p. 116).

Alguns contos (Perrault e Disney) omitem o voto da mãe no leito de morte para afastar a dor da separação. Esquecem uma dimensão psicológica profunda que é a experiência da perda vivida pela criança e o desejo de luta para retomar o que foi perdido. Cinderela é firme e forte, não porque não tenha problemas, mas porque sabe lutar para vencê-lo. Daí Jane Yolen, importante autora dos contos de fada afirmar:

Fazer de Cinderela menos do que ela é, portanto, é uma heresia, da pior espécie. Banaliza nossos sonhos mais acalentados e zomba da verdadeira magia dentro de todos nós- a capacidade de transformar nossas próprias vidas e de controlar nosso próprio destino (apud CASHDAN, 2000, p. 118).

O pai é uma figura insignificante no conto de Perrault. Ele não ajuda Borracheira em nada, porque é ausente ou mandado pela madrasta. No conto dos Grimm, foi ele que deu o ramo da aveleira que ela plantou no túmulo da mãe, portanto, ele aprova o relacionamento da mãe com Borracheira e faz algo por ela: precisamente o que ela queria. Portanto ele a ajuda na obtenção do seu valor. É figura do bem para ela. Diz à criança que ela pode confiar no pai.

A árvore que cresce de um ramo é a própria criança que se desenvolve a partir da mãe original e cresce, passando por modificações, embora retenha interiormente a imagem da mãe isso só, entretanto, não é suficiente. Complementa Bettelheim:

À medida que a criança cresce a mãe interiorizada também deve passar por modificações, como ela própria. É um processo de desmaterialização semelhante aquele em que a criança sublima a mãe boa real, transformando-a numa experiência interior de confiança básica (1980, p. 299).

No conto dos Grimm, os processos interiores são muito refinados. Começam com o luto pela morte da mãe que é um período transitório. Para sobreviver, ela constrói uma representação interna daquilo que foi perdido na realidade e que permanecerá sempre com ela: quando chora no túmulo da mãe quando ora junto à árvore que plantou, pedindo ajuda. Ao rezar, ela tem esperanças, acredita que vai melhorar de vida que tudo terminará bem.

Esta certeza a mantém firme na luta. O passarinho branco representa o espírito da mãe. A semelhança do espírito santo que desceu em forma de pomba sobre os apóstolos para estimulá-los na pregação, o espírito da mãe vai cuidar dela, vai sustentá-la nos momentos difíceis. Esse espírito são os cuidados da mãe, as esperanças que plantou na filha, a confiança que lhe deu que ficam impressos no seu interior para sempre e que vem à tona quando necessário.

A mãe interiorizada, ou confiança básica, é significativa para meninos e meninas porque é um fenômeno mental, crucialmente importante, para qualquer sexo. Por pior que seja o presente, a criança sabe que por si própria pode fazer sua vida melhorar no futuro porque possui essa confiança básica.

Para poder ir ao baile, no conto dos Grimm, a heroína tem de catar um prato de lentilhas que a madrasta jogou nas cinzas, uma das tarefas aparentemente impossível, que os heróis dos contos têm de executar. Mas esta exigência é feita depois que Borrallheira consegue o auxílio mágico do pássaro branco que lhe satisfaz os desejos e graças a ele, ela consegue catá-las. Isto mostra a criança que ela, antes de obter o final feliz, deve executar tarefas árduas. Ela sabe que conseguirá porque será ajudada, mesmo que a dificuldade seja duplicada ou triplicada e que pode tomar positivo algo negativo se lhe atribuirmos um significado, o que é encorajador para as crianças.

A escolha que ela faz (em Perrault) de viver entre as cinzas mostra que ela é uma menina pré-púbere que ainda quer se lambuzar e gosta de animaizinhos furtivos como ratos e lagartos que moram em cantos sujos e escuros e roubam comida como a criança gosta de fazer. Inconscientemente, está associado ao falo, mostrando o interesse sexual, preparando-a para o príncipe.

Em nível superficial, quando a heroína foge é porque quer ser escolhida pelo que ela é na realidade, e não pela elegância das roupas que lhe deram. No nível profundo, entretanto, mostra a ambivalência das mocinhas que desejam comprometer-se, sexualmente, mas, ao mesmo tempo, têm medo de o fazer. O sapato de cristal, por sua vez, um receptáculo pequeno (feito de um material que não estica e extremamente frágil) onde deve entrar outra coisa simboliza a vagina que contém o hímen que é frágil e não estica. Eis como completa Bettelheim:

Algo que é frágil e não deve se esticar porque romperia lembra-nos o hímen; e algo que se pode perder com facilidade no final de um baile quando o amado tenta estreitar a amada, parece uma imagem apropriada à virgindade. Podemos encarar a tentativa de Borrallheira fugir desta situação como um esforço para proteger sua virgindade. (1980, p. 305).

Borrallheira é, então, virgem e o príncipe ao colocar o sapatinho em seu pé na casa dela, sela o compromisso de casamento, semelhante aos noivos quando colocam o anel no dedo da noiva, depois de ter pedido sua mão ao pai.

Os estudos psicanalíticos mostram exemplo de meninas que invejam o pênis do menino e de meninos que invejam as meninas porque têm seios e podem ter filhos. Cada sexo sente ciúmes do que lhe falta. Na explicação dada pela Psicanálise, a criança pensa que as meninas perderam o pênis porque são más e os meninos poderão perdê-lo um dia, o que se chama complexo de castração. Na mutilação que as irmãs de Cinderela fazem do pé para que caiba no sapato, Bettelheim considera que uma “expressão simbólica de alguns aspectos do complexo de castração feminino”(1980, p. 307). O sangue que escorre do sapato-vagina é a menstruação.

As irmãs tentam tirar de Borrallheira o que por direito lhe pertence: o príncipe. Entretanto, sua falsidade é reprimida não só com a mutilação dos pés, mas com a cegueira quando os pássaros brancos furam os olhos delas. O preço que pagam, embora muito alto, combina com o pecado grave da inveja. Sheldon Cashdan sobre o assunto assim se expressa:

A inveja é comumente chamada de monstro de olhos verdes, e a palavra em si deriva do latim **videre**, ou seja, ver. Ao serem privadas da capacidade de enxergar, as irmãs adotivas ficam para sempre privadas de sua capacidade de invejar. (2000, p. 125)

Como a vida da criança é provada pela inveja, os contos que tratam disso as ajudam neste aspecto. O sapatinho foi tomado de empréstimo ao passarinho que era o espírito da mãe. Simboliza a feminilidade, significando que ela recebeu esta da mãe. Ao entregá-lo à Borrallheira, o príncipe escolhe sua feminilidade entre as demais e faz com que esta e o reino se tornem verdadeiramente de

Borrallheira. Embora o amor do príncipe a ajude, só Borrallheira pode aceitar ou não sua feminilidade e ela aceita quando troca os tamancos pelos sapatos de cristal que lhe serviu com perfeição. É este o significado mais profundo do conto. A aparência tomada de empréstimo no baile se transforma no verdadeiro eu de Borrallheira, ou seja o que era a mãe, agora é Cinderela.

A cerimônia do sapatinho é o noivado de Borrallheira com o príncipe que a escolheu porque, de forma simbólica, ela é a mulher não castrada que o alivia do complexo de castração. Bettelheim iguala está cerimônia a da troca de anéis no casamento e conclui:

Com a colocação do anel no seu dedo, a noiva sabe que daí para a frente, até certo ponto, o marido possuirá sua vagina, ela, o pênis dele. Com isto, não se sentirá mais despojada por não ter um pênis- o que simboliza o fim de sua ansiedade de castração; como a dele terminou quando ele se apossou de seu anel, passando a usá-lo daí por diante. O sapatinho dourado que o príncipe entrega à Borrallheira para ela calçar pode ser visto como apenas outra forma deste ritual. (1980, p. 311).

No conto, portanto, a rivalidade fraterna é, na estrutura profunda, de natureza sexual. As irmãs invejam Cinderela por ter ficado com o príncipe. Esta recebe do príncipe o que lhe faltava (o pênis) e ele recebe dela a segurança de que necessitava, pois, embora ela tivesse desejado um pênis, só o dele pode satisfazê-la. Ambos se completaram.

A criança que aprecia este conto terá seu inconsciente esclarecido em muitos aspectos. Ele ajuda a criança a aceitar a rivalidade fraterna como um fato da vida e a solucioná-la nos seus vários aspectos.

Muitos são seus ensinamentos morais, como: a aparência exterior não diz nada sobre o valor interior de uma pessoa, a virtude será recompensada e o mal castigado e ainda, se somos fieis a nós mesmos, venceremos aqueles que pretendem ser o que não são. Um ensinamento importante, é, entretanto, que para desenvolvermos nossa personalidade de modo integral, temos de realizar árduos trabalhos e distinguir o bom do mal, como no caso das lentilhas, tentando várias vezes até obter um resultado satisfatório. Na estrutura profunda, a criança vai reconhecer, segundo Bettelheim:

A importância de ter fé no que foi bom em nosso passado, de manter acesa a confiança básica obtida na relação com a mãe boa. Esta fé permite realizar o que é melhor na vida; e se encontramos o caminho de volta aos valores da mãe boa, eles nos ajudam a conquistar a vitória. (1980, p. 313).

Borrallheira opõe, de forma muito clara e melhor do que qualquer outro conto, a mãe boa da má. A madrasta deste conto é pior do que a de Branca de Neve porque exige dela a realização de tarefas impossíveis, mas Borrallheira encontra o seu príncipe apesar do que faz a madrasta. No inconsciente da criança o “apesar” corresponde a por causa de. Se não fosse obrigada a viver no borralho e fazer duras tarefas, a heroína não teria sido ajudada pelo espírito da mãe e não teria atingido seu objeto de valor: casar com o príncipe. Para nossa auto-realização, precisamos de pais bons do início e pais padrastos que nos fazem exigências. Se a mãe boa não se transformasse em madrasta malvada, Borrallheira não teria desejado desenvolver um eu separado para discernir entre o bem e o mal, para desenvolver a iniciativa e autodeterminação.

Comparando-a com as irmãs que tiveram sempre boa-mãe, observamos que elas foram fracassadas (perderam o príncipe e ficaram cegas, insensíveis para o resto da vida) precisamente por que

não tomam a iniciativa, mas a mãe o faz por elas, não trabalham, não se esforça e, portanto, não são ajudadas.

Vimos que o desenvolvimento do indivíduo requer, antes de tudo, uma confiança básica que só será obtida na relação entre a criança e os pais bons. No entanto, os pais a um certo tempo, precisam aparecer como maus e perseguidores e se a criança responder positivamente a estas dificuldades, desenvolverá seu “eu” de modo independente e os pais bons irão reaparecer. O conto, portanto, mostra os passos necessários que devemos dar em busca da auto-realização no desenvolvimento da personalidade.

Ericson (apud BETTELHEIM, 1980, p. 314-315), estudando o ciclo de vida humano considera que o ser humano ideal deve passar por crises psicossociais que ele chamou fases, que são: a confiança básica, a autonomia, a iniciativa, o trabalho e a identidade. Só quando solucionamos estas crises, estaremos aptos à verdadeira intimidade. O estudo até aqui, apresentado mostrou que Cinderela ultrapasse todos esses conflitos: a confiança básica adquirida na experiência inicial com a mãe que lhe implantou a personalidade, a autonomia, ao aceitar seu papel e tirar proveito dele, a iniciativa quando planta a árvore e a ajuda a crescer, trabalho, o realizar as tarefas imposta pela madrasta e pela fada madrinha quando a preparou para o baile e por fim, a identidade acontece quando insiste que o príncipe a veja e aceite como ela é.

Concluindo, vê-se que a análise do conto dá aos pais conforto, mostrando a necessidade de serem vistos temporariamente também como maus. Só assim, eles darão aos filhos a possibilidade de crescerem completa e sadiamente.

Ao concluirmos esse trabalho, embora reconhecendo que muita coisa precisa ainda ser melhorada e complementada, acreditamos ter atingido o objetivo proposto no princípio, ou seja, descobrir o papel dos contos de fada na formação do inconsciente infantil. Consideramos o trabalho enriquecedor e acreditamos que nos será de grande utilidade na difícil tarefa de lidar com a psicologia infantil.

No estudo realizado, muitos aspectos evidenciaram a importância dos contos de fada na formação do inconsciente infantil. Os contos falam à criança, em linguagem acessível, de uma realidade que existe dentro delas. Além disso, eles alimentam a mente inconsciente com conteúdos valiosos que ajudam a criança a compreender e buscar um significado para a própria vida, a mais difícil tarefa do ser humano, razão de ser de sua maturidade psicológica. Os contos, também, eliminam conflitos, favorecendo o desenvolvimento da criança, sobretudo aqueles mais antigos, como a coletânea dos Grimm. Estes retratam, muito bem, as situações complicadas, as lutas e emoções violentas, diferindo da literatura infantil moderna que as omite para afastar da criança o sofrimento, atitude superprotetora que não trará nenhum benefício. Ao contrário, deixará a criança em pânico quando surgirem os inevitáveis problemas da vida.

É por volta dos quatro anos que tais histórias tornam-se mais atraentes para a criança e podem trazer benefícios a seu inconsciente. Mas isto só acontecerá plenamente se os pais compartilharem com os filhos as emoções dos contos, lendo ou contando para eles, escutando suas observações, repetindo tantas vezes quantas forem necessárias, pois as crianças sentem vontade de escutar de novo aqueles momentos que tratam dos conflitos que elas estão tentando resolver. É preciso, então, toda a paciência dos pais neste sentido.

Vejamos agora os resultados da análise nos contos escolhidos.

Em *Branca de Neve*, a luta com a madrasta tem origem no complexo de Édipo. A mãe (madrasta) e a filha disputam o amor da mesma pessoa (pai e marido). Trata-se da inveja da mulher mais velha em relação a mulher jovem cuja beleza é insuperável. A madrasta que substitui a mãe só se transforma em má depois dos sete anos da enteada. Ocorre também, na madrasta, o narcisismo nas questões que lança ao espelho mágico e ainda ao comer o suposto coração e fígado de *Branca de Neve*, querendo, assim, apoderar-se de sua beleza. O narcisismo é próprio da criança. Ela deve aprender, gradualmente, a superá-lo e essa história adverte sobre as conseqüências funestas do mesmo.

Os anões estão num estágio pré-edípico: não tem pais; não casam; e não têm filhos. Servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos importantes que ocorrem com a heroína. Já o caçador representa a transferência da figura paterna. Embora não mate Branca de Neve, desobedecendo a ordem da rainha, não dá a ela a proteção necessária, deixando-a na floresta à mercê de todos os perigos.

Em *Cinderela*, numa análise mais superficial, a Psicanálise destaca conflitos relacionados com a rivalidade fraterna e um conjunto de sentimentos que dela resultam. Numa visão mais aprofundada, no entanto, observa-se que, em *Borrалheira*, a causa primeira de suas desventuras são: o complexo de Édipo que a faz se sentir culpada e suja e ainda o complexo de castração que faz o príncipe renegar as irmãs (mulheres castradas por serem más) e preferir *Cinderela* a mulher não castrada que o alivia do complexo de castração.

Enquanto que, em *Branca de Neve*, o pai era uma figura apagada (subjugado à madrasta ou ausente) em *Borrалheira* dos Grimm, foi ele quem deu o ramo de aveleira que *Borrалheira* planta no túmulo da mãe e, portanto, não só ele aprova o relacionamento da mãe com a filha, como a ajuda a reencontrá-la, o que será de grande importância para *Borrалheira*, uma vez que é esse reencontro que a faz atingir o seu valor, o príncipe, resolvendo o seu complexo edípico.

Borrалheira opõe, de forma muito clara e melhor do que qualquer outro conto, a mãe boa da má. Se *Borrалheira* não vivesse trabalhando, o espírito da mãe não a teria ajudado e ela não teria casado com o príncipe. É possível, que no inconsciente, a mãe e a madrasta sejam a mesma pessoa em momentos diversos da vida. Na fase inicial da vida humana, a mãe é boa, alimenta a criança com seu próprio seio. É como se fosse uma coisa só com a criança. Depois, com os conflitos do complexo edípico, ela se torna madrasta e, por fim, numa relação normal, ao ajudar a filha na sua realização pessoal com o príncipe, ela volta a ser boa, retornando em forma de pomba/fada.

