

FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS

**NOVAS CARTOGRAFIAS NO CORDEL E NA CANTORIA:
DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO
NAS POÉTICAS DAS VOZES**



Paraíba

2009

FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS

**NOVAS CARTOGRAFIAS
NO CORDEL E NA CANTORIA:
DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO
NAS POÉTICAS DAS VOZES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura, sob a orientação da Prof^a Dr^a Beliza Áurea de Arruda Mello.

Paraíba

2009

Francisca Pereira dos Santos

**NOVAS CARTOGRAFIAS NO CORDEL E NA CANTORIA:
DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO
NAS POÉTICAS DA VOZES**

Aprovada em: Paraíba, 28 de abril de 2009.

Beliza Áurea de Arruda Mello
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Ria Lemaire
Universidade de Poitiers - França
(membro)

Claudia Rejane Granjeiro Pinheiro
Universidade Regional do Cariri - URCA
(membro)

Liane Schneider
Universidade Federal da Paraíba -UFPB
(membro)

Amador Ribeiro Neto
Universidade Federal da Paraíba -UFPB
(membro)

Valéria Andrade
(suplente)

*À inesquecível Dona Maria, minha mãe.
e Manoel Filho, meu sobrinho.*

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa deve seus sinceros agradecimentos ao apoio financeiro que recebeu do Serviço Social do Comércio – SESC – Ceará, entre os anos de 2005 e 2006; da FUNCAP – Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, entre junho de 2006 e fevereiro de 2007; a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me concedeu bolsa de estágio doutorado no exterior PDEE, responsável pelas pesquisas realizadas entre fevereiro e junho de 2008, na Universidade do Porto – Portugal, e na Universidade de Poitiers – França, respectivamente sob as orientações do Dr. Arnaldo Saraiva e Dra Ria Lemaire; e a Universidade Federal do Ceará –UFC, por minha liberação e apoio para o estágio PDEE.

Agradeço, nesse sentido, e ainda:

Ao carinho, ao afeto e ao cuidado de minha mãe, que sabia a hora certa de me levar, nas extensas horas de trabalho dessa tese, um chá, um copo d'água...! À minha mestra, Beliza Áurea, orientadora que me recebeu com todo carinho na cidade de João Pessoa como orientanda, confiou em meu trabalho e seguiu comigo nessa caminhada. A ela meu abraço e gratidão...Particularmente à professora e amiga Ria Lemaire, que desde o início me acompanhou nessa trajetória, que me recebeu em sua casa na França e na Holanda e que manteve horas de debate e orientações. Ela que esteve comigo no momento mais difícil de minha vida, quando perdi minha mãe. Para ela, meus sinceros agradecimentos...Aos amigos e camaradas do Núcleo de Oralidade e Imaginário da UFPB, orientandos da professora Beliza. Agradeço a Verónica (pelo apoio na qualificação). Sou grata ao amigo e professor Gilmar de Carvalho pela sua obra inspiradora, seu incentivo e suas orientações. A todos os que me ajudaram dando indicações de obras, como Maurílio, por ter me indicado sua tia, a poetisa Narly; à Laura (do aboio) pelo mesmo motivo e as hospedagens de última hora em sua casa, João Pessoa; a Carlos, que me enviou de Natal muitas obras de mulheres; a Gutemberg Costa, pelo contato que me deu de Josenira Fraga; a Fátima de Areial, pelas obras das poetisas que ela me cedeu para fazer cópias. Ao poeta Pedro Bandeira, inclusive pelos seus 50 anos de cantoria. Em memória à Neuma Fechine e Doralice Alcoforado, mulheres

pesquisadoras e apaixonadas pela pesquisa que tive o prazer de conhecê-las e que me deram argumentos para esse trabalho, salve! A Joseph Luyten, que também já se foi mas que deixou muito para nós. Agradeço em especial à Joseilda Diniz, uma brasileira arretada que conheci um dia na cidade de Poitiers, em 2005, e que se tornou minha amiga. À Simone Mendes, pela amizade boa e leve! Tenho especial agradecimentos a fazer à Carmem Ponte, pelas horas de debate sobre cultura e oralidade no *Fonds Cantel*; a Jonh Rex, pela peleja e os debates sobre cantoria; à Manuela Fonseca e, com um carinho danado, à Paolinha (da Cunha), que faz um lindo catálogo comigo no Fonds Cantel da Universidade de Poitiers- França. À Sylvie Josserand, pelo mesmo motivo. Ao amigo Hasan, o único amigo que eu tenho que é da Bósnia e que me envia do Fonds Cantel o que eu esqueci de pegar em Poitiers. À Mylene, minha jovem amiga de Poitiers, que trabalhou conosco no catálogo; à Deiserre (de El Salvador), que me recebeu de braços abertos em sua casa em Lisboa; à Juliana, que gentilmente foi me buscar no aeroporto de Paris para que eu não me perdesse... Às amigas maravilhosas, as gêmeas de Paris, Violeta e Camila, que me receberam em sua casa em Paris, e as também gêmeas, Lucie e Caroline, pelas aulas de francês na grande troca de afetos desse intercâmbio cultural. À Academia dos Cordelistas do Crato, sobretudo às mulheres que lá estão. À Sociedade dos Cordelistas Mauditos, meus parceiros e camaradas. À minha irmã, por estar comigo depois da partida de minha mãe, Eunice e Eurides, também irmãs. À minha tia Júlia que cuida de mim, sempre! À Naldinha, pelo apoio que tem me dado depois da partida de minha mãe. Às pessoas que sempre me apoiaram, como Dane de Jade, amiga que vem me acompanhando e divulgando comigo a presença feminina e que oportunizou a publicação de nosso livro sobre as autoras cearenses; a Mano, Patrícia e Paulo Damasceno. À Simonete, amiga que sempre que precisei se colocou à disposição – inclusive o carro para todos os amigos que chegavam de muitos lugares do Brasil e de fora, e eu não podia dar atenção por estar escrevendo a tese. Em memória a Zalistem! À amiga Edvania, em Recife, pelas caronas, o arrumar das malas e a troca dos euros rsrs. À Gisele, por traduzir meus textos para francês, pelo carinho e amizade. A José Fernandes, de Recife pelo deciframento das coisas quase indecifráveis, meu abraço! À Cláudia Rejane, que me enviava dinheiro para João Pessoa quando a grana era tão pouca. Agora, por ela compor minha banca, sem colocar nenhuma banca! À Sheyla, pelas horas de debate interessante sobre a memória das células, pelo Reiki em minha vida. Às pessoas que me

ajudaram no início e de última hora, como Erika, cuidadosa e inteligente. A minhas amigas de Salvador: Gal, Vilma Mota, Andrea e Alvanita, grandes mulheres que habitam na Bahia e que me receberam em Salvador em vossas casas. Aos amigos de João Pessoa, Eveline, Dona Elenir, Maciel, Leila, Fábio, Andreia... À Rosane, pela amizade (desde a graduação) e pelo apoio quando estive pesquisando em Natal. À Cristina Diogo, pelo incentivo de sempre. A Abrãao Batista e Hamurabi Batista, que me iniciaram no cordel. Aos repentista Oliveira das Panelas, Geraldo Amâncio, Bule-Bule e Miceno Pereira pelas entrevistas e boas conversas. A Rosilene Alves pela leitura dos textos, pela amizade e o carinho. A todas as poetisas que tive acesso em especial: Salete (por sua obra, que tanto me inspira), Bastinha e Mocinha de Passira. Meu abraço à Liane Schneider, pelo apoio que sempre me deu na pos-graduação, por estar em minha banca, pela paciência comigo! À Rose, secretária da pós-graduação, super massa!. À Renata marinho Paz, minha primeira orientadora do CNPq. À Ariluci Goes e a Cleide Rodrigues, colegas do curso de Biblioteconomia, pela amizade e pelo apoio. Ao professor António Mirando e Ricardo Ness (UFC) pelo apoio constante. A meu amigo Luiz Manoel, pelas horas de conversa sobre Deleuze e as máquina de captura. A Fábio José, pela trajetória de luta e os debates sobre poesia e cultura brasileira. A Romair, pela sempre acolhida em sua casa em João pessoa e à minha querida Marta pelos mesmos motivos, entre outros. À professora Candance Slater, pelas horas boas de conversa e Sylvie Debs pela sempre gentileza. À Bruna, lá de Brasília, porque ela é ótima! À Claurenia, pelas dicas na qualificação. À Carla Teixeira, pela amizade e pela acolhida. Meus agradecimentos a professora Nadilza Moreira, a primeira que me acolheu em João Pessoa, a Valéria Andrade por ter me apresentado Lourdes Ramalho e pela amizade. Agradeço ao professor Amador Ribeiro por aceitar participar deste acontecimento comigo, agradeço, enfim, as minhas alunas do curso de Biblioteconomia pela troca de afetos!

A bênção minha mãe, a bênção meu pai!

“É melhor ser alegre do que triste a alegria é a melhor coisa que existe

É assim como a luz do coração!”

Do meu ângulo obtuso
Num canto da camarinha
Afrouxo um parafuso
Liberto uma andorinha
Desmancho uma estrutura
Arranco uma fechadura
Desmonto uma ladainha

(Salete Maria da Silva)

RESUMO

A pesquisa desenvolvida nesta tese tem como tema a mulher como testemunha de uma comunidade oral, enquanto cantadora e autora de cordel. O objetivo, de uma forma geral, é construir a historiografia dessas mulheres até então com pouca visibilidade nesse trajeto. Para a construção de uma nova cartografia do folheto de cordel e o mapeamento de vozes femininas ocultas da história, faz-se reflexões trazidas pelos estudos orais desenvolvidos, sobretudo os de Paul Zumthor, a partir de conceitos como *performance* e *vocalidade* e da crítica feminista revisionista brasileira, que consiste em recuperar a produção de textos produzidos por mulheres. Estes dois campos teóricos são fundamentais para perceber e questionar pelo menos duas vertentes da historiografia oficial: a que privilegia pesquisas voltadas exclusivamente ao folheto enquanto poesia escrita e impressa, desconsiderando o padrão oral e cantado dessa cultura – seu escriptocentrismo, e a que sempre se baseou na exclusão da palavra e da presença femininas nesse campo a partir de uma leitura androcêntrica. Essas duas perspectivas são questionadas nessa investigação a partir de uma constatação inicial: de que, ao contrário do que comumente se diz, a mulher, na realidade social e cultural do Brasil, sempre produziu poesia, mesmo que essa não fosse publicada, e a sua ausência no universo do cordel e da cantoria só se verifica no campo da historiografia literária.

ABSTRACT

La recherche développée dans cette thèse a comme thème la femme en tant que témoin d'une communauté orale dans son rôle de chanteuse et auteure de cordel. L'objectif, d'une façon générale, est de construire aussi bien l'historiographie de ces femmes qui avaient jusqu'alors peu de visibilité dans ce domaine, que celle de la cantoria. Pour construire une nouvelle cartographie du folheto de cordel et un relevé des voix féminines occultées de l'histoire, sont faites des réflexions amenées par les études orales développées sur le sujet, surtout celles de Paul Zumthor à partir de concepts comme la performance et la vocalité et celles de la critique féminine révisionniste brésilienne qui consistent à récupérer la production de textes produits par des femmes. Ces deux champs théoriques sont fondamentaux pour comprendre et remettre en question au moins deux versants de l'historiographie officielle: celle qui privilégie des recherches tournées exclusivement vers le folheto en tant que poésie écrite et publiée – chirocentrique – déconsidérant ainsi la norme orale et chantée de cette culture et celle qui, dans ce domaine, s'est toujours basée sur l'exclusion de la parole et de la présence féminines – à partir d'une lecture androcentrique. Ces deux perspectives sont remises en question dans cette recherche à partir d'une constatation initiale: contrairement à ce qui se dit communément, la femme, dans la réalité sociale et culturelle du Brésil, a toujours produit des poésies, même sans être publiée, et son absence dans l'univers du cordel et de la cantoria ne se vérifie que dans le champs de l'historiographie littéraire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Folheteiro

Figura 2: Poeta José Martins dos Santos vendendo e recitando no mercado. Ao lado, o pesquisador Téo Brandão, Alagoas.

Figura 3: Gerino Francisco dos Prazeres, Luiz Gomes de Albuquerque, Heleno José do Nascimento e Artur Aires Cavalcanti em 1934.

Figura 4: Raymond Cantel em seu escritório.

Figura 5: Raymond Cantel em Alagoas

Figura 6: Franklin Maxado e Cantel

Figura 7: Capa do folheto- *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*

Figura 8: Capas de cordéis de mulheres

Figura 9: Casa de Vovó, sua viola e algumas fotografias

Figura 10: Casa em que morou Vovó Pangula. Seu José na porta

Figura 11: Da direita para esquerda: poeta Dois de Ouro, Zefinha, jornalista Moraes, Francisco Linhares, sua sobrinha Gardénia e Gary sua pequinesinha de estimação.

Figura 12: Mocinha de Passira e o cantador João Bandeira

Figura 13: Contracapa do folheto de Sônia Vasconcelos

Figura 14: Capa do Folheto *O balão do destino* de Maria José de Athayde

Figura 15: José Bernardo da Silva em 1930

Figura 16: José Bernardo e família.

Figura 17: *Zoals de ouden zongen, zo piepen de jongen* de Jan Steen

Figura 18: *Mauditos*, 1 de abril- SESC

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I - POÉTICA DAS VOZES E DA MEMÓRIA.....	27
1.1. A POÉTICA DAS VOZES E DA MEMÓRIA.....	28
1.1.1. A voz como elemento estruturante das oralidades.....	29
1.1.2. Dois campos para um só caminho	31
1.1.3. Dois campos, um só caminho: a <i>performance</i> e o entrelaçamento das vozes na escritura do folheto	36
1.1.4. A territorializações da voz: a movência do corpo.....	40
1.2. TERRITORIALIZAÇÕES DO FOLHETO NO BRASIL.....	45
1.2.1. Origens do cordel	48
1.2.2. Folheto: suporte impresso da voz	52
1.2.2.1. O sistema editorial do folheto e sua divisão social poética.....	54
1.2.2.2. Os preconceitos sociais e linguísticos no sistema editorial do cordel e da cantoria.....	56
1.2.2.3. Mudanças no perfil do cantador no século XX.....	59
1.2.2. 4. A ausência de autoria feminina no sistema editorial do folheto.....	61
1.2.2.5. A noção de folheto como sistema editorial.....	62
CAPITULO II - DE MARGINAL A EXÓTICO, DE <i>FOLK</i> A <i>CULT</i>, DE FOLHETO A CORDEL: A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE DA LITERATURA POPULAR EM VERSO.....	65
2.1. FCRB E OS SEUS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E IDEOLÓGICOS.....	67
2.1.1. O folheto sob o signo da identidade e integração nacional.....	70
2.2. O ENGODO DA PLURALIDADE CULTURAL NA HISTORIOGRAFIA DO CORDEL.....	73
2.3. POETAS E “POETINHAS NÃO POPULARES”	75
2.4. A AUTORIA FEMININA NO CONTEXTO DO CÂNONE DO CORDEL.....	77
2.5. A NOÇÃO DE TRADIÇÃO E A “LITERATURA POPULAR EM VERSO”	80
2.6. CANTEL E CORDEL.....	83
2.7. ATILA ALMEIDA E JOSÉ ALVES SOBRINHO.....	87
2.8. DESLOCAMENTOS CRÍTICOS: DA FCRB PARA A FUNDAÇÃO CULTURAL DA BAHIA.....	89
2.9. FRONTEIRAS DO LITERÁRIO NO CÂNONE DO CORDEL.....	92

2.10. RELEITURAS E “APROPRIAÇÕES” DO POPULAR.....	93
2.11. A NOÇÃO DE NAÇÃO DOS ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS.....	95
2.12. O CORDEL COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL.....	97
2.13. “BEAUTÉ DU MORT” NAS HASTES DO DISCURSO DO CORDEL.....	99
2.14. RESISTENCIA E APROPRIAÇÃO DO DISCURSO DO CÂNONE PELOS POETAS.....	101
2.15. AS MUDANÇAS NO FOLHETO A PARTIR DE 1970.....	104
CAPÍTULO III – ECOS, IMAGINÁRIOS, PRESENCAS E RUPTURAS: A	
CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO FEMININO NA CANTORIA.....	107
3.1. AS CANTADORAS REPENTISTAS DO SÉCULO XIX NA MEMÓRIA DAS TESTEMUNHAS AURICULARES.....	109
3.1.1. A negra Chica Barrosa.....	121
3.1.2. Os pesquisadores como testemunhas da existência de Chica Barrosa	132
3.1.3. Salvina, Rita Medeiros, Maria do Riachão e Maria Tebana.....	135
3.2. DE VOVÓ (PANGULA) A MOCINHA (DE PASSIRA): AS MARCAS DE UMA ASSINATURA.....	142
3.2.1. Vovó Pangula.....	144
3.2.2. Terezinha Tietre.....	147
3.2.3. Zefinha Anselmo.....	149
3.2.4. Mocinha de Passira : “um pedaço de uma lenda”.....	150
CAPÍTULO IV – DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO NO FOLHETO: AS	
LINHAS DE UMA ASSINATURA.....	159
4.1. A DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO NO FOLHETO: AS LINHAS DE UMA ASSINATURA	160
4.1.1. Maria das Neves Pimentel: filha de poeta, neta de repentista!....	161
4.1.2. Contexto entre 1935 1970: xilogravadoras e poetisas.....	164
4.1.3. De 1950-1970: construindo um território.....	167
4.1.4. Romaria dos versos (1970-1990).....	169
4.1.5. Reagrupamento de Forças: Clotilde Tavares, Esmeralda Batista, Josenira Fraga.....	173
4.1.6. A construção do território feminino através das ondas do rádio.....	177
4.1.7. A presença feminina na tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte.....	179

4.1.8. Academia dos Cordelistas do Crato: 1990.....	182
4.1.9. “Volta, volta cordelista”.....	185
4.2. PRESENÇA FEMININA NO CORDEL: “ÁGUA DA MESMA ONDA”.....	192
4.2.1. Testemunha ocular: o caso de Patativa.....	192
4.2.2. Quando ler ainda é cantar/declamar!.....	194
4.2.3. Bastinha: “agua da mesma onda”	196
4.2.3.1 O canto de Patativa na memória da poetisa Bastinha.....	200
4.2.3.2. A peleja epistolar entre a cordelista Bastinha e o poeta Patativa do Assaré.....	202
4.2.3.3. A peleja epistolar.....	207
4.2.3.4. Narrador e critica politica.....	209
4.2.3.5. Oralidade e linguagem – identidade do lugar.....	211
4.2.3.6. O linguajar.....	212
4.2.3.7. Relações de gênero e legitimidade.....	212
4.2.4. Josenir Lacerda: a poetisa e o poeta.....	213
4.2.5. Maria do Rosário e o trem de Patativa.....	215
4.3. PRESENÇAS E RUPTURAS: FEMINISMO E MAUDITOS.....	218
4.3.1. Feminismo: elemento novo no contexto das mudanças do cordel	218
4.3.2. A resignificação do cordel após a abertura democrática.....	220
4.3.3. SESCordel: e os novos talentos.....	222
4.3.4. Sociedade dos Cordelistas Mauditos.....	225
4.3.5. Salete Maria da Silva: a “poetisa maudita”	235
4.3.5.1. A poesia na voz de Dona Maria José, avó de Salete Maria.....	238
4.3.5.2. Conteúdo e continente: a paródia de Salete.....	239
4.3.5.3. Do caos ao cosmos.....	250
CONCLUSÃO.....	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	256
ANEXOS.....	270

INTRODUÇÃO

Para o pensamento existir é necessário o encontro

Deleuze

Apesar de eu ter nascido em uma região que se constituiu e se construiu sob as bases de uma tradição oral, o Cariri¹ – palavra que designa uma das famílias de línguas dos variados povos que habitaram esse território nordestino-, eu, no entanto, até bem recentemente, nada conhecia desse mundo tradicional. Mesmo tendo conseguido adentrar no universo das letras – o que pressupunha o domínio dos códigos da escrita e, nesse sentido, a possibilidade de acesso a essa realidade por meio de documentos -, eu praticamente desconhecia este – que também era meu-, passado histórico. Sequer percebia que, apesar de a colonização européia ter tentado de todas as formas e maneiras destruir as culturas aqui encontradas, impondo uma língua oficial, costumes e outras tradições “civilizadas”, ainda sobreviviam, permaneciam e resistiam na memória das comunidades locais muitas manifestações desses povos considerados “rudes”, a exemplo de seus cânticos, danças, mitos e narrativas.

Tais manifestações culturais proveniente destes povos, traziam um mundo diferente ao qual eu jamais tivera acesso da maneira convencional – via escola-, só vindo a ter conhecimento e interesse quando, a partir de minhas inquietações políticas, pude ver a história sob outro ângulo e, sobretudo, a partir das conversas que comecei a travar, no início da década de 1990, com minha mãe – Dona Maria-, sobre nosso tronco familiar. Foi pela fala/memória dessa sábia mulher “analfabeta”, que me contava em suas caprichadas tragadas de fumo o testemunho de nossos ancestrais, que fiquei sabendo que a sua bisavó, quando bebê, fora, como ela dizia, “[...] pegada a dente de cachorro no mato...”. Essa verdade dita – que não

¹Existem várias visões que definem as fronteiras do Cariri. A primeira leva em conta a abundância de águas e a fertilidade do solo e reduz o Cariri ao ubérrio vale que se estende ao sopé da chapada do Araripe. Lá estão localizadas as cidades de Crato, Juazeiro e Barbalha. O triângulo Crajubar, que abriga a maior população, o maior desenvolvimento e a maior diversidade cultural, é o centro econômico de uma região mais ampla. A Segunda visão, popularmente aceita, leva em conta o clima e define que o Cariri compreende onze Municípios: Abaiara, Barbalha, Brejo Santo, Crato, Jardim, Juazeiro do Norte, Milagres, Missão Velha, Porteiras, Nova Olinda e Santana do Cariri. A terceira visão, mais larga, abrangente e burocrática, define administrativamente o Cariri como todo o extremo meridional do Estado do Ceará, com uma área 15.934Km² e uma população estimada em 800 mil habitantes, compreendendo 26 municípios, incluindo-se ainda (afora os já citados): Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barro, Campos Sales, Caririaçu, Farias Brito, Granjeiro, Jati, Mauriti, Penaforte Potengi e Várzea Alegre. Uma Quarta visão, mais abrangente ainda, compreende o Cariri como o sul do Ceará, os sertões do Pajeú, no Pernambuco e os sertões do Cariri Velho, na Paraíba (CARIRI, 2001, p.2-3).

era ficção -, sobre a história daquela criança índia – a minha tataravó, que outrora pertencera a uma nação/tribo que fora destruída, mutilada, roubada e assassinada pelas forças de um poder real -, vinha à tona. Essa história eu pude conhecê-la, contudo, não por meio de livros e da historiografia, mas do relato oral dessa mãe-tecelã, mãe atadora dos fios do passado, bordadeira do presente e rendeira do futuro.

Essa e tantas outras narrativas muito mais cruéis, que trazem a imagem de crianças perdidas na mata ou mesmo arrancadas brutalmente dos braços de sua mãe, ficaram e ainda permanecem nos porões da história. Igual à minha mãe, outras narradoras costureiras da memória, tricoteiras de mil e uma histórias de vidas excluídas, nos deixaram os tecidos de suas vozes, a exemplo dos da fala poética de Dona Maria José – avó da poetisa Salete Maria da Silva -, que contou para a neta, em uma rara e importante entrevista, sobre sua bisavó: “[...] pegada no mato... bem pequenininha...”

É por meio da fala de um povo – já imbricado com outros -, que guardara na epiderme os conflitos entre a dor e a fúria de uma população brutalmente arrancada “de dentro” do seu lugar “sagrado”, que eu pude começar a entender uma história que a escola, pensada enquanto instituição transmissora de um tipo de pensamento oficial: branco, colonizador e patriarcal, jamais teria a intenção de invocar, convocar ou provocar. Foi pelo caminho subterrâneo que eu chegara aos fatos passados no entorno e no centro da antiga aldeia, hoje já cidade urbanizada e domesticada pelas verdades impostas por um discurso oficial, cuja historiografia só ressaltou e publicou – até uma época recente -, os nomes dos reis, como diria o poeta e dramaturgo Bertolt Brecht. O tilintar das vozes em sua alteridade não consta nas bibliografias, biografias, catálogos e compêndios literários, embora ainda possamos ouvi-las jorrando da memória de nossas mães e avós que as guardam em seus corações en-lutados.

Assim como a história de minha tataravó “pegada a dente de cachorro na mata”, que eu jamais saberia se não tivessem surgido minhas inquietações humanas e a vontade de transgressão do segredo, violado pela voz e memória materna, existe outra história, que eu agora vou contar nessa tese: a das vozes poéticas femininas silenciadas pela historiografia da cantoria e do folheto e que, como a história da minha mãe, aos poucos, se insinuou em minha vida. Para essas vozes de mulheres – à qual se soma a minha enquanto poetisa, mulher e pesquisadora -, cujas palavras ditas, cantadas e recitadas nos foram vedadas por um cânone masculino, nacional, branco, escrito, apresento esse outro e novo olhar historiográfico. Essa historiografia, entretanto, está longe de apresentar-se como um ponto final, ao revés, ela revela somente a ponta do *iceberg* nessa necessária e urgente revisão e desconstrução do

discurso oficial, *conditio sine qua non* à construção de um território feminino no campo da poética das vozes.

Como os parágrafos acima descritos, baseados no silêncio de uma historiografia etnocêntrica, androcêntrica, escriptocêntrica e eurocêntrica – só para citar alguns dos prejuízos mais mordazes que a colonização nos impôs -, o que relatarei agora também não foge à regra dessas exclusões. Trata-se da história de uma poética que passou a ser publicada em fins do século XIX, com grande tradição no Brasil, especialmente em minha cidade, Juazeiro do Norte-CE, mas que eu e a maioria da minha geração praticamente desconhecíamos. O desconhecimento provinha tanto de sua exclusão dos livros escolares ou pelo fato de que, quando, enfim, fez-se presente como estudo crítico, fora-nos apresentado como algo “menor”, embalado no rótulo: folclore, palavra que embora indique um saber do povo, paradoxalmente apresentou as práticas nelas inseridas como “arcaicas”, “primitivas”, “rudes”, entre outros termos para designar as manifestações culturais e poéticas advindas das comunidades ágrafas.

Para o encontro com essa poética – que passou a ser denominada de literatura de cordel -, alguns percursos são aqui revividos, trilhas por onde passei, falei – e falo -, representativos de processos e situações em um único corpo. Não quero me distanciar desse corpo e, talvez, por isso, o desejo do levantamento dos passos, da apresentação dos elos, dos pontos de partida e dos portos de chegada que culminam no que hoje estou me propondo enquanto pesquisa(dora). É somente dessa maneira territorializante que me dou conta das escolhas que fiz, das des-territorializações sentidas e as re-territorializações necessárias para esse recorte de pesquisa, que não é “só” um “objeto” é, ao revés, uma multiplicidade de portas e partos, jamais existente sem essa minha (própria) trajetória humana. Não se trata apenas de uma “obra” nascida do barro de uma coleta de dados, mais o resultado de uma trajetória que evidencia que o conhecimento não se faz isoladamente, e sim em base a mediações, fluxos, intercâmbios conexões e mediados pelo sujeito que a vive e a interpreta.

Mesmo vivendo numa cidade – Juazeiro do Norte-Ce -, onde parece que as coisas nunca vão acontecer, elas aconteciam; para alguns em forma de milagres – como diria um romeiro do Padre Cícero -, e para outros, em forma de farsa ou tragédia, como diria Karl Marx. Como milagre, farsa ou tragédia, até mesmo enquanto loucura, desejo ou afeto, o fato é que os acontecimentos se davam, sucediam-se e se apresentavam – para mim-, como se não houvesse distâncias entre os ritmos dos nossos passos e o tempo que se fazia cada vez mais diferente, naqueles meados de 1985. O sentimento de pertencer a compassos-tempo de locais da cultura deflagradores de tarefas conspiratórias e políticas contra um Estado que não

reivindicava(mos), estreitava as distâncias, promovia as presenças e inflava as zonas abertas e subterrâneas dos desejos que nos nutriam.

Em Juazeiro do Norte, uma cidade “religiosa” onde o relógio da igreja parecia bater mais cedo, eu fazia parte um grupo de jovens da classe trabalhadora e média baixa, que tinha como desejo mudar o tempo de uma história. Havia uma força que se mo-vi-men-ta-va, simultaneamente e paralelamente às dezenas de beatos e às centenas de romeiros que ali chegavam para cantarem seus eternos benditos em seus rosários brancos e azuis. Nesse Juazeiro – o antigo Tabuleiro que cresce(u) como bolo fofo -, um outro lado do lado se contorcia na epiderme daquela terra de poros abertos. Era nessa cidade que eu pulsava, acendendo com entusiasmo os fogos de uma liberdade impulsionada pelas barricadas da política, da paixão e da poética. A minha turma, um pequeno grupo de estudantes que cabia dentro de um fusca, era liderada por Fábio José Cavalcanti de Queiroz², um estudante engajado – e também poeta-, que entre outros, também era influenciado pelos tropicalistas e a poética concretista dos irmãos campos.

Naquele tempo, o movimento estudantil rangia como uma metralhadora cheia de palavras de des-ordem, um motor de vontades desejanter querendo mudar o modo, o mundo e o mudo; a forma de amar e de viver. Eu vinha nesse compasso, atrás do vento elétrico das Diretas, para construir com os “companheiros” a energia contagiante que resultou na primeira campanha de Lula (1989). Pouco tempo levaria, contudo, para as primeiras “porradas” da polícia, em 1991, quando Fernando Collor de Melo – o novo presidente -, exclamaria diante de nós – na terra do “Padim Ciço” -, e ao lado de um conhecido homem da igreja, Frei Damião: “eu tenho aquilo roxo”. Risos e chutes! Fotos e colagens! Pernadas e sopapos! Da frase bombástica a um fato histórico: seu *impeachment* (1992), onde eu, novamente (agora de cara pintada), na praça do Ferreira, em Fortaleza, ampliava o coro dos descontentes pelo Fora Collor!!!

Em Juazeiro do Norte, as décadas de 1980 e 1990 foram compostos por dois fortes movimentos paralelos: o artístico – com uma significativa produção de músicos³, atores,

² Fundador, junto com Carlos Uchôa e Gilcênio, do grupo de teatro Acauã em 1981 e do Chok, em 1983, este último responsável pelos primeiros manifestos artísticos e políticos da cidade, a exemplo do manifesto contrário à mudança de nome da cidade de Juazeiro do Norte para Juazeiro do Padre Cícero. Palavra de ordem do grupo: *Chok é movimento*. O grupo rachou e se transformou no *Grupo Chokista Maxista* que veria a fundar em 1984 a *Convergência Socialista*.

³ A primeira banda autoral de rock no cariri desse contexto foi “Pombos Urbanos” (Nicodemus, Carlos Rafael, Marcos Leonel, Segestes Tocantins). De uma dissidência surgiu o “Fator RH” (Marcos Leonel, Segestes e Carlos Rafael). Com a saída de Marcos Leonel do Fator RH, segue o grupo com o nome “le famur” e Leonel cria a banda “Habeas Corpus” que se apresentou em 1992 nos dez anos de *Xá de Flôr*.

atrizes, artistas plásticos e poetas⁴ (estes últimos se apropriando das novas tecnologias da comunicação e da informação como as fotocopiadoras para publicarem seus zines que surgiam com poemas, colagens e fotografias), e os movimentos políticos e sociais⁵, onde destaco as grandes passeatas de mulheres que ocorriam anualmente no dia 08 de março. Eu fiz parte das duas vertentes desse movimento enquanto militante do PT, e como poeta e artista plástica, compondo em 1992, conjuntamente com Junior Erre, o primeiro grande painel em colagens⁶ da região, e o meu primeiro fanzine de poesias *OVNI* (em formato redondo), que abriu uma outra série de zines, entre eles o que se tornou o mais famoso: o *Sensurado*, que viria integrar na dupla, o poeta Hamurabi Batista⁷, filho do consagrado poeta e xilógrafo Abrão Batista.

Foi a partir desse momento – através das rimas de Francisco Matêu⁸, um heterônimo do poeta Hamurabi Batista, entre seus vários pseudônimos, que eu passaria a ter contato com o folheto de cordel. Naquele período (1993), ele lançaria um folheto que causaria muita polêmica na cidade: *Quando o camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro*, uma denúncia ao então prefeito, Manuel Salviano, pelo aumento da taxa de iluminação pública. O folheto seria, por esse motivo, apreendido pela prefeitura, gerando um impasse que só se resolveria depois de muitas denúncias do poeta junto à imprensa, intervenções do Sindicato dos Municipários local, entre outras manifestações. Para esse caso, eu fiz meu primeiro artigo sobre cordel, intitulado “A literatura popular na Urca”,⁹ publicado no jornal *O caldeirão*,

⁴ Finais dos anos 80, o poeta Lupeu, Gledson e Uberdan lançam o *Séquiço Sacro*, fanzine de poesias que depois teria a participação de Hamurabi Batista e Júnio Erre.

⁵ Diretas Já! Por uma assembleia nacional constituinte! A construção do Partido dos Trabalhadores (PT) e a Central Única dos Trabalhadores (CUT), entre outros.

⁶ O qual ficaria exposto durante o evento dos 10 anos do bar mais famoso da contracultura da região, localizado na cidade do Crato, o *Xá de Flôr*.

⁷ Em 1991 Hamurabi (àquela época com 20 anos) lança seu primeiro folheto: *A verdadeira história das falsas religiões que lutam contra a verdade* com capa e xilogravura de sua autoria.

⁸ Em 1993 Hamurabi dá início ao seu Heterônimo Francisco Matêu lançando o folheto: *Quando o camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro*. Este folheto teve grande polêmica, confira no jornal Diário do Nordeste 31. 07.1993, página policial e o jornal O Caldeirão (DCE – URCA) de março/abril de 1994. Foram 8 folhetos lançados com esse heterônimo, de 1993-1994. Foram eles: *Os arrancos do camaleão ditador – A história dos versos furtados pelo prefeito no Ceará* (1993); *A discussão de um cidadão com um puxa saco na praça Pe. Cícero* (1993); *O Esquema mundial para acabar com a América-Latina* (1994); *Homagem ao Padre Cícero ao sesquicentenário* (assinando como Francisco Matêu o poeta – repórter -1994); *VBA – O novo sistema de esgoto e a saúde do povo* (1994); em 1995 o poeta se concilia com o prefeito e lança pela prefeitura: *O parque ecológico das Timbaúbas*, assinando agora como Hamurabi Batista. Antes, em 1992, Hamurabi assinou folhetos com os pseudônimos de Francisco de Assis da Silva (*O dia em que o camaleão virou o diabo – Profanação e desrespeito ao romeiro e a mãe das dores*) e Manuel Messias (*Mentira tem perna curta – o verdadeiro acordão*). Estes dois pseudônimos foram criados, segundo Hamurabi, por razões políticas e os folhetos foram lançados contra o candidato Manuel Salviano e pró Mauro Sampaio, que bancou os referidos folhetos. De 1995 em diante, passa a assinar como Hamurabi Batista.

⁹ Pelo título do artigo, já se pode perceber a maneira como incorporávamos – sem questionar – as noções desse universo – como literatura popular-, proposto pelo discurso canônico da época.

órgão do diretório dos estudantes da URCA, Universidade onde naquele momento eu me encontrava cursando Letras.

Meu iniciante texto acadêmico retratava a recém criada cadeira de cultura popular da URCA, sob duas perspectivas: como uma conquista dos estudantes que agora poderiam estudar a produção literária em cordel existente na região, e ainda, como um espaço, um território de oposição às possíveis ações contrárias ao direito de expressão literária, a exemplo do que naquele momento acontecia com o poeta Hamurabi Batista, quando a própria Universidade e a Prefeitura de Juazeiro do Norte usurparam da gráfica Lira Nordestina os seus folhetos. A criação da disciplina – de sugestão da poetisa e professora daquela IES, Sebastiana Gomes de Almeida Job, Bastinha -, portanto, tanto poderia ser um espaço para oportunizar as vozes da cultura local, como uma máquina de guerra dos estudantes para combater as tentativas de repressão às vozes que denunciavam, através da poesia, os abusos de poderes institucionais e dos políticos. Foi ainda nesse jornal acadêmico que seria publicado a primeira poesia de Salete Maria da Silva: *Desabafo matuto acadêmico*.

Desse movimento cultural e político que vinha das linhas caleidoscópicas dos zines, das colagens¹⁰ e do movimento estudantil presente na Universidade Regional do Cariri-URCA, também se destacava uma intensa produção em xilogravura. Stênio Diniz, neto de José Bernardo da Silva – um dos maiores empresários do mercado editorial do cordel -, publicava folhetos e álbuns de gravuras. Ele talhava e escrevia folhetos ao tempo em que era, também a ponte entre a tradição de seu avó e uma outra geração que emergia desses novos tempos em que diferentes tecnologias, idéias, linguagens artísticas e intervenções políticas surgiam.

É importante ressaltar que a essa tradição poética e plástica, contudo, a esmagadora maioria da minha geração não conhecia, seja porque já não tinha mais a mesma produção e circulação representativa de outrora, ou porque àquela altura, já denominada pelos estudos da área como uma “literatura popular em verso”, era-lhes associado os termos de sua exclusão, como “primitivo”, “simples” “menor”. O Estado, mesmo investindo em um discurso do folheto enquanto uma cultura representativa da identidade nacional – uma linha de atuação que vinha através dos centros cívicos escolares e pelos estudos críticos patrocinados pelo Estado em suas secretarias de cultura -, seus defensores formulavam, por outro lado, uma campanha de que essa poética teria se acabado ou estaria morrendo, de forma que, para nós, mesmo que ela ainda existisse, mais parecia que não fazia parte daquele cenário

¹⁰ Em junho de 1997 foi publicado, em Fortaleza, pelo projeto Lata D’arte (arte em fotocópia), uma obra em colagem de minha autoria, posteriormente divulgada no Diário do Nordeste em dezembro do mesmo ano.

em mutação. Para esse gênero poético, o único jovem a publicar nesse estilo, naquele momento, para mim – início dos anos 90-, era Hamurabi Batista¹¹ - que veio a ser, por sua relação com a cultura local, uma das principais referências para uma nova geração de futuros cordelistas que viria a fundar, no ano 2000, a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*-, e mais adiante, em meados dessa mesma década, a poetisa Salete Maria da Silva, que também seria uma das principais fundadoras e criadoras da concepção desse mesmo grupo. Assim como Abraão Batista foi o elo entre os fios de uma geração composta por Manoel Caboclo, Expedito Sebastião e José Bernardo da Silva, Hamurabi Batista plugava essas gerações anteriores a outro movimento que ressignificava a tradição a partir das linguagens dos zines, da colagem, da poesia dos poetas “marginais”, da gravura e da música. Ele é uma das linhas que conecta o passado “glorioso” de uma produção poética fartamente vendida e recitada nas feiras a um novo contexto onde se observa a presença de uma geração de poetas que faz, defende e publica suas poesias mais como valor artístico do que comercial. Nesse sentido, enquanto Hamurabi Batista era a ponte entre aquela geração que surgira com seu pai na década de 1970, e a nova safra de poetas que emerge com os *mauditos*, Salete Maria da Silva – que também vinha de uma família de poetas, como sua avó Dona Maria José e seu tio José Alexandre, que não chegaram a serem conhecidos porque pouco publicaram -, surgia como a principal ponte entre aquele “antigo” mundo e o novo que surgia do movimento estudantil e da presença da mulher que se lançava no feminismo. Salete Maria é o entre lugar de uma tradição que embora parta, ela rompe e desterritorializa para re-territorializar não só as novas temáticas que ela traz a partir do gênero feminino, mais para impulsionar uma vertente crítica do cordel através dos *mauditos*. Por caminhos diferentes eles traziam o “novo” abraçado ao “velho” e, entre estes, a emergência de outros receptores com diferentes referências culturais, poéticas e políticas.

Nessa conjuntura, fortemente marcada por grandes debates políticos – os quais para mim foram vitrine o I Congresso Nacional do PT, em São Bernardo do Campo (1991), onde estive presente -, e uma série de intervenções artísticas na cena regional, a exemplo dos 10 anos de *Xá de Flôr* (1992) e o *Arte na Praça* (1992-1993)¹², a vida continuava entrelaçada entre a política e a arte. Nesse meio tempo conheci dois poetas que me chamaram especial

¹¹ Conversando com Hamurabi Batista, lhe indaguei se havia outros poetas de sua geração publicando àquela época. Ele destaca o poeta José Flávio (José Flávio lançaria em 1998, no projeto SEscordel Novos Talentos, o folheto *Cuide bem do meio ambiente para dar qualidade a vida*, com xilogravura de Nilo) que teria, inclusive, lhe influenciado pela cadência de sua poesia. Contudo, não temos informação se Flávio teria publicado antes de Hamurabi, ressalta-se apenas que este já escrevia folhetos, pois, infelizmente, o poeta já faleceu. Em recente pesquisa descobri que nesse contexto outros poetas publicaram: João Bosco, Zênio, Stênio Diniz e Edgley.

¹² Entre os anos de 1994 e 1995, eu publicava os fanzines: *Nossa boca*, *Lingua gens* e *Folha de Rosto* (este último com poetisa Kátia Nassif). Em 1999 o *Gota Serena*.

atenção, o poeta Patativa do Assaré – momento único que ficou flagrado também na única fotografia que tenho com ele -, e o poeta Moacyr Cirne, que passaria a me enviar do Rio de Janeiro, mensalmente, seu jornal “balaio incomum”.

Foi sob a influência do poeta Hamurabi Batista que eu passaria de leitora de folheto à autora, vindo a escrever para um evento comemorativo dos 100 anos de Lampião¹³, em 1997¹⁴, no projeto *Cordel vivo*, o folheto *A mulher e o cangaço*. Naquela mesma ocasião, Esmeralda Batista – irmã de Abraão Batista -, também publicava *O sertão pro Lampião*; duas publicações que, somadas à de Salete Maria da Silva – que havia lançado quatro meses antes (no dia 08 de março) seu primeiro cordel: *Mulher consciência nem violência nem opressão*-, abriam em Juazeiro do Norte, uma nova porta de acesso para a presença de diferentes autores nesse campo: as mulheres poetisas de literatura de cordel.

Paralelamente ao aparecimento desses três folhetos de autoria feminina do qual tive notícia naquele ano em Juazeiro do Norte, eu desenvolvia, como estudante de Letras da Universidade Regional do Cariri (URCA), o projeto de iniciação científica à pesquisa – CNPq, intitulado: *Aprendendo com a cultura popular*¹⁵. Tratava-se de uma investigação sobre a tensão religiosa entre o catolicismo popular em Juazeiro do Norte e a ortodoxia católica, tendo o Padre Cícero como personagem desse enredo e os folhetos como base para análise desses fatos. Foi nesse ano que pude realizar minha primeira viagem ao Rio de Janeiro, conhecer a feira de São Cristovão e a Fundação Casa de Rui Barbosa, uma das principais instituições de referência em folhetos, no Brasil, pelo conjunto de suas edições críticas sobre o tema.

Simultaneamente a essa trajetória, sugeri, no ano de 1998, já na qualidade de gestora de cultura do Serviço Social do Comércio – SESC, na unidade Juazeiro do Norte, um projeto de publicação de folhetos intitulado *SEScordel*¹⁶ *Novos Talentos*. Essa ação institucional de caráter editorial teve grande impacto na região do Cariri, vindo a publicar e divulgar vários jovens poetisas cordelistas e novos xilógrafos, oportunizado aos poetisas que escreviam (mas que não podiam publicar), editarem seus versos, bem como proporcionar uma nova fase de publicações da tipografia Lira Nordestina, que naquela altura estava praticamente fechada. Esse projeto foi um termômetro que possibilitou observar não somente

¹³ Evento organizado pelo Memorial Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, para comemorar os 100 anos de Virgulino Ferreira, o Lampião.

¹⁴ Esse ano também eu entraria na Executiva Nacional de Letras, órgão de coordenação nacional dos encontros na área de Letras.

¹⁵ Desse trabalho, orientado pela Dra Renata Marinho Paz, restou um documentário intitulado Signo Santo.

¹⁶ Pela sua abrangência e importância cultural, foi agraciado no ano de 2001, com o Prêmio Rodrigo de Mello Franco, do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), na categoria divulgação.

a intensa procura dos poetas para publicaram seus versos, como, entre outros, perceber a forte presença de mulheres se apresentando como autoras. Hoje, afastada dessa atividade institucional, posso ver com maior clareza a importância deste projeto do SESC e sua relevância na configuração de uma nova cartografia do cordel na região do Cariri e constato, ao mesmo tempo, que em minha região, de fato, a literatura de cordel tinha (e ainda tem) uma grande tradição que ainda esta viva. Em Juazeiro do Norte, ao revés, o folheto esta(va) num processo de intensa produção e de interessantes mudanças e traduções a exemplo também da xilogravura – arte plástica que teve grande expressão na região compondo as capas dos folhetos -, da qual também emergia uma outra geração, inclusive com mulheres xilogravadoras: Jô Andrade, Erivana, Regilene Stéfani, entre outras.

A constatação, a partir da existência dos fatos citados, de que havia uma tradição poética ainda muito viva em Juazeiro do Norte, em plena dinâmica e mudanças – inclusive pela entrada de mulheres autoras em um campo apresentado por sua historiografia como um lugar especificamente masculino -, indicava um fenômeno investigativo e uma problemática que poderia ser estudada. Assim é que levei a questão para ser estudada no Mestrado em Sociologia, na Universidade Federal do Ceará - UFC, sob o título *Romaria dos Versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel*¹⁷. Esta pesquisa, pioneira no Estado do Ceará, permitiu visualizar uma importante produção de cordéis, escritos e publicados por mulheres nas cidades de Crato e Juazeiro do Norte, oportunizando a catalogação de 24 autoras com 104 folhetos coletados, fundamentais para analisar as dimensões e o significado de um processo que foi denominado de “ressignificação” do cordel.

A descoberta dessa “romaria de versos”, escritos e publicados por mulheres a partir, sobretudo, de 1990, na região do Cariri, me fez observar quão enorme era a lacuna da historiografia em relação à questão feminina no campo em questão e como foram sutilmente e subterraneamente construídos (e divulgados) os discursos sobre uma tradição em que o cordel era apresentado como de autoria de poetas homens. Eu me lembro de como o professor e amigo Joseph Luyten, à época responsável pela edição da coleção *Hedra* de cordel, em uma conversa que tivemos na Bienal Internacional do Livro, Fortaleza, me respondia ao questionamento que lhe fiz sobre a ausência de títulos de autoria feminina nessa coleção. O estimado professor se defendia dizendo não ser relevante a proposta da edição de autoras nessa coleção, nem mesmo os da poetisa Bastinha, que àquela altura já havia publicado mais de 20 títulos, em razão da pouca quantidade de folhetos produzidos por elas. Curiosamente, o

¹⁷ Essa dissertação foi agraciada, em 2006, com o segundo lugar no Prêmio Raymond Cantel de Monografia, sob a organização da Secretaria de Cultura da Paraíba e a Universidade de Poitiers, Fr.

que constitui, segunda a visão oficialmente estabelecida, o critério da admissão de uma obra ou autor no cânone – a qualidade da obra –, no caso do “cânone” do cordel foi substituído por outro critério: o da quantidade! Alias, observando mais detalhadamente o entorno do campo do cordel, se percebia, entretanto, que não era só a *Hedra* a não editar títulos femininos, mais o conjunto dos projetos editoriais nesse campo, entre os quais a *Casa de Rui Barbosa*, a *Luzero*, a *Tupynamquim*, entre tantas outras instituições, gráficas e coleções.