Em muitos contos, o herói viaja ou sofre anos de afastamento a fim de preparar-se para a vida realizada que o espera. Em *Branca de Neve*, o período que passa na casa dos anões representa esse preparo interior, a elaboração dos problemas. Enquanto que, em *Cinderela*, o tempo passado nas cinzas constitui a representação desse desenvolvimento psicológico quando ela busca e encontra soluções para seus problemas. Como vimos, os dois contos mostram que a obtenção do objeto de valor foi lenta, ocorrendo através da luta. Isto diz à criança que ela não pode ficar passiva diante das dificuldades, mas deve enfrentá-las e lutar para solucioná-las.

Pelo exposto, o valor dos contos de fada na formação do inconsciente é um fato comprovado cientificamente. Cabe ao terapeuta falar aos pais de sua importância e orientá-los em sua utilização.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

BOSCH, Magda. García Ramón; LLORET, Catalina; LARA, Nuria Pérez de. **Freud e a Psicanálise**. Rio de Janeiro. Salvat Editora do Brasil, 1979.

CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. **Dicionário Técnico de Psicologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2. Ed. Rio de Janeiro, 1962.

CASHADAN, Sheldon. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1991. Conto de Fadas & Conto Maravilhoso. Disponível em: <<http://www.leiabrasil.org.br/promocaodaleitura/>> Acesso em: 22 ago. 2002

CONTO de fadas. Disponível em: <<http://www.canalkids.com.br/cultura/bolao/conto.htm>> Acesso em: 22 ago. 2002

IRMÃOS GRIMM. **Contos de fadas**. 2. ed. São Paulo: Ed. Iluminuras: 2001.

_____. **Branca de Neve e outras histórias**. [s.l.]: Editora Gama, [s.d.].

LACAN, Jacques. **O seminário**: livro 11 os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2008.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998

MORAIS, Renate Jost de. **As chaves do Inconsciente**. 12. Ed.. Rio de Janeiro: 1998.

SILVEIRA, Nice da. **Jung**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Sobre Contos de fadas Disponível em: <<http://www.leiabrasil.org.br/promocaodaleitura/temasparaleitura/>> Acesso em: 22 ago. 2002

STRATTON, Peter; HAYES, Nicky. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Pioneira, 1994

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

13 A CANTORIA DE VIOLA⁸⁵

Josivaldo Custódio da Silva⁸⁶

A Cantoria de Viola, também conhecida por Cantoria de Repente nordestina é uma manifestação poética oral, com estruturas e modalidades rígidas, feita à base do improviso, com versos feitos no calor do aqui e agora, por isso, é chamada de repente. Também são cantadas algumas composições escritas, não improvisadas, como os poemas e canções, mas isso é apenas uma pequena parcela poética não oral, inserida na cantoria, como veremos adiante.

A Cantoria de Repente tem a Paraíba como o seu grande epicentro, pois foi lá, nas mediações das terras do Teixeira-PB que nasceram os primeiros violeiros repentistas consagrados no século XIX, ramificando-se logo depois para outras cidades e outros estados brasileiros.

O primeiro cantador nordestino foi Agostinho Nunes que viveu na serra do Teixeira entre 1797 e 1858. Foi na criação do improviso dos repentes que vieram os primeiros folhetos impressos, editados pelos poetas cordelistas, conhecidos como poetas de bancada, ou seja, aqueles que escrevem folhetos de cordel sobre uma superfície plana.

85 Essa comunicação é uma parte de minha pesquisa na tese intitulada “Pérolas da Cantoria de Repente no Vale do Pajeú: Memória e Produção Cultural” a ser defendida no primeiro semestre de 2011.

86 Doutor em Literatura e Cultura – PPGL/UFPB

Existem duas formas de apresentação da cantoria. A primeira é apresentada simplesmente a um público ouvinte, em lugar sem muito aparato, previamente organizada para isso, chamada de Cantoria de Pé-de-parede. A segunda é o tipo de apresentação que acontece em festivais, congressos e campeonatos promovidos por entidades governamentais ou instituições particulares, onde se costuma promover competições, com premiações para os cinco primeiros colocados.

Constatamos o quanto é importante para a divulgação e consagração dos muitos repentistas nordestinos e também para o cenário do repente não apenas a Cantoria de Pé-de-parede, mas os Festivais, os Congressos e os Campeonatos. Servem para que o público tome contato, valorize mais o cantador e conheça melhor as regras e a arte da cantoria. Observando como o repente acontece nas manifestações acima, percebemos que, em cada uma delas, há uma forma diferente de organização e participação do cantador e público, mesmo que comunguem das mesmas regras impostas pelo sistema do repente. Nas Cantorias de Pé-de-parede, o cantador e o público estão mais próximos, no sentido de interferência no desenrolar da cantoria. O público pode pedir que o repentista cante modalidades diferentes, criar e fazer entrega de motes pessoalmente aos cantadores. E, dependendo do interesse demonstrado pelo público por um determinado tema ou mote, o baião pode durar muito tempo. Difere dos festivais, congressos ou campeonatos onde tudo está previamente organizado e o público não passa de mero expectador, embora a platéia possa vibrar, bater palmas para um ou outro cantador depois de cada improviso.

Por fim, pensamos na possibilidade dessa arte ser mais difundida nas escolas e universidades, em especial, nas Faculdades de Letras, fazendo com que o público jovem e alunos de licenciatura venham a conhecer melhor o universo da poesia oral e saber passar para seus futuros alunos em sala de aula. Isso seria uma maneira dessa arte ser estudada como arte literária oral.

Na Cantoria de Pé-de-parede há uma forma interessante para fazer as apresentações. São os poemas e canções solicitados pelo público nos intervalos dos baiões improvisados que são poesias e músicas não improvisadas, ou seja, não fazem parte da construção oral do repentista. Elas são previamente feitas na escrita e memorizadas pelos poetas para durante uma apresentação poder cantar. Muitas vezes alguém desavisado do público pode até pensar que o poeta está improvisado, mas não, é um trabalho feito anteriormente.

Essas composições são fixas e funcionam para dar um descanso no improviso da dupla. Embora os apologistas e muitos repentistas não gostem de “cantar decorado” por acharem essa prática muito inferior ao fazer verso quente, ou seja, o verso improvisado, feito na hora. Ao cantador que só canta decorado dá-se o nome de *cantador de capoeira* ou *cantador goteira* como vimos anteriormente. No entanto, muitos repentistas consagrados começaram sua trajetória de poeta popular como cantadores de folhetos, como Sebastião da Silva, que iniciou sua vida de cantador “através dos gêneros de folhetos, disse que em sua região, o brejo paraibano, era comum, na década de 50, a inclusão dessas obras na cantoria, tanto que chegou a decorar muitos desses poemas” (AYALA, 1988, p. 119).

Muitos poemas declamados nas cantorias são considerados *matutos*, são extremamente divertidos e reproduzem na escrita a fala “errada” do caboclo, a propósito da qual Ignez Ayala (1988, p. 127) comenta “Alguns poemas matutos têm como característica essencial a abordagem da ingenuidade do sertanejo, tratado de maneira caricaturesca e evidentemente cômica.” Os poetas Catulo da Paixão Cearense, Zé da Luz e Patativa do Assaré são considerados matutos por utilizarem a linguagem matuta, roceira e coloquial do caboclo nordestino. Embora as letras dos poemas mostrem um senso crítico muito forte, como as dos poemas de Patativa, muitas são as pessoas que ainda têm preconceito em relação a esse tipo de poesia. Há preconceitos pelos próprios pesquisadores da poesia popular. (Ibid., p. 127-128).

Alguns instrumentos fizeram parte da história Cantoria de Repente como o padeiro, a rabeca e a viola. Desses três instrumentos, a viola é a que se sobressaiu por sua importância e efetiva utilização pelos cantadores. A sextilha em setissílabos improvisada por Valdir Teles fala da importância da viola para ele, no *Primeiro Encontro de Gerações do Repente*, em Patos-PB:

Minha viola me deu A
Carro novo e casa bela B
A escola dos meus filhos C
O pão na minha panela B
Por isso tudo agradeço D
Primeiro a Deus e ela. B

Portanto, os poetas demonstram grande apego à viola apesar de nem sempre tocarem muito bem como afirmam Louro Branco e Mocinha da Passira no documentário *POETAS DO REPENTE* (2008). Mesmo assim, esse instrumento é indispensável, não apenas para identificar o cantador, mas também para servir de fonte de inspiração, fazendo com que o poeta consiga, através de seus acordes, ficar atento e dar continuidade ao improviso logo após a estrofe do companheiro o até mesmo de verso, no caso de um mourão perguntado.

A Cantoria de Repente é rica em variações e estilos de modalidades performáticas. São aproximadamente oitenta e cinco modidades, das quais apenas quarenta são executadas pelos repentistas atualmente e as outras são formas arcaizantes.

A modalidade mais usada em todas as apresentações de cantoria – Pé-de-parede, Festival, Congresso ou Campeonato é a sextilha. É com essa modalidade que todos os poetas começam seus baiões. Serve como uma espécie de aquecimento para a memória do cantador. As modalidades a seguir, foram citadas por vários pesquisadores da cantoria dentre eles, Braulio Tavares (1979), Sebastião Nunes Batista (1982), José Alves Sobrinho (2003), Marcos França (2006), Verônica Moreira (2006) etc.

Sextilha ou **Colcheia** estrofe de seis versos com heptassílabo, com esquema de rimas XAXAXA. A letra *X* significa os versos sem rimas (brancos). Também existe a Sextilha Agalopada, que muda apenas na quantidade de sílabas no verso, com dez sílabas poéticas. Nessa modalidade, tanto na sextilha em redondilha maior ou decassilábica, a última palavra do último verso serve de *deixa* obrigatória para o outro cantador. É a modalidade mais requisitada no âmbito da Cantoria de Repente, porque é com a sextilha que se abre os baiões, tanto nas cantorias de pé-de-parede, como nos festivais.

<i>Repentista nordestino</i>	<i>X</i>
<i>Tudo que faz é na hora</i>	<i>A</i>
<i>Nos dentes a língua bate</i>	<i>X</i>
<i>No peito a viola chora</i>	<i>A</i>
<i>Quem não conhece sextilhas</i>	<i>X</i>
<i>Fica conhecendo agora. (Deixa)</i>	<i>A</i>

João Paraibano. (POETAS DO REPENTE, 2008).

Setilha, sete linhas ou sete pés modalidade da cantoria criada por Manoel Leopoldo de Mendonça Serrador, fazendo uma adaptação da sextilha. Estrofe de sete versos heptassílabos, na ordem de rima ABCBDDB. Vejamos a estrofe improvisada por Lourival Batista “O Rei dos Trocadilhos”:

<i>Baralho tem quatro ases,</i>	<i>A</i>
<i>Quatro duques, quatro três,</i>	<i>B</i>
<i>Quatro quatros, quatro cincos,</i>	<i>C</i>
<i>Quatro oitos, quatro seis,</i>	<i>B</i>
<i>Quatro noves, quatro setes,</i>	<i>D</i>
<i>Quatro dez, quatro valetes,</i>	<i>D</i>
<i>Quatro damas, quatro reis.</i>	<i>B</i>

Lourival Batista.

Quadrão aumentativo da *quadra* com exceção dos *dez pés em quadrão* que é em décima. Alguns estilos dessa modalidade apresentam versos dialogados. Existe uma enorme variedade como o Quadrão, Quadrão à Beira Mar, Quadrão Alagoano, Quadrão Brasileiro, Quadrão Comum, Quadrão da Beira-Mar, Quadrão de Fôlego Cortado, Quadrão de Oito Linhas, Quadrão de Oito Pés, Quadrão de Dez Pés ou Dez Pés a Quadrão, Quadrão em Meia Fala, Quadrão de Meia Quadra ou Meia Quadra-Meio Quadrão, Quadrão em Dez, Quadrão Mineiro, Quadrão Paraibano, Quadrão Paulista, Quadrão Trocado ou Vai-e-Vem, Quadrão Dialogado, e Quadrão Perguntado. Exemplo de *Quadrão de Oito Pés*:

<i>O cantador repentista,</i>	A	
<i>Em todo ponto de vista,</i>		A
<i>Precisa ser um artista</i>	A	
<i>De fina imaginação,</i>		B
<i>Para dar capricho à arte,</i>		C
<i>E ter nome em toda parte,</i>		C
<i>Honrando o grande estandarte</i>		C
<i>Dos oito pés em Quadrão.</i>	B	

Lourival Batista.

Oitavas estrofe de oito versos. Existem vários estilos como a Oitava Antiga, Oitava a Quadrão, Oitava em Meia Fala, Oitava em Quadrão e Oitavão Rebatido.

<i>Agressão não adianta,</i>	A	
<i>Teimar é tempo perdido</i>		B
<i>Só sei se um sujeito canta</i>	A	
<i>Quando aparece um pedido</i>	B	
<i>Se tiver força me emcare,</i>	C	
<i>Se está com medo se ampare</i>		C
<i>Se quiser briga declare</i>		C

No Oitavão Rebatido. *B*

Moacir Laurentino

(*CD Só Desafios: Os Grandes Pegas da Viola*).

Décimas com Heptassílabo estrofe dez versos em redondilha maior, geralmente é desenvolvida a partir de um mote de uma linha ou duas linhas. Vejamos a décima feita de improviso pelo repentista Lourival Batista, a partir do mote “É muito triste ser pobre”:

É muito triste ser Pobre, *A*
Pra mim é um mal perene, *B*
Trocando o P pelo N, *B*
É muito alegre ser Nobre; *A*
Sendo pelo C é Cobre, *A*
Cobre figurado é Ouro, *C*
Botando o T fica Touro; *C*
Como a carne e vendo a pele *D*
O T sem o traço é L *D*
Termino só sendo Louro. *C*

Lourival Batista. (grifos nossos).

Décimas com Decassílabo estrofe de dez versos com dez sílabas poéticas. Vejamos a que o repentista José Alves Sobrinho fez:

A mulher como noiva é como a planta *A*
Que promete a melhor vegetação; *B*
Como esposa a mulher é a floração *B*
De onde o fruto da vida se alevanta; *A*
Como mãe a mulher é uma santa, *A*
Como filha a mulher é o mesmo amor, *C*
Como irmã a mulher tem o olor *C*
Da angélica, do cravo e do jasmim, *D*
Este mundo cercado é um jardim *D*

E a mulher dentro dele é uma flor

C

José Alves Sobrinho

(*apud NUNES BATISTA, 1982, p. 22*).

Décimas com Rimas Idênticas estrofe de com dez versos pode ser em heptassílabo ou decassílabo. O exemplo abaixo é de Manuel Camilo dos Santos:

<i>Pode vender o meu ponto</i>	A	
<i>Com balcão, balança e livro,</i>	B	
<i>Que da questão eu o livro</i>	B	
<i>E vou assinar seu ponto;</i>		A
<i>Arrocho ponto por ponto,</i>	A	
<i>E arranco pena por pena,</i>	C	
<i>Embora que cause pena</i>		C
<i>Mas eu só faço direito</i>		D
<i>E havendo lei e direito</i>		D
<i>Você não cumpre essa pena.</i>	C	

Camilo dos Santos

(*apud NUNES BATISTA, Ibid., p. 23*).

Interessante notar que as rimas são formadas por palavras homógrafas, ou seja, uma mesma expressão que apresenta dois ou mais conteúdos diversos, pertinentes a classes gramaticais diferentes. Na estrofe acima temos: ponto (local de venda), ponto (livro de ponto) e ponto (nó); livro (obra escrita) e livro (verbo livrar); pena (dó), pena (cobertura das aves) e pena (tempo na prisão); direito (correto) e direito (justiça). Esse recurso já era usado pelos poetas Camões e Sá de Miranda entre outros, segundo Mello Nóbrega (*apud NUNES BATISTA, 1982, p. 23*).

Galope inicialmente era uma espécie de sextilha em decassílabo, depois através de adaptações, surgiram outros estilos como o Galope à beira-mar, Galope Alagoano, Galope Gabinete ou Martelo Cruzado, Galope Miudinho e Galope por Dentro do Mato. De

todas essas modalidades o Galope à Beria-Mar é sem dúvida o mais praticado e apreciado pelo público. Apresenta dez versos hendecassílabos⁸⁷, é umas das modalidades mais complexas da cantoria. Segundo a professora Neide Medeiros Santos (2005, p. 77) “Esse tipo de composição, de caráter popular, termina sempre com a expressão ‘beira-mar’.” Nessa modalidade, o repentista tem a obrigação de pegar a deixa, ou seja, a rima do nono verso da última estrofe do outro cantador, para iniciar a sua estrofe. Vejamos um exemplo:

<i>Nasci e criei-me no alto sertão,</i>	A
<i>Porém inspirado por Deus verdadeiro,</i>	B
<i>Fui ver sua obra no dia terceiro,</i>	B
<i>Que a Bíblia prova pela criação</i>	A
<i>Com o vasto oceano onde embarcação</i>	A
<i>De todos os tipos por lá vi passar</i>	C
<i>Aluguei um bote para passear,</i>	C
<i>Naveguei de barca, barça e piroga,</i>	D
<i>Cantador pixote teimando se afoga, (deixa)</i>	D
<i>Se entrar comigo nas águas do mar.</i>	C

Zezé Lulu.

No início, o assunto do Galope à beira-mar era desenvolvido com temas relacionados apenas ao mar, à paisagem praieira. Agora no Galope à beira-mar são desenvolvidos diversos temas, ficando apenas a estrutura formal do galope e a expressão no último verso “galope na beira do mar” apenas para se referir à modalidade do galope.

Martelo modalidade de desafio na cantoria a qual os cantadores cantam velozmente com uma profusão de rima e ritmo alucinantes,

87 Segundo o professor Spina (2003, p. 63) o verso hendecassílabo tem sua origem “[...] nos cancioneiros galego-potugueses [...] cuja acentuação se faz nas 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas” e que também é seguida pelos poetas repentistas.

semelhante ao martelar do ferreiro. No início o Martelo era formado por décimas em quintilhas chamado de Embolada, depois foi adaptado para décimas com decassílabos. Existem muitas variações tais como Martelo Agalopado ou Trinta por Dez, Martelo Alagoano, Martelo Cruzado, Martelo Curto ou Martelo Miudinho, Martelo de Seis Pés, Martelo em Dez e Martelo Solto. O Martelo Agalopado é um dos estilos mais apreciados na cantoria, uma variante da décima, criação do repentista paraibano Silvino Pirauá de Lima.

Exemplo de **Martelo Agalopado**:

<i>Quando peço no braço da viola,</i>	A
<i>Sinto a força que vem da inspiração, B</i>	
<i>E é por isso que digo sem razão</i>	B
<i>Que o meu verso alimenta e me consola</i>	A
<i>Pelo menos, não peço por esmola</i>	A
<i>Proque vivo a vender minha poesia C</i>	
<i>Sou cigarra que, aos poucos se atrofia</i>	C
<i>Na cantiga que a vida lhe consome D</i>	
<i>Se eu deixar de cantar, morro de fome</i>	D
<i>Que a cantiga é o meu pão de cada dia.</i>	C

Olegário Mariano.

Mourão ou Moirão modalidade poética da cantoria em forma dialogada, em que os repentistas cantam alternadamente, cada um deles improvisa um ou mais versos, dependendo do modelo de mourão. Para Nunes Batista (1982, p. 45) o “mourão” possivelmente “está relacionado com a idéia de fortalecimento, segurança, contra os embates dos adversários;” Aqui no Nordeste, esse termo também é conhecido como o poste onde se prendem os animais para fazer algum tipo de tratamento, ferrar bois e cavalos, colocar ferraduras em cavalos, fazer vacinação entre outros. Para Nunes Batista, nessa modalidade encontramos elementos da tradição trovadoresca, embora comumente esse termo esteja relacionado diretamente com os modos de vida do povo sertanejo.

Existe uma numerosa variedade nessa modalidade. Temos o Mourão a Dez, Mourão Beira-Mar ou Beira-Mar Mourão, Mourão Caído, Mourão de Quatro Pés ou de Quatro Linhas, Mourão de Cinco Pés ou de Cinco Linhas, Mourão de Dez Pés Lá Vai, Mourão de Pé Quadrado, Mourão de Sete Linhas, Mourão de Sete Pés ou de Sete Linhas, Mourão Perguntado, Mourão de Você Cai ou Dez-Pés-Lá-Vai, Mourão Quebradinho, Mourão Trocado e Mourão Voltado.

Exemplo de **Mourão de Sete Linhas**:

<i>Rogério Menezes: Você de Artista pausa,</i>	A
<i>Mas nunca foi nem vai ser.</i>	B
<i>Raimundo Caetano: Eu dou o giz e a lousa</i>	A
<i>E você não sabe escrever.</i>	B
<i>Rogério Menezes: Se conforme companheiro,</i>	C
<i>Você será o primeiro</i>	C
<i>No dia quando eu morrer. (deixa)</i>	B

*Raimundo Caetano: Você era pra viver
Puxando um cabo de enxada.
Rogério Menezes: Você era pra saber
Que junto a mim não é nada.
Raimundo Caetano: Sua cantiga é pouquinha
E sua voz numa galinha
Ela espantava a ninhada.*

(CD **Só Desafios**: Os Grandes Pegas de Viola).

Como vimos, há uma enorme variedade de modalidades na Cantoria de Repente. Citamos apenas algumas, aquelas mais usuais, para exemplificar a riqueza de estilos poéticos da cantoria. Em cada modalidade dessas, existe uma toada diferente. Apesar de muitas apresentarem o mesmo esquema de rimas, o ritmo e a temática podem variar. Têm baiões que são apresentados em determinados momentos da cantoria como a sextilha que é o estilo que, geralmente, inicia a cantoria e o “Coqueiro da Bahia” ou “Adeus, até

outro dia!” ou até mesmo o “Galope à beira-mar”, geralmente, são as modalidades que encerram os últimos baiões de uma cantoria. O Galope à beira-mar é solicitado depois que o poeta já tem “esquentado” a mente com os improvisos feitos em estilos anteriores.

CONCLUSÃO

A Cantoria de Viola nordestina é uma manifestação poética musical improvisada que, inicialmente era executada na zona rural, hoje, é mais urbana, por causa do êxodo rural. Ela apresenta diversas modalidades e possui um sistema de formas fixas que podem abordar os mais variados temas, como vimos. Estudar as temáticas, estruturas formais e contextos da cantoria é conhecer um pouco mais da diversidade e potencialidade artística da cultura popular nordestina. É perceber umas das belezas da nossa poesia oral e saber que o poeta repentista faz sua poesia no calor do momento da cantoria, com pouco tempo para pensar e construir seus versos improvisados. Percebemos também que o repentista pode e sabe escrever versos de bancada, basta que ele se disponha a utilizar esse artifício para compor suas poesias. Embora ele saiba que esses versos não devam ser recitados no momento do improviso sob pena de ser chamado de balaieiro, ou seja, poeta que canta verso decorado. Por fim, reconhecemos que estamos diante de um sistema belo e complexo de composição poética e que é importante ser conhecida e estudada por todos nós, principalmente pelo povo nordestino, pois essa arte é um bem cultural da nossa gente.

REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Átila ; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1978. v.1

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição Ibérica no romanceiro Paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.

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

BENJAMIN, Roberto. Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: apologista. In: **Organon**. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, n. 42, 2007, p. 173-181.

CAMPOS, Lindoaldo. **ABC da poesia**: inspiratividades com palavras. Natal: Sebo Vermelho, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1939.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CASTRO, Simone de Oliveira. **Memórias da cantoria**: palavra, *performance* e público. Tese de Doutorado em Sociologia. Fortaleza: UFC, 2009.

EVANGELISTA, Jucieude de Lucena. “**Urbanização**” e “**profissionalização**” aspectos da cantoria de viola nordestina. Dissertação (Mestrado em Sociologia). João Pessoa: UFPB, 2005.

FRANÇA, Marcos Antonio Pessoa de. **Para rir até chorar... com a cultura popular**. João Pessoa: Felipéia, 2006.

INTERAMINENSE, Luiz. **Etnografia da comunicação popular: o repente**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, UFPE, 1993.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos**. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Recife: UFPE, 2004.

MOREIRA, Verônica. **O canto da poesia**. Recife: Bagaço, 2006.

NASCIMENTO, Jussara Rocha. **Literatura oral ritmada: repentistas, rappers, griots, o tempo cultural em espiral**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2003.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: __. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SANTANA, Doralice Pereira de. **Poesia popular nordestina: uma abordagem para o tratamento da relação fala-escrita**. Dissertação

(Mestrado em Ciências da Linguagem) _ Universidade Católica de Pernambuco. Recife: UNICAP, 2009.

SANTOS, Neide Medeiros. **Guriatá**: uma viagem mítica ao “país-paraiso”. João Pessoa: Idéia, 2005.

SILVA, Andréa Betânia da. **A constituição do ethos e da cenografia nos festivais do Circuito Baiano de Viola**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2008.

SILVA, Maria Ivoneide da. **Cantoria de viola nordestina**: narrativas sobre a vida e a performance dos repentistas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2006.

SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SOUSA, Manoel Matusalém. **Cordel grito do oprimido**: uma escola de resistência à ditadura militar. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2007.

SOUZA, Karlla Christine Araújo. **A poesia de repente volta para casa**: Itapetim no circuito de congressos de violeiros. Dissertação (Mestrado em Sociologia) _ Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande: UFCG, 2006.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TAVARES, Braulio. **Cantoria**: regras e estilos. Olinda: Casa das Crianças de Olinda, 1979.

_____. In: POETAS do repente: documentários. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008. 1 DVD

VALENÇA, Bernardo. Poesia: tradição que se perpetua às margens do Pajeú. **CONTINENTE**, n. 105, p. 47-51, set. 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997a.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

POETAS do repente: trilha Sonora. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008. 1 CD

Só Desafios: os grandes pegás da viola. Fortaleza, [s.d.] 1 CD.

III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito/CE. 26 a 28 de janeiro de 2007. 1 DVD

Primeiro Encontro de Gerações de Repentistas, Patos/PB, s/d. 1 DVD

14 O CANCIONEIRO DA PARAÍBA: UM OLHAR SEMIÓTICO

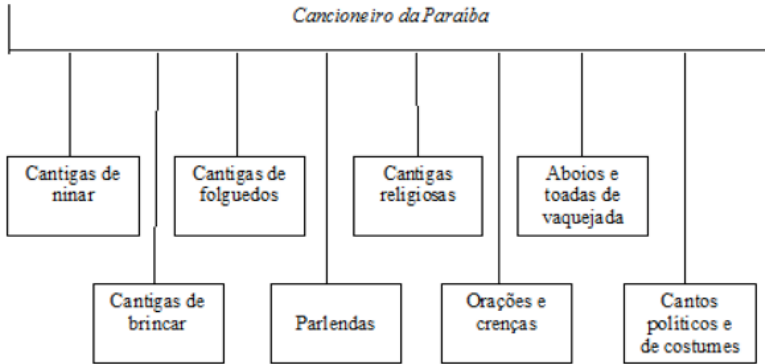
Marisa Nóbrega Rodrigues⁸⁸

O CANCIONEIRO DA PARAÍBA

Publicado em 1993, o *Cancioneiro da Paraíba*, organizado por Idelette Fonseca dos Santos e Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, registra a literatura oral recolhida em várias cidades paraibanas. Resultado de uma pesquisa iniciada em 1982, junto a alunos do curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba, o Cancioneiro representa parte da cultura musical paraibana que revive a cada geração. Várias versões dos textos orais foram encontradas, conta-nos as autoras, no entanto, apenas algumas versões de cada texto, em especial as que tiveram maior número de ocorrência, é que foram publicadas.

Classificado em oito Universos de discursos, o *Cancioneiro da Paraíba* registra os textos orais selecionados e suas respectivas partituras manuscritas, de acordo com o diagrama abaixo:

88 Doutora na Pós-Graduação em Letras da UFPB



NOSSO *CORPUS* EM CONSTRUÇÃO, EM USO

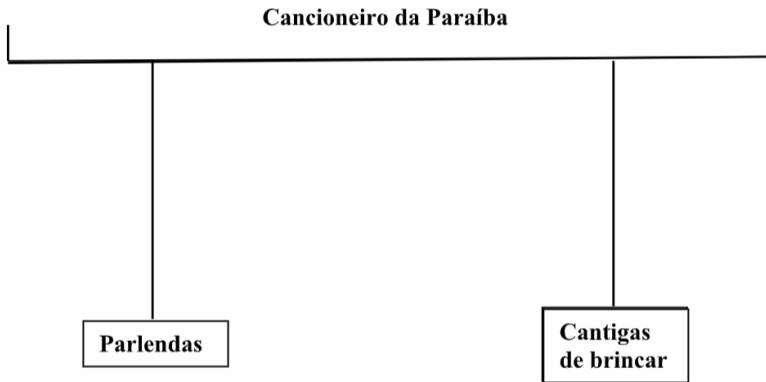
Para desenvolver o trabalho aqui proposto, optamos pela pesquisa-ação (BARBIE, 2004) que permite a inserção do pesquisador no campo de pesquisa, ora observando, ora interagindo com os pesquisados. Para tanto, foi-nos permitido adentrar na disciplina Oficina Básica de Artes Música (Música) do curso de graduação em Arte e Mídia, da Universidade Federal de Campina Grande, a fim de entender como o *Cancioneiro da Paraíba*, em uso, em ‘contactos’ diversificados pode ser reelaborado.

Entendemos que o *Cancioneiro da Paraíba*, enquanto parte da cultura paraibana,

“[...] não é um sistema fechado; [...] se forma, se desenvolve, evolui, por vezes desaparece, em função de seus contactos, dos confrontos ou conflitos com outras culturas, e resulta, sempre, a cada momento, de uma “história compartilhada” (RASTIER e BOUQUET, 2002, p. 6, *apud* PAIS, 2009, p. 22).

Significa dizer que o *Cancioneiro da Paraíba* passa de geração a geração, ora ganhando, ora perdendo elementos, conforme a cultura do sujeito que dele se apropria. É, dessa forma, uma construção coletiva, de valores compartilhados, conservando um núcleo em torno do qual uma diversidade de valores é agregada.

A fim de propor trabalhos coletivos de composição e improvisação musical, escolhemos, em consonância com as contribuições dos alunos, dois universos de discursos que seguem:



Dentre as quarenta e duas parlendas, foram escolhidas duas, primeiramente, *Hoje é domingo* e *O carrapixo*. O critério para esta seleção deu-se com base em experimentos anteriores de musicalização dados pela professora/pesquisadora. Após os experimentos com sons do corpo associado às parlendas, os alunos escolheram algumas outras parlendas e cantigas de brincar para executarem arranjos diversificados com instrumentos musicais alternativos, como também com sons do corpo.

O resultado desses experimentos faz-se em contínua construção: a cada aula, a cada repetição, ou seja, a cada aula/ensaio, tudo é novo, nada é igual. “O mesmo discurso, realizado pela mesma pessoa, modifica também, se for em lugares diferentes, ou em tempos

diferentes” (BATISTA, 2001, p. 145). O sistema musical aqui considerado, não é fechado, mas aberto a novos contatos com outros sistemas e gêneros musicais, como o *Rap*.

No decorrer de anos de trabalho, nessa disciplina, observamos o caráter pluricultural/musical dos alunos envolvidos. Alguns têm experiências sistematizadas em escolas de música, outros aprenderam a tocar instrumentos no ambiente familiar, enquanto a maioria é formada por bons ouvintes. O perfil diversificado dos alunos permite, então, desenvolvermos um vasto e amplo trabalho de oficina de música.

O contexto da sala de aula, enquanto espaço sociocultural modifica-se a cada nova turma e, assim também, os trabalhos coletivos de composição e improvisação são resignificados de acordo com as relações estabelecidas entre o professor/enunciador e os alunos/enunciatários. Podemos afirmar, seguindo a posição de Pais (2009, p. 22), que a disciplina Oficina Básica de Artes (Música) enquanto “[...] comunidade lingüística e sociocultural se caracteriza como um complexo conjunto de “saberes” e “valores compartilhados”, construídos, reiterados, modificados ao longo do processo histórico”.

O trabalho desenvolvido visa propiciar aos alunos uma nova maneira de apropriação da linguagem musical, fazendo e experimentando possibilidades musicais. Essa maneira de fazer educação reafirma a fala de Pais quando ele escreve que “Constitui a “educação” o único processo pelo qual é possível preservar, restaurar ou restabelecer uma civilização, na medida em que pode realizar a reinserção das pessoas no processo histórico de uma cultura.” (PAIS, 2009, p. 24).