A partir dessas constatações, portanto, a minha experiência neste campo foi me conduzindo a outras reflexões, as quais, levadas inicialmente pela abordagem realizada na dissertação de mestrado, baseada nas relações de presença e resignificação, levaram-me à descoberta, em vários estados brasileiros dos mesmos fenômenos. O fato me levaria, então, a ampliar a pesquisa inicial, vindo a se transformar no ano de 2005 em anteprojeto de doutorado, o qual iniciei pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Por essas razões e pela descoberta, em vários estados do nordeste brasileiro, do aparecimento do fenômeno autoral feminino em cordel, iniciou-se em 2005, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, a presente pesquisa, da qual partiu de dois campos de estudos, os de gênero, enquanto categoria analítica da crítica feminista, e os dos estudos orais. Essas perspectivas teóricas foram fundamentais para perceber que a entrada de mulheres autoras de folhetos de cordel, na atualidade, ao contrário do que parecia, não vinha a ser um fenômeno contemporâneo. O olhar para trás, para o passado, faz entender que sempre houve mulheres poetisas no campo tradicional e, embora excluídas do letramento e do espaço público, elas participaram de outras formas, porque cantaram, pelejaram e de repente transitaram no âmago da primazia masculina, na “[...] ordem patriarcal de gênero” (SAFFIOTI, 2004, p.50) por meio da voz. Constatava, portanto, que a mesma voz que fora silenciada pelos documentos oficiais e dos quais os estudos orais e de gênero hoje nos permite alcança-la para trazer à tona uma outra história da poesia de cordel brasileira, questiona pelo menos dois tipos de discursos historicamente construídos no seu interior: o escriptocêntrico e o androcêntrico. O primeiro discurso envolve o estudo do folheto enquanto campo marcadamente da escrita, perspectiva que desenvolveu um pre-conceito, entre outros, de que os poetas escrevem “errado”, conotando o folheto como uma arte “menor”, “rude”, “simples”. Esse foi um tipo de discurso que definiu a poética popular em oposição ao padrão dito “culto” de uma literatura “alta”, responsável também pela interdição das vozes femininas que cantaram.

Notadamente, devido ao fato das mulheres estarem participando com maior destaque no campo da oralidade e em razão das difíceis condições sociais a elas reservadas no

espaço público, houve pouca publicação de folhetos de autoria feminina no século XX, o que resultou no entendimento de que este universo era exclusivamente masculino, implicando no surgimento de outro tipo de preconceito, o androcêntrico.

Nesse sentido, pelo exposto, este trabalho parte da crítica feminista e tem como ponto de partida a perspectiva adotada nos estudos feministas no Brasil, inseridos no *GT Mulher e literatura* (da ANPOLL), por meio de sua crítica revisionista que vem contribuindo decisivamente para o resgate de vozes de autoria feminina. Contudo, e embora se diga que no Brasil, “os estudos sobre a mulher na literatura” não “vão mal” (HOLANDA, 1994, p. 75), olhando do ponto de vista das mulheres autoras de cordel há ainda uma pobreza de fortuna crítica sobre a questão das mulheres e de gênero o que caracteriza uma lacuna a ser preenchida. Se houve um “desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escritoras em geral” (MOREIRA, 2003, p.37), no cânone; no caso das escritoras cordelistas o desprezo ainda é maior. A exclusão das poetisas de literatura de cordel se constituiu tanto pelo aspecto do gênero como por se estar falando de um lugar historicamente marginalizado pelos estudos oficiais, o campo da cultura popular. Esse silêncio, mormente as visões androcêntricas e escriptocentricas dos estudos oficiais do tema em questão, vem sendo questionado tanto pelos novos estudos sobre oralidade como pelos movimentos feministas e a sua vertente acadêmica nos estudos das mulheres.

Este trabalho embora venha contribuir para diminuir essa lacuna, compreende que é apenas a ponta de um *iceberg*. Uma pequena amostra de um mundo vasto que aqui não se pode esgotar e que, a propósito dos estudos revisionistas que visam inserir as mulheres no cânone de uma literatura nacional, que sempre excluiu as mulheres independentemente dos rótulos de eruditas ou populares, mas, sobretudo, as enquadradas no âmbito do popular, não se pretende fazer o mesmo com as autoras de cordel. O objetivo não é incluir as excluídas no cânone literário, ou no cânone do cordel. O que se pretende é abrir um debate para oportunizar a visualização da existência de um território feminino nessa área e observar como a inserção destas mulheres nesse campo promove as novas cartografias em que outros mapas se formam.

Estudar a presença e a autoria feminina na poesia de cordel brasileira possibilita não somente mapear, catalogar e revelar a produção de mulheres nesse campo, inserindo-as num contexto contemporâneo como um contributo às pesquisas em literatura e sua interface com os estudos da crítica feminista e da oralidade, mas, sobretudo, discorrer, a partir dessa diferença sexual, sobre como a cultura opera no campo das culturas populares. O entendimento de como se dão as formas de criação poética das culturas ágrafas – ou em

transição para escrita – por meio de suas estratégias mnemônicas, ou seja, das codificações mentais que prescindem do uso da escrita, conduzem a ver a história do folheto sobre outra ótica e a enxergar, nesse mundo, a produção e a participação feminina operando seus conhecimentos a partir do uso da voz, do canto e da recitação.

Por essas razões, esta investigação tem como objetivo fazer emergir as mulheres nordestinas enquanto testemunhas de um contexto oral, poetisas em sua *performance* de cantadoras e autoras de cordel. Cartografar e sistematizar um *corpus* de sua produção poética, da letra e da voz, para analisar seus temas, trajetórias e estilos poéticos, e re-contar, nesse caso, outro lado da história dessa narrativa cuja historiografia oficial silenciou: a história das mulheres poetisas.

Tendo em vista que os estudos orais são a crítica ao escriptocentrismo e que a crítica feminista se realiza no combate à exclusão das mulheres da realidade sociocultural, no primeiro capítulo dessa tese é apresentado o folheto enquanto uma poética das vozes e esta como elemento estruturante da cultura. Partindo de abordagens realizadas pelos estudos orais, com Eric Havelock e Paul Zumthor, buscou-se traçar o perfil de um trânsito permanente entre a cantoria e o folheto e apresentar uma poética oral em cujas bases as mulheres cantaram e produziram seus versos.

No segundo capítulo, por sua vez, tem-se a intenção de apresentar uma revisão de três processos que se iniciaram em 1960, no Brasil, que deram fundamento a um discurso historiográfico sobre o folheto para a construção de um cânone nesse campo: a política cultural desenvolvida no Rio de Janeiro pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) referente aos estudos críticos sobre o cordel; a presença e a militância do pesquisador francês Raymond Cantel em torno da defesa desta poética (1959-1984); e as pesquisas coordenadas por Átila Almeida e José Alves Sobrinho na Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

No terceiro capítulo, a partir do recurso do testemunho, são apresentadas as poetisas repentistas do século XIX e XX, trazendo para o debate a discussão de que as mulheres sempre cantaram, embora as adversidades não lhe tenham dado visibilidade. Nesse capítulo é apresentado e estudado o uso das imagens, capas em gravuras, sobretudo, para indicar um imaginário comum existente e que comprova a presença das mulheres na base da transmissão oral da poética da voz.

No quarto capítulo a discussão gira em torno do devir expressivo. Das forças territorializadas e desterritorializadas. Apresenta a presença feminina territorializando o seu canto a partir de 1935, até as rupturas e as linhas de fuga da atualidade, em que o gênero textual também insere os temas do gênero feminino. Nesse capítulo são estudadas, sobretudo,

as poetisas autoras de folhetos, por meio da apresentação do perfil de dois grupos desse universo, a saber: a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* e a *Academia dos Cordelistas do Crato*. Além disso, analisam-se algumas cartas de Patativa do Assaré endereçadas às poetisas da região do Cariri cearense.

Registro ainda algumas das opções aqui feitas, entre as quais a utilização dos termos poeta (mais usada pela crítica feminista para se dirigir as mulheres autoras) e poetisa (usada pelos cantadores), usando os dois termos sem purismo, assim como folheto e cordel, enquanto sinônimos, para designar a poesia que vem do mundo das vozes, impressa. O folheto mais próximo do universo dos poetas cantadores e o termo cordel, dos estudos críticos do cânone. Ressalta-se ainda as lacunas que permanecem neste estudo concernentes às análises da função autor, categoria desenvolvida por Michel Foucault, e o desenvolvimento do conceito de ritornelo, em Deleuze e Guattari, aqui utilizados como categorias à compreensão da construção do território feminino nesse campo.

Finalmente, não poderia deixar de terminar a introdução desta tese, sem re-tomar nesse debate a minha relação umbilical com o tema que ora pesquiso. Condição de mulher, trabalhadora, feminista, poeta *maudita*, editora de folhetos, habitante de um local território de tradição do folheto, Juazeiro do Norte, para somente depois chegar à condição de pesquisadora. Um ser de dentro, falando de fora. Uma sertaneja, urbana, socialista, que se embrenhando nos caminhos da academia teve a possibilidade de ver essa história sob vários ângulos, para refletir – ao tempo que também questionar – postulados, teorias, ideologias e pressupostos de discursos que ficaram por muito tempo tidos como verídicos e únicos. Sem esse conjunto de trajetórias não teria sido possível cruzar as fronteiras que naveguei, pois que, como diria o poeta, *navegar é preciso*. Elas, todas as experiências que me emocionaram nesse caldeirão de mitos foram fundamentais para o curso de meus pensamentos, que longe de serem só meus, fazem parte dos circuitos coletivos de trocas nômades, constitutivas de um amálgama de laços, sobretudo afetivos – e os não também – que compuseram as linhas rizomáticas desta tese. Tese que antes de tudo se pretende como um desafio, uma peleja que se lança, não da minha tarefa laboral de artista coletora de dados e rimas, mas da desconstrução de um campo ao qual aqui tentei cartografar, mormente as limitações de um cânone escriptocêntrico, androcêntrico e eurocêntrico.

CAPÍTULO I - POÉTICA DAS VOZES E DA MEMÓRIA

1.1. A POÉTICA DAS VOZES E DA MEMÓRIA

As poéticas das vozes criadas e transmitidas através de uma multiplicidade de gêneros da cantoria¹⁸, da embolada, do repente, do coco, dos aboios, dos benditos, entre outros, fazem parte de uma das mais conhecidas formas de comunicação cultural que se territorializaram, principalmente, no Nordeste brasileiro. Produzidas pelos que declamavam em versos notícias, mitos, lendas e histórias tradicionais, em sertões, agreste, zonas da mata, tabuleiros e caatingas, elas fazem parte da circularidade das culturas que construíram um amálgama formado na “bricolage” dos “cacos” da memória de narrativas indígenas, afros, judaicas, mouras, francesas, holandesas, espanholas e portuguesas.

Essas poéticas existiram e continuam ainda existindo dentro de um contexto no qual o corpo é suporte de uma voz que declama(va) para uma audiência que escuta(va) e participa(va) intensamente como co-participante desse jogo. O local da cultura dessas vozes esteve relacionada a zonas fronteiriças, a espaços que se “fendem” para anunciarem outras vocalidades dissonantes. Durante muito tempo, ficou sustentada somente no corpo como suporte, até fins do XIX, quando a *ars poetica* da oralidade conheceria os inícios de uma nova fase, dada com o surgimento de um sistema de editoração que deu à luz ao folheto impresso.

Três processos foram fundamentais para a emergência desse novo contexto poético de editoração no Brasil, responsável pela existência de um extenso campo produtivo, envolvendo editores, tipógrafos, vendedores folheteiros, xilogravadores, entre outros: a) a existência, já amadurecida, de uma poética cantada; b) a presença das máquinas tipográficas no Nordeste, responsáveis pelo impulso das condições concretas para o “[...] estabelecimento de focos de produção de folhetos populares” (CARVALHO, 2005, p.16); e c) a apropriação, por parte dos poetas cantadores – emergentes poetas de cordel -, dessas novas tecnologias de informação e comunicação. Sem essas premissas, certamente, não teria sido possível a circulação dessa cultura impressa, responsável pelo surgimento de um extraordinário volume de produção em folhetos, divulgados a partir de um mercado proveniente das feiras existentes nas cidades interioranas do Nordeste. De lá para cá, soma-se mais de um século de produção, transmissão e recepção dessa poética, além de uma significativa produção de estudos sobre a questão, apesar de ainda necessitar-se de estudos contundentes a respeito dos processos de

¹⁸ “Diversos são os gêneros da poesia popular do nordeste brasileiro. Além dos vários gêneros poéticos adotados pelo violeiro sertanejo, cantando só, ou alinhado em dupla para o desafio, existem as formas” (FILHO, 1972, p.19).

evolução e transição pelos quais passaram e vêm passando a poesia que era em sua base cantada e improvisada para escritura impressa.

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

A grande maioria das mulheres, no contexto em que surge o folheto impresso, nem sabiam ler, nem escrever, assim como não podiam ocupar o papel público de autoras, o que levou, por outro lado, os estudos dessa área à conclusão de que as mulheres não produziam nesse gênero poético. Por essas razões, esses estudos, além de postularem uma visão escriptocêntrica, também produziram um contexto androcêntrico, responsável pela eliminação não somente do estudo aprofundado das vozes poéticas da oralidade, mas também da participação de uma autoria feminina nesse universo.

São esses posicionamentos e visões – escriptocêntrica e androcêntricas – que necessitam, no século XXI, de serem questionados e, sobretudo, revisados, trazendo à tona as vozes que foram silenciadas, para que assim possam recontar, novamente, a história dessa poesia narrativa.

1.1.1. A voz como elemento estruturante das oralidades

Segundo o estudioso Eric Havelock (1995), a reabilitação da palavra poética advinda da voz vem sendo feita e fundamentada pelos debates nos estudos acadêmicos

provenientes do que ele chama de equação oralidade - cultura escrita¹⁹. Como parte dessa equação, o pesquisador apresenta quatro publicações que surgiram simultaneamente no contexto da década de 1960 – lançados sem que nenhum dos seus autores soubessem da existência das outras –, que fariam o anúncio conjunto de que a oralidade “deveria ser posta em evidência” (Havelock, 1995, p. 18). Estas obras seriam: *The Gutenberg Galaxy* (1962), de McLuhan, *Le pensée sauvage* (1962), de Claude Lévi-Strauss, o artigo de Jack Goody e Ian Watt, intitulado *The Consequences of Literacy* (1963) e *Preface to Plato* (1963), do próprio Eric Havelock.

Essas quatro obras acrescentaram ao cenário dos estudos orais, desde que o pioneiro Milman Parry²⁰ começou a releitura crítica da visão convencional da literatura da Antiguidade grega²¹ e das epopéias de Homero (tidas, até lá, como literaturas escritas no sentido atual da palavra), diferentes linhas de enfoque que deram a essa área um novo impulso de reflexões e publicações.

Os predecessores desses estudos, segundo o próprio Havelock, seriam: *The Bias of Communication* (1951), de Harold Innis; a síntese empreendida em 1960 por Albert Lord, sobre os cantores iugoslavos em *The Singer of Tales*; os trabalhos de I. J. Gelb, *A Study of Writing*, e *Ramus: Method and Decay of Dialogue* (1958), de Walter Ong. Essas obras marcariam profundamente a revolução ocorrida no campo dos estudos orais, as quais veria acompanhada por uma nova corrente crítica de linguistas, etnólogos e antropólogos²² formados por volta de 1960 por Dell Humes, Bauman e Tedlock. Esses novos métodos e teorias, desenvolvidos por uma abordagem chamada de *ethnopoetics*, entrariam, a partir dos anos 80, nos estudos medievais, aí já desenvolvidos por Paul Zumthor desde a década de 1970, bem como por John Miles Foley, com *The Singer of Tales in Performance* (1995). Segundo Lemaire (2007, p. 08), Paul Zumthor, ao introduzir termos que o ajudariam a compreender o fenômeno literário medieval como *oralidade mista*, *oralidade segunda*, *manuscritura* e distinções tais como *texto* (para o texto linguístico escrito, fixo) e *obra* (para

¹⁹ Estes dois termos são a tradução brasileira de *orality-literacy debate*, oralidade e cultura escrita. Em Portugal, traduz-se por: *oralidade e literacia*.

²⁰ A tese de doutorado de Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, defendida e publicada em 1928, foi o texto inicial que deu início aos questionamentos do escriptocentrismo da literatura (Cf. HAVELOCK, 1995).

²¹ Duas sínteses muito interessantes do debate sobre oralidade e escrita/cultura, escrita/literacia são as obras de Walter Ong, *Orality and Literacy* (1982), traduzido em português com o título *Oralidade e cultura escrita*, e de Eric Havelock, *The Muse Learns to Write* (1986), traduzido em português: *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*.

²² Foram os etnólogos e antropólogos os responsáveis pela elaboração do conceito de *performance*, palavra-chave na tomada de consciência crítica no deslocamento do interesse do texto linguístico para o corpo e a voz (Cf. LEMAIRE, 2007).

os gêneros mudadiços da 'literatura oral') foi capaz de reunir os instrumentos fundamentais para o estudo desse contexto.

Destacou-se, nesse sentido, a reflexão trazida por Eric Havelock nos seus conceitos de *memória e tradição*²³, os quais são hoje imprescindíveis para os estudos da cantoria e do folheto.

Esses estudos, portanto, da forma como vêm, hoje, desconstruindo o cânone escriptocêntrico, possibilitam novos diálogos e análises para a investigação da cultura popular²⁴, aqui compreendida “[...] não como oposição ao erudito, mas pela valorização da ‘vocalidade’, definida por Zumthor (1993, p. 23), como uma participação ampla do corpo, memória, texto oral e escrito” (MELLO, 1999, p.29). Caso da literatura de folhetos, uma literatura impressa que não nasceu diretamente da escrita, mas da experiência primeiramente oral de poetas e repentistas.

1.1.2. Dois campos para um só caminho

O folheto, em seu surgimento, reflete diferentes atividades culturais ocorridas no processo de passagem/transição de uma comunidade que constrói seu registro em termos, praticas e estratégias orais, para aquelas em que passa a registrar sua história sob forma de escritura²⁵.

Contudo, pesquisas no âmbito da história da escrita tenderam a considerar “como mediadores fundamentais para a inserção de indivíduos, famílias e grupos sociais no mundo da escrita, a escolarização, as práticas de escrita e o contato com o impresso” (GALVÃO, 2001, p.369). As vozes, em geral, foram excluídas dessas investigações. No caso dos estudos sobre o folheto, quando se fala em voz é enquanto sinônimo de “analfabeto”, e apesar da constatação e caracterização de que muitos poetas criaram seus versos na “mente” –

²³ Eric Havelock distingue duas noções ancoradas na mitologia grega: *mnemê* e *mnemósine*. A primeira estaria ligada a uma memória historicamente conservada, sendo a segunda “o exercício da memória como uma atividade, isto é, recordação ou evocação ou memorização” (LEMAIRE, 2007, p. 7).

²⁴ O termo “bastante vago”, para Zumthor (1997, p.21), de “cultura popular”, ainda muito problemático nos estudos literários e da voz, é todavia, nesse trabalho, pontuada a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na idade média e na renascença o contexto da obra de François Rabelais*), Peter Burke (*a cultura popular na idade moderna*), e E. P. Thompson em *Costumes em comum - estudos sobre a cultura popular tradicional*. Para este último “uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um 'sistema' (...) Nesse ponto, as generalizações dos universais da ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocadas firmemente dentro de contextos históricos específicos” (THOMPSON, 1998, p.17).

²⁵ “escritura (com a intenção ou a pressuposição de uma passagem para o impresso)” (ZUMTHOR, 1993, p.99).

mnemonicamente-, quando se estudam os seus versos, porque foram publicados, se analisam dentro de uma perspectiva de texto escrito e impresso o que resultou em uma série de designações e qualificações escriptocêntricas que separaram, quase que radicalmente, o folheto da cantoria, descrevendo-os como campos autônomos²⁶; como *texto* e não como *obra*,²⁷ na acepção de Paul Zumthor. Ou seja, foram estudados enquanto documentos fixos e não enquanto gêneros movediços da chamada “literatura oral”. Essa constatação não circunscreve somente à poética brasileira em cordel, mais de uma maneira ampla, pode-se dizer, como ressalta Zumthor (1993, p.8) que as investigações no campo literário ainda não conseguem “[...] dissociar da idéia de poesia a de escritura”, razão pela qual as poéticas que partem de estratégias orais ainda sofrerem grande preconceito científico, como é caso da cantoria e do folheto de cordel

Em geral, valorizou-se e exaltou-se como válidos apenas aqueles textos que foram ou são escritos/impressos, tendo-os como sendo a condição natural das poéticas. Todos aqueles que não se enquadrassem nesse paradigma, seriam (e são) excluídos e segregados, sendo as poéticas que vinham de práticas orais, definidas a partir do século XVIII como poéticas “simples”, “rudes”, “grosseiras”; uma poesia “[...] muito primitiva” (ANDRADE, 2004, p.71), como ainda hoje a chamam alguns estudiosos.

Nessa direção, a perspectiva de se estudar e perceber o folheto enquanto texto impresso, fixado, foi conduzindo a algumas abordagens como a procura do autor – sempre homens-, relacionada ao campo editorial como “locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas” (ABREU, p. 20), ao tempo em que, nesse processo, se conduzia para a construção de um discurso dicotômico em que cantoria e cordel transformaram-se em campos contrários. Basearam-se, pois, os estudos em uma separação que responde muito mais às perguntas referentes às divisões sociais que vinculam classe social à poética do texto que surgiram com a fixação dessa voz – o aparecimento da figura do vendedor folheteiro, do editor, do xilogravador, etc. – do que às indagações relacionadas às características próprias

²⁶ Como afirma Zumthor, “em vez de uma ruptura, a passagem do vocal ao escrito, manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados” (ZUMTHOR, 1993, p.114).

²⁷ Para Zumthor, o *texto* estaria mais relacionado aos enunciados, enquanto a *obra*, ao que é comunicado, como performance (PEREIRA, 2003, p. 8). O que implica que ela, a performance, condiciona-se não só com o tempo em que se processa a mensagem – o agora – , mas também com o lugar – o aqui –, e os fins da comunicação, que incluem, além do locutor, a presença de um público. Nesse sentido, a obra “[...] se perfaz, enfim quando há um receptor, ouvinte pois ela só se completa, se realiza, se efetiva, nele” (PEREIRA, 2003, p. 8). É na *obra* que se realiza a *performance*. Nesse contexto, Zumthor vai criticar o cânone literário, que dá ênfase exclusiva ao autor e deixa em plano secundário o co-criador da *obra*, o leitor – receptor, sempre considerado como ente abstrato, o que não é o caso do público mediado pela voz.

dessa voz em trânsito que veio a se configurar em texto impresso antes mesmo dele ser “escrito” no sentido moderno do termo.