Portanto, através de diversas atividades de criação, tomando como base o *Cancioneiro da Paraíba*, acreditamos que, uma nova maneira de fazer e de ouvir música permite incitar o raciocínio para o despertar da criatividade, possibilitando mais uma forma de “reinscrição” dos alunos na cultura musical, instigando, discutindo,

experimentando, enfim, criando inúmeras possibilidades de um fazer musical criativo.

REFERÊNCIAS

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Líber Livro Editora, 2004.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O discurso semiótico. In: _____. et al. **Linguagem em foco**. João Pessoa: Idéia, 2001. p. 133-157.

_____; SANTOS, Idelette Fonseca dos. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais. **Acta Semiotica Et Linguistica**, João Pessoa: Editora Universitária/UFPB/Ideia, v. 14, n. 1, p. 17-30, 2009.

RASTIER, François; BOUQUET, Simon et al. **Une introduction aux sciences de la culture**. Paris: P.U.F., 2002.

FOLHETOS DE CORDEL NA REDE: O DESENVOLVIMENTO DE UMA APLICAÇÃO WEB PARA GERENCIAMENTO DE CORDÉIS NA BIBLIOTECA ÁTILA ALMEIDA/UEPB

Manuela Eugênio Maia⁸⁹

1 INTRODUÇÃO

Numa era marcada pela conectividade e interatividade, mediada em função das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), as questões que envolvem a satisfação do uso de serviços e produtos de informação é cada vez mais presente e relevante.

Assim, em época de avanços tecnológicos informacional e comunicacional, a divulgação documental via *on-line* é algo substancial e socialmente obrigatório, pois prescinde a idéia da democratização da informação. Esta, fundamental na sociedade da Informação, demarcada historicamente após o *boom* informacional pós anos 50 do século XX.

Por outro lado, o movimento anti-globalização faz consolidar o processo de afirmação das identidades locais/regionais. No

89 Mestre em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bacharel em Biblioteconomia e Licenciada em Pedagogia pela UFPB. Professora do curso de Arquivologia da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Diretora da Biblioteca Central do Sistema Integrado de Bibliotecas da UEPB manuelamaia@gmail.com. Esse artigo contou com a participação das alunas bolsistas do PIBI 2009-2010 Amanda Brito Xavier de Moraes e Naiany de Souza Carneiro.

caso da Paraíba, especificamente na cidade de Campina Grande, há um valioso acervo, doado pelo Governo do Estado da Paraíba e que, desde 2004, pertencente à Universidade Estadual da Paraíba (UEPB): a Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.

Este acervo trata-se de um projeto familiar, colecionado em vida pelo professor Átila Almeida e seu pai, o famoso historiador areense Horácio de Almeida. Além de livros, jornais e periódicos, o acervo da Biblioteca conta com valiosa e rica coleção de cordel, objeto de várias pesquisas, reportagens (televisivas e impressa) e de interesse pelos amantes da cultura popular nordestina.

Hoje, é considerada no meio acadêmico a maior biblioteca desse gênero do Brasil com 7.498 (sete mil, quatrocentos e noventa e oito) títulos de cordel e 10.591 (dez mil, quinhentos e noventa e um) exemplares. A sua divulgação *on-line* visa a torná-la de conhecimento público. Disponibilizando na *web* as informações que a envolve, amplia-se a sua importância e representatividade no Brasil tanto para os cidadãos como para os pesquisadores, constituindo-se como mais um local de acesso sobre os elementos da cultura nordestina/popular, extrapolando as paredes físicas da biblioteca/arquivo. (JARDIM; FONSECA, 2004).

Nesse sentido, o olhar do bibliotecário e do arquivista sobre as questões do usuário é primordial para o desenvolvimento do seu trabalho no sentido da melhoria de sistemas eficazes e eficientes; que, sobretudo, atendam aos anseios e interesses de quem os usam.

Partindo dessa concepção, o projeto de pesquisa PIBIC intitulado “Desenvolvimento de uma aplicação *Web* para gerenciamento de cordéis da Biblioteca Átila Almeida/UEPB” partiu do pressuposto que, sem o conhecimento acerca do perfil, necessidades, demandas e barreiras de acesso à informação dos usuários, poder-se-ia falhar na obtenção de dados descritores que atendessem a real missão para qual o aplicativo foi desenvolvido: o seu efetivo uso.

Assim, esse artigo tem como objetivo apresentar, por meio de ilustração, o banco de dado de cordel da UEPB, gerado a partir de

3 anos de pesquisa e que, no último, 2009-2010, foi institucionalizado o projeto via PIBIC.

Tal pesquisa, de metodologia aplicada, visou contribuir com um produto para instituição, alvo de convênios e parcerias no sentido de potencializar cada vez mais o uso da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida.

O BANCO DE DADOS DE CORDEL DA BIBLIOTECA DE OBRAS RARAS ÁTILA ALMEIDA

A importância dessa pesquisa, sem dúvida, foi o de disseminar a cultura popular, em especial, da literatura de cordel, para sociedade através da criação de um banco de dados, este, objetivo final da pesquisa iniciada em 2009.

Em nenhum momento, olvidou-se oferecer um trabalho como esse que objetivou oferecer um produto informacional de qualidade, e que proporcionasse eficácia na recuperação da informação.

Braga (2008) relata justamente a respeito desse valor da informação, quando diz que ela assume nos dias atuais, uma relevância crescente, tornando-se fundamental nas relações sociais, seja na empresa ou na vida privada, com a descoberta e introdução de novas tecnologias. Sendo assim, notabilizou-se a importância de ter uma eficiência no que tange ao processo realizado para se ter esse tão valioso recurso.

Ressalta-se que, entre agosto de 2009 até o presente momento, todas as tarefas citadas no item atividades desenvolvidas foram realizadas com êxito, destacando-se: a digitalização dos cordéis; descrição dos cordéis; pré-lançamento do banco de dados (testes); lançamento do banco de dados; atualizações do banco de dados (correções); cadastro dos cordéis no banco; e a construção de um catálogo digital, o qual ainda está em construção, uma vez que tais tarefas foram desempenhadas no período de março á agosto de 2010.

Desta forma, conseguiu-se assim atingir o objetivo da pesquisa, estando o banco de dados disponível no *site* da Universidade

Estadual da Paraíba na seguinte URL: <http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>.

Abaixo, contam as imagens das páginas compostas pelo banco de dados em sua íntegra. Eis:



IMAGEM 1: Página principal do banco de dados

FONTE: Disponível na página <<http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Essa primeira imagem refere-se à página principal do *site*, informando o histórico da Biblioteca Atila Almeida, escrito pela Professora Mestre Manuela Maia. Abaixo, fotos das dependências da Biblioteca, além da foto do próprio construtor ideológico da Biblioteca, Professor Atila Almeida. Acima, tem-se o *link* denominado “Buscar cordel” para que o usuário, ao clicar, tenha acesso aos campos descritivos que facilitam as pesquisas. No lado direito,

tem-se a petição do *login* e senha, campos exclusivo aos administradores, para a modificação e alimentação do **banco**.

uepb
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Arquivo Digital de Cordéis da
Biblioteca de Obras Raras
Arlindo Azeiteiro

Título | Escola Cordel | Geraldo Cordel | Gerenciar Administração

CE: Anacleto Brito - logoff

Utilize a nossa busca simples ou avançada, para encontrar o cordel desejado.

Busca por Título do Cordel:

Busca:

Busca Avançada:

Título:

Sub-título:

Autor:

Assunto:

Idioma:

Tipo de Imagem de Capa:

Assunto da Imagem de Capa:

Busca:

Copyright © 2010 UEPB. Todos os direitos reservados.
Dados de acesso: 11/ago/2010, 12:28:38 (hora)

IMAGEM 2: Momento da busca

FONTE: Disponível na página <<http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Nesta segunda imagem, indica a página de pesquisa, podendo o usuário realizar a busca do cordel de sua escolha, optando por uma pesquisa simples, apenas pelo título do cordel ou uma pesquisa avançada através não só do título do cordel, mais também pelo subtítulo, autor, assunto, idioma, tipo de imagem da capa, e assunto da imagem da capa. Essas opções são importantes caso o usuário não recorde do título do cordel, obtenha outras formas de acesso à recuperação das informações, o que aumenta o seu sucesso quanto à precisão do documento desejado.

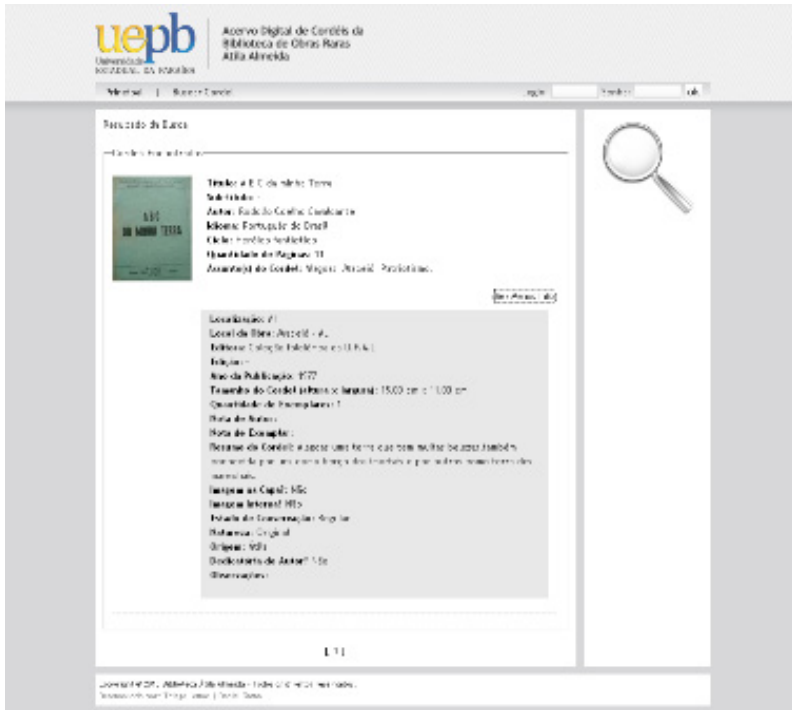


IMAGEM 3: Página que mostra o resultado da busca.

FONTE: Disponível na página <<http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Após o momento posterior da busca, o usuário depara-se com a imagem 3, a qual apresenta o cordel pesquisado. Se este estiver navegando na intranet da UEPB, ele terá disponível o cordel em sua íntegra. No entanto, se este estiver em uma internet, só poderá ter acesso à imagem da capa do cordel juntamente com informações catalográficas resumida.

Em seguida, tem-se a opção “ver mais”, onde estão disponibilizadas informações sobre: localização, local da obra, editora, edição, ano de publicação, tamanho do cordel (dimensões), quantidade de

exemplares, nota de exemplar, nota de autor, resumo do cordel, imagem na capa, tipo de imagem na capa, quantidade de imagem na capa, imagem interna e quantidade de imagem interna, estado de conservação, natureza, origem, dedicatória do autor, e observações.

Tais metadados são importantes, principalmente, em uma busca *online*, já que os usuários não terão o documento físico original. Contudo, com esse procedimento serão disponibilizadas informações sobre o cordel, objeto de pesquisa como de curiosidade para qualquer cidadão.

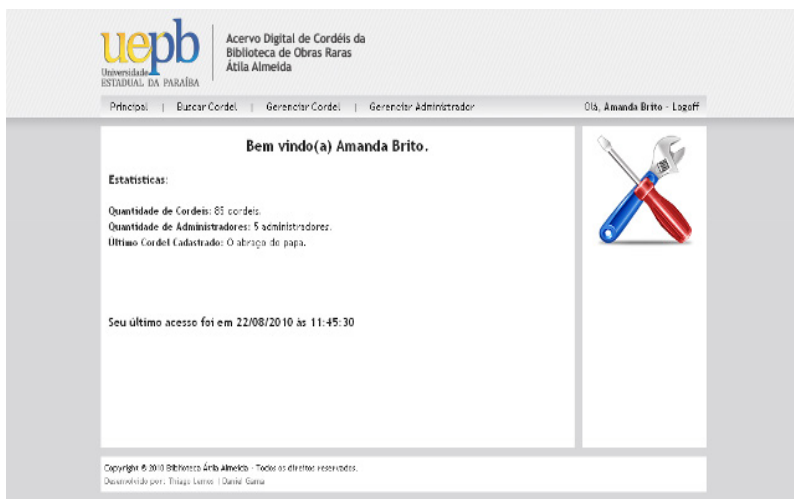


IMAGEM 4: Página de estatísticas

FONTE: Disponível na página <<http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2010.

A página acima é restrita aos administradores. Nela, tem-se a opção de buscar e gerenciar os cordéis, bem como, gerenciar o administrador. Também se encontram as estatísticas que consistem na contabilização da quantidade de cordéis que foram cadastrados,

quantidade de administradores envolvidos e a informação sobre o último cordel cadastrado, situando o administrador quanto ao horário do seu último acesso.

Quando o administrador clica no *link* “gerenciar cordéis”, ele tem acesso aos nomes dos cordéis já cadastrados, e acima possui as opções, editar cordel, excluir cordel e outras ações.

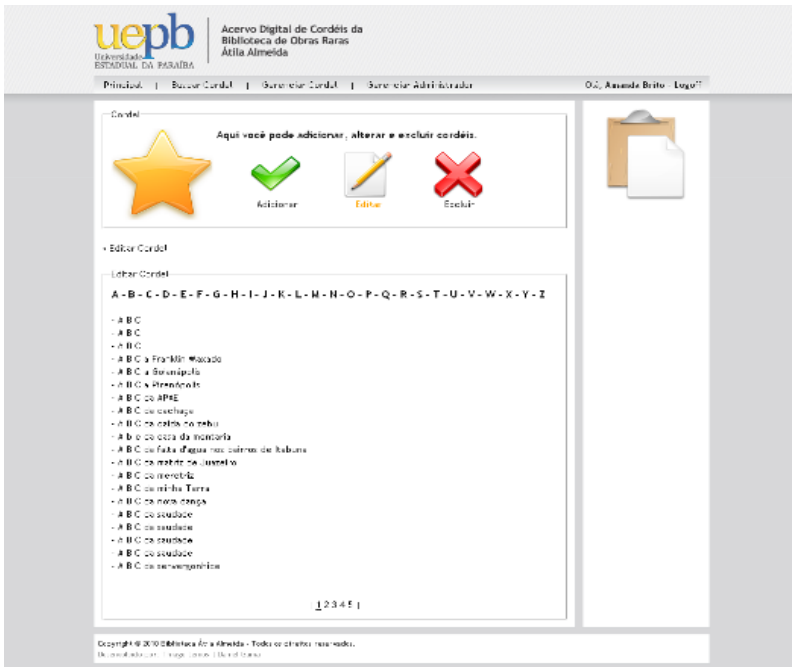


IMAGEM 5: Página de gerenciamento e alimentação do banco de dados.

FONTE: Disponível na página <<http://cordeis.bc.uepb.edu.br/index.php>>. Acesso em: 10 set. 2010.

Nesta página, o administrador tem a opção de adicionar, alterar e excluir cordéis. Além de ter acesso aos nomes dos cordéis já cadastrados e em ordem alfabética. Se a opção for editar cordel, o

administrador tem a oportunidade de adicionar fotos, alterar nome de título, autor, assunto, ou qualquer outro campo descritivo.

Na biblioteca Átila Almeida, o acervo de cordéis esta disponível em seu suporte original, ou seja, em suporte papel. Contudo vê-se que, com a disponibilização dos cordéis via *Web*, a pesquisa torna-se mais cômoda e mais rápida, proporcionando ao usuário uma busca eficaz.

Com o acesso aos cordéis desta forma, o usuário fica ciente destes e de outros serviços prestados pelo site da Biblioteca que assim cumpre seu papel de disponibilizar a informação e gerar conhecimento.

Braga (2008) afirma que a tecnologia da informação impulsiona o progresso, conduzem a inovação, aumentando a riqueza e atraem novos investimentos. Vive-se em um ambiente/mundo em que a informação passa a ter um valor intrépido e, por isso, é importante que o usuário tenha acesso de maneira eficiente e eficaz. Nesse sentido, as tecnologias da informação têm se constituído como recurso valioso nesse processo.