Quase virou lugar comum nos estudos do folheto e da cantoria se deparar com fronteiras erguidas entre esses territórios, a exemplo da análise de Maria Inêz Ayala (1988, p.16) em seu estudo intitulado *No arranco do grito*, sobre os aspectos da cantoria nordestina. A autora ressalta que “o cantador de viola [...] difere do escritor de folhetos, cuja produção é escrita, impressa”, como esta definição citada, já formulada de maneira generalista e simplista por Câmara Cascudo²⁸ nos cinco livros do povo (1953) explicasse a complexidade desse universo. Ayala demonstra, pontualmente, as “várias razões que levam os estudiosos a confundir o repente com o folheto” (AYALA, 1988, p.16), razões entre as quais estariam três elementos (minuciosamente observados e declarados por ela como falsos): o fato de o folheto ser “declamado ou cantado pelos vendedores”, nas feiras; de os “poemas publicados em folhetos terem sido parte integrante da cantoria” e finalmente, o da “existência da peleja, gênero específico da literatura de folhetos, que simula o registro da disputa poética de dois repentistas durante uma cantoria” (AYALA, 1988, p.16). Em resumo: a declamação do folheto, os versos editados serem parte da cantoria e ainda, a existência da peleja, que é uma das características do duelo poético no repente, está presente enquanto gênero do cordel, tudo isso para a pesquisadora não significa trânsito nem relação de complementaridade, significa estabelecer fronteiras para não confundir um processo de criação com o outro. Nesse sentido, tendo em vista o objetivo de distinguir os dois campos para fins de recorte metodológico, a conclusão que se impõe desta pesquisa é que são a cantoria e o folheto territórios visivelmente antagônicos e não complementares. Evidentemente que a prática textual do folheto é diferente da prática da cantoria, não há como negar esse fato. A voz que se faz letra remete a uma atividade de narração ou contação, o que inclui tempos e espaços diferenciados, gêneros textuais em que um representa o canto e o outro, a partir da oralidade do canto, se faz letra (ZUMTHOR, 1993).

Contudo, não há como justificar e concluir que ambos sejam campos opostos, até porque, mesmo seus processos de diferenciação foram acontecendo gradativamente e progressivamente. O folheto destinou-se durante muito tempo à declamação em voz alta – conforme reconhece a própria Ayala –, antes de se tornar objeto de uma leitura individual e

²⁸ Câmara Cascudo conceitua: a “Literatura oral possui a característica de sua transmissão verbal” (1953, p.10) e “Literatura Popular, típica, é impressa” (1953, p.11)

em silêncio²⁹. Mesmo impresso, no entanto, o verso é ainda por muito tempo cantado ou contado/declamado, ora pelos próprios poetas que cantam nas grandes feiras³⁰, ora pelos receptores que aí circulavam, levando os versos às suas casas. Este acontecimento é ilustrado pela poetisa paraibana Hélvia Calou, que nos relatou em entrevista em 04 de março de 2007: “meu avó lia os cordéis para gente [...] ou ele lia ou declamava o que sabia”. Contudo, e apesar de inúmeros depoimentos que confirmam essa presença da voz na produção, reprodução, transmissão e recepção do folheto, os estudos convencionais, por estarem direcionados por uma visão do folheto como texto impresso, pouco perceberam dos entrelaçamentos e das performances das vozes nesses atos.

A esse respeito, é revelador observar nos seguintes trechos de cordéis de Salete Maria da Silva³¹ os índices da oralidade: *ouça, dizer, preste atenção, falar, narrar*, entre outros.

Minha amiga, camarada
Ouça o que tenho a dizer. (SILVA, Salete, *Mulher, amor não rima com aids*, 2000)

meu povo preste atenção
no que tenho pra falar. (SILVA, Salete, *Agora são outros 500*, 2000)

eu vou narrar a história
da mulher de sete vidas. (SILVA, Salete, *A mulher de sete vidas*, 2000)

Portanto, é preciso levar em conta as nuances e os processos pelos quais a fixação das vozes foi sendo implantada e, mais ainda, como essas vozes poéticas foram, aos poucos, fixadas no papel, vindo a se convencionar em folheto, que guarda a memória da presença de múltiplas musicalidade das vozes; vozes de emboladores, repentistas, coquistas, entre outros improvisadores que, embora revelando estratégias e estilos de produção e recepção diferentes, partem do mesmo processo rítmico em que viola, ganzá ou pandeiro remetem ao toque e ao som da voz para ajudar no canto. Pode-se concluir que esses poetas vêm de um mesmo lugar de tradição e de que “[...] a separação entre as duas formas narrativas – a oral e a escrita – é amiúde abusiva” (CAVIGNAC, 2000, p.261). Nesse caso, os três itens enumerados por Ayala para caracterizar uma divisão entre os dois campos – cantoria e cordel-, apesar de não ter a intenção, elenca e comprova, exatamente, alguns dos principais elementos que traçam a

²⁹ Cf. LEMAIRE, Ria. *Reler os textos: resgatar as vozes*. In: FUNK, G. Estudos sobre Patrimônio oral. Câmara Municipal de Ponta Delgada. Açores. 2007.

³⁰ Para Galvão (2005, p. 373), “a primeira instância de leitura/audição de folhetos era, de modo geral, o momento em que as pessoas iam às feiras e ouviam o vendedor: leitura competente, declamada ou cantada em voz alta”.

³¹ Salete Maria da Silva, cordelista, membro da Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

evolução entre o cantador/canto/voz e a transformação em canto/voz/letra impressa, que fundamentam atualmente as teorias críticas que sublinham a relação intrínseca entre os “dois” campos.

Os territórios dos gêneros orais são fronteiras: ora estão na oralidade primária, caso dos cantadores, emboladores, etc., que têm a práxis da poesia exclusivamente a partir da voz, ora estão na linha de intersecção da oralidade primária e secundária, ou seja, desterritorializam-se enquanto gênero textual para o folheto de cordel que, por sua vez, mistura-se com o repertório dos cantadores e emboladores, mas não necessariamente é expressão apenas oral, já que seus poetas usam a escrita e a voz, como discutido por Paul Zumthor e Walter Ong. Na contemporaneidade, sabe-se, entretanto, que o cordel é mais uma produção da escritura, da memória do oral, do que das poéticas da oralidade primária, embora também se possa ainda encontrar poetas que criam dentro dos procedimentos de uma cultura completamente ágrafa.

Entre esses percursos e trajetórias do cordel, o problema da autoria ganhou nessa área um dos temas preferidos pelos estudiosos, focando esse tema, em geral, à problemática do “analfabetismo” dos poetas, conforme podemos ver nos estudos de Manuel Diegues Jr. Para esse pesquisador (*Estudos*, 1973), em razão de o poeta prescindir da escrita para criar/compor seus versos (sendo que ele compõe gravando na memória sua criação, não necessitando da escrita), alguém alfabetizado pode registrar esses versos, apropriando-se das produções criadas por aqueles que não sabiam ler nem escrever. Diz ele:

O problema da autoria, em grande parte, se liga ao problema do analfabetismo. É o que resulta das relações entre a literatura oral e a literatura escrita. O analfabeto, como é a maioria dos poetas populares³², inventa ou repete o que houve, não registra, guarda na memória; o alfabetizado, às vezes nem mesmo sendo poeta, registra o que ouviu, e pode divulgar como próprio sem que nisso seja perturbado (DIEGUES JR, 1973, p. 22).

Embora o eminente pesquisador não tenha tido como objetivo estudar os procedimentos de criação do poeta da oralidade, a sua citação dá uma importante pista, tanto para estudar os procedimentos de criação poética – procedimento mnemônico de guardar na

32 Embora saibamos que os índices de analfabetismo eram altíssimos no Nordeste brasileiro, é preciso, contudo, relativizar essa declaração de Diegues Jr, dado que nem todos os poetas foram ou eram analfabetos, sendo o analfabetismo hoje, e cada vez mais, raro. É preciso pensar também como as mudanças dos níveis de educação vão propiciar as transformações ocorridas no folheto, uma problemática que ainda carece de pesquisas nesse campo, já que não há dados contundentes sobre essa questão.

memória, próprio das culturas orais – como para analisar os processos lentos e gradativos em que ocorreram a passagem da poesia cantada para a escritura. A citação revela questões fundamentais: a capacidade de o poeta criar seus versos sem precisar da escrita e o fato de que o “autor” que assina determinada obra não ser, necessariamente, seu criador. O surgimento do folheto não implicou, obrigatoriamente, a existência de um poeta culto ou letrado, conforme diz Manuel Diegues Jr, o poeta ditava, depois de ter composto os versos antecipadamente em sua memória, para um “alfabetizado”, que, por alguma razão, colocava seu nome como autor da obra.

Temos de concluir que o folheto, embora publicado por um autor, fixava, entrelaçado com novos hábitos vindos dessa escritura, as matrizes da poesia da voz de um poeta da oralidade do qual o texto impresso é espelho direto dessa voz. Quando o alfabetizado registra, no exemplo de Diegues Jr., o que ele ouviu do outro, o que se conclui é que o processo de criação dessa poética, apesar de ser necessariamente mediatizada pela escrita e pelas tipografias, independe dessas tecnologias. A criação ocorre dentro de outros procedimentos, enquanto a apropriação das tecnologias realiza-se para fins de registro e comercialização.

Segundo Diegues Jr, o interesse pelo Autor (e as questões de propriedade intelectual e de plágio) é uma problemática que surge “das relações entre a literatura oral e a literatura escrita” (DIEGUES JR, 1973, p. 22), ou seja, entre a passagem e os trânsitos provenientes entre esses universos. De fato, pois no universo da oralidade primária o texto-performance é concebido dentro de um coletivo e a palavra e o conceito de plágio³³ não existiam como ocorre com a chegada da escrita.

1.1.3. Dois campos, um só caminho: a *performance* e o entrelaçamento das vozes na escritura do folheto

Notadamente, todo cantador de improviso pode ser, ao mesmo tempo, repentista e “poeta de bancada”; ele tanto treina sua memória para o duelo, como domina as modalidades

³³O plágio é a utilização e transcrição do texto alheio sem fazer referência ao seu real criador. No mundo da escrita, constitui roubo. Todavia, no período de transição da oralidade para a escrita, toma diferentes acepções. A transmissão do conhecimento no mundo da oralidade só é possível através da repetição pelo auditório do conhecimento apresentado, razão pela qual a palavra árabe “saripat”, que significa c'pia/plágio, tem um sentido positivo! Além do plágio, há mais duas questões interessantes que muitos pesquisadores confundem como sendo plágio. Primeiro: a apropriação, por pessoas da elite, de textos do imaginário do povo, transformando-os em produto chamado erudito. Segundo: a prática da “correção” de textos, com o objetivo de os “aprimorar”.

e gêneros do folheto, que vêm da cantoria, a exemplo das sextilhas, setilhas e décimas, sobretudo. Pode-se dizer que a recíproca não é verdadeira em relação ao poeta que escreve folhetos, dado que este não tem como prática a peleja e não exercita sua memória para um encontro de improviso, como faz o cantador. Contudo, isso não se configura como regra absoluta, mesmo escrevendo, há ainda cordelistas que continuam elaborando seus poemas dentro dos padrões auditivos do repente, que seguem o ritual de poesia enquanto peleja, memória, palavra que vem puxando a palavra.

O poeta José Alves Sobrinho cita alguns desses cantadores que tanto conseguiram cantar seus versos em forma de pelejas e desafios, como também escreveram seus romances. Diz ele:

No fim do século passado³⁴ os cantadores Silvino de Pirauá Lima e Germano Alves de Araújo Leitaó (Germano da Lagoa), o primeiro de Patos da Espinharas e o segundo da Serra do Teixeira, ambos paraibanos, escreviam e cantavam ao som de suas violas, romances e pelejas³⁵ tais como *A história do rio São Francisco, a história do capitão do navio, a história de Crispim e Raimundo, a história de Zezinho e Mariquinha e a célebre Peleja de Inácio da Catingueira com o mestre Romano da Mãe d'Água* escrita por Silvino Pirauá Lima (SOBRINHO, 2003, p. 21-22).

O que se estabelece e se impõe quando há a passagem da voz para o impresso é uma escritura (ZUMTHOR, 2000) e nesse transcurso muito se perde, se muda e se transforma. O que está escrito, fixado, está em uma temporalidade diferente do que é cantado ao vivo e em cores para um público presente. Como explica Paul Zumthor, o “arquivamento para a corrente da oralidade, estanca-se ao nível de uma performance. Esta estabilizada, perde aquilo que faz o movimento vital, mas conserva ao menos sua aptidão para suscitar outras performances” (1997, p. 258).

Com a escrita aparecem outros elementos, como a questão da autoria, a maior homogeneização dos versos que ficaram mais restritos às sextilhas e setilhas; e, também, a introdução de outros fenômenos, tais como o da intertextualidade. Essa relação intertextual pode ser vista, por exemplo, na atualização de histórias clássicas feita pelos poetas, a exemplo da escritura de Maria das Neves Pimentel³⁶, que se especializou “[...] na adaptação de romances populares como *O Corcunda de Notre Dame (Notre Dame de Paris)*, de Victor Hugo, ou *O Violino do Diabo*, reescritura em verso do romance homônimo de Victor Pérez

³⁴ Refere-se ao século XIX.

³⁵ Sem grifo no original, grifo nosso.

³⁶ Maria das Neves Pimentel, poetisa que publicou folhetos no início do século XX, sob pseudônimo masculino de Altino Alagoano. Ver mais adiante citações de sua obra.

Escrich, célebre romancista espanhol do século XIX” (SANTOS, 2006, p. 66). A intertextualidade com os romances da literatura canônica foi uma prática constante entre os autores de folhetos. Francisco das Chagas Batista publicou: *A história da Escrava Isaura, O triunfo do amor* (extraído do *Quo Vadis*) e a *História da Imperatriz Porcina*³⁷ (MENDONÇA, 1993, p. 44.). Já “Silvino de Pirauá Lima, mestre de Zé Duda, foi o primeiro a escrever romances em versos; transladava da prosa citadina para as sextilhas sertanejas” (DIEGUES Jr., 1973, p. 19).

Por outro lado, com a escrita, o receptor – ouvinte e leitor -, não precisa mais da presença física do poeta, de sua voz, para receber a informação, cujo suporte para transmitir a mensagem é o corpo, os gestos presentes do encantador de platéias, que canta(va) e recita(va) seus versos. Esse receptor agora pode ler o texto e esse “ler” pressupõe um novo contexto, outro tipo de tempo e espaço, muito embora o leitor possa, ainda, recuperar nesse texto fixado a performance.

Porém, o que é lido em silêncio não é composto naquele instante³⁸, *hic et nunc*³⁹ como a cantoria; ele está em uma outra temporalidade, que dizer, distanciado da operação de produção e transmissão, o receptor pode estar em vários locais diferentes para ter acesso a essa leitura. Enquanto a cantoria implica uma *performance* que leva o intérprete a partilhar o mesmo espaço-tempo com seus receptores – o que permite uma maior experiência com seu público –, no folheto o tempo e o espaço são outros, criando, por sua vez, diferentes possibilidades de performances. Assim, surgem outras espacialidades que geram sobretudo novos espaços sociais de interação e recepção. O que surge desse texto impresso, embora remetendo àquela voz cantada, não o é no sentido da *performance* primeira, é o produto de uma transformação. Paul Zumthor, em *La Lettre et la Voix - de la "littérature" médiévale* (1987)⁴⁰, elaborou duas importantes definições nesse campo :

-le *texte*: “séquence linguistique tendant à la clôtura”; à savoir les textes fixés par écrit et conservés dans les manuscrits ;

³⁷ A viúva Porcina veio para os poetas tradicionais pelas vozes da memória.

³⁸ Para Walter Benjamin, vale ressaltar, o presente é uma explosão do tempo agora, mas tem cadeias com a memória.

³⁹ Aqui e agora.

⁴⁰ Traduzido por Jerusa Pires Ferreira “*obra*: o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance; *texto*: sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes” (1993, p. 220).

-l'*oeuvre*, à savoir: “ce qui est poétiquement communiqué, ici et maintenant, textes, sonorités, rythmes, éléments visuels, la totalité des facteurs de la performance” (ZUMTHOR, 1987, p.246).

O estudo de Zumthor nos explica algo muito importante para o campo em análise: l'*oeuvre* é o produto de um processo de co-criação, realizada na empatia e na partilha entre poeta e público, num espaço que se torna um só. No caso do folheto é diferente, ele vai possibilitar outras linhas de produção, atuação e transmissão – não é o aqui e o agora; haverá novas divisões de trabalho e especializações, notadamente, separando, dentro de um mesmo sistema, o poeta cantador, o repentista, o autor, o folheteiro, o editor, o revisor, o vendedor, o gravador, entre outros participantes desse processo.

Porém, não se pode dizer que esses campos sejam opostos, ao contrário, são movimentos de laços e entrelaçamentos que se estabelecem no percurso da passagem de culturas primárias para secundárias e que representam, entre outros, a evolução das tecnologias da informação e da comunicação e as maneiras pelas quais a sociedade se constrói.

Palavras como “contação”, “memória”, “inspiração”, “mente”, trazidas pelo poema impresso da poetisa Josenir Lacerda, revelam e expressam essa relação com a voz:

A vida é um grande arquivo
Guardando muitas histórias
Cada história um grande crivo
De derrota, fama ou glórias
Cabe ao historiador
Contar tudo com amor
Preservando na memória

Desses causos o sertão
É um grande detentor
História de assombração
De fantasma aboiador
Ou do seu cotidiano
O sertão tem no seu plano
Sendo grande guardador

Um fato assim bem simplório
Lá no sítio aconteceu
Tornou-se público e notório
A notícia até correu
Desceu serra e subiu monte
Da Santa Fé ao Belmonte
O boato percorreu

Viso merecer a glória

De chegar a inspiração
 Para eu contar essa história
 Havida lá no sertão
 Enquanto ela está presente
 Nos corredores da mente
 E viva no coração (LACERDA, *Dona Chica*. 1995).

Considerou-se durante muito tempo, por parte de alguns estudos, que os folhetos, por estarem impressos, eram feitos, necessariamente, pelos poetas letrados, quando em muitas ocasiões foram, e ainda são feitos, por pessoas que não dominam (vam) os códigos da escrita. Supunha-se que um texto fixado só pudesse ter sido feito por uma pessoa que soubesse ler e escrever. Porém, e hoje sabemos disso pelos estudos da oralidade, muitos daqueles que se inseriram na cultura escrita, o que é o caso do folheto, “[...] parecem estar muito mais vinculados a práticas orais de socialização do escrito, à circulação do manuscrito e à modos não escolares de aprendizagem” (GALVÃO, 2005, p. 370), do que quis admitir a historiografia escriptocêntrica convencional.

1.1.4. A territorializações da voz: a movência do corpo

Desde a invenção da escritura, o armazenamento das informações deixou de se localizar apenas no corpo. Hoje os suportes de transmissão ampliaram-se, temos o papel, o disco, o *chip*, o disquete, o CD, entre outros. Contudo, muitos dos poetas que publicam na atualidade continuam, em que pese a era das tecnologias digitais, construindo suas poesias com os mesmos procedimentos da oralidade, em diálogo, mnemonicamente no arquivo da sua memória, na sua cabeça, no seu *chip* humano, embora, também, se apropriando de todas essas evoluções das tecnologias para permanecer e se reatualizar.

O folheto de cordel, que nasceu do encontro e do contato com as tipografias da época – embora se possa falar de uma grande produção manuscrita -, relaciona-se cada vez mais com a diversidade das mídias, convivendo com novas formas de consumo cultural propiciadas pelas tecnologias do disponível e do descartável. As novas tecnologias interagem no mesmo espaço onde estão inseridas, tanto o cantador que se projeta lançando seus CDs e DVDs, como o poeta de cordel, que continua escrevendo seus folhetos e os imprime em novos suportes, a exemplo dos publicados no ciberespaço. Segundo Gadzekpo,

nenhuma das transformações chega a radicalidade e envergadura da última, a dos finais dos anos 90: a internetização do cordel. Pela primeira vez na sua evolução, o cordel abandona o papel e entra na onda virtual da tela do computador. Começou a era revolucionária do cordel eletrônico, cibernético (GADZEKPO, 2004, p. 3).

No processo que vai da voz cantada ou declamativa – que veio do corpo como suporte ora cantado, ora declamativo – para o suporte impresso do folheto, percebe-se vários níveis de territorialização, que vão da criação da fala poética declamativa do poeta ágrafo – e que por isso mesmo dita seus versos para alguém manuscrever – ao poema produzido por aquele que sabe ler e escrever e o imprime em outros suportes para um público que também já domina os códigos da escrita.

Partindo do debate sobre o folheto enquanto produção textual “escrita” e impressa, mas com marcas da oralidade que guarda no seu modo de existir o caráter segundo o padrão oral-auditivo de uma poética, mostro aqui, para ilustrar, alguns exemplos dessas territorializações da voz.

Como exemplo de composição em que o poeta prescinde da escrita, é ágrafo, destaca-se a citação e o depoimento de um pesquisador, ou seja, um alfabetizado, Leonardo Mota (2002, p.9) que confirma ter transcrito as palavras de um poeta, fato que ilustra – embora com raridade –, a contribuição de um cânone na salvaguarda da palavra poética da oralidade, que ele publicou em *Cantadores*: “O Cego Sinfrônio⁴¹ é, [...] perito improvisador. Ao chegar, a primeira vez, à minha casa, ele cantou, com a naturalidade de quem falava, estas sextilhas que eu **anotei**⁴² taquigraficamente”:

Anda já em quarenta ano
Que eu vivo somente disso
Achando quem me proteja,
Eu sou bom nesse serviço:
Eu faço vez de machado
Em troco de pau mucijo

Esta minha rabequinha
É meus pés e minha mão,
Minha foice e meu machado,
É meu mio e meu feijão,
É minha planta de fumo,
Minha safra de algodão (MOTA, 2002, p.9).

⁴¹ “Sinfrônio Pedro Martins, nascido no *Jabuti*, perto de Messejana (...) Sinfrônio cegou quando tinha apenas um ano de idade e, o que parecerá quase incrível, raros cantadores encontrei com tão vasto cabedal de romances, cantigas e desafios, tudo maravilhosamente retido na memória fidelíssima” (MOTA, p. 9, 2002).

⁴² Sem grifo no original, grifo nosso.

Ao conceituar seu processo de criação, a cordelista cearense Sebastiana Gomes de Almeida Job⁴³ – mais conhecida como Bastinha, explica: “[...] este do *Brasil* foi num pulo. Eu tava deitada, fiz todo na cabeça, depois foi só me levantar e escrever no papel. Acho que não gastei duas horas para fazer”⁴⁴. Destaca-se na entrevista esta frase: “fiz todo na cabeça”. Vê-se que embora a escritura tenha se efetivado, a poesia de Bastinha não segue o modelo canônico da escritura, muito pelo contrário, corrobora para o mito já proferido de a poesia ser um dom. Assim, no processo de criação, o cordel foi elaborado antes, “na cabeça”. A elaboração mental coexiste com o instante dramático da prática cultural, no qual a voz por si só imprime o ritmo do texto e do gênero textual. Portanto, apenas após esse processo a poética será fixada enquanto texto escrito.

O mesmo procedimento ocorre com a poetisa Esmeralda Batista⁴⁵, em seu folheto *A menina que virou balão*, em que se ressalta como lugar de elaboração da sua poética a “cuca”.

Às vezes acho ruim
Ficar assim martelando
Palavras cruzadas na rima
A cuca demais se queimando
Viajo nas asas do vento
Acordada estou sonhando (BATISTA,. *A menina que virou balão*, 1990).

É nesse sentido que se pode dizer que os procedimentos de elaboração dos folhetos no Brasil revelam algumas das mesmas características que pontuam o processo tradicional da poesia, que Jack Goody (1977), estudioso das tradições orais africanas em sua transição para o mundo da escrita (vista por ele como uma “domesticação” da mente livre da oralidade), descreve como sendo diferentes daqueles textos que são o produto do raciocínio baseado em estruturas mentais vinculadas à escrita. São procedimentos de composição, segundo Walter Ong, baseados em padrões “[...] rítmicos equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados” (ONG, 1998, p. 45), que são constitutivos de esquemas que prescindem do uso da escrita, conforme são aqui citados pelas poetisas e poetas de cordel brasileiros na construção de seus poemas. Em outras palavras, são elementos e procedimentos próprios do mundo oral, tais como rima, ritmo, metro e repetição – que estão

⁴³ Poetisa da cidade do Crato, membro da Academia dos Cordelistas do Crato.

⁴⁴ Numa entrevista em casa da poetisa, no mês de abril de 2000. Refere-se ao folheto *Brasil 500 – Comemorar o que?*

⁴⁵ Poetisa de Juazeiro do Norte, enfermeira aposentada, escreve desde a década de 1980, irmã do poeta Abrão Batista.

classificados até agora no discurso literário convencional como recursos menores e esteticamente pobres; classificações baseadas em preconceitos que impediram de vê-los como o que são na verdade: recursos e estratégias de uma *ars poetica* da improvisação e da memorização. Hoje, essas novas abordagens críticas vêm contribuindo para a desconstrução da visão negativa convencional das poéticas das vozes.

A declaração da cordelista paraibana Maria das Neves Pimentel, já citada anteriormente, corrobora para compreendermos esse processo de elaboração poética de uma maneira mais concreta: “[...] às vezes eu canto, papai⁴⁶ sempre fazia cantando, metrificando e cantando [...] eu faço cantando, sempre cantando para ver se o verso está exato na bitola” (MENDONÇA, 1993, p. 81). Observe-se o que ressalta a cordelista: *eu canto, eu faço cantando* e repete, *sempre cantando*, em ênfase, demarcando a diferença primordial do ato da escrita poética no ato mesmo de sua produção. Esse processo é pontuado pelo pesquisador Luiz Tatit (2002, p.15) em seu importante estudo sobre o cancionista no Brasil, em que desenvolve o argumento por meio da tese de que existe uma “voz da voz”, ou seja, uma voz que canta dentro da voz que fala. Assim, quando se canta, estabelece-se uma nova vida dentro da voz. Por isso, segundo Tatit, a voz que fala está mais voltada para o que é comunicado, enquanto aquela que canta para a forma como se é dito alguma coisa. É pela maneira de como algo é dito, transmitido, que se expressa a diferença entre o texto oral e o escrito. O que é dito, conforme expõe Maria das Neves Pimentel, tem de ser rítmico, musical, tem de ter uma exatidão, e precisa estar pleno dentro do seu padrão, tem de estar “exato na bitola”.

Cantadores sertanejos, como Patativa do Assaré⁴⁷ – considerado um dos grandes mestres da poesia oral –, que antes de se tornar o grande poeta de vários livros de poesia publicados, como *Aqui tem coisa*, *Inspiração nordestina*, *Ispinho e fulô*, entre tantos outros, embora soubesse escrever, memorizava o texto antes de fixá-lo, como em seu livro *Inspiração Nordeste*: “[...] foi escrita de mim para o doutor Moacir Mota, era eu dizendo e ele batendo à máquina, lá no Crato. Eu tinha tudo na mente !!!” (FEITOSA, 2003, p.39). Em entrevista concedida a Gilmar de Carvalho, Patativa ressalta mais uma vez esse procedimento de criação: “[...] muita gente não sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda do mesmo jeito; a terceira e assim por diante” (CARVALHO, 2002, p.17-18).

⁴⁶ O poeta paraibano Francisco das Chagas Batista.

⁴⁷ Patativa do Assaré, poeta cearense, cantador, internacionalmente conhecido como poeta improvisador, tem vários livros publicados, entre eles *cante lá que eu canto cá*. Faleceu em 2002 em sua cidade natal Assaré.

Esse processo de *actio* está presente também na cantadora Vovó Pangula⁴⁸ que faz a seguinte profissão de fé:

Eu sou Maria Pangula
Nunca freqüentei a escola:
O que a vida me ensinou
Guardo tudo na cachola;
Você faz com a caneta,
Eu também faço com a viola (PANGULA *apud* SANTOS, 1987).

O poeta paraibano José Alves Sobrinho⁴⁹ ainda vai além. Ao se referir à maneira de produzir suas composições, pressupõe a norma culta como fator de interferência à criação, corroborando para visão clássica dos poetas que vêem a poesia como dom e/ou inspiração divina. Ele expõe sua rejeição ao mundo letrado, ressaltando: “[...] paguei um professor para me ensinar [...] besteira! Que poeta popular precisa de gramática !!! [...] a gramática faz é piorar o pensamento o sujeito fica com medo de errar e diminui a capacidade de improvisar, sabia?” (DINIZ, 2000, p. 22).

Esses são alguns exemplos que demonstram o modo como os poetas de cordel ainda hoje compõem seus versos, ilustrando como o texto impresso tenta trazer o ritmo do texto oral e como, ao mesmo tempo, o suporte-papel tem uma função bem particular e diferente neste processo dominado ainda pela técnica da estrutura auditiva.

Como observam Fentress e Wickman, a voz tem ainda uma aura específica do *hic et nunc* que ajuda o poeta a recordar:

o formalismo da estrutura auditiva ajuda o poeta oral a recordar e a compor permitindo-lhe ‘sentir’ a forma da cadência que há-de obedecer mesmo antes de escolher as palavras. Um poeta oral sabe, portanto qual a forma do seu poema antes de começar a recitá-lo, o que por sua vez, influencia a escolha das próprias palavras (FENTRESS; WICKMAN, 1992, p.60).

É no ritmo e na imaginação, trazidos pela cantiga acompanhada pela viola – instrumento musical típico dos cantadores –, que a cantadora Pangula e o poeta Patativa do Assaré encontravam a melhor maneira para guardar, evocar e divulgar suas criações poéticas. É através de uma “voz da voz”, que é cantante, que os poetas – a partir da convicção de uma memória como base e suporte da poesia – revelam o seu processo de criação e o seu método,

⁴⁸ Maria Assunção do Senhor, cantadora repentista nascida em 1918 na cidade de Simplício Mendes, Piauí.

⁴⁹ Cantador repentistas, radialista e pesquisador. Escreveu junto com Átila Almeida o *Dicionário Bibliográfico dos repentistas e poetas de bancada*.

que nascem de forma diferente da escrita que pressupõe o papel e “a caneta”. Nascem da “bitola”, “cabeça”, “cuca”, “mente”, “memória”, “cachola” e do “pensamento”.

Essas formas de registrar, arquivar e transmitir uma informação que vem modelada por uma voz poética, a partir de referências em um tempo em que a memória é gestada ritmica e mnemonicamente, têm ainda uma vivência muito forte entre os homens e as mulheres que produzem o folheto. A produção dos folhetos é, e continua, a partir do oral-auditivo. A sua criação se faz partindo do movimento da voz, embora se conviva lado a lado com outros tempos e espaços, o que revela como a movência⁵⁰ da voz para a escrita tornou a escrita hegemônica.

O percurso da escrita, de suas evoluções, de seus trânsitos e de suas fronteiras torna-se algo fascinante e extremamente complexo no contexto cultural do Nordeste brasileiro, pois se “[...] encontram aí – coexistentes e reunidos num espaço de menos de um século e meio – todas as fases da história das tecnologias da informação e da comunicação que a Europa terá percorrido em mil anos” (LEMAIRE, 2002, p. 91).

1.2. TERRITORIALIZAÇÕES DO FOLHETO NO BRASIL

No Brasil do século XVI, avistamos os territórios das poéticas que por aqui serão desenvolvidas. Como se sabe, não o território da cultura “hegemônica” da escrita, mas o território da oralidade – a grande voz da sociedade. Camões e Bocage foram desterritorializados desse lugar hegemônico e passaram a serem patrimônio imaterial na boca do povo, sem contudo seguir a poética da criação original, atualizou-se por outros gêneros textuais. Sabe-se, e é recorrente na contemporaneidade, que esses poetas, nos folhetos e nos contos populares (chamados nesse universo de camoges), são os “sabidões”, os grandes adivinhos.

Um das primeiras formas de composição poética que aparece são as “glosas”, as quais surgem, inicialmente, manuscritas em folhas volantes e afixadas nas paredes dos espaços de encontro e visibilidade pública. Segundo José Alves Sobrinho, a *glosa* era originalmente composta a partir de um mote, proposto ao poeta pelo público; ela desenvolve o pensamento do mote, sendo cada uma de suas estrofes finalizada por um dos versos do referido mote, a exemplo das glosas de Camões ou de Bocage. Esse tipo de glosa no Brasil, de

⁵⁰ “Movência” é a tradução brasileira proposta por Jerusa Pires Ferreira de uma noção que vem de Paul Zumthor, *la mouvance*, e caracteriza o caráter essencialmente mutável do texto poético da oralidade, advindo da palavra cantada.

acordo com José Alves Sobrinho (2003, p.25), é de origem ibérica e se manifestava nas “[...] festas dos ‘Oiteiros Poéticos’, que eram celebrações que ocorriam nos pátios dos conventos e das igrejas”,⁵¹ com intensa participação do público. Elas tiveram grande aceitação em nosso país onde se destacaram, enquanto poetisas, [...] Manoel Rodrigues de Azevedo (Manoel Cabra), Joaquim Batista e um tal Pedro Camões” (SOBRINHO, 2003, p.25), todos de tradição portuguesa:

[...] este gênero de poesia teve tanta voga e uso intenso que veio a tornar-se o jornal do dia na capitania e mesmo nas cidades do interior. O poeta escrevia a glosa, digo a estrofe, com críticas, políticas ou sociais, e afixava nas paredes dos logradouros públicos. No dia seguinte o povo tomava conhecimento do ocorrido do dia anterior. Esse uso expandiu-se entre o povo de tal forma que não tardou muito surgirem poetas inspirados e destros que até faziam serões de glosas e ganhavam dinheiro com essa atividade. Destes poetas inspirados destacam-se alguns em nossa região: Agostinho Nunes da Costa (1795 – 1850⁵²) e Bernardo Nogueira, do Teixeira; José Martins de Lima, de Patos das Espinharas; Silvestre Honório Rodrigues, de Pombal; Luiz Dantas Quesado, de São José do Peixe; Aleixo Criança, de Santa Luzia do Sabugi e João Quirino da Mata, de Pernambuco (SOBRINHO, p.25, 2003).

Pode-se constatar, através desta citação, o nome de Agostinho Nunes da Costa (filho), famoso “glosador” por suas décimas, pai dos famosos cantadores do Teixeira: Nicodemus, Nicandro e Ugolino Nunes da Costa⁵³. Outros poetas certamente existiram e glosaram, embora a historiografia não os mencione, inclusive algumas mulheres que glosaram dentro do modelo referido e que também cantaram.

Assim, dessas folhas volantes que surgiram primeiramente manuscritas, poder-se-ia escrever todo um capítulo de acontecimentos e apropriações, porém, não é esse o objetivo deste trabalho, senão demonstrar o quanto a poesia criada pelos poetas cantadores não se limitou ao seu tempo e espaço. Os poetas, ao longo da história, sempre se apropriaram e dialogaram com as tecnologias da informação e da comunicação de seu tempo, territorializando a cada contexto suas vozes. Eles não ficaram à deriva, como quiseram muitas vezes impor alguns discursos, ao revés, construíram um dos maiores sistemas editoriais de

⁵¹ “Estes ‘Oiteiros’ eram de tradição portuguesa, conforme o folclorista português Theóphilo Braga, e entre nós remontam ao século XVI e permaneceram até os primeiros anos do século XIX” (SOBRINHO, 2003, p. 25).

⁵² Maristela Barbosa de Mendonça (1993, p. 29) se refere a Agostinho Nunes da Costa Filho, tendo vivido entre 1797 a 1858.

⁵³ Conta-se de Ugolino Nunes da Costa, que este teria um caderno volumoso – seus manuscritos poéticos, que infelizmente foram queimados na casa de seu cunhado, Germano da Lagoa (MENDONÇA, 1993).

poesia impressa, que é hoje reconhecido como uma das maiores produções em termos de literatura em verso no Brasil.

Os poetas tanto produziram “glosas” manuscritas, quanto se utilizaram da chegada das tipografias pertencentes aos jornais, para publicarem seus versos (MELO, 2003, p.58), a exemplo do poeta Juvenal Galeno⁵⁴, que teria publicado “[...] A Machadada, Poema Phantastico, impresso em 26 páginas, no ano de 1860, na Tipografia Americana, de Teotônio Esteves de Almeida” (BARROSO, 2004, p 254). Seus versos, embora não sejam no modelo editorial do qual ficou conhecido o folheto brasileiro, apresenta um poeta se apropriando dos meios de comunicação tipográficos para publicar, o que é o caso também de Leandro Gomes de Barros⁵⁵ e Cordeiro Manso⁵⁶ que divulgaram suas obras no jornal juazeirense fundado por Pe. Cícero – *O Rebate*⁵⁷, segundo Gilmar de Carvalho:

[...] foram publicados por “O Rebate” os poemas de Leandro Gomes de Barros “Lucta do Diabo com Antonio Silvino” (28.11.09), “O sorteio militar” (5.12.09), “Acreação do mundo” (19.12.09), “As capas de uma viúva” (16.01.10), “Ciúmes de duas noivas” (23.01.10), “A certidão do caboclo” (30.01.10), além de “O Padre de Juazeiro” (6.02.10) que, com suas vinte e cinco estrofes de seis versos, teria sido o marco inaugural da produção poética em torno do padre Cícero, que hoje constitui um ciclo temático dentro das classificações propostas para a literatura de folhetos (CARVALHO, 2006, p.18).

Carvalho cita ainda como publicado por o *O Rebate*:

os poemas ‘A proclamação dos banhos’ (20.02.10), ‘As lágrimas de Antonio Silvino por tempestade’ (6.03.10), ‘Padre Nosso dos Caçacos’ (10.04.10), ‘A lavoura e a crise’ (17.04.10), ‘O Cometa’ (20.11.10), que marcou a passagem de Halley e ‘Romano e Ignácio da Catingueira’ (4.12.10), todos do poeta e editor paraibano Leandro Gomes de Barros, responsável por uma das mais férteis produções poéticas do campo popular e que se notabilizava pela qualidade de seu versejar dentro dos cânones que regem esta literatura. A publicação foi retomada no ano seguinte, com outros dois poemas de Leandro: “Saudades de um tempo passado” (20.08.11) e ‘A defesa da aguardente’ (3.09.11), também catalogado como ‘A criação da aguardente’ (CARVALHO, 2006, p.18).

⁵⁴ Juvenal Galeno (1836-1931) poeta cearense consagrado autor de “prelúdios poéticos”, “lendas e canções populares” “cenas populares”, entre outros (Cf. BARROSO, 2004).

⁵⁵ Considerado o primeiro autor e editor da literatura de cordel, Leandro Gomes de Barros (1865-1918), nasceu na fazenda Melancia, Município de Pombal, na Paraíba (Cf. TERRA, 1983).

⁵⁶ Pacífico Pacato Cordeiro Manso, alagoano.

⁵⁷ “Fundado a 18 de julho de 1909, para lutar pela emancipação política da então vila pertencente ao Crato, ‘O Rebate’ era dirigido pelo padre Alencar Peixoto e refletia um instante de consenso dos interesses das elites e do povo em torno do ideal de autonomia política da antiga fazenda Taboleiro Grande” (CARVALHO, 2006, p.09).

O surgimento do folheto, assim como sua circulação, produção e distribuição implicam, também, na existência de uma prática cultural concorrente dos poetas com os outros meios de comunicação, como o rádio, a TV e até mesmo com a própria oralidade, que se beneficiou com o trânsito contrário em que o folheto impresso contribuiu divulgando a cantoria (Cf. QUINTELA, 2005). O folheto, de fato, enquanto uma poética impressa, não surgiria sem a presença das tecnologias de seu contexto. Ele supõe tanto uma apropriação, por parte dos poetas, das máquinas gráficas, a fim de comporem seus folhetos, como a criação de um campo cuja produção, distribuição e comercialização para este suporte requer a existência de um novo tempo, em que a “escrita” se apresenta, mesmo que ela não seja ainda a dominante.

1.2.1. Origens do cordel

Os estudos críticos da Fundação Casa de Rui Barbosa – que partiram das teses tradicionais, que serão analisadas no segundo capítulo – apresentaram o folheto como tendo “raízes lusitanas”⁵⁸ (DIEGUES JR. 1973, p.5), e transformaram essa convicção em verdade “incontestável” (KURY, 1982, p.IX). Tanto promoveram o folheto como sendo de origem portuguesa, que teria aportado de maneira “natural [...], com o colono português, para o Brasil”, como seria essa poesia “naturalmente” proveniente de uma “tradição de romanceiro” (DIEGUES, 1973, p. 10).

Se “em Portugal já era conhecido com esse mesmo nome” (BORGES, 2004, p.23), por serem pendurados em um cordão, o cordel na realidade brasileira nunca teve o mesmo significado para o público nordestino. Eram os folhetos colocados no chão ou em barracas, sendo chamados de verso, folheto, romance, entre outros, até pelo menos a década de 1960⁵⁹, quando se iniciam os estudos críticos da FCRB que culminou e consolidou um cânone nessa área, passando os poetas a divulgarem o folheto, a partir de então, como sendo literatura de cordel.

Segundo o pesquisador Átila Almeida, contudo,

⁵⁸ Silvío Romero já dizia a seu tempo “a literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal (ROMERO, apud SARAIVA, 2004, p. 127)

⁵⁹ O termo, segundo Santos (2006, p. 60) “pode ser datada de 1879- 1880” utilizado por Silvío Romero. Em seguida, encontramos o poeta editor Francisco das Chagas Batista (p.106, 1997) no seu livro Cantadores e Poetas de Populares, utilizando o termo para designar Leandro Gomes de Barros como o “[...] fundador da popular poética de cordel no Nordeste”.

a denominação literatura de cordel nasceu da presunção dos eruditos ou semi-eruditos de que os folhetos sempre foram vendidos escanchados num cordão. Esta prática, todavia, só surgiu recentemente e não foi adotada por todos. Os folhetos que, no nordeste do Brasil, têm uns 80 anos de existência, sempre foram expostos à venda em tampas de malas, em lonas e esteiras estendidas no chão ou em bancos de feiras (ALMEIDA, 2004, 137).



Figura 1: Folheteiro
Fonte: Fonds Raymond Cantel.



Figura 2: Poeta José Martins dos Santos vendendo e recitando no mercado. Ao lado, o pesquisador Téo Brandão, Alagoas.
Fonte: Fonds Raymond Cantel.

O cordel territorializado e produzido no Brasil é notadamente diferente do de Portugal tanto no nome como no sentido e na forma de venda. Apesar dessa diferença, por ocasião da construção de um discurso nessa área, os poetas se apropriaram desse termo passando a denominarem sua poética de “cordel”. Essa apropriação não se dá por acaso, ela faz parte da estratégia do poeta folheteiro que vendo no termo “cordel” um novo valor simbólico, passar a expor seus versos pendurados conforme a perspectiva divulgada pelos estudiosos.

Márcia Abreu, autora de *Histórias de Cordéis e Folhetos* (1999), é uma das primeiras pesquisadora no Brasil a questionar as “origens lusitanas” dessa poética da voz ao fazer um trabalho de cotejo entre o que chama de “cordel” em Portugal e “folheto” no Brasil. Ela ressalta o equívoco em colocar as duas produções poéticas no mesmo patamar, tendo em vista que entre ambas há uma visível distinção em termos, sobretudo, de sua edição. Sua afirmação é que a tradição do cordel português “é fruto da imprensa e de um projeto editorial”

(Abreu, 1999, p. 70), diferentemente da realizada no Brasil, filha legítima das cantorias e pejeas transmitidas oralmente. Diz a autora em relação a essa poesia feita no Brasil:

pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma ‘canônica’ (ABREU, 1999, p.73).

De fato, conforme diz o pesquisador Arnaldo Saraiva, a “história de suas origens ou do seu nascimento (...) até hoje ninguém estudou a sério” (2004, p.127), sendo, portanto, um capítulo ainda a ser escrito na história do folheto brasileiro, apesar de já existirem alguns outros exemplos destas origens como as africanas e árabes. A principal tese, no entanto, e a mais aceita, é a que apresenta Portugal como matriz do folheto no Brasil, embora, conforme Diegues Jr aponta nos *Estudos* (1973) da FCRB, “esta influência, de origem lusitana, da cantoria dos fatos acontecidos e da formação do grupo para ouvir a leitura ou o canto narrado” não teria sido “única” (1973, p. 11). No “território brasileiro, e em particular no Nordeste, se encontrou com uma outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana” (DIEGUES JR, 1973, p. 11)⁶⁰, uma cultura ligada aos *akpalôs* escravizados e às mulheres, “negras velhas contadoras de estórias, narradoras fecundas de décimas ou sextilhas, aquelas mesmas de quem falaram Bernadim Ribeiro, no século XVI, e Garret, no século XIX, em Portugal” (DIEGUES JR, 1973, p. 11).

Essa “influência” africana vem a justificar a tese da harmonia das três raças, no Brasil, mas não explica esse campo pela ótica dos implicados, negros e índios, sendo a história contada somente pela perspectiva do branco. Quando se fala dessas “influências” do povo negro na criação e produção da cantoria, elas se restringem ao campo da voz, já que para a “literatura popular em verso”, a palavra escrita e publicada, que já exerce um poder público, a contribuição do “preto” não foi tocada, senão como representação. José Bernardo da Silva, um negro alagoano que se tornou uma dos maiores editores da área, nunca seria lembrado pela cor, sequer citado enquanto tal, mas pelo empreendimento social que o transformou em rico comerciante e editor.

⁶⁰ Roger Bastides, em *Sociologia do Folclore Brasileiro*, discorrendo sobre essa influência africana no desafio, diz sobre a questão: “em resumo, o caboclo, o português, o escravo negro conheciam o desafio. Encontraram-se eles no Brasil e lutaram uns contra os outros, cada qual empregando seus processos e seus métodos de justas. Brancos contra negros; negros contra caboclos. Não se trata de verdadeiro sincretismo, mais do encontro de três tipos literários equivalentes” (1959, p. 80).

O debate das origens da cantoria e do folheto é um tema de interesse da historiografia. Contrapõem-se a tese acima mencionada, as origens árabes cujos questionamentos e argumentos são formulados da seguinte forma por Soler:

Escreve-se muito, sobre um muito que já foi escrito, a respeito destas fascinantes personagens e sua arte. Evita-se porém, de um modo geral, mexer num ponto bem interessante, que seria o de se enquadrar o fenômeno dos nossos repentistas sertanejos no vasto panorama desse país – diversos mais determinados – em que este fenômeno, idêntico em suas características essenciais, produz-se, panorama que, estendendo-se por nações e séculos permitir-nos-ia enxergar, no horizonte, uma fronteira comum: a dos árabes, no Ocidente europeu-medieval, com maravilhosa floração da sabedoria e da arte que eles implantaram e desenvolveram durante 800 anos na Península Ibérica e na Sicília e que as primeiras levas de colonizadores espanhóis e portugueses, impregnados ainda da rica cultura dos povos recém-banidos da Península, foram expandir pela América do Sul, dando lugar, por certo, a um contra-senso que ainda hoje confunde muitos estudiosos: o de que relevantes vivências de cultura árabe possam ser encontradas numa terra onde os árabes não constam entre os imigrantes que a povoaram (SOLER, 1995, 17-18).