Contudo, sem a sólida base em normas catalográficas e arquivística, a saber, a AACR2, a ISAD[G] (Norma Geral de Descrição Arquivística), a ISAAR[CPF] (Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias) e a NOBRADE (Norma de Descrição Arquivística Brasileira), a pesquisa não seria exequível. Em suma, as descrições bibliográficas e arquivísticas têm o objetivo de nortear os bibliotecários e os arquivistas quanto à descrição, à classificação, à identificação e à localização dos documentos, além de situá-lo quanto ao contexto e o sistema de arquivo que o gerou.

3 A DESCRIÇÃO DA INFORMAÇÃO E SUA RELEVÂNCIA PARA A PESQUISA

Com o objetivo de disseminar as importantes informações contidas nesse gênero, de forma rápida e eficaz é que se fez necessário dar

continuidade as atividades que auxiliaram, ou melhor, que deram suporte a criação e execução do banco de dados. Nesse, o usuário pode acessar as informações sobre os cordéis sem o seu deslocamento físico à biblioteca para posterior recuperação e uso dos dados acerca dos documentos. Um acervo digital manipulado na forma de um banco de dados se destaca por sua vez pela facilidade em disseminar as informações, além da dinamicidade no acesso a elas, bem como agilização na transferência e socialização destas informações.

No entanto, no andamento das pesquisas viu-se que criar um banco de dados e achar que isso resolverá os problemas de acesso e recuperação da informação por parte do usuário, não consistia em uma atividade eficaz e completa. Sendo assim, criou-se políticas de acesso que resultassem em ferramentas que chame a atenção para a importância de informar o contexto do objeto digital a ser descrito para que os futuros usuários possam entender o ambiente tecnológico no qual ele foi criado. Neste sentido, vê-se que para Loist e Meer (2001) é importante que se construa a definição de padrões de descrição do objeto digital ou de várias partes que compõem um único objeto.

A busca em sistemas de recuperação da informação é um processo de alta complexidade, que envolve diversos fatores e requer do usuário um conhecimento prévio das linguagens específicas contempladas nos sistemas digitais, mesmo que esse usuário entenda de tecnologia, conhecer o contexto de produção da informação e os dados que agregam valores a esta é de suma importância.

Como forma de dar continuidade as atividades executadas nesta pesquisa, sabendo dessa dificuldade por parte dos usuários ao tentar recuperar informações em bancos de dados, fez-se necessária a construção de campos descritivos, que auxiliaram os usuários em suas buscas, racionalizando suas pesquisas.

Das normas de descrição bibliotecária e arquivística, que auxiliam ao profissional da informação na tarefa de representar o documento, levando-se em consideração os elementos formais e de conteúdo, estão: a AACR2 (Código de Catalogação Anglo-Americano), a ISAD[G] (Norma Geral de Descrição Arquivística),

a ISAAR[CPF] (Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias) e a NOBRADE (Norma de Descrição Arquivística Brasileira).

Em suma, as descrições bibliotecárias e arquivísticas têm o objetivo de nortear os arquivistas quanto à descrição, à classificação, à identificação e à localização dos documentos, além de situá-lo quanto ao contexto e o sistema de arquivo que o gerou. De posse dos cordéis, fiz-se a descrição de cada gênero, utilizando-se de leituras detalhadas, objetivando explorar as informações no qual se inferiu ser importantes e de maior interesse aos usuários.

A pesquisa em dicionários e *sites* especializados foi primordial para conceituar os campos descritivos do banco de dados com o intuito de entender melhor o que cada campo significa e quais são as suas possibilidades descritivas.

Nesta perspectiva, tem-se o conceito de descrição segundo Amaral (2002):

Ato de descrever e representar informações contidas em documentos e/ou fundos de arquivo, gerando instrumentos de pesquisa (inventários, guias, catálogos etc.), os quais explicam os documentos de arquivo quanto a sua localização, identificação e gestão, além de situar o pesquisador quanto ao contexto e os sistemas de arquivo que os gerou. As atividades de descrição são importantes em um arquivo porque garantem a compreensão do acervo arquivístico.

Em concordância como esse conceito, percebe-se que, por meio de atividades de representação, é possível o acesso aos documentos em seus distintos meios, seja no tradicional ou digital; a descrição surge como uma atividade imprescindível para melhor representar os documentos.

Nesse sentido, a descrição consiste no processo em que o bibliotecário e o arquivista criam representações de um determinado acervo, explicitando o conteúdo e o contexto deste, sendo de fato uma atividade intelectual, que exige habilidade na interpretação do conteúdo documental, conhecimento histórico acerca do produtor que no caso dos cordéis é o autor intelectual do documento, bem como da época em que foi produzido. Também se faz necessárias competências de cunho lingüístico, para a escolha dos termos que melhor represente o conteúdo desse gênero.

Segundo a Society of American Archivist (2002 apud BRASIL, 2006), o propósito da descrição é localizar, estabelecer controle intelectual, gerenciar, identificar e promover o acesso aos documentos por parte dos usuários que o busca.

A descrição dos cordéis foi feita com muita cautela, devido à complexidade natural de tal gênero, levando-se em consideração os aspectos lingüísticos (regionalismo), a ironia muitas vezes presente em diversos textos, a parcialidade de seus autores ao defender suas ideologias.

Tal circunstância exigiu o conhecimento dos autores dos cordéis, no qual se fez pertinente uma pesquisa biográfica destes, com o intuito de descobrir sua gênese, seu histórico familiar, seu contexto de crescimento, onde viveu, com quem partilhou os momentos mais importantes de sua carreira como cordelista. A pesquisa bibliográfica complementa o trabalho de descrição, pois visa a detectar a linha de pesquisa pelo qual o autor se dedicou durante sua trajetória com o intuito de entender o que havia por trás daqueles versos rítmicos, ou seja, o que de fato o autor quis expressar nas entre linhas de suas produções.

4 CONCLUSÃO

Considerando a importância do bando de dados para a referida pesquisa, já citado anteriormente no relatório parcial, desde o mês

de março até o mês de julho de 2010, a dedicação dos orientados debruçou-se na construção e alimentação do **banco de dados**.

Com o desenvolvimento de uma aplicação *web* para gerenciamento de cordéis, objetivou-se facilitar o acesso aos documentos por parte dos usuários, fazendo com que estes venham culminar uma satisfação no que tange às informações dos cordéis de maneira eficaz.

O **banco** é um aglomerado de registros onde estes são dispostos em estrutura regular que nos proporciona uma reorganização dos dados referentes à produção informacional. Nesta pesquisa, esta ferramenta foi produzida na linguagem SQL uma vez que o banco de dados que utilizado é o My SQL, pois este é gratuito não acarretando problemas em relação aos direitos autorais, protegidos pela Lei de Direito Autoral (Lei n. 9.610/1998).

Junto ao banco de dados, foi desenvolvido páginas xhtml + css com programação em php, tendo assim uma área restrita para cadastrar, editar e excluir os cordéis, caso seja necessário. A base de dados também possui seis tabelas, são estas: administração, autor, ciclos, cordéis, idiomas e por ultimo imagens.

Concluído, fez o registro de 110 cordéis, incluindo a digitalização da capa (acessível na *Web*); quanto ao texto do cordel, na íntegra, também foi alimentado no banco, contudo de acesso local. Ou seja, o desafio continua: o cadastro de mais de 7.000 cordéis da coleção Átila Almeida, somados aos cerca de 2.700 títulos adquiridos com a recente compra pela UEPB do acervo do professor Francisco Gilmar de Carvalho, fruto dos contatos proporcionados na pesquisa com o referido usuário da Biblioteca. Além do trabalho de elaboração do tesaurus, já iniciado com o cadastro/catalogação dos 110 cordéis já sinalizados.

Em relação à repercussão da pesquisa, foram noticiadas matérias, em imprensa estadual, a visita das representantes no Brasil, da maior biblioteca do mundo, a “Library of Congress”, conhecida como a Biblioteca do Congresso Americano. Marli Soares, bibliotecária, e Helena Diniz, estiveram na Paraíba com o interesse particular de conhecer a preciosa coleção de cordéis gerenciada exclusivamente

pela Universidade Estadual da Paraíba. Comentaram de modo positivo as atividades desenvolvidas junto à Biblioteca Átila Almeida, noticiados nos seguintes endereços eletrônicos:

- <http://www.portalcorreio.com.br/entretenimento/matLer.asp?newsId=153646> [Portal Correio]
- <http://www.fatospb.com.br/conteudo.php?id=6052> [Fatos PB]
- http://www.diariodaborborema.com.br/2010/10/05/educacao2_0.php [Diário da Borborema]
- <http://www.sertaopb.com/2010/10/colecao-de-cordel-da-uepb-recebe-visita.html> [Sertão PB]
- http://www.universia.com.br/noticia/materia_dentrodo-campus.jsp?not=60709 [Universia Brasil]
- <http://www.itaporanga.net/capa/modules/news/article.php?storyid=3097> [Itaporanga.net]
- <http://paraibaonline.com.br/coluna.php?id=65&nome=UEPB+-+literatura+de+cordel> [Paraíba online]

Devido à relevância e critério da pesquisa executada, a coordenadora do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) convidou a profa. MS. Manuela Maia para participar da Semana do PPLP como palestrante em mesa redonda, cujo tema foi “Folhetos de Cordel em Rede”. A referida Semana ocorreu no período de 8 a 12 de novembro na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O evento contou com pesquisadores de cordel, bem como bibliotecários, cuja preocupação é tratar e disseminar a informação desse documento para viabilizar estudos e perpetuar a cultura local.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Cléia M. G. **Diretrizes para a digitalização no arquivo público da cidade de Belo Horizonte**. 2002. Disponível em: <<http://>

www.cinform.ufba.br/v_anais/artigos/cleiamarciagogesamaral.html>.
Acesso em: 21 jan. 2010.

BECK, Ingrid. **Manual de conservação de documentos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985.

BRAGA, ASCENÇÃO. Gestão da informação. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/19_arq1.htm >. Acesso em: 18 jul. 2008.

BRASIL. ARQUIVO NACIONAL. **NOBRADE**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

_____. **ISAD [G]**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

_____. **ISAAD [CPF]**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

CONWAY, PAUL. **Preservação no universo digital**. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 24p. 1997.

JARDIM, José Maria; FONSECA, Maria Odila. Estudos de usuários em arquivos: em busca de um estado da arte. **DataGramZero- Revista de Ciência da Informação**, v.5, n.5, out/04

FERREIRA, Sueli Mara S. P. Novos paradigmas e novos usuários de informação. **Ciência da Informação**, v.25, n. 2, 1995.

FONSECA, J. M; FONSECA, M.O. Estudos de usuários em arquivo: em busca de um estado da arte. **DataGramZero- Revista de Ciência da informação**, v. 5, n. 5, out. 2004

MAIA, Manuela Eugênio; OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire. Tratamento documental para cordéis: o raro acervo Átila Almeida. *In*: FÓRUM INTERNACIONAL DE ARQUIVOLOGIA, 1., 2008, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa, UEPB, 2008.

MySQL Reference Manual. MySQL AB Sun Microsystems, Inc. 2009. Disponível em <<http://downloads.mysql.com/docs/mysql-tutorial-excerpt-5.0-en.a4.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

PHP Documentation Group. **Manual do PHP**, 2008. Disponível em: <http://www.php.net/manual/pt_BR/>. Acesso em: 20 fev. 2009.

SILVA, R. N.; OLIVEIRA, R. Os limites pedagógicos do paradigma da qualidade total na educação. *In*: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFPe, 4., 1996, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: UFPe, 1996. Disponível em: <<http://www.propesq.ufpe.br/anais/anais/educ/ce04.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2010.

RELAÇÕES INTERSUBJETIVAS E TEMÁTICO- FIGURATIVAS DO FOLHETO *VÃO MATAR O VELHO CHICO PARA REGAR O SERTÃO!*

Renata de Oliveira Pinto
Maria de Fátima B. de M. Batista

1. INTRODUÇÃO

A significação, entendida como função semiótica, é a relação de dependência entre conteúdo e expressão no interior de um signo verbal, não verbal e sincrético. O percurso gerativo da significação apresenta três etapas, chamadas estruturas: a fundamental, a narrativa e a discursiva.

O nível discursivo, o mais superficial do percurso gerativo da enunciação, “representa as escolhas que o Sujeito discursivo faz para expressão das estruturas narrativas” (BATISTA 2001). Apresenta uma semântica (que compreende os investimentos de tematização e figurativização) e uma sintaxe (relações estabelecidas entre os sujeitos discursivos com o enunciado e com a enunciação).

Tomando por base essa teoria semiótica, extraímos do acervo do PPLP (Programa de Pesquisa em Literatura Popular) o *corpus* constituído do folheto de cordel *Vão matar o Velho Chico para regar o sertão!*, na versão escrita, da autoria de Jotacê Freitas, datado de janeiro de 2005 e fizemos uma análise das estruturas discursivas, ressaltando os temas e as figuras que recobrem a narrativa, além das relações de pessoa, tempo e espaço existentes nela.

2. ANÁLISE DO *CORPUS*

A análise das relações intersubjetivas permitiu reconhecer que o enunciador se apresenta ora debruçado com o enunciado, ora embreado. No primeiro caso, aparece como narrador em terceira pessoa que se confunde com o próprio autor do texto. É Sujeito de um saber sobre o rio que vai desde as suas qualidades até seu valor e importância no cenário nacional. Ele também conhece as questões políticas atuais que estão sendo discutidas sobre a transposição das águas: o que o povo pensa, o que o povo deseja e o que o povo não quer. Seu enunciatário também se encontra em debragem e fora do enunciado, confundindo-se com o leitor. No segundo caso, o enunciador é um ator presente no enunciado que dialoga com outros atores, como nos trechos seguintes: “**me** perdoem os irmãos moradores do Nordeste”; “e **nos** deixar a ver lodo para ir cobrir um outro”. Aqui ele possui enunciatários textuais, embora não estejam na mesma situação espacial. Esses enunciatários são o governo e Ciro Gomes que estão distante do Nordeste, espaço referido no texto, sobretudo as margens do rio São Francisco.

O enunciador apresenta um discurso fundamentado na tese de que a transposição do rio São Francisco vai causar impacto ambiental e é uma jogada política do governo. Para sustentar veridictóriamente tal posição, ele apresenta posicionamentos de vários atores. Estes aparecem ora nomeados (Ciro Gomes, Dona Pequena, Satanás, Rui Barbosa) ora revestidos de papéis temáticos (mãe, moradores, povo, irmãos, paraibanos, cearenses, potiguares, sabidões, governo, ministro e ladrão), considerando-se os últimos com a função social desempenhada pelo autor que passa a assumir comportamentos e atitudes adequadas ao papel temático executado. Vale salientar que o modo de agir e pensar do ator reflete a estrutura social na qual o sujeito se encontra inserido. No caso do cordel analisado, os atores sustentam uma ideologia em relação à transposição do rio São Francisco, ora a favor, ora contra.

O governo é responsável pelo projeto de transposição das águas e é criticado pelo enunciador quando afirma que isto “só servirá

pra promover eleição”. Aqui ele delega a voz a Rui Barbosa, atribuindo-lhe a autoria da frase: “haverá um tempo em que o homem sentirá orgulho de ser ladrão”. O ator Ciro Gomes é apontado como o mentor da jogada política. A ele, o enunciador não dá o poder de voz por considerá-lo como ministro de Satanás.

Contraopondo ao pensamento governamental, o enunciador traz à tona Dona Pequena, uma mulher séria e trabalhadora em cuja voz transparece a disposição de defender o que ela chama de repartição ao “meio como quem reparte o pão”, em luta corporal se preciso for. Eis as citações:

*“Dona pequena é baixinha
Por isso tem esse nome
É séria e trabalhadora
Ninguém no mundo a embrome
Quando ela fica nervosa
Dá surra até em dez homens.”*

*“Ela disse ninguém faz
Operação no meu Chico
Cuido dele direitinho
Desde quando era Francisco
N’è hoje depois de velha
Que vão vim meter o bico.”*

Ela representa a voz do povo que mora às margens do rio São Francisco e que assume um papel contrário à transposição. Trata-se de um sentimento de gratidão ao rio, pois é dali que o povo tira sua subsistência.