Os novos estudos orais, que partem da voz como elemento errante e móvel das culturas, não estão preocupados com “origens” e sim com o entendimento dessa voz em sua movencia e nomadismo. Enquanto uns ressaltam que o folheto brasileiro teria vindo de Portugal, outros da Espanha, outros como tendo matriz árabe ou africanas, os estudos da voz, mesmo reconhecendo que existam temas específico do folheto – já que os temas do repente e da cantoria não são os mesmos do cordel –, apresentando memórias da Península Ibérica, por exemplo, consideram que essas memórias, por sua vez, já vêm de outros lugares, de territórios distantes em que circularam essas vozes.

Por outro lado, não há como se manter a conclusão – que os estudos tradicionais afirmam –, de que os folhetos, enquanto composições da oralidade são, “rudes”, “primitivos” e “simples”. Por isso, os estudos orais, na acepção de Paul Zumthor (1997), apresenta a voz humana como eixo de uma cultura e obriga a desfazerem-se os preconceitos trazidos pelo campo da escrita para os estudos do folheto enquanto uma poesia que evoluiu de vozes entrelaçadas de vários gêneros narrativos e poéticos. Zumthor nos traz essa contribuição para o campo da crítica do texto “popular” partindo da perspectiva da vocalidade e da performance, elencando como fundamentais para se compreender esse texto poético em uma sociedade que conhece a escrita os seguintes elementos: a produção, comunicação ou transmissão, recepção, conservação e repetição (ZUMTHOR, 1997, p. 33-34). Essas bases de análises desenvolvidos pelos estudos orais – que se diferem dos que construíram um cânone

que partiu de teorias do positivismo, do folclore e dos românticos -, estão relacionadas, também, às pesquisas de Eric Havelock, Walter Ong, entre outros estudiosos que investigaram o fenômeno da voz. Estas investigações aplicadas aos estudos do folheto brasileiro propiciam, dentro desse campo, outros mapas conceituais o que vêm a contribuir para uma nova visão sobre o folheto e o questionamento da atual visão cartesiana que separa arbitrariamente cantoria e os versos impressos.

Partindo das novas convicções que vêm dos estudos orais, compreende-se o cordel, portanto, enquanto uma poética da voz, nômade, vinda de vários lugares de “fora” do país – como as vozes trazidas pelos portugueses, espanhóis, africanos, holandeses, árabes e tantos outros lugares em que desterritorializou-se a poesia dos povos ágrafos nas suas jornadas migrantes e imigrantes na história -, e inclusive dos povos de “dentro”, os índios, que cantaram e tinham suas estratégias orais de composição.

Por essas razões, nem a teoria da origem popular nem a teoria do cânone da Casa de Rui Barbosa, que se baseia na teoria da origem popular, conseguem explicar de onde teria vindo a voz rítmica, sonora, que se transformou em “literatura de cordel”. A sua explicação, enquanto popular relacionado ao impresso e oral ao anônimo, é extremamente vaga, assim como é falso – porque foram historicamente construídos -, a idéia de popular e erudito ou culto. De uma maneira geral, os estudiosos confundem: o que eles chamam as “verdadeiras origens” com os diversos momentos do processo de evolução do cordel.

O cordel é uma poesia da voz, apropriada pelos poetas, que fixaram essa voz inicialmente em papel, mas que hoje usam outros suportes tecnológicos, como a Internet; bem como é, desde sempre, em sua “origem”, feito tanto por homens como por mulheres. Como consequência dessa conclusão, faz-se necessária uma nova historiografia do cordel que traga não somente as vozes masculinas mas as vozes femininas que foram ocultadas pelo discurso escriptocêntrico e androcêntrico.

1.2.2. Folheto: suporte impresso da voz

Evidente que não se pode determinar o tempo, a hora e o lugar da circulação do folheto no Brasil⁶¹. Entretanto, estudos abundantes da historiografia apontam como marco

⁶¹ No Brasil, sempre houve importação considerável dos folhetos da literatura de cordel portuguesa, que em Portugal nasceu nos inícios dos tempos modernos com a invenção da tipografia. Eram, sobretudo, narrativas em prosa, mas também em versos.

simbólico do surgimento da produção local os “[...] idos de 1893⁶², quando o poeta Leandro Gomes de Barros passaria a publicar seus poemas em folhetos” (TERRA, 1983, p.17). Essa data demarca, de acordo com a maioria dos estudiosos, a entrada de um modelo editorial cujo poeta citado seria seu protagonista e principal poeta editor.

No processo que abrange a publicação dos poemas em manuscritos, os impressos em folhas volantes e o surgimento do folheto, os trânsitos e territorializações da voz poética ocorrem de várias maneiras. Segundo a cordelista Maria das Neves Pimentel, em entrevista para Mendonça (1993, p. 64), “[...] Leandro publicava folheto [...] então publicava grande, maior como da Prelúdio [...] era folheto mas era grande, maior”. Esse formato “grande, maior”, mais parecido com as folhas volantes, mais tarde seria substituído por o de tamanho 12x16cm, com capas que variavam de clichés feitos de zinco, desenhos e posteriormente xilogravuras. Para este modelo editorial de tamanho “menor”, o pesquisador alemão Ronald Daus (MENDONÇA, 1993) teria atribuído à sua primeira versão ao poeta e editor paraibano, Francisco das Chagas Batista, proprietário desde 1913 da Tipografia *Popular Editora*, segundo o qual teria publicado *Saudades do sertão*, “o mais antigo folheto que se tem notícia naquele formato, impresso em 1902” (MENDONÇA, 1993, p. 43).

A informação revela que, mesmo o modelo de folheto que conhecemos hoje não surgiu imediatamente. Houve experimentações e transições, sendo que o modelo antigo “grande” – publicado já depois das folhas volantes manuscritas e depois impressas – existe ainda hoje, através dos livros da *Editora Luzeiro*. Se quer pontuar, portanto, que o recorte dado pelos estudos críticos da “literatura popular em verso” supõe apenas o folheto – daí sempre estar presente o poeta Leandro Gomes como o iniciador de tudo – em um processo que, representativos das etapas sucessivas e descontínuas da história desse folheto, inclui vozes, folhas volantes manuscritas e impressas.

A pontuação do surgimento do folheto, contudo, é a partir de um projeto editorial, o que deixa sem análise os processos pelos quais foram fixados a voz, os manuscritos, datiloscritos e até os impressos em folhas volantes. Se assim não fosse, teríamos um Agostinho Nunes da Costa filho (1795-1850), conforme cita mais acima José Alves Sobrinho, e até outros poetas citados por Francisco das Chagas Batista⁶³ em seu livro *Cantadores e poetas populares*, como precursores do folheto, e não Leandro Gomes de Barros, como atesta a maioria das pesquisas. Se assim não fosse, teríamos, além dos poetas que nunca foram

⁶² Embora a data indicada, Origenes Lessa informa ter encontrado, já em 1865, um poema impresso comprovando “[...] a existência de uma edição de livretos de cordel no Recife, em Pernambuco (*apud*, SANTOS, 2006, p. 59).

⁶³ Francisco das Chagas Batista (1882-1930), poeta e editor, paraibano, dono da Popular Editora

citados – porque em seu contexto eles só cantaram – a presença de uma autoria feminina, que também cantou e que deixou, conforme algumas testemunhas, grandes composições poéticas pela voz de Chica Barroso⁶⁴, entre outras mulheres que cantaram, manuscreveram e até publicaram.

É por essa razão que se pode sempre afirmar o quanto ainda há para se estudar no campo dessa poética, que se constitui como uma das mais híbridas⁶⁵ desde seu surgimento, pois ao tempo em que ela se vincula a uma voz, também cria – através de outros recursos pertencentes à escrita, como a intertextualidade, a editoração gráfica e hoje o espaço virtual do ciberespaço – diferentes maneiras de circulação. É um trânsito que exemplifica a grande transformação que houve (e que ainda há) nas relações sociais das comunidades que antes usavam a palavra exclusivamente cantada e gestualizada e que hoje têm a palavra mediatizada pela escritura.

1.2.2.1. O sistema editorial do folheto e sua divisão social poética

No início do século XX, o folheto surge com a chegada das tipografias no Nordeste, em um contexto onde não somente existia a cantoria como uma interessante evolução da mesma em seus gêneros e formas. Em *Violas e repentes*, F. Coutinho Filho discorre sobre os primeiros gêneros da cantoria em que predominavam a quadra e o surgimento dos novos gêneros, a exemplo da sextilha que ampliou as quadras e mesmo das outras formas de sextilhas que os cantadores a ela foram imprimindo, aparecendo a setilha, a gemedeira e outros. Todo esse processo de criação também andou paralelo à incorporação de novos conhecimentos por parte dos seus produtores, que passaram a substituir termos antes usais como pé ou linha (para designar verso), e a partir da aquisição do letramento, ampliando as temáticas dos duelos com maiores informações (Cf. FILHO, 1972). Tudo isso paralelamente ao surgimento de outro processo de evolução da poética cantada, cujo maior destaque foi possível pela fixação de alguns gênero dessa poesia improvisada, transformando-se em folheto.

Emerge desse processo de evolução, apropriação e criação, um importante campo editorial que vai impondo – aos poucos e lentamente – outras perspectivas de produção,

⁶⁴ Repentista que viveu no século XIX (Cf. CARVALHO, 1967).

⁶⁵ Hibridismo é um termo usado na contemporaneidade para caracterizar processos de “mistura”, “entre lugares”, deslocamentos”, entre outros, processos que surgem com a globalização. Fazem parte deste debate teórico: Peter Burke, Hommi K. Babha, Nestor Canclini, Stuart Hall, Edward Said, entre outros (Cf. BURKE, Peter. Hibridismo cultural, 2003).

transmissão e recepção, aparecendo figuras como autor, editor, tipógrafo, gravador, vendedor, entre outros elementos que compunham este novo universo. Pode-se constatar essas etapas, segundo Galvão, da seguinte forma:

[...] em um mesmo cordel, por exemplo, pode-se encontrar o nome de alguém identificado como editor proprietário, de outra pessoa assinando como poeta escritor e um terceiro que se identifica como o verdadeiro autor, através do acróstico no final do poema (GALVÃO, 2001, p.44)⁶⁶.

Essa constatação, baseada em pesquisas que a autora realizou acerca de folhetos pernambucanos publicados entre os anos de 1930 a 1950, mostra graus de divisão poética no cordel e distingue três etapas que permitem identificar fases representativas das situações ainda pouco estudadas sobre a história do folheto.

A citação demonstra também as várias especializações nesse campo, entre as quais as que passaram a corresponder a uma demanda de mercado, configuradas na figura do editor proprietário que é, no sistema editorial do folheto, o patrão. Observa-se que a pessoa que se podia identificar como sendo o “verdadeiro autor” dos versos, na verdade, podia não constar na capa dos folhetos. O “verdadeiro autor” podia ser aquele poeta que teria criado seu poema mnemonicamente, cantando, e, posteriormente, alguém que sabia ler e escrever, transcrevia-os para o papel. O responsável por fixar (escrever) os versos, assinava-os como sendo do “poeta escritor”, que difere do “editor proprietário” – aquele indivíduo que, embora não sendo poeta, edita as narrativas de outros e as comercializa como sendo suas e, nesse sentido, passa a ser o “autor” do verso impresso.

O advento do poema impresso muda significativamente o contexto dos seus criadores. Surgem com este, além dos elementos citados, os especialistas que sabem editar, compor, revisar ou vender folhetos. Projeta-se, daqui em diante, não só a figura do cantador, mas também aqueles que criam os versos – os poetas folheteiros ou cordelistas (os que são proprietários dos direitos autorais), os editores (os que revisam os poemas antes de sua impressão), os artistas plásticos que criam as capas e ainda os folheteiros que vendem os versos, que podem ser também poetas. Emerge desse processo um mercado “capitalista” dessa arte poética ao tempo em que aparecem também os especialistas das universidades: etnólogos, musicólogos, antropólogos, críticos literários, estudiosos das poéticas das oralidades que, ao lado dos chamados folcloristas, formam opiniões e especializações sobre essa poética.

⁶⁶ Sem grifo no original, grifo nosso.

1.2.2.2. Os preconceitos sociais e linguísticos no sistema editorial do cordel e da cantoria

Entre um dos principais livros que surgiu na década de 1970, no contexto do “resgate” e da “reabilitação” do cordel, e que foi uma das principais obras lidas e manuseadas pelos estudiosos desde então, destaca-se o *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, de Atila Almeida e José Alves Sobrinho (1978). Trata-se de um obra que trouxe ao público a existência de muitos poetas e repentistas que até aquele momento não havia sido documentada.

Segundo a pesquisadora Joseilda de Sousa Diniz “[...] esse dicionário foi redigido pelo professor Atila Almeida, embora todos os dados descritos sejam de autoria de Alves Sobrinho” (2000, p.24). Quer dizer, os dados fundamentais sobre a existência dos cantadores, poetas e poetisas ali citados foi um trabalho coletado de longos anos efetuado pelo cantador, cabendo ao pesquisador “folclorista” seus comentários e a sua redação, o que implica sua visão de mundo

Este livro, contudo, traz os preconceitos e as ideologias do seu tempo, motivo pelo qual diz-se na obra que alguns poetas, entre os quais os “cegos” e os denominados de “matutos”, são artistas menores e que assim o são por não dominarem a língua portuguesa dentro dos padrões gramaticais oficiais. Designam para os que “escrevem” histórias rimadas duas categorias: os “versistas” e os “poetas de bancada”, sendo os cantadores os que participavam de duelos poéticos, os repentistas. Fora desse universo (versistas, poetas de bancadas e repentistas) ficaria a “[...] classe espúria dos poetas matutos com os quais nem os repentistas nem os versistas ou poetas de bancadas têm afinidade” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 11).

De acordo com os autores desse dicionário, a ausência do sentimento de afinidade dos repentistas e versistas com aqueles denominados de “matutos” teria relação com o fato de que “[...] o poeta matuto erra de propósito, falsifica a linguagem” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.11) e, mais do que isso, erra e falsifica: “[...] a psicologia do homem ignorante do campo” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.11).

Discute-se sobre quem seriam esses poetas “matutos” que “errariam” de propósito seus versos e, ao errarem, o que eles “errariam” exatamente. Certamente o que eles querem dizer é que os que “erram” são os poetas ágrafos, que por dizerem seus versos dissonantes da fala oficial, mas dentro de seus diversos falares, ou seja, dentro de uma construção linguística

que eles chamam de “homem ignorante do campo”, estariam entre os poetas menores e, por isso, discriminados.

Em oposição a esses que “erram” de propósito, estaria, contudo, o “[...] poeta popular, seja repentista ou versista” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.11), os quais, para Átila e Sobrinho, representariam personagens diferentes por terem “[...] sede de aprender” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.11), ou seja, dominar o código da escrita. O “poeta popular” dentro dessa ordem seriam os letrados.

Além dos poetas “matutos”, outra categoria discriminada são os cegos de feira, que também, segundo afirma o dicionário, erraram “[...] estropiando a língua” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.11) com seus cantares. Estes pesquisadores admitem que a coleta dos versos recitados por cegos nas feiras foi importante, mas, somente como material folclórico visto que aquelas “[...] roupagens indigentes” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 11) não serviriam jamais para provar que as criações poéticas populares surgissem desse meio. Vale ressaltar que essa opinião, entretanto, não é unânime na historiografia, visto que em *Cantadores*, Leonardo Mota (2002) ressalta a prodigiosa memória do Cego Sinfrônio e a “inquestionável voz” e “apreciável veia poética” do Cego Aderaldo. Leonardo Mota redigiu os *Cantadores*, entretanto, em um período em que as especializações no campo da poesia nordestina ainda não tinham se firmado e o sistema editorial do folheto ainda estava em processo de territorialização e não entrado na pauta dos estudiosos. Almeida e Sobrinho lançaram o *Dicionário bibliográfico* em um contexto em que havia já uma produção teórica em andamento entre os quais se destaca a Fundação Casa de Rui Barbosa, da qual essas teorias interferiam para formulação de fronteiras a exemplo do como consideravam estes autores, os poetas “cegos de feira”, ou seja, como não “criadores”, somente enquanto “[...] cantadores de loas, e de romances decorados” (ALMEIDA, SOBRINHO, 1978, p. 11), nada mais.

Não se pode corroborar com esta tese de os cegos não serem criativos quando, desde a poética clássica, a maioria dos *aedos* eram cegos, e muitos poetas brasileiros também. Para não ficar apenas no cânone da poética da oralidade, ressalta-se Jorge Luis Borges, que terminou seus dias cego⁶⁷.

Essa categoria de poetas, denominados de “cantadores de loas”, “cegos de feira” ou “poetas matutos”, segundo Almeida e Sobrinho, “[...] nunca foram admitidos pelos verdadeiros cantadores da época em que viveram como participantes de seu ciclo” (1978,

⁶⁷ “Ray Charles é cego, o amor é cego, Steve Wonder é cego e o albino Hermeto não encheria mesmo muito bem” (VELOSO, 1989, *O estrangeiro*).

p.11); ciclo no qual participava os repentistas “versistas” ou “poetas de bancada”. Há, nas referidas designações, uma clara divisão social ao qual estariam em melhores condições poéticas de serem valorizados os que dominavam os códigos da escrita, ou seja, os “poetas populares”.

Nesse sentido, o *Dicionário* citado repete não somente o preconceito linguístico de uma visão do mundo da escrita, mas, como diria Bagno (2003, p.16), “[...] um profundo e entranhado preconceito social”. Esse preconceito social reflete a existência de poetas pretos, cegos, ágrafos, mulheres, que foram, e ainda são, discriminados, tanto pelos próprios poetas de dentro desse universo como, sobretudo, pelos pesquisadores que vêm do lado de fora com suas teorias de exclusão.

Por isso, encontra-se frequentemente divisões entre “cantadores”, “poetas matutos”, “cordelistas”, “cegos”, “versejadores”, “poetas populares”, “violeiros” e tantas outras formas de nomear um poeta, demonstrando a forma como se foi construindo esse campo e o seu cânone. Um cânone que, conformando-se às circunstâncias políticas e sociais da época de seu surgimento e ascensão, impediu, por exemplo, que muitas mulheres com vontade de cantar cantassem e publicassem seus versos.

Para ilustrar mais nitidamente o campo da divisão social da poesia oral nordestina, o dicionário de Almeida e Sobrinho (1978, p. 11) cita importantes cantadores como: “[...] Zé Duda, Silvino de Pirauá, Neco Martins, Zé Pretinho, Cabeceira, Manoel Caetano, Preto Limão”, presentes no mundo da cantoria como aqueles que nunca “[...] se bateram nos quadros de feira com cegos pedintes”. Na opinião destes, a feira, enquanto plano comercial, não era ambiente de disputa para os ilustres cantadores, que preferiam outros espaços. O desafio não deveria ocorrer em um espaço público de comercialização, como as feiras, ruas, e sim “[...] em ambientes fechados, nas casas-grandes das fazendas, nas residências citadinas” (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 11). Diferente do cantador que preferia lugares mais privativos para suas *performances*, a feira era o melhor ambiente para o folheteiro comercializar os seus textos. Nesse sentido, a feira aparece no campo do cordel como um espaço novo que ilustra o quadro das mudanças na divisão social poética a partir do advento do seu sistema editorial. Fala-se de dois espaços sociais de veiculação da poesia: casas, fazendas e sítios – espaço privado, de preferência dos cantadores, e a feira como espaço comercial – público, ligado ao folheto. Essa divisão, todavia, nunca impediu os cantadores de se apresentarem em ambos os espaços. Assim:

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. Território de memórias e lembranças: espaço do fascínio. Difusora de vozes que se cruzam. É ali que o precário se torna possível e desencadeia o descobrimento de surpreendentes realidades que lhe confere um espaço de hegemonia da oralidade e, um espaço dêitico para a leitura de folhetos de cordel introduzindo uma demanda diferente do texto: uma percepção sensorial revelando com mais o não-dito do texto (MELO, 2007, p. 2).

1.2.2.3. Mudanças no perfil do cantador no século XX

Essa divisão social poética existe, contudo, desde antes da existência de um sistema editorial do folheto. José Rodrigues de Carvalho, em seu importante livro *Cancioneiro do Norte*, publicado em primeira edição em 1903 em Fortaleza, traça o perfil para os cantadores no contexto ainda referente ao século XIX que, conforme reage Diegues Jr, se cotejado com os da atualidade, dele se difere. É uma mudança de perfil do cantador que permite observar o percurso destes poetas em cada contexto. Para Carvalho, o cantador que ele traça é um “devotado a uma vida de prazeres e folgares”, e, segundo ele,

quase sempre desocupado, sem profissão classificada entre as classes laboriosas, boêmio por índole, valentão e desordeiro, seduzindo mulheres, dominando a canalha; eis o trovador do povo, a perambular de povoado em povoado, adivinhando casamentos e batizados, e viola ao peito, faca de ponta à cinta, lenço de canga ao pescoço, cabelos em cachos sobre a testa, usando jaqueta e camisas muito anilada (CARVALHO, José, 1967, 336).

Manuel Diegues Jr, no prefácio à terceira edição para esta mesma obra, que foi reeditada em 1967, atenta-se para algumas das mudanças que ocorreram com esse cantador que era tido como boêmio, na passagem para o século XX. Sua conclusão ressalta que o perfil traçado por Rodrigues de Carvalho foi “nem sempre justo”, dado que o cantador contemporâneo apresenta outras características:

o perfil do cantador atual difere, em grande parte, do descrito por Rodrigues de Carvalho, se considerarmos as descrições que fazem autores mais recentes e entre eles Câmara Cascudo, em cujo *Dicionário* se encontram dados a respeito e uma indicação bibliográfica mais contemporânea (DIEGUES JR. *apud* CARVALHO, José, 1967, p.17).

Se acompanharmos na historiografia da cantoria algumas citações sobre o perfil do cantador por meio dos séculos, notadamente vamos encontrar muitas modificações. A cantoria

tem muitas histórias e muitos contextos, apesar de muitos pesquisadores tentarem congelar alguns desses momentos e eternizá-los como fato único. Podemos ver essas mudanças nos textos da própria historiografia desde os fins do século XIX – período em que viveram o escravo Inácio da Catingueira (1881), morto aos 36 anos de idade, e os também cantadores famosos da Serra do Teixeira, como Romano da Mãe d’Água, entre outros contemporâneos, os quais não conhecemos registros -, e sobretudo no século XX. As modificações se apresentam desde o comportamento – mais nômade ou mais sedentário-, até a maneira de se vestirem, não mais de jaquetas com lenços, mas com paletós e gravatas, conforme podemos ver na imagem que se segue.



Figura 3: Gerino Francisco dos Prazeres, Luiz Gomes de Albuquerque, Heleno José do Nascimento e Artur Aires Cavalcanti em 1934.

Fonte: COUTINHO FILHO (1972, p.295)

A foto apresentada por Coutinho Filho (1972), aponta o surgimento de uma “elite” de cantadores⁶⁸ – alguns já letrados, como passou a ser a maioria dos cantadores da segunda metade do século XX – que coexistia paralelamente entre cegos que não sabiam ler e outros cantadores ágrafos. De um cantador mais errante, mais livre de normas, andarilho pelas estradas, sempre bebendo de viola em punho, presentes nos sambas, passa-se a um outro perfil de cantador, embora ainda nômade, notadamente mais territorializado. Esse outro (novo) perfil merece um trabalho mais aprofundado, o que não é o caso desse estudo, que leve em consideração essas modificações sociais e de valores, inclusive a emergência de um poeta teorizador, como é caso daqueles que escreveram e publicaram livros sobre o tema da cantoria

⁶⁸ A chegada da rádio contribuiu muito, segundo José Alves Sobrinho, para formação de uma elite de cantadores que notadamente tiveram programas radiofônicos iniciados desde a década de 1940 (Cf. SLATER, 1984, p.14).

como José Alves Sobrinho, Otacílio Batista, Geraldo Amâncio, entre outros tantos já a partir de meados do século XX.