A transposição do Velho Chico é, portanto, o tema mais trabalhado e debatido do texto. Consiste num projeto do governo federal que tem por finalidade desviar parte do rio para áreas que sofrem com a forte seca no Nordeste, beneficiando, assim, a população dessas áreas. É nesse ponto que ocorre o conflito central da narrativa:

de um lado aqueles que consideram o prejuízo que irá causar esse projeto, considerando-o como uma jogada política do governo e, de outro, aqueles que acham que as populações do Nordeste irão se beneficiar com o fato. Os exemplos seguintes são demonstrativos:

*“Em vez disso o que ele quer
É dilapidá-lo mais
Fazer jogada política
O que muito lhe apraz
Põe na frente o *Ciro Gomes*
Ministro de Satanás”.*

*“Paraibanos e Cearenses
E Potiguares também
Serão beneficiados
E ao governo dizem amém
Que do seu lado afirma
Que irá nos fazer um bem.”*

Já o governo é um ator que está do outro lado do conflito, trazendo uma ideologia favorável à transposição e assevera que é um projeto que apenas propõe melhorar as condições de vida dos habitantes das áreas atingidas pela seca. *Beneficiados, fazer um bem* são reflorescimento dos sonhos, melhoria de condições de vida do nordestino. Os atores sertanejos são, também, favoráveis à transposição, porque é através dela que têm a esperança de uma melhoria de vida, sem tantas desgraças e dificuldades.

*“Me perdoem os irmãos
Moradores do Nordeste
Pra quem a transposição
Muitos sonhos refloresce
Mas se isso ocorrer
Vão saber que mal fizeste.”*

Ao São Francisco, o velho Chico, como é carinhosamente chamado, são atribuídas várias características ou qualidades tematizadas. O tema *integração* aparece como a característica mais importante do rio, chamado rio da integração nacional pelo fato do curso de suas águas passar por vários estados do Brasil, tendo sua nascente em Minas Gerais e, em Sergipe, seu encontro com o mar. A estrofe seguinte apresenta as figuras que recobrem esse tema:

*“Este rio integra povos
De quase toda a nação
Sai lá de Minas Gerais
Da Bahia é o coração
Em Pernambuco Alagoas
E Sergipe tem vazão.”*

O tema generosidade aparece, também, aplicado ao rio e justificado pela contribuição econômica que fornece ao país e à população de suas margens. Como figuras da generosidade, aparecem *fartura do peixe, navegação e irrigação*. O trecho abaixo confirma:

*“Por ser muito generoso
Esse rio é muito amado
Tem a fartura do peixe
E apesar de assoreado
Serve pra navegação
E irrigação dos dois lados.”*

Vinculado à generosidade, tem-se o tema alimentação que aqui aparece recoberto com as figuras *uva, plantação, peixe* e, sobretudo, *água*. São elementos da natureza (mencionada como “mãe santa”) que se acha também figurativizada por plantas animais, água, terra, cascatas, rios e pedras. Toda essa beleza natural parece prejudicar-se com a transposição.

A poluição do São Francisco é mais um tema apresentado no texto, pois lixos tóxicos, provenientes de indústrias e esgotos clandestinos são depositados diretamente nas águas do rio. O enunciador chama, para o fato, atenção e cuidado para que haja uma total reavivagem do Velho Chico. *Esgoto, lixo tóxico, poluído e protegido* são as figuras da poluição.

*“O Chico anda largado
Está sendo poluído
Por esgoto e lixo tóxico
Precisa ser protegido
Recuperar suas matas
Pra torná-lo mais garrido.”*

Destruição do rio São Francisco vem a ser o último tema proposto, como consequência da transposição, porquanto, caso ocorra sua concretização, poderá até culminar na total extinção do rio. Como figura da destruição aparece o *impacto ambiental*, e dilapidação cada vez maior do rio, além dos elementos poluentes citados antes.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O Discurso Semiótico. In: ALVES, Eliane Ferraz et alii (org). *Linguagem em Foco*. João Pessoa: Editora Universitária/ Idéia, 2001. pp. 133-157.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2001.

NOS PASSOS DA PRINCESA BEATRIZ, DE PORTUGAL AO BRASIL

Socorro Barbosa¹

Nesta 5ª Semana do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), versão 2010, organizado pela coordenadora do Programa, a professora Maria de Fátima Batista, um dos objetivos é, além de divulgar os trabalhos sobre a multifacetada literatura popular nordestina, pretende-se, também, homenagear importantes estudiosos e colaboradores desta área, tais como o professor Arnaldo Saraiva, da Universidade do Porto (Portugal), Neide Medeiros Santos (UFPB) e os autores populares Altemar de Alencar Pimentel e José Alves Sobrinho foram agraciados com a Medalha PPLP. Esse incentivo foi instituído por Neuma Fachine Borges para aqueles que se destacam na produção literária popular ou sobre seu estudo.

Com nosso trabalho inserido no tema *Caminhando com a literatura Popular: de Portugal ao Brasil*, desejamos, também, prestar uma homenagem a um dos cordelistas, a nosso ver, mais importantes da literatura popular em verso, **João Martins de Athayde**, focando nosso estudo, de preferência, na *Fugida da Princesa Beatriz, com o conde Pierre*, de sua autoria.

O nome deste poeta paraibano (de Ingá de Bacamarte 1880-1959), a quem convidamos para participar também desta festa cultural, tem oferecido certa polêmica quanto a sua verdadeira autoria dos folhetos que publicou. A verdade é que, em 1921, ele comprou da viúva de Leandro Gomes de Barros os direitos autorais

1 Profa do DLCV/UFPB, ex-coordenadora do PPLP

do poeta de Pombal. Assim, sua atividade de editor está sempre associada ao fato de que ele publicava originais de outros poetas populares, fazendo constar apenas seu nome, como editor proprietário. Sem dúvida, isto gerou certa dificuldade em saber, com precisão, quais os folhetos de sua autoria, ainda mais porque, neste particular, foi seguido por João Bernardo, quando comprou a folhetaria de João Martins de Athayde, identificava-se como Editor Proprietário e conservava o nome do poeta de Ingá, como se fosse o autor.

Há quem pense e até, levemente, afirme que João Martins de Athayde apropriou-se da produção de Leandro Gomes de Barros, classificando-o de desonesto, declarando, indevidamente, que Athayde nunca fez verso. Desta confusão gerada, não se pode, no entanto, afirmar que ele tenha usurpado autorias. O objetivo era identificar a editora, diferentemente do que ocorria com edições clandestinas.

Pessoas que conheceram este poeta testemunham, segundo Átila de Almeida, seu caráter equilibrado, sério, a quem “não se pode, nem se deve atribuir características de surripador de propriedade intelectual alheia”.

Cascudo assegura-nos que é vastíssima sua produção de folhetos que são “milhares e milhares de versos que os cantadores decoram” e, ainda registra que “durante 30 anos foi o grande editor de folhetos do Nordeste”.

Além de folhetos, publicou em 1977, sob orientação de Valdemar Valente, o livro *Trovador Nordestino*. Mas, apenas para oferecer um exemplo da capacidade artística do poeta em foco, o que diriam essas pessoas se lessem o *Marco do meio do mundo*, trabalho bem anterior ao de Leandro Gomes de Barros? Aliás é o próprio Leandro quem confirmou esta anterioridade, quando anuncia: “Como derribei o Marco do meio do Mundo”.

Criador de pejeas imaginárias que deleitavam o povo sertanejo, na sua produção, encontramos uma diversidade de temas cujos versos evidenciam o sertão, o heroísmo, a sátira, a moral, a religião,

os desafios, os animais, entre outros. Eis a opinião do próprio João Martins de Athayde a este respeito:

Todos os encontros ou pelejas que tenho publicado em folhetos foram imaginários, quanto a outros temas é difícil dar uma relação. Muitas de minhas trovas que se tornaram populares tiveram sua época, pois faziam chiste com as modas, a política, certos tipos populares, ou cangaceirismo, as secas, fatos de mais sensação, etc.

Para registrar apenas uma leve notícia a respeito da inteligência criadora deste poeta do cordel nordestino, pesquisa por nós efetuada no acervo do PPLP/UFPB revelaram que muitas das histórias tradicionais de origem ibérica, aqui aportadas via Portugal, foram apenas versejadas por nossos poetas populares, tal como comprova esta estrofe final da Estória da Donzela Teodora, de Leandro Gomes de Barros:

*Caro leitor, escrevi
tudo que no livro achei
só fiz rimar a história
nada aqui acrescentei
na história grande dela
muitas coisas consultei.*

A História da Princesa Magalona é outro exemplo de narração tradicional europeia, também herdada através de Portugal. Esta história gozou, durante séculos, de grande popularidade. Foi escrita primitivamente em prosa, em Provençal, no século XIV, por Bernard de Trèves, com o título *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*. Da França, foi rapidamente divulgada, a partir do século XV, por outros países europeus.

Ao longo do tempo, ela vai sofrendo, naturalmente, transformação considerável e/ou redução do conteúdo. Exemplo disso é o

que ocorreu em Portugal com a edição do século XX da Livraria Barateira, um folheto de 16 páginas intitulado *História completa da Princesa Magalona*. Mas, no século XVIII, já havia surgido uma “versão em quadrinhos de sete sílabas, mas o original em prosa continuou a ser impresso”.

No Brasil esta narração foi versada pelos seguintes poetas de cordel: Romano Dantas de Farias, Luiz Gomes Lumerque (Poeta Ferro), Firmino Teixeira do Amaral e por João Martins de Athayde cuja versão *A fugida da Princesa Beatriz com o conde Pierre*, editada em Recife, é incluída em **Vaqueiros e Cantadores** por “ser incontestavelmente mais limpa e mais típica”. Desta forma, João Martins de Athayde recebe o atestado de qualidade de produção.

Da universidade de Salzburg-Áustria, para sua tese de doutoramento, a professora Angela Birner efetuou estudos comparativos minuciosos, quanto ao conteúdo e quanto à forma, entre outros aspectos, sobre o texto de João Martins de Athayde e uma versão portuguesa, em prosa, do ano de 1737.

Angela Birner esclarece que João Martins de Athayde, coerente com o título, inicia a narração segundo o padrão tradicional português, depois o abandona e concentra-se, coerentemente, na “fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre”. Após observar alguns resultados de sua análise acadêmica, afirma que “o folheto de Athayde apresenta uma adaptação singular duma estória tradicional europeia no repertório da literatura de cordel brasileira”.

Recentemente (2003), Luiz Nunes Alves ou Severino Sertanejo publicou um livro de 113 páginas, no dizer dele :

“mais uma modesta contribuição à literatura popular em verso, fixando-me para tanto na vetusta novela escrita, primeiramente em provençal, no século XIV, por Bernardo de Trèves, com o título de Pierre de Provence et la belle Maguelonne”.

Na capa do referido volume, há uma expressiva ilustração representativa do título da obra do erudito/poeta popular: *A Princesa Magalona e o seu amor por Pierre*.

Essa obra, na visão de Hildeberto Barbosa Filho, poeta e crítico literário, registrada na apresentação do livro constitui “senão o maior poema popular já escrito, a exemplo do que fez com História da Paraíba em Verso; compõe — dizia eu — o poema mais poético e mais encantatório de sua lavra”.

“Homem de formação jurídica, portanto afeito aos alfarrábios do racionalismo acadêmico, mas em contrapartida, imerso profundamente nas lagoas mágicas da cultura popular e nas águas salobras dos rios sertanejos, procura nessa travessia constante entre a roça e o elevador, como no poema de Drummond, manter acesa a velha chama dos Cariris Velhos, transfigurada nas labaredas da poesia”.

É justo registrar, ainda, que assim como Tristão de Athayde e Mário de Andrade, Ângela Bezerra de Castro reconheceu as qualidades de nosso homenageado. Com justiça, incluiu seu nome na **Coletânea de Autores Paraibanos**.

Lembro-me bem que, com frequência, nossa querida amiga, a professora Neuma Fechine Borges, evidenciava o quanto João Martins de Athayde foi admirado, citado e imitado por José Lins do Rego. Isso ficou também registrado.

Assim constatamos que essa história europeia, caminhando de Portugal ao Brasil, foi capaz de envolver poetas populares e eruditos, pesquisadores nacionais e internacionais, num enredo já tecido há tantos séculos, graças à arte e o talento de João Martins de Athayde ao oferecer-lhe um tratamento especial, tanto no que se refere ao desenvolvimento do fio narrativo, como na formalização

da linguagem, impregnando a narrativa, entre outros recursos, de traços nacionalizadores com os quais o leitor brasileiro, sobretudo o nordestino, mesmo nos dias de hoje, é capaz de se identificar.

REFERÊNCIAS

Romanceiro popular nordestino, marcos e vantagens. Campina Grande: Grafset – Universidade Regional do Nordeste, 1981.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José.

Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada.

Editora Universitária da UFPB, p.71

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e ALVES SOBRINHO, José.

Romanceiro popular nordestino, marcos e vantagens. Campina

Grande: Grafset – Universidade Regional do Nordeste, 1981.

ALVES, Luiz Nunes. **A princesa Magalona e seu amor por Pierre.**

Apresentação de Hildeberto Barbosa Filho; João Pessoa: Imprell

Editora, 2003. 113 p.

ATHAYDE, João Martins. A fuga da princesa Beatriz com o conde

Pierre **in Vaqueiros e cantadores.** EDUSP: São Paulo, 1984. p.30-38.

BARROS, Leandro Gomes de. **Estória da donzela Teodora,** 1981

(Cópia do folheto , presente de Neuma Fachine Borges).

BIRNER, Angela. **Relações entre estórias tradicionais na literatura**

portuguesa e brasileira. 1988 (estudo efetuado para tese de doutora-

mento na Áustria).

BORGES, Neuma Fachine. **O São João na literatura de cordel.** São

Paulo, 1990.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Editora Brasileira de Ouro, p. 273.

CASTRO, Ângela Bezerra et al. **Coletânea de autores paraibanos**. Sec/PB.

LITERATURA DE CORDEL: DUPLA DIMENSÃO SEMÂNTICA

Braulio do Nascimento¹

A função mediadora exercida pela literatura de cordel entre a oralidade e a escritura, entre o oral e o escrito, entre a tradição e a contemporaneidade, aconselha o seu estudo como um núcleo de interação constante de ambas as realidades.

A capacidade de absorção de enorme variedade de temas pela literatura de cordel não lhe pode fixar o atributo de mero entretenimento, de ecletismo, de alienação. Ao lado da reprodução recreativa dos contos de fadas, das aventuras maravilhosas, da fantasia expressa pelos poetas, há uma consciência perfeita de sua função social, de sua participação nas transformações da sociedade, de que se faz arauto, na elaboração de mitos e heróis. Basta confrontar as duas óticas – a oficial e a popular – relativamente a Lampião, Antônio Silvino, Antônio Conselheiro e outros vultos tão caros à literatura de cordel.

Esta significação social – afirma Diégues Júnior, em seu estudo sobre *Ciclos temáticos na literatura de cordel* (1973:148) –

“está, principalmente, na circunstância de constituir o registro automático dos fatos; a divulgação dos acontecidos verificados; a transmissão de notícias às vezes pormenorizadamente, como não poderia receber de outra maneira, o homem do povo”.

Não é, pois, uma literatura exclusivamente lúdica, mas de participação social, repetimos, através de uma presença que a mantém atenta aos acontecimentos ou “acontecidos”, com capacidade crítica, de impugnação, de sátira.

Não é apenas o testemunho dos fatos cotidianos que os poetas fixam nas páginas dos folhetos. A literatura de cordel constitui uma testemunha da história do nosso país, através da visão, da interpretação popular – não oficial – como tem demonstrado José Calazans em *Canudos na literatura de cordel* (1984) e outros trabalhos.

O próprio poeta, é certo, tem consciência de seu papel de porta-voz do povo. Mark Curran realizou em 1967, uma série de entrevistas com poetas populares, em que incluiu, entre outras, as perguntas:

1. **O senhor considera-se porta-voz do povo?**
2. **São representados em sua poesia os problemas e as queixas do povo?**

Obteve respostas explícitas, como a do poeta paraibano Joaquim Batista de Sena, que apresenta em sua produção literária títulos como: *O comunismo e a reforma agrária* e *História da morte do Papa João XXII*:

“Sim – respondeu Joaquim Batista de Sena – porque sou raro (sic) do povo, e ele me considera como filho das musas, me entende, me crê, me aplaude, me escuta e me atende. Eu lhes ensino sentir, vibrar, cantar, chorar, sorrir e amar. Por isso, as queixas do povo são representadas por mim em minhas poesias”. (1973:274).