1.2.2. 4. A ausência de autoria feminina no sistema editorial do folheto

A passagem do contexto da voz cantada para o impresso mudou muito a poética das oralidades, surgindo novos (e/ou classificados) gênero textuais, o que resultou na ampliação da linguagem técnica dos seus produtores, seja pelas apropriações de tecnologias diversas, mudanças de figurino ou comportamento. Voz e letra sempre desterritorializaram-se permanentemente.

Essas mudanças conforme já foi salientado foram impulsionadas, entre outros fatores, pela chegada das tipografias, o que implicou em uma divisão social poética – ou seja, as divisões provenientes da entrada dessas tipografias que incluíram nesse campo o editor, poeta, folheteiro, revisor, etc -, bem como na existência de uma divisão de papéis no seio dessa prática cultural, a exemplo de como se demarcou uma categoria de poetas tidos como “verdadeiros” em oposição àqueles não eleitos, não legitimados, os marginalizados. Nessa categoria dos não reconhecidos estão as mulheres, poetisas, cantadeiras, repentistas ou versistas, que figuram como as mais esquecidas e discriminadas, pouco ou quase nunca citadas na fortuna crítica sobre o tema.

Vale ressaltar que as mulheres cantadeiras e poetisas praticamente não tiveram acesso a esses espaços artísticos, nem aos mais privativos nem aos públicos. Poucas foram as que desafiaram esse cânone cantando ou mesmo publicando seus versos, o que indica que mesmo dadas as condições patriarcais havia uma presença e uma produção de autoria feminina. Elas, a exemplo das classificações preconceituosas dos “cegos”⁶⁹ e “matutos”, foram discriminadas por serem mulheres, tratadas como “classe espúria” seja na historiografia como no mercado de trabalho já que foi mão-de-obra barata nas empresas do ramo do folheto

⁶⁹ “[...] às vezes o cantador é cego. Traz a mulher como guia e vigilante testemunha. Horas e horas passa ela acorada, imóvel, olhos baixos, esperando o fim do trabalho. Em Acari, durante meia noite, vi a figura melancólica de um cego, tocador de harmonia, narrando os romances de Garcia ou o ataque de Lampião a Mossoró. Junto, enrolada numa velha colcha desbotada, hirta, espectral, completamente imóvel, sem o menor som, sem um mais leve sinal de vida a cabeça curvada como escondida, a mulher fazia sentinela ao pobre mendigo que cantava heroísmos, arrancadas, vida livre, afoita e largada, pelo mundo...” (CASCUDO, 2000, p.162-163).

de cordel. O poeta juazeirense Expedito Sebastião⁷⁰, que trabalhou durante muitos anos na Tipografia *São Francisco*, do editor José Bernardo da Silva⁷¹, em Juazeiro do Norte, cita, em entrevista, que, para suprir o aumento da venda de folhetos, a gráfica teve de ampliar seu mercado contratando mais pessoas, destacando-se nesse mercado as mulheres:

Era tanto que não dava vencimento. Então as casas particulares, ele arrumou mulheres que em casa, mandava folhetos pra lá, pra dobrarem, e o rapaz ia buscar todo dia e levar livro. Ai ficou pra ter mais expansão, e era muitas mulheres que dobravam em diversas ruas (SILVA *apud* MELO, 2003, p.105).

As mulheres, no início desse sistema de mercado editorial do folheto, representaram essa divisão social poética do folheto. Elas foram as trabalhadoras, jamais autoras. Nas dobras rítmicas das vastas poesias impressas pelas tipografias não há registro historiográfico de mulheres, porque o encobrimento do trajeto feminino se estende também na poética. Durante muito tempo não se pode comprovar que elas também fossem artesãs dos versos, embora o pesquisador Jeová Siqueira, em algumas das importantes conversas que travamos sobre essa tese, tenha me dito que a filha de Leandro Gomes de Barros, Raquel, frequentemente era quem terminava os versos do pai. O mesmo exemplo é dado por Slater que ressalta: “as mulheres têm tradicionalmente auxiliado os maridos ou pais, quando autores, a escrever e rever estórias” (SLATER, 1984, p. 27). Contudo, elas não aparecem na história como autoras nem mesmo co-autoras. Elas não foram as artesãs mnemônicas da palavra no papel que elas dobravam para serem publicados. Esse quadro só começará a ser revertido a partir da década de 1970, conforme veremos no capítulo III desta tese.

1.2.2.5. A noção de folheto como sistema editorial

A territorialização do folheto ocorre com o surgimento de um mercado editorial que possibilita múltiplas práticas culturais, anteriormente não pertencentes ao universo da cantoria. Fato que implicou no surgimento de reflexões sobre esse novo mundo, entre as quais a visão dos folcloristas e etnógrafos.

Na década de 1970, Jerusa Pires Ferreira, num texto que só seria publicado na década de 1990, *Cavalaria em Cordel*, propõe – embora não o tenha desenvolvido nos anos

⁷⁰ Poeta da cidade de Juazeiro do Norte (1928-1998), foi tipógrafo da Tipografia São Francisco (Cf. KUNZE, Martine, 1997).

⁷¹ Poeta e editor dono da Tipografia São Francisco (1901-1972).

posteriores – “construir um método, uma teoria crítica do texto popular, rumo à sua poética” (FERREIRA, 1993, p. 15), em que “a partir daí, seria inevitável uma renovação nos estudos da área, introduzindo a noção de sistema, a verificação de processos” (FERREIRA, 1993, p.15), para os quais teria como elementos fundamentais,

a composição dessa literatura oral/escrita ou da oralidade mista, na trilha dos estudos da oralidade, como mais tarde definiria Paul Zumthor; a verificação de como os versos populares produzidos em folheto se apoiaram em textos de prestígio de vários tipos. (FERREIRA, 1993, p.15).

A noção de sistema, iniciado por Jerusa Pires Ferreira, a partir de Paul Zumthor, ficaria, contudo, sem uma maior clareza e noção conceitual, vindo mais tarde a ser desenvolvida numa proposta formulado por Vilma Mota Quintela (2005), em *O cordel no fogo cruzado da cultura*. Para essa nova proposta de sistema quanto aos conjuntos de práticas e ações surgidas com o mercado do folheto, os estudos da oralidade não seriam citados. O folheto é concebido enquanto um “sistema literário concorrente” (QUINTELA, 2005, p.12) ou “em trânsito”, porém, articulado à categoria de “sistema” nos quadros formulado por Antonio Candido em seus estudos sobre a literatura brasileira, tendo em vista o autor, a obra e o público. É uma idéia de compreensão do sistema editorial do folheto a partir de referenciais teóricos que, embora sirvam para analisar as práticas concorrentes dos poetas no campo em que ocupam em relação a outras práticas culturais, se limitam e se encerram no universo de produção texto escrito e publicado. Circunscreve a uma etapa do processo de surgimento do folheto, e não parte dos estudos orais.

Nesse sentido, gostaria de destacar as contribuições que vêm sendo formuladas nesse campo para o cordel, e que vem fundamentando as mudanças de paradigmas nos estudos da cantoria e do cordel a partir dos estudos orais. São as reflexões das pesquisas da medievalista e crítica feminista Ria Lemaire (Universidade de Poitiers), aqui já citada em vários artigos sobre o tema; as pesquisas desenvolvidas por Gilmar de Carvalho na Universidade Federal do Ceara – UFC, e as investigações desenvolvidas pelo núcleo de estudos orais da Universidade Federal da Paraíba, do qual esta tese é produto de suas discussões, coordenados pela Dra Beliza Áurea de Arruda Mello. Essas contribuições partem da perspectiva teórica da oralidade e, sobretudo, das reflexões desenvolvidas por Paul Zumthor, nos seus estudos sobre performance e vocalidade, as quais nos possibilitam analisar o cordel enquanto uma poética impressa, contudo em permanente trânsito e fronteira com a voz. Trata-se, pois, de outra maneira de se abordar esse texto poético não o separando

radicalmente da cantoria, por exemplo; vendo-o a partir de seus vários procedimentos de criação mnemônicos e enquanto uma estratégia de composição que não é nem inferior nem rude, além do que, um universo onde cantaram e manuscreveram também as mulheres. Nesse sentido, vai contra a

convicção ou pressuposição pouco discutida e criticada até agora, a saber: a de que é possível e legítimo utilizar, para o estudo dos textos transcritos e impressos das tradições orais e populares, as noções, os quadros metodológicos e teóricos e, em geral, os pressupostos do discurso acadêmico vigente nos estudos de Letras (LAMEIRE, 2007, p.1).

Para se compreender muitas das mudanças que hoje propõem os estudos orais, faz-se necessário, como referência, a valorização da própria voz do poeta, seus trajetos e seus projetos poéticos, a fim de entender esse compositor “integrado à sua vida, às suas relações de trabalho e de parentesco, à relação com a sua cidade, com os lugares por onde andou” (MELO, 2003, p.171). Essa perspectiva atualiza o texto no seu contexto e permite compreender as transformações pelas quais vêm hoje se dando essa poesia – além das questões relacionadas ao uso das novas tecnologias – para provocar “a reflexão sobre a importância da circulação da voz” (MELO, 2003, p.171). É somente a partir destes elementos que podemos conceber o campo do folheto enquanto sistema que não é somente e necessariamente um sistema formado por um mercado editorial.

**CAPITULO II - DE MARGINAL A EXÓTICO, DE *FOLK* A *CULT*, DE
FOLHETO A CORDEL: A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE DA
LITERATURA POPULAR EM VERSO**

Este capítulo tem a intenção de apresentar três processos que se iniciaram em 1960 no Brasil, como sendo responsáveis por um discurso historiográfico sobre o folheto e fundamental para construção de um cânone dessa poética. Foram eles: 1) a política cultural, desenvolvida no Rio de Janeiro, pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), referente a estudos críticos sobre o cordel; 2) a presença e a militância do pesquisador francês Raymond Cantel na defesa desta poética (1959-1984); e 3) as pesquisas para a organização de um dicionário sobre cantadores e poetas de cordel, coordenadas por Átila Almeida e José Alves Sobrinho, na Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Estas iniciativas e projetos críticos anunciados sobre a literatura de cordel brasileira foram as principais ações que embora prenunciadas nos 1960, representam a continuidade de um pensamento tradicional cujas dimensões teóricas e práticas foram divulgadas, sobretudo, pelos estudos do folclore brasileiro. Pode-se dizer que o discurso proveniente destes processos remonta, no Brasil, às políticas governamentais instaladas desde 1946, quando o

Brasil instalava o Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura (IBECC), órgão do Ministério das Relações Exteriores, representativo da UNESCO, constituído por várias comissões, dentre as quais a Comissão Nacional de Folclore, proposta por Renato Almeida (RIBEIRO, 1980, p. 31).

Dentro desta perspectiva, este capítulo investiga como o conjunto dessas ações formularam conceitos, teorias e representações para a construção de uma historiografia do folheto do qual a despeito de algumas importantes contribuições críticas que se opõem a essas bases, prevalecem ainda nos estudos dessa área como sendo a principal referência ainda no século XXI.

Embora se reconheça a importância dessas contribuições – chamada no discurso de seus promotores como de “revitalização”, “resgate” e “promoção” do folheto para sua inclusão no âmbito dos estudos críticos –, estas investigações representaram escolhas teóricas e metodológicas que, tendo em vista os novos processos emergentes que ocorrem no campo dessa área, contemporaneamente, necessitam serem revisadas para oportunizar a inserção de outras tradições culturais que visivelmente foram deixadas de lado. Entre estas outras tradições culturais está, notadamente, a criação poética de mulheres, até então pouco divulgada nessa área.

No exercício dessa revisão, aqui promovida pelos novos estudos sobre oralidade e crítica feminista, questiona-se os principais paradigmas que ergueram um cânone, a fim de

criar uma historiografia feminina e dar visibilidade a essas poetisas enquanto produtoras culturais.

2.1. FCRB E OS SEUS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E IDEOLÓGICOS

Em 1960, a Fundação Casa de Rui Barbosa⁷², uma instituição de caráter estatal ligada ao Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, dá início a um interessante projeto editorial voltado exclusivamente à publicação de estudos críticos sobre o folheto de cordel brasileiro. Tratava-se, segundo Maximiano de Carvalho e Silva, no prefácio destes Estudos⁷³ (1973, p. X), de um importante “plano pioneiro” que se propunha a realizar um trabalho científico sobre esta poética visando incentivar “os levantamentos bibliográficos, a organização de coleções, a preservação de documentos preciosos” – que estivessem na iminência de se perderem –, bem como a “identificação de autoria”, as “fontes de inspiração” dos “temas e formas versificatórias adotadas” pelos poetas, entre outros objetivos. Esse projeto começaria com a publicação de um *Catálogo* (1961)⁷⁴, seguido de uma *Antologia* (1964)⁷⁵ e, posteriormente, de vários artigos em forma de *Estudos* (1973)⁷⁶, que passaram, a partir desse contexto, a designar o folheto de feira como uma “literatura popular em verso” ou como uma “literatura de cordel”.

Para atingir os objetivos de um projeto dessa envergadura e “[...] dar uma linha de cuidadosa pesquisa e de edição a esse riquíssimo fenômeno literário do nosso povo” (MOREIRA, 1964, p. VII), este projeto, de autoria dos ilustres estudiosos: Thiers Martins Moreira, M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Manuel Diegues Jr e Antonio Houaiss, se

⁷² A Casa de Rui Barbosa é constituída por um Centro de Pesquisa, um Centro de Estudos Históricos, um Centro de Documentação e pelo Arquivo Museu de Literatura.

⁷³ Esses estudos tiveram como base para suas análises um corpus proveniente dos acervos de colecionadores como: Antonio Houaiss, Manuel Diegues Jr, Carlos Drummond de Andrade, Odilo Costa Filho, Umberto Peregrino, Rodolfo Cavalcante Coelho, bem como folhetos que foram coletados em pesquisa de campo no Norte do país por Orígenes Lessa (Cf. *Catálogo*, 1961).

⁷⁴ Em seu livro *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*, Candance Slater ressalta que entre aqueles elementos que teriam dado visibilidade ao cordel teriam sido, a campanha nacional para defesa do folclore, a publicação do *Catálogo* lançado pela FCRB e ainda, a presença de Cantel no Brasil, contribuindo para o crescente interesse dos intelectuais brasileiros sobre o tema (SLATER, 1984, p. 48).

⁷⁵ *Antologia*, tomo I, 1964; Leandro Gomes de Barros Tomo II e III – 1 e 2, 1976/77; Francisco das Chagas Batista – Tomo IV, 1977; *O cordel testemunha da história do Brasil*, 1987.

⁷⁶ *Estudos*, 1973; DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste*, 1982; BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*, 1982; SUSSEKIND, Flora; VALENÇA, Rachel Teixeira. *O Sapateiro Silva*, 1983; LESSA, Orígenes. *A voz dos Poetas*, 1984. CURRAN, Mark. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987, entre outros.

baseou nas seguintes perspectivas: a) em práticas e métodos do pensamento tradicional brasileiro, cujos conteúdos estão relacionados, por um lado, às idéias de Sílvio Romero e Câmara Cascudo (Comissão Nacional do Folclore - CNF)⁷⁷ e, por outro, aos Institutos de História e Geografia Brasileiro (IHGB); b) aos quadros existentes da “coleção de textos da língua portuguesa moderna” da FCRB – de referências provenientes da filologia e categorias da cultura canônica –; e, finalmente, c) das mesmas teses ideológicas do plano global da política de integração nacional⁷⁸ promovidas pelos militares, que visavam, entre outros, construir no país um projeto cultural com a intenção de atender aos chamados “Objetivos Nacionais” (ORTIZ, 2006, p. 82). Como se poderá perceber, as bases políticas e ideológicas dessas ações culturais não ficaram deslocadas nem de uma teoria nem do seu contexto social, relacionados a uma visão de mundo positivista, romântica, folclórica e culturalista, que juntas serviram de argumentos para justificar a idéia de uma unidade nacional brasileira.

Estas são, portanto, em linhas gerais, as principais perspectivas políticas que sustentaram, teórica e metodologicamente, essas ações, as quais serviram para fundamentar os argumentos do folheto enquanto uma narrativa nacional, bem como a construção de um discurso historiográfico que, ainda hoje, mantém-se quase que inalterado, conforme ressaltou Ana Maria de Oliveira Galvão:

Impressionei-me, ao me deter com cuidado e acuidade sobre a grande massa de textos sobre literatura de cordel que encontrei nas bibliotecas, nos acervos, nos catálogos das editoras, nos sebos, nas livrarias, com a quantidade do que já foi produzido sobre o tema no Brasil. Impressionou-me também a homogeneidade dessa produção quanto a certas afirmações, a certas idéias, a certas maneiras de descrever, de falar sobre o objeto, que eram recorrentes na grande maioria dos textos. Como ocorre em trabalhos similares realizados sobre cultura popular em outros países, a princípio tudo parece já estudado e esclarecido: um estudo repete o outro, complexificando pouco afirmações exaustivamente repetidas (GALVÃO, mimeo, p.4-5).

⁷⁷ Nestor Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, ressalta que hoje, para se refutar as construções clássicas das culturas populares, não basta compreendê-las, “é preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena. Três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político” (2000, p.206/207).

⁷⁸ Como afirma Ortiz, “o conceito de integração nacional forjado pela ideologia de Segurança Nacional e aplicada ao período que estamos estudando procura, no nível do discurso e da prática, resolver esta questão. Ao definir a integridade nacional enquanto ‘comunidade’, o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais” (ORTIZ, 2006, p. 82).

Notadamente outros processos, além dos já citados, se somaram a esse período para o qual se referiam um discurso único de “reabilitação”, “resgate” e “promoção” do cordel, a exemplo da formação dos núcleos de cultura popular da UFPB como o PPLP (Programa de Pesquisa em Literatura Popular), fundado em 1977; as promoções de antologias lançadas pelas Secretarias de Cultura dos Estados, sobretudo no Nordeste; os projetos de lançamento de antologias financiados por Fundações e instituições privadas, a exemplo da Shell⁷⁹; entre outras.

Todas essas ações, surgidas como consequência de uma política nacional, vieram a incrementar o campo dessa poética – mormente a campanha de morte do folheto e do seu desaparecimento promovida pelo conjunto destas políticas de salvaguarda – foram decisivas nos contextos regionais enquanto política cultural para constituição de um cânone para essa área.

Nesse “plano pioneiro” organizado pela FCRB, alguns poetas foram importantes na legitimação desse projeto, a exemplo de Rodolfo Coelho Cavalcante e, sobretudo, Sebastião Nunes Batista, filho de Francisco das Chagas Batista, neto, sobrinho e primo dos poetas tradicionais da Serra do Teixeira. Não se tratava, portanto, de qualquer colaborador, se tratava da própria encarnação da tradição exposta pela FCRB. Por essa razão, e por sua valiosa contribuição a esses estudos, Sebastião Nunes é citado numa nota de rodapé do prefácio de Maximiano de Carvalho e Silva, por seus préstimos desde 1963, enquanto colaborador por seus “inúmeros trabalhos publicados sobre literatura de cordel, como a *Bibliografia de Leandro Gomes de Barros*” (1973, p.XIV). O referido pesquisador é reconhecido pela FCRB como sendo um “conhecedor como poucos e incansável pesquisador de Literatura de Cordel” (KURY, 1982, p. IX), que esteve à frente da *Antologia* que homenageia seu pai, Francisco das Chagas Batista, obra cujos colaboradores foram: o Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, de São Paulo, Manuel Diegues Jr e o próprio Sebastião Nunes Batista.

⁷⁹ Vale ressaltar que “este interesse, mais fortemente apresentado durante a década de 70 e início da de 80, também propiciou a publicação de antologias através do patrocínio de empresas privadas - no caso a de Sebastião Nunes Batista, com o auxílio da Shell, e no caso a de José de Ribamar, sob os auspícios do Banco do Nordeste do Brasil” (SILVA, 1997, p. 28).

2.1.1. O folheto sob o signo da identidade e integração nacional

Os intelectuais à frente do projeto político-editorial do Centro de Pesquisa da FCRB vão pensar e pontuar o folheto sob os mesmos critérios de cultura popular propostos pelo Conselho Federal de Cultura (CFC), elaborado em 1966, e o plano global da política de integração nacional da ditadura militar. Isso se deveu ao fato, segundo Renato Ortiz (2006, p. 91), de terem sido exatamente esses intelectuais da tradição os responsáveis pela elaboração da política nacional de cultura do país no contexto que abrange do golpe militar à abertura democrática. Explica ele: “recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes e de um plano cultural para o país”, ao lado de representantes do Conselho Nacional do Folclore.

É muito provável que os estudos críticos da FCRB⁸⁰ só tenham ganhado a dimensão nacional e a repercussão que tiveram devido, também, à sua relação umbilical com a política do Estado. Estes estudos institucionais, desenvolveu, através do MEC, campanhas de defesa e inserção do folclore a partir do seguinte lema: “a dimensão humana da cultura do povo precisa ser reconhecida, pesquisada como um conjunto harmonioso de valores materiais e espirituais, mas principalmente respeitada e valorizada como marca de nacionalidade” (RIBEIRO, 1980, p. 39).

Por essa razão é que se pode dizer que não houve grandes discrepâncias entre o que pensava a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Estado por meio do CFC (Conselho Federal de Cultura). Basicamente teria esse conselho elegido, como um dos principais elementos para construção de uma política nacional, a valorização da tradição popular, conforme explica Renato Ortiz:

Este traço é na verdade definidor da própria natureza do pensamento dos intelectuais tradicionais. Voltados para o passado, eles insistem, como Gilberto Freyre em seu manifesto tradicionalista, na preservação das expressões e manifestações configuradas no passado da história brasileira. Não é por acaso que os Institutos Históricos e Geográficos cultivam a memória dos grandes nomes da história nacional, e que os folcloristas se voltam para o estudo das tradições populares. A cultura brasileira dentro desta perspectiva é vista como o conjunto de valores espirituais e materiais

⁸⁰ Essa instituição, inclusive, passa (não por acaso), a partir de 1966, conforme diz o seu *site*, a ter “sua personalidade jurídica alterada pela Lei No. 4.942 para melhor cumprir suas finalidades de desenvolvimento da cultura, da pesquisa e do ensino”. A informação está disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=73.

acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio, e por isso deve ser preservada (ORTIZ, 2006, p.96).

O folheto de feira foi, então, apropriado e divulgado pelos intelectuais que lançaram os estudos críticos da FCRB, enquanto “verdadeira riqueza e autenticidade” (SANTOS, 1977, p. 19) da cultura brasileira. Essa perspectiva de “autenticidade” e “riqueza”, direcionada às práticas denominadas de popular – em que residiria o cordel – também fora o mesmo lema da política de integração nacional do Estado que, naquele momento, construiria os alicerces e as imagens de sua idéia de nação.

Não foi sem razão que nesse mesmo contexto o discurso do folheto de cordel enquanto um “tesouro” nacional foi tratado como um patrimônio⁸¹. É com a inclusão do folheto dentro da visão de patrimônio (porque popular) que ele entra na ordem do discurso nacional e ganha a dimensão de autenticidade para constituição do seu cânone. Podemos dizer que, da mesma forma que a historiografia da literatura brasileira constituiu seu cânone com bases nas fronteiras de uma identidade a partir da categoria do nacional, como demonstra Rita Terezinha Schmidt (2000, p. 3), os críticos que estiveram no entorno do projeto da “literatura popular em versos” basearam-se em passos semelhantes.