E Manoel Camilo dos Santos, também paraibano, de Guarabira: “Não me considero alto-falante do povo, mas não deixo de bater-me pelo seu direito de reclamar as injustiças”. (1973:274).

A primeira estrofe do folheto *O drama do retirante*, de José Costa Leite, é bastante reveladora a esse respeito:

*“Com os olhos cheios de lagrimas
E uma dor cruciante
Dentro do meu coração
Vou descrever num instante
Um poema intitulado
O Drama do Retirante”.*

A comprovação dessa atitude participativa está sobejamente exemplificada no ciclo. É bastante conhecido o folheto de Francisco de Paula – ABC dos tubarões, em que diz nas estrofes “B”, “C” e “F”:

B *“Bem sabem caros amigos
Que a pobreza hoje em dia
Não tem mais direito a nada
É sofrendo em demasia
Só encontra é Tubarão
Pra tomar seu ganha-pão
Ninguém mais tem garantia*

C *“Comparo nosso Brasil
Com um verdadeiro mar
E a pobreza [à] sardinha
Que vive sempre a nadar;
Sem ter alimentações
E os grandes Tubarões*

F *“Fiquemos todos atentos
Prestando toda atenção
Para escolher um candidato
Agora nessa eleição
Pra dar um voto seguro
Pra não votar no escuro*

Para qualquer Tubarão".²

É apenas um exemplo, pois há poetas que se notabilizam por essa presença constante no centro dos acontecimentos, como atentos jornalistas, repórteres, como Rodolfo Coelho Cavalcante, Cuíca de Santo Amaro, tão cuidadosamente estudado por Edilene Matos (1985) e tantos outros, como os da área paraense analisados por Vicente Salles, em seu livro *Repente & Cordel* (1985), particularmente os que tratam de reforma agrária, ligas camponesas e luta contra os grandes proprietários.

O poeta popular pertence ao mesmo contexto cultural onde é aceita, preservada e reproduzida a sua produção literária. O trabalho de Boccaccio, Straparola, Perrault, que tanto aproveitaram temas da tradição oral em suas obras, obtiveram resultados diferentes sob o aspecto da criação literária, inviabilizando um movimento constante de ida e volta entre a oralidade e a escritura. O trabalho do poeta popular assegura uma equivalência cultural, o que permite à comunidade a compreensão e apreensão do texto e sua reprodução oral. Roberto Benjamim (1970:609), no estudo *A religião nos folhetos populares*, ressalta o papel do contexto cultural afirmando:

“Os folhetos são obra de gente de interior e a essa gente é destinada a sua mensagem. Refletem não somente a formação cultural do poeta, em geral semiletrado, mas sobretudo o ambiente em que se situa e o público a que se destina”.

A passagem – ida e volta – realizada por operadores do mesmo contexto representa uma das formas de expressão da cultura, que se manifesta pelo canto, pela dança, pelo artesanato, pela lúdica, pelas diversas formas criativas.

O estudo dessas passagens, realizado por Luís da Câmara Cascudo, Theo Brandão, Jerusa Pires Ferreira, Ruth Terra, Idelette Fonseca dos Santos, Roberto Benjamim, Neuma Fachine Borges,

fornece indicações que devem ser aprofundadas como caminhos privilegiados na área da literatura oral/escrita, da bipolaridade textual.

A dupla dimensão semântica evidenciada no folheto de cordel pela junção do texto e da xilogravura ilustrativa merece reflexão especial. A xilogravura não pode ser considerada mera ilustração, como a reprodução de retratos de artistas de cinema ou de postais na capa dos folhetos, mas como uma operação de natureza semântica, de reforço significativo de uma sequência dominante. O trabalho do artista, através da xilogravur, amplia o texto pela dimensão visual.

Quando um xilógrafo, como Mestre Noza, elabora a série da *Via Sacra*, os sinais de sofrimento que o seu buril (faca, canivete, formão, goiva ou outro qualquer instrumento cortante) traça na madeira, refletem o modo de ver, de sentir do artista, no tocante à fábula, a que ele dá novo meio de expressão. Enquanto a matéria-prima do narrador, do poeta, é de natureza linguística, o seu material expressivo é obtido pela mediação exercida pelo instrumento em contato com a madeira, na operação de riscá-la, de feri-la, de cortá-la em níveis de profundidade que constituem verdadeiramente o trabalho semântico do artista, equivalente ao do poeta/narrador ao escolher as palavras para a veiculação da fábula.

A mesma estrutura profunda chega à estrutura superficial, num caso, pela mediação da palavra, noutra, pelos riscos e cortes aplicados à madeira, nesse vocabulário especial criado pela mão do artista. A propósito da *Via Sacra* de Mestre Noza, Roberto Pontual (1970:643), em suas *Notas sobre a xilogravura popular brasileira*, afirma:

“É um exemplo concreto e imediato de como, na gravura popular, se acasalam perfeitamente os elementos de rudeza técnica com o refinamento de uma exata adequação de meios e mensagens, para atingir níveis expressivos tão enriquecidos de vida e produtividade quanto os de qualquer

manifestação rigorosamente elaborada de arte erudita”.

O folheto de cordel – um produto que se situa contigualmente entre a oralidade e a escrita representa, numa grande faixa de produção, a fusão de três componentes:

1. O texto oral, tradicional, guardado na memória do poeta/narrados, com vida milenar ou mesmo relativamente recente, aceita pela tradição;
2. A notícia do acontecido, um aproveitamento imediato do fato cotidiano;
3. O trabalho do xilógrafo, que apresenta, no pequeno espaço da xilogravura, a sua visão, o seu ponto de vista do universo do folheto e que passa a integrar-se à obra literária, ligados intrinsecamente pela semântica do texto.

Quem não associa hoje o texto do *Pavão Misterioso* (Fig. 1) de José Camelo de Melo Rezende e *As proezas de João Grilo* (Fig. 2), de João Ferreira de Lima, às imagens criadas pela xilogravura da capa de Stênio? Ambas as criações passam a compor um todo, com vida particular específica, no seu trânsito espacial e temporal.

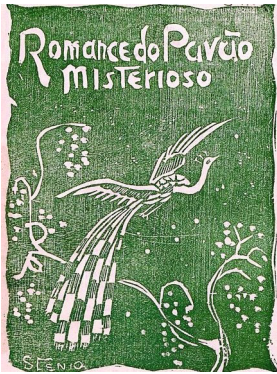


Fig. 1



Fig. 2

A utilização muito comum da mesma ilustração, sobretudo clichês de artistas de cinemas ou postais, em vários folhetos não atende apenas a questão de economia ou de solução prática, indica também a existência de universais, isto é, de motivos ou situações que ocorrem em diversas narrativas. É exatamente como no conto popular, em que Stith Thompson identificou milhares de motivos enfeixados em seu conhecido Catálogo *Motif-Index of folk-literature* (1955). São situações que se repetem e que, sob o aspecto da ilustração da capa do folheto, permite a reutilização dos clichês.

A passagem do desenho gravado em zinco, o clichê, para a xilogravura não ocorre sem certa reação dos leitores e principalmente dos revendedores de folhetos. Liêdo Maranhão, que estudou detidamente as ilustrações dos folhetos, em seu livro *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores* (1981) transcreve depoimentos de um e de outros, que constituem importante contribuição para a história da literatura de cordel no Brasil. Em seu depoimento, que vale a pena transcrever, declara o revendedor Edison Pinto da Silva, do Mercado São José, no Recife:

“A capa do folheto tem mais influência se for zincografada. Para os turistas, a gravura de madeira é melhor. Para o pessoal da praça do mercado eles preferem a gravura de zinco. As novas eles não gostam muito, porque pensam que é falsificada. Um romance tem que ter um clichê bom, senão, o matuto olha para a capa e não tem vontade de comprar. O clichê do romance tem que ter presença” (pag.25).

E mais adiante refere Edison Pinto da Silva um recado à família de José Bernardo da Silva, responsável pela Tipografia São Francisco, após o seu falecimento:

“Eu já avisei a Dona Maria que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo zinco ele não quer. De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história. Agora mesmo rejeitei o romance *Rosa Mundo e a morte do gigante*, em uma capa de zinco, mudaram para madeira. Se eu apresentar esse romance a qualquer pessoa daqui da praça eles vão dizer que é falsificado (...) E o prejuízo vem para mim, porque eu vendo ao pequeno folheteiro. E a decadência do folheto vem por causa disso. Uma gravura esquisita não fica idêntica ao que era antigamente e torna-se ruim para se vender. *Pedrinho e Julinha* é um folheto que vende muito. Mudaram a capa e hoje ele fica mofando nas prateleiras” (pag. 25).

Vejamos agora a opinião de Manoel Caboclo, poeta, gravador, impressor e editor:

“A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual, do que uma coisa mecânica. O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo

do indivíduo, dando movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca” (p.23-25).

A imagem gravada na madeira ou na borracha vulcanizada³, opera como suporte da narração, naquele episódio ou cena que impressionou o artista ou que lhe foi sugerido. Ele corporifica, dá forma à descrição verbal, literária do poeta. Não podemos deixar de reconhecer os limites da xilogravura – o espaço retangular ou quadrado de que dispõe o artista para fixar aquele momento, sequência ou episódio da narrativa. Por outro lado, é preciso levar em conta as restrições impostas pelo material sobre o qual trabalha e mesmo, às vezes, os instrumentos usados.

A escolha da madeira para a xilogravura, no tocante à qualidade de impressão, constitui também preocupação. Olegário Fernandes, poeta e impressor, entrevistado por Roberto Benjamim (1970:601), explicou que o trabalho das capas dos folhetos:

“É de tipo e de madeira – disse ele – de clichê cortado na madeira. De várias madeiras, mas a madeira que ninguém tira ela é a imburana, eles fazem de muitas outras, faz do cajá, da casca do cajá, daquele imbigo de cajá, é bonzinho, mas não vai com a imburana; faz de pinho, mas não vale nada, o pinho é muito ruim pra clichê; faz de amarelo, mas amostra a fibra todinha no clichê, como tá esse aí; amarelo somente para móvel, mas pra clichê é muito ruim; então a madeira apropriada pra se cavar clichê e apresentar o clichê bom, ficar o folheto brilhoso, ficar uma escavatura bonita então é a imburana”.

Diferentemente da elaboração de uma escultura, ou de uma pintura puramente imaginativa, no tocante à capa do folheto, há um programa narrativo preexistente, a que o artista tem de obedecer,

principalmente pela sua natureza complementar. Essa predeterminação de trabalho pode adquirir o caráter de encomenda, mediante rascunho. Um depoimento de Delarme Monteiro a respeito do desenhista Avelino (Antônio Avelino da Costa), pernambucano, reproduzido por Liêdo Maranhão (1981; 36), em seu livro já citado sobre o folheto popular, tem grande importância não apenas pelo que se refere à ilustração dos folhetos, mas à própria criação da poesia popular. Eis o que conta Delarme:

“Certo dia, eu viajando para o Juazeiro do Ceará, ao chegar em Missão Velha, um dos passageiros me contou, assim que descemos do carro transporte, que o marido fora assassinado pela esposa e mais quatro amantes da mesma, embaixo de um pau d’arco, naquele local. Fiquei pensando naquele assunto e, ao chegar em Juazeiro, perguntei a Zé Bernardo se de fato fora verdade o que alguém me contara. Zé Bernardo então me disse: «É verdade e tenho o jornal para você ler. Aproveitando esse assunto, peço para você fazer um romance de 32 páginas, baseado nesse drama triste que se passou em Missão Velha». Três dias depois estava escrito o romance com o título *A tragédia de uma paixão*. Faltava o clichê e, então, eu disse a Zé Bernardo que no Recife havia um bom chefe de clicheria, chamado Avelino, na Rua do Imperador Pedro II, nº 227. Fiz o esquema como deveria ser feito o clichê e, oito dias depois, Zé Bernardo trazia do Recife um clichê, mostrando uma mulher com uma faca em punho para cravar nas costas do próprio marido e quatro homens armados de revólveres, intimando a pobre vítima a cavar um

buraco para ali mesmo se enterrar. O clichê saiu perfeito, pois Avelino era, e talvez ainda seja, um mestre no seu ofício”.

Roberto Benjamim, numa entrevista com o poeta pernambucano Olegário Fernandes, obteve informação preciosa sobre o fazer do poeta, relativamente a um folheto sobre o desastre na ponte de Tacaimbó:

“Quando eu posso olhar eu olho – revelou o poeta – quando eu não posso, que não dá tempo olhar, que já arretiraram tudo, aí eu me entendo a saber com as pessoas que viram o caso de perto, que conta direito e quando sai no jornal, eu aí escrevo de acordo com o que sai no jornal”.

A ilustração, seja no caso de Avelino, narrado por Delarme, ou xilogravura em tantos outros, deve reproduzir o tema escolhido o mais aproximadamente possível, para sua validade semântica. Constitui, efetivamente, um epifenômeno do texto. Deve guardar-lhe homologia, pois realiza uma operação basicamente descritiva, como já afirmamos. A homologia é indispensável pelo seu compromisso com a verdade do texto, não poderia o artista transfigurá-la, decompondo a imagem como numa operação cubista. A cultura popular, sem embargo, de sua dinâmica intrínseca, como fato social, não abdicou de alguns traços distintivos fundamentais manifestados através de invariantes semânticas ou imagísticas, que lhe asseguram a especificidade. Entretanto, o componente de criatividade que integra o trabalho do xilógrafo não o reduz a uma cópia fotográfica do momento ou da sequência narrativa. A sua mensagem também elege aquele meio de expressão, o entalhe na madeira, ou na borracha vulcanizada, como veículo para suas emoções e para a sua ideologia, para a sua participação social, para o seu protesto, através do material disponível. Desse modo, há um acréscimo ao texto verbal, uma nova dimensão integra a sua estrutura semântica, que a palavra e

muito menos a escrita não poderão expressar. Esse acréscimo foi ressaltado por Roberto Pontual, no estudo já citado sobre a xilogravura popular brasileira (1970:645).

“Com toscos instrumentos de trabalho – quicés, goivas, canivetes ou qualquer outro material improvisado de corte – eles contribuem, pelo acréscimo da visualidade, para que se transmita melhor e mais rapidamente a vivacidade da *Peleja de Ana Roxinha com Maria Roxinha* ou *O valor dos cantadores de coco*”.

O próprio texto verbal, de que se originou a ilustração, é incapaz de informar de maneira global a mensagem inserida na xilogravura.

“Mesmo sem se impor como a forma mais comum de ilustração da Literatura de Cordel – afirma Jeová Francisco de Queiroz, em seu trabalho *A xilogravura nordestina* (1982:58), a xilogravura coloca-se, no entanto, como a mais importante técnica de representação gráfica das crenças, valores e tradições sertanejas, mantendo, desse modo, estreito grau de compromisso e de identidade cultural com o universo da literatura popular em versos”.

Michele Rak, em seu estudo sobre a leitura das ilustrações da coletânea de Giambattista Basile – *Cunto di li cunti*, do século XVII (1634-1636) ressalta que:

“O texto verbal permite apenas um primeiro nível de legibilidade da imagem. Não é possível estabelecer um feixe de relações sêmicas satisfatório entre os segmentos de um texto verbal e os

do texto visual correspondente, como a ilustração de um conto (...), nem é possível através do texto verbal apreender todos os níveis do sentido que o xilograma evidentemente prevê”.

E mais adiante: “A irredutibilidade de muitos traços do texto visual e traços correspondentes do texto verbal e vice-versa, indica duas diferentes lógicas comunicativas que regularam a produção dos dois textos” (1991:349).

São diferentes os instrumentos de expressão linguística e os de expressão da xilogravura. Esta se estrutura, organiza a mensagem à medida que vão sendo retirados elementos do taco de madeira ou de outra matéria-prima. A imagem compõe-se em sentido inverso à operação pictórica, que se realiza pelos acréscimos – a tinta é levada pela espátula ou pincel – na superfície neutra da tela. Esta acrescenta, num trabalho de superposição de cores, massas e tintas, naquela, o xilógrafo retira a matéria num trabalho minucioso, mão firme e experiente para o entalhe certo, a incisão exata, semelhante à operação cirúrgica com o bisturi, sem a possibilidade de o pintor recobrir um trecho ou toda a tela e refazer a obra.

Esse trabalho tão importante de retirar ou deixar a matéria para a configuração do desenho, por si só, chega a definir modos de fazer ou tendências. Jeová Franklin de Queiroz, já citado, declara:

“Não será exagero falar de duas «escolas» da gravura popular nordestina: a primeira, que poderíamos chamar de «Escola de Juazeiro», tem como expoente máximo Walderedo Gonçalves e, como membros principais, Mestre Noza, Abraão Batista e Stênio Dias; o outro grupo, «Escola de Caruaru», tem Dila como patrono e J. Borges, José Costa Leite e Francisco Amaro como membros principais”.

Explica Jeová de Queiroz:

“No grupo da Escola de Juazeiro, as gravuras se caracterizam pela riqueza de detalhes e complexidade das cenas. A massa impressa se sobrepõe ao vazio. A constante é o preenchimento de todos os claros. O traço, dentro das limitações impostas pela xilogravura, é o que se pode chamar de barroco. Já no grupo da Escola de Caruaru – continua ele – , as gravuras são mais «limpas», marcadas por figuras dominantes e solitárias. O branco se sobrepõe à massa impressa. Não há figuras ou traços de fundo, padrão estético muito próximo do imposto pela publicidade de consumo” (p. 80-81).

O folheto de cordel, ao transportar na recriação do poeta um tema tradicional, apresenta uma nova dimensão além da escritura: a imagem. A situação narrativa, com a performance do narrador é fluída, evanescente. Era – poderíamos dizer – uma vez que já pode ser fixada pelo filme ou mais facilmente pelo vídeotape. Mas o texto, em sua realização, fixado ou não pela escrita ou pelo vídeotape, não obteve a possibilidade, através da tecnologia, de ter momentos ou episódios fixados como o faz o xilógrafo na simples capa de um folheto de cordel.

A xilogravura, como já dissemos, não apenas constitui parte integrante da narrativa, pois fixa no tempo um momento dramático da fábula, mas opera, também, em outra dimensão: a da própria seleção do folheto pelo comprador, na feira ou folhetaria. A escolha pode ser feita pelo título, que revela de forma sintética uma possível trama, mesmo de estória já conhecida, na fonte oral ou escrita, mas também o é pela xilogravura que revela mais que o título, o universo em que se desenrola a intriga. *A Batalha de Oliveiros e Ferrabraz* exerce muito maior atrativo num folheto de capa de xilogravura do

que um pouco expressivo título tipográfico. O imaginário popular, ao mesmo tempo em que assimila a intriga e guarda na memória, também fixa na retina a imagem que ilustra a capa do folheto. E essa ligação tão estreita com a literatura de cordel – apesar das restrições dos folheteiros, já apontada, para a comercialização – influi na determinação de um **status** especial para a xilogravura. Através do folheto – é ainda Jeová Queiroz a afirmar (1982:70) – ela:

“[...] encontrou espaço para ganhar personalidade própria. Ficou com o campo em que a fotografia não conseguiu penetrar: o imaginário sertanejo, o mundo habitado por seres fantásticos e objetos de mistério, que não se deixam nunca apanhar por processos mecânicos de captação de imagem. E nessa área tanto cresceu, que deixou de ser mero elemento acessório (ilustração) do cordel para ganhar vida própria como meio de expressão”.

A figura de São Jorge fixou-se na memória popular através do ataque ao dragão, com a lança, montado em seu cavalo. Houve mesmo aquele episódio na biografia de São Jorge? A representação clássica de São Jorge matando o dragão já aparece, como ilustração, nas *Instituições oratórias* de Quintiliano, numa edição veneziana de 1506, segundo Paola Pallotino (1991:443).

Qual o papel verdadeiro do dragão na vida de São Jorge? Ele está presente na tradição como um *continuum* imagístico, semelhante ao *continuum* textual, de que nos fala Jerusa Pires Ferreira em *O livro de São Cipriano uma legenda de massas* (1992:143). Os estudiosos consideram o episódio da morte do dragão um acréscimo do final da Idade Média, na biografia de São Jorge, uma vez que nas primeiras versões da lenda do santo não há referências ao fato⁴. O certo é que outras representações do santo não têm o prestígio e

difusão da figura do guerreiro, que surge nas procissões, em sua data 23 de abril, montado no cavalo, espetando a lança no dragão.

Algumas representações do imaginário popular mantêm-se presas à tradição, a determinados arquétipos, como São Jorge e o Dragão. Outros, porém, revelam a visão pessoal do artista, constituem as variantes de virtual modelo canônico. É o caso da representação do Diabo. O modelo com tridente, chifres e cauda em ponta de seta, muitíssimo conhecido, às vezes é realizado em forma humana. A capa do folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante – *A mulher que foi surrada pelo Diabo* (Fig. 3), ilustrada com desenho de Sinézio Alves, mostra um diabo de forma humana, de paletó, com chifres, asas de morcego e cauda terminando em seta. José Costa Leite, que fez xilogravura para o seu folheto *Peleja dum Embolador de Coco com o Diabo* (fig. 4) e Dila, no folheto *O velho que enganou o Diabo* (fig. 5), por exemplo, apresentam forma humana, mas com chifres e cauda em seta, como a xilogravura de Minelvino Francisco da Silva para o folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante – *As modas escandalosas de hoje em dia*. Na xilogravura de José Martins de Athayde para o folheto de Davi Alves – *O velho que enganou o Diabo* – este é representado pela figura simples de um roceiro, de calças e blusão de mangas curtas. Este folheto – *O velho que enganou o Diabo* – traz, em cada reedição, ou repetição da ilustração anterior, ou figurações diferentes, com visões pessoais do Diabo: Dila, José Costa Leite, J. Borges, por exemplo:



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Desse modo, pode-se estabelecer uma linha figurativa do Diabo, segundo a visão pessoal do xilógrafo ou do desenhista. Por exemplo, os Diabos de José Costa Leite (Fig. 4) de Dila (fig. 5) de Abraão Batista (fig 6), de Stênio (fig.7), de Borges (fig.8), de Almir (fig. 9), de Sinézio (fig. 3), de J. Barros⁵ (fig. 9) e tantos outros.

A xilogravura, portanto, assume – é preciso reconhecer – o mesmo prestígio do texto na visão do receptor. É como uma porta,

entre tantas, para o universo do texto. O seu estudo é efetivamente relevante.

Evidentemente a xilogravura pode ilustrar ou não a capa do folheto. Entretanto, a integrar-lhe o texto, como já dissemos. E essa integração realiza-se com maior força, em maior profundidade, quando os artistas pertencem ao mesmo contexto popular quando são representantes, produtores de uma mesma cultura.

E isso nos leva ao reconhecimento da existência de uma gramática, ou mesmo de uma poética inerente à produção icônica. Michele Rak em seu estudo já citado sobre as ilustrações da época do *Cunti di li cunti*, de Basile, ressalta a importância do que ela denominou “scritura del visibile coeva ai primi libri a stampa”¹ (1991;349), afirmando:

“A gramática, a sintaxe e, sobretudo, a pragmática dessa escritura do visível são, ainda, um capítulo não escrito da história da cultura europeia”. E acrescenta: “A ilustração do Cunto abria, juntamente com outros textos esporádicos da literatura de *colportage*, um universo de sentido não praticável através dos modelos de ilustração de outros contos [racontos] que estavam, com maior evidência, ligados aos comportamentos ritualizados e, portanto, às convenções da escritura artística. As suas incisões indicavam a irrupção, embora culta e controlada, da matéria de tradição sêmica raramente registrada pela escritura (p.366).

1 NT Escrita contemporânea visível aos primeiros livros impressos

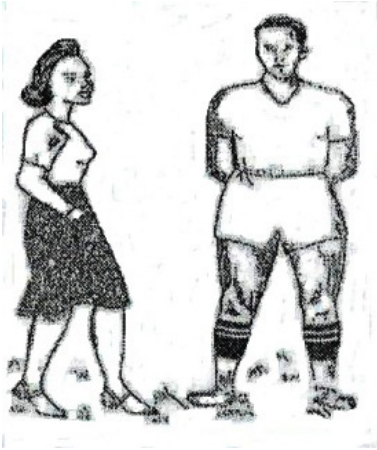


Fig. 11

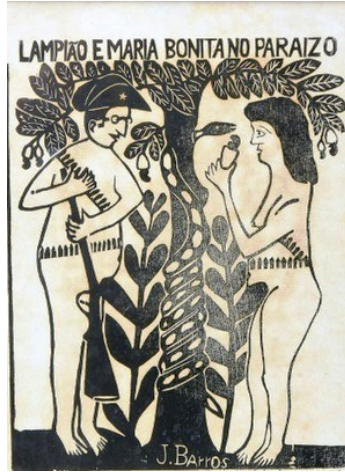


Fig. 12

O uso de capa exclusivamente tipográfica, ilustrada com aproveitamento de clichês de programas cinematográficos e a presença da xilogravura representam etapas de um processo de afirmação da mensagem de um texto que vai além da forma estática da composição tipográfica das páginas (ou miolo) dos folhetos. Uma análise diacrônica do processo revelará formas de ampliação do poder do texto, através da xilogravura que o projeta como componente estrutural e ideológico, corporifica um momento do texto. E nessa “corporificação”, o produto final não representa uma simples ilustração, mas estabelece um complexo de relações e objetivos específicos, que ultrapassa uma visão simplista de sua função. Observa-se igualmente uma conscientização do xilógrafo, em relação ao texto do folheto, como se ocorresse um pacto entre este e o autor do poema, unido em um mesmo protesto ou denúncia, crítica ou reivindicação, além de veicular, através da imagem ou especificamente do contorno, da leveza dos traços ou da profundidade dos cortes, outras mensagens do poeta popular. E, mais ainda, como representação iconicamente agressiva de um conteúdo, cujo acesso exige a leitura e apreensão

gradativa, um percurso temporal, reduzido e eliminado pelo impacto da xilogravura da capa.

Mencionamos o fato de o autor do folheto ser ao mesmo tempo o xilógrafo, realizando as duas vertentes do processo criador: o texto do poema e sua ilustração, ampliando a força descritiva da palavra com a imagem talhada na madeira. É o caso, para exemplificar entre tantos de José Matias dos Santos, alagoano, no folheto *O grande dizastre de Maceió* (fig.10), autor do poema e da xilogravura da capa, em que descreve a cheia que atingiu Alagoas, em 1949.

Theo Brandão, que estudou alguns folhetos referentes a cheias, destaca em José Martins dos Santos, além de seus méritos como poeta, a alta qualidade da xilogravura da capa “que não faria vergonha – diz ele – a um Cícero Dias (1949:166). Eis uma das estrofes do folheto:

*“Que sofrimento tirano
Daqueles pobres coitados
Morreram sem esperar
Por debaixo dos telhados
Uns na cama outros nas redes
No acouxo das paredes
Morreram muitos impresados”.*

Essa estrofe ganha outra dimensão ao ser transcrita em linguagem icônica, pois expressa através dos entalhes na madeira a tragicidade da enchente, pela dor refletida das fisionomias, das bocas abertas, que quase ouvimos, mais que eco, o grito de dor, no estertor da morte inesperada.

A xilogravura representa uma textualidade visual, com força de uma *performance* real, numa situação narrativa. O simples manusear dos folhetos na banca da feira ou nos balcões da barraca já influi na escolha para a aquisição, escolha imediata, sem necessidade de decodificação do título ou mesmo, informação sobre o ocorrido.

NOTAS

(ENDNOTES)

- 1 Presidente de honra da Comissão Nacional de Folclore. Versão ampliada do texto apresentado no Seminário de Literatura de Cordel: Memória, vozes., imagens. Xilogravura: do Cordel à Galeria. João Pessoa-PB, 4-6 de novembro de 1993.
- 2 In *Literatura popular em versos. Antologia*. Tomo I. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 263.
- 3 Jackson da Silva Lima apresenta uma gravura em chumbo, do sergipano Dionizio, em *Ilustrações do Cordel em Sergipe*. Aracaju. Comissão Sergipana de Folclore, 1976 (Fig.11).
- 4 Jacques de Voragine em *La legende dorée* (século XIII) apresenta duas versões da lenda de São Jorge, já com referência ao ataque e morte do dragão. (Paris, Garnier-Flammariion, 1967 2v. Volume I, p.296-301).
- 5 J. Barros apresenta a serpente como Satanás e substitui a tradicional maça pelo caju.

ILUSTRAÇÕES

Fig. 9 – Gravura popular em zinco (1965), desenho de Almir, utilizada por Manoel d’Almeida Filho no folheto *Como São Pedro enganou o Diabo*, de Severiano Lima. In Jackson da Silva Lima – *Ilustrações do Cordel em Sergipe*. Comissão Sergipana de Folclore, Subcomissão de Divulgação e Publicações. Aracaju, 1976.

Fig 10 – Capa do folheto *O grande dizastre de Maceió*, de José Martins dos Santos. Xilogravura do autor. In Theo Brandão - *Xilogravuras populares alagoanas*. Maceió, UFAL/Fundação Museu de Antropologia e Folclore, 1973.

Fig. 12 – Gravura popular em chumbo do sergipano Dionízio (1946), para o folheto *João e Maria*, de um poeta conterrâneo de Simão Dias (de cujo nome o informante não se recorda), utilizada pro Manoel d’Almeida Filho em várias edições do seu folheto *A Vitória de Floriano e a Negra Feiticeira*. In Jackson da Silva Lima, op. Cit.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Roberto . Mito e verdade de um poeta popular. Entrevista com Olegário Fernandes, em São Caetano-PE. **Revista de Cultura** v. 64, nº 8 p 593-608, outubro de 1970.

_____ A religião nos folhetos populares. **Revista de Cultura** v. 64, nº 8 p 609-616

BORGES, Francisca Neuma Fachine. Estória de João Calais: oralité et reécriture dans la littérature de colportage. In *Litterature orale traditionnelle populaire*, 1987. p 385-398.

BRANDÃO, Theo . **Folclore de Alagoas**. Maceió, Casa Ramalho, 1949.

CALAZANS, José. **Canudos na literatura de cordel**. São Paulo: Ática, 1984.

CURRAN, J. Mark. **A literatura de cordel**. Recife, UFPE, 1973

DA SPAZI, TEMPI LONTANI. **La fiaba nelle tradizioni etniche**. Napoli: Guida, 1991.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. Tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares. In: **Literatura popular em verso**. 1971. p. 1-151.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel. O passo das Águas mortas**. São Paulo, Hucitec, 1979.

_____ O livro de São Cipriano: uma legenda de massas. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LITTERATURE ORALE TRADITIONELLE POPULAIRE.
Actes du Colloque. Paris, 20-22. Novembre 1986. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.

LITERATURA POPULAR EM VERSO. **Estudos**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. Tomo I.

_____. **Antologia**. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1964. Tomo I

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

MARANHÃO, Liêdo. **O folheto popular** sua capa e seus ilustradores. Recife :Massangana, 1981.

MATOS, Edilene. Notícia biográfica do poeta popular Cuíca de Santo Amaro, Salvador : UFBA/Centro de Estudos Baianos, 1985.

ORALITÉ ET LITTERATURE/ORALITY AND LITERATURE. Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Litterature Comparée. Paris, août 1985. New York, Peter Lang, 1981.

PALLOTINO, Paola. Alle radici dell'iconografia della fiaba. Note sulle prime illustrazione del contes. In DA SPAZI e tempi lontani., 1991, p. 407-446.

PONTUAL, Roberto. Notas sobre a xilogravura popular brasileira. **Revista de cultura** v.64, nº 8, p 641-646, out. 1970.

QUEIROZ, Jeová Franklin. A xilogravura nordestina. In : LITERATURA de cordel, 1982. p 53-90.

RAK, Michele. Figure del fiabesco. Introduzione alla lettura delle immagini del cunto de li cunti. In : DA SPAZI e tempi lontani, 1991. p 347-382.

SALLES, Vicente. **Repente & cordel**. Rio de Janeiro : FUNART/INE, 1985.

SANTOS, Idelett Muzart Fonseca dos. Oralité et écriture au Brésil : échanges et récréation entre romanceiro et littérature de cordel. In : ORALITÉ et littérature, 1991, p. 167-176.

THOMPSON, Stith. **Motif-Index of folk literature**. Bloomington : Indiana University, 1955-1958, 6 v.

Sobre o livro

**Projeto Gráfico e
Editoração Eletrônica** | Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Capa / Ilustração | Renato Mota Arrais de Lima



9 788578 795207