A promoção e a disseminação do folheto enquanto patrimônio nacional pode ser visto nos estudos críticos da FCRB a partir da declaração de Horácio de Almeida na introdução do tomo II da *Antologia* sobre Leandro Gomes de Barros, quando ele destaca a consciência que teria essa Fundação pelo serviço que presta à cultura brasileira com aquela publicação, pois que, “tudo que é popular há de ser necessariamente nacional” (ALMEIDA, 1976, p. 13).

Nessa mesma obra, o diretor de pesquisa dessa instituição, Homero Sena, ao apresentar os poetas, destaca o fato de estarem eles agora – “os poetas ingênuos” – sendo valorizados exatamente porque “em suas obras é possível surpreender traços ainda autênticos, ainda não desvirtuados, do caráter do nosso povo” (SENA, 1976, p. IX) que viria, entre outros, do “cruzamento das raças⁸² e favorecida pelas condições do meio” (ALMEIDA, 1976, p. 1). É tanto o discurso do patrimônio – do “Ser brasileiro” (ORTIZ, 2000, p. 96), e sua

⁸¹ A idéia de patrimônio, segundo Renato Ortiz teria duas dimensões distintas: “a primeira é de natureza ontológica e se refere ao Ser brasileiro. Tradicional significa diversidade e multiplicidade da cultura brasileira [...], e a segunda dimensão diz respeito à objetividade e se traduz pelo acervo material legado pela história” (2006, p. 96).

⁸² Segundo Marilena Chauí “na ideologia do ‘caráter nacional brasileiro’, a nação é formada pela mistura das três raças – índios, negros e brancos – e a sociedade desconhece o preconceito racial” (2000, p.21).

autenticidade – quanto o da miscigenação – “o que era mestiço torna nacional” (ORTIZ, 2006, p. 41), o produto da fusão das três raças e de um Brasil como “pluralidade de culturas, diversidade de regiões” (ORTIZ, p.93,) – que se tornam os principais elementos do discurso do Conselho Federal de Cultura (CFC), visivelmente destacados e referendados nos estudos da FCRB.

O Brasil como esse “cadinho das raças” e diversidade de regiões (o meio, o clima), para usar as mesmas categorias do conhecimento que definiriam o quadro interpretativo da realidade para o CFC, é apresentado como pano de fundo por Diegues Jr para caracterizar o surgimento da cantoria e do folheto:

tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a literatura de cordel. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita (1973, p. 13).

Nesse discurso, as origens da cantoria e do folheto, embora vindas de Portugal segundo afirmam, teriam encontrado em solo nordestino um ambiente ideal para sua produção a partir dessas dimensões: primeiramente as “condições étnicas” – o português⁸³ e o africano escravo – e o “ambiente social”, repleto de acontecimentos (cangaço, misticismo, seca, entre outros) que dariam forma e conteúdo a essa “comunicação literária”.

Essa interpretação das “origens” e características do folheto ocorre bem aos modos propostos pelo CFC, que propõe a imagem de um país miscigenado⁸⁴ pelo “encontro” harmonioso das raças, de uma aculturação feliz entre negros, índios e brancos. É um tipo de discurso, contudo, que inventa uma realidade e escamoteia as principais diferenças de raça, classe, sexo e região, para submetê-las aos Objetivos Nacionais. Pode-se perceber que a política da CFC serviu de pano de fundo para FCBR construir as bases de sua historiografia, e vice-versa.

⁸³ O português, como já havia dito Cascudo, foi o “que deu o contingente maior. Era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas” (2006, p. 28).

⁸⁴ Assim, “quando se define o contato cultural como a conjunção de dois ou mais sistemas culturais autônomos, o que se está fazendo é dissociar a cultura da sociedade. Não se considera, assim, as ‘situações’ histórico-sociais no interior das quais se realiza o contato. Na verdade, cultura do ‘homem branco’ não entra simplesmente em contato com a do ‘homem negro’, existe uma rede de relações sociais que os transcendem para apreendê-los no interior de uma economia escravista” (ORTIZ, 2006, p. 95).

2.2. O ENGODO DA PLURALIDADE CULTURAL NA HISTORIOGRAFIA DO CORDEL

De o feliz “encontro” cultural, frisado por Diegues Jr, entre o português (branco) e o negro (escravizado) como um dos aspectos determinantes para construção de uma das mais produtivas poéticas brasileiras, o que veio como consequência dessa política forçada foi tão somente a negação do índio e do negro nesse contexto, culminando ainda com a total exclusão das mulheres.

Notadamente, o negro e o índio – assim como as mulheres – só foram citados na historiografia do folheto como meros adornos. Jamais foi dado o real reconhecimento dos poetas e poetisas negros, alguns escravos e mestres da palavra oral, como sendo aqueles que estiveram na base da construção e do surgimento dessa poética cantada e depois escrita. Essa constatação, relativa aos estudos em debate, segue, visivelmente, a mesma política da CFC, que embora tomando a questão da miscigenação nunca seguiu, segundo Renato Ortiz, “a problemática racial como central” (2006, p. 92). A Fundação Casa de Rui Barbosa, mesmo tendo ressaltado através dos estudos de Diegues Jr a presença de um canto dos povos negros, citados como “trovadores” e contadores de estórias – os *akpalôs* –, quando publicou algo sobre essa “influência” africana (sempre cantada, nunca em folhetos) não passou da mera citação da “referência”, ainda porque já havia sido definida “indiscutivelmente” as raízes ibéricas como formadoras dessa poesia. Ressalta-se nesses estudos críticos o gênero textual folheto como tendo estrutura das gestas européias e o fato de que, na época, e talvez pela ênfase das origens lusitana e espanhola, tenha havido o desconhecimento das estruturas orais da poética africana.

Quando o assunto da presença do negro foi tema de livro, ele o foi tão somente dentro do contexto do centenário da abolição, em 1989, com o livro *O negro na Literatura de Cordel*. Neste livro, porém, não é sublinhada a autoria negra, nem a contribuição dos negros em termos de estruturas de composição, ficando circuscrito apenas a representações dos negros na sociedade.

Foram muitas as formas pelas quais se excluíram da história o negro e o índio, este último totalmente silenciado pelos estudos em questão e até ridicularizado em outros. Vê-se, por exemplo, as conclusões referidas no texto sobre a Tipografia Guajarina, de Vicente Salles (1971, p.97), sobre a participação de um índio nesse campo. Apesar de o cego Aderaldo declarar ao pesquisador ter cantado com um “índio (sic) paraense de nome Azuplin”, o

pesquisador prefere concluir ser o índio um “personagem criado pelo imaginoso cantador”, já que

folcloristas bragantinos consultados a respeito – entre eles o Prof. Armando Badallo da Silva – desconhecem a existência desse poeta – ainda por cima ‘índio’- que teria pelejado em alto nível como o famoso cantador cearense (SALLES, 1971, p. 98).

Se percebe nessa declaração tanto o abismo em que foi colocado a contribuição dos poetas de descendência indígena como a necessidade que se tem de uma legitimação por parte dos estudiosos para dar a palavra final aos fatos. Sem essa palavra “científica” o testemunho dos que viviam dentro desse campo, a exemplo do Cego, com seu relato, ficaria inválida, constando nos autos da história como mera ficção, ao lado de um desdenhoso *sic*.

O folheto, que entrou na historiografia como sendo um dos “verdadeiros” produtos da cultura nacional, embora cantado em sua grande maioria por poetas negros, despossuídos de poderes políticos, como Inácio da Catigueira – um escravo “acometido de uma pneumonia, em consequência de trabalhos do campo”, falecido em 1881 “contando apenas com 36 anos de idade” (COUTINHO, 1972, p. 110) –, não teve de fato lugar na história. Homens como Fabião das Queimadas, considerado “o mago da poesia popular do Rio Grande do Norte” (COUTINHO, 1972, p. 51), que cantou muito “nas feiras sertanejas, ganhando dinheiro com a sua viola mágica, até conseguir importância de comprar, pela alforria, a liberdade de sua mãe”; outros como Manoel Caetano, o Negro piauiense José Pretinho, Romano Elias da Paz, Manoel Regino, Manoel Preto Limão etc., citados nos livros de Rodrigues de Carvalho e F. Coutinho, são reveladores do perfil dos cantadores, principalmente do século XIX e início do XX. Entre estes poetas se destacou a cantadora Chica Barrosa⁸⁵, uma mulher negra que, entre outros temas, cantou a sua etnia nesse período.

Embora cantadores negros tenham sido mencionados nos estudos críticos que compuseram as bases desse cânone, estes estudos se restringiram às suas representações e silenciando sobre suas autorias. Nesse sentido é que se pode concluir que a exclusão de negros, índios e mulheres da historiografia da cantoria e do folheto se deu tanto pelo silêncio que omitiu a contribuição e a existência – nada “harmoniosa”-, das etnias nesse universo, quanto pela repetição constante desse silêncio.

⁸⁵ Ver mais adiante sobre essa cantadora e repentista do século XIX.

2.3. POETAS E “POETINHAS NÃO POPULARES”

Partindo de uma definição de folheto baseada no ideal folclórico⁸⁶ de que só seriam legítimas as produções poéticas criadas por um grupo específico, no qual a mulher nunca esteve enquadrada, conforme demonstra o silêncio da historiografia, Diegues Jr, Veríssimo de Melo, Raymund Cantel e Câmara Cascudo, partindo destes pressupostos, constroem um discurso teórico comum em torno do que seria a “literatura popular em verso”. O debate ocorreu por meio de algumas correspondências – as quais tive acesso no *Fonds Cantel*⁸⁷ – travadas entre estes pesquisadores sobre uma das questões mais relevantes naquele contexto de grandes mudanças para o folheto. O assunto principal, tido como “um problema de literatura de cordel”, seria: o surgimento de um novo tipo de poeta (alfabetizado e até com nível universitário), escrevendo e publicando no gênero do cordel. A fim de debater essa questão e escutar uma opinião de “fora”, Veríssimo de Melo escreve, em 25 de maio de 1977, ao “Eminente Mestre e Amigo Professor Cantel”⁸⁸.

Preocupado com o surgimento desse “tipo de literatura de cordel”, que estaria surgindo entre as camadas letradas, eles se indagam se seriam ou não legítimas essas publicações escritas por “poetinhas não populares”. À caracterização desse tipo de produtor cultural segue-se a postura do pesquisador, que movido por alguns preconceitos e teorias do seu tempo e espaço e sem maiores reflexões sobre o tema, já antecipa em seus próprios comentários a resposta à pergunta e ao “problema” que levanta. Diz em um dos trechos da carta:

Está aparecendo em Natal – e noutros pontos do país, - uma série de folhetos chamados de Literatura de Cordel, mas escritos por professores, estudantes, poetas e poetinhas não populares. Isso pode ser considerada literatura de cordel autêntica? Evidentemente que não (Anexo A).

E continuando,

⁸⁶ Segundo Canclini, “Junto o positivismo e ao messianismo sociopolítico, a outra característica da tarefa folclórica é a apreensão do popular como tradição. O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças ‘exteriores’ da modernidade” (CANCLINI 2000. p. 209).

⁸⁷ Fundo de Literatura de Cordel da Universidade de Poitiers – França, o qual tive a oportunidade de visitar e realizar importantes pesquisas para esse trabalho entre os meses de março a junho de 2008 – Bolsa PDEE- Capes.

⁸⁸ Todas as cartas aqui citadas seguem anexas.

Mas, - observe – formalmente não há diferença entre essa chamada literatura de cordel e a legítima, que nós conhecemos, que vem desde o velho Leandro Gomes de Barros. Mesmo número de páginas, escrita em sextilhas, com xilogravura na capa... Mas, o importante parece que é o conteúdo. E se eu lhe disser que alguns têm um bom conteúdo folclórico? Daqui a cem ou duzentos anos, se reunirmos os folhetos autênticos com este, quem poderá dizer o que é ou que não é legítimo? Estou pedindo a Cascudo uma opinião dele, para ilustrar o meu artigo, junto à sua e à de Diégues Júnior.

A questão não parece, contudo, ser de fácil solução, motivo pelo qual Verrísimo de Melo busca escutar a “opinião” de outros estudiosos, apesar de parecer já convencido de suas reflexões, a julgar pelas suas próprias conclusões. A peleja segue e, embora não se tenha a carta resposta de Raymond Cantel, por não constar nos arquivos do *Fonds*, subentende-se pela contra-resposta de Veríssimo a cumplicidade de ambos, “a propósito da literatura paralela à de cordel”.

Entre as “palavras, muito inteligentes” escritas por Cantel e as de Diegues Jr., que prefere chamar essa literatura “paralela” de “para-folclórica”, algo fica claro: as opiniões entre eles são muito mais convergentes do que divergentes.

Ao se conhecer a carta de Diegues Jr em resposta a Veríssimo de Melo (datada de 21 de junho de 1977), do qual só se sabe dela por este ter enviado a Raymond Cantel, a fim de circular entre eles aquele interessante debate sobre os novos autores, ressalta Diegues:

o problema que você coloca não é fácil. Realmente, está surgindo uma literatura de cordel que podemos chamar de “para-folclórica”. É o que tem sucedido, da mesma forma, com danças e cantos, através de grupos de pessoas alfabetizadas, dançando e cantando Pastoral e Reisado, etc. Aqui no Rio mesmo tenho visto isto em colégios. O que é de estranhar, pois não aparece mais, no Rio mesmo (e não nos arredores, no interior) nenhum desses folguedos. Já sabia do aparecimento desse tipo de literatura de cordel, que é elaborada pelos poetas não populares, antes alfabetizados, e conseqüentemente sem a espontaneidade e a naturalidade que encontramos nos autênticos populares. (Anexo B).

Essas cartas instigadoras, por levantarem problemáticas tão presentes nos estudos de cordel, suscitarão ainda muitos debates, a exemplo deste sobre autenticidade. As cartas também nos apresentam como os estudos dessa área construíram discursos a-históricos⁸⁹ e

⁸⁹ Nestor Canclini ressalta que “no final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. Ao decidir que as especificidades da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos ao às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido” (CANCLINI, 2000, p.210)

uma visão de folheto enquanto uma manifestação cultural embalada a vácuo, desprovida da categoria de tempo e espaço.

Entre uma das discussões que esse contexto traz como relevante, notadamente o letramento é emblemático, pois entram em cena poetas com maior nível de escolaridade em relação aos da geração anterior que viviam na zona rural no início do século e meados do XX, com pouco ou nenhum acesso a esse direito social.

2.4. A AUTORIA FEMININA NO CONTEXTO DO CÂNONE DO CORDEL

Aliada à histórica exclusão feminina proveniente das estruturas de uma sociedade patriarcal e de classe, que destinou às mulheres a condição de domésticas e mães de família, para o campo da pesquisa em foco, há um outro elemento que se soma à sua opressão: um discurso que foi sendo construído e que, repetido pelos espaços de legitimação desse campo, resultou em desprezo para com as contribuições de autoria de mulheres no mundo do folheto. Nesse sentido, não se pretende neste tópico deter-se à exclusão econômica da qual as mulheres foram vítimas, para esse tema muitas são as contribuições, sobretudo da crítica feminista marxista. Deter-se-à – a partir da análise das cartas já citadas que circularam entre os pesquisadores da literatura de cordel, na década de 1970-, ao discurso formulado que representou algumas das justificativas que balizaram a não inclusão das produções de autoria feminina, nos estudos críticos. Não bastasse o fato de terem sido as principais vítimas dos altos índices de analfabetismo, sobretudo nas sociedades agrárias – elemento pelo qual se soma a sua exclusão das literaturas escritas, entre outros-, quando estas mulheres que em geral vinham do campo, tiveram a oportunidade de acesso aos códigos da escrita, elas se depararam com as ideologias criadas por aqueles estudiosos que propagaram que suas produções não seriam legítimas por serem “antes alfabetizadas”.

O letramento aparece como um elemento novo e extremamente relevante que marca algumas das mudanças que surgiram nos de 1970 no campo do cordel e que representou para esses teóricos uma das grandes problemáticas. Embasados em uma definição de “popular” como sendo produto das práticas de pessoas ágrafas ou semi ágrafas, estes teóricos, ao se depararem com as mudanças provenientes da sociedade local⁹⁰ e mundial,

⁹⁰ Como afirma Ortiz, “o golpe militar tem evidentemente um sentido político, mas ele encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico. Tal modelo, geralmente descrito através de seus traços genéricos, concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um

tiveram dificuldades em compreender essa realidade e permaneceram fechados em suas concepções atemporais, não aceitando as diferenças que o contexto impunha. Diegues Jr, sobre essa questão, faz o seguinte comentário, inclusive, ilustrando o tema com um outro elemento mais significativo que surge também naquele contexto, a presença feminina:

[...] creio, pois, que a definição sua e do Cantel atende ao requisito básico para se considerar como literatura de cordel: ser popular. No caso de Stella Leonardo, claro que não é literatura de cordel; ela apenas tomou o modelo de cordel para elaborar sua poesia. É a mesma coisa que um poeta tomar a forma dos *Lusíadas* e fazer uma poesia dentro dos cânones camonianos. Será que isso pode ser considerado como os *Lusíadas*? (21 de Junho de 1977 Diegues Jr) (Anexo B).⁹¹

A autenticidade passava pela distinção entre o “verdadeiro” poeta “popular” “analfabeto” ou “semi alfabetizado” e aqueles que tomam “o modelo de cordel para elaborar sua poesia”, ou seja, o que “imita o popular”. Nessa concepção é exatamente a posição de “analfabeto” o que definiria um “autor popular”. Caso contrário, para Diegues Jr, seria uma fraude ou algo “para-folclórico”, como ressalta a referida carta:

a meu ver, se o autor não é popular, mais imita o popular (a espontaneidade, a naturalidade, a idéia, o estilo do autor de cordel analfabeto ou semialfabetizado) não é fólclórico, mas, no caso, para-folclórico ou talvez, até mesmo, nem isso (Carta de 21 de junho de 1977, Diegues Jr). (Anexo B).

Na carta, Diegues Jr explica para Veríssimo que “já sabia do aparecimento desse tipo de literatura de cordel, que é elaborada pelos poetas não populares, antes alfabetizados, e consequentemente sem a espontaneidade e a naturalidade que encontramos nos autênticos populares” (21 de Junho de 1977). Com essa declaração, esses estudiosos justificam implicitamente, em nome da defesa romântica de um poeta ágrafo, o descaso por que passam esses poetas ao não terem acesso aos códigos da escrita. Para estes pesquisadores, quando o poeta descobre a escrita e se apropria dela, como fez com as tipografias em fins do século XIX, a sua poética é ainda muito mais diminuída do que já era enquanto definida como

mercado interno que se contrapõe a um mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos, reorganiza a sociedade brasileira como um todo. O processo de ‘modernização’ adquire assim uma dimensão sem precedente” (ORTIZ, 2006, p. 80-81).

⁹¹ Veja carta na íntegra anexa.

“folclore”, tendo agora que passar dessa condição à outra, ou seja, a “para-folclórica” “ou talvez, até mesmo, nem isso” (21 de Junho de 1977, Diegues Jr).

Essa visão preconceituosa da historiografia foi elaborada por um grupo de pesquisadores que divulgaram essa poética como se fosse de “poetas humildes do cordel” (CURRAN, 1987, 35) que escreveram nesse “[...] pequeno gênero” (CURRAN, 1973, p. 11). Para essa concepção, os poetas que fossem ágrafos jamais poderiam ascender, sob pena, é claro, de se descaracterizarem de suas origens “primitivas” tão importante para a demonstração desse universo construído como “popular”.

Estas conclusões, elaboradas pelos ilustres pesquisadores sobre a falsidade de uma poética escrita por pessoas “antes alfabetizadas”, estão entre os elementos que contribuíram, mais ainda, para interditar a participação feminina nesse campo. Isso ocorre porque, de fato, as mulheres só passaram a publicar seus folhetos a partir tanto de sua inserção no mercado de trabalho como a partir do momento em que tiveram acesso aos códigos da escrita. Estes foram dois processos combinados que se deram para a territorialização das vozes femininas no campo do cordel. Até então, mesmo vivendo dentro desse contexto e embora criando oralmente suas poesias, elas não tiveram como usufruir dos mesmos direitos ao espaço público como os homens. A estas circunstâncias, em que aparece uma mulher privada de possibilidades de exercer sua cidadania, a poetisa Salete Maria da Silva escreveu os seguintes versos:

Quando minha bisavó
Vivia pelo sertão
Era um tempo de aperreio
Era grande a precisão
Mulher não tinha direito
Pró homem tudo era feito
Só ele era cidadão

Era comum se ouvir
que mulher vive é calada
Faz a vontade do homem
Para não ficar “falada”
A mulher era um objeto
Casava pra ter um teto
E cuidar da filharada

A mulher também não tinha
Nenhum prazer sexual
Nem mesmo sonho ou desejo
Vivia como animal
Servia sempre seu dono
Ou caía no abandono
Era o destino fatal

Se quisesse trabalhar
 Seria dentro de casa
 Estudar era um perigo
 Pois podia cria “asa”
 A família exigia
 Q’ela se casasse um dia
 Pra ver se desencahava

Era grande o sofrimento
 Da mulher naqueles dias
 Não se falava em direito
 Tudo isso era utopia
 Bastante coisa mudou
 Mas ela continuou
 Vítima da covardia (Salette Maria da Silva. *Cidadania nome de mulher*, 2001).

2.5. A NOÇÃO DE TRADIÇÃO E A “LITERATURA POPULAR EM VERSO”

O projeto da Fundação Casa de Rui Barbosa, ao dar voz aos representantes das “[...] camadas socialmente consideradas inferiores” (MOREIRA, 1964, p. VII), objetivava, por outro lado “[...] contribuir para uma visão mais ampla da importância dessas manifestações de arte popular brasileira” (SILVA, 1973, p.IX), até então, desprezadas pelos estudos da literatura oficial. É um tipo de iniciativa e preocupação da qual a pesquisadora Idelette Fonseca Muzzart dos Santos (1977, p. 9), assinala, na *Antologia* sobre Leandro Gomes de Barros, como sendo uma mudança que estaria ocorrendo “em relação a esta forma de cultura popular”, da parte dos estudiosos que passariam, a partir desse contexto, a “rotular cientificamente tal literatura”. Ela ressalta que embora houvesse conhecimento dos intelectuais sobre a “existência e o valor da cultura do povo, negavam-lhe até então o acesso às categorias da cultura erudita”, uma necessidade pela qual estaria, agora, preenchendo a FCRB.

É partindo do que já diziam seus antecessores sobre esse universo poético, como Câmara Cascudo⁹² – um dos primeiros a definir a poética das vozes brasileira como uma

⁹² Na definição de Câmara Cascudo a “literatura oral” se caracterizou pelo seu sentido genérico de “transmissão verbal” (2006, p. 27), uma definição que embora a aproximasse da voz, não explicava seus procedimentos, restando como oposição a tudo que fosse anônimo e que não fosse impresso. Já a “literatura popular” seria tudo aquilo que era feito pelo “povo” e que era “impresso”, como os folhetos. Sem maiores reflexões e de uma maneira simplista, separou-se radicalmente o campo do que seria oral – a cantoria -, e o impresso – folheto -, sem contudo, problematizar suas passagem lenta e gradativa de um campo para outro.

“literatura oral”⁹³, proveniente de três segmentos: a literatura tradicional, oral e popular⁹⁴-, que a FCRB estabeleceu as bases de seus estudos. Cavalcante de Proença foi quem sistematizou esses argumentos na *Antologia* e apresentou o folheto como sendo uma poesia: “popular oral em verso, isto é, aquela que é feita expressamente para ser recitada e que impressa, no caso, por motivos econômicos, não perde a característica oral” (PROENÇA, 1964, p.1). O sentido da frase: “não perde a característica oral” não é, todavia bem desenvolvida no texto, o que deixa margens para aquele tipo de visão acima mencionada, que ressalta uma autenticidade do poeta tendo em vista “a espontaneidade, a naturalidade, a idéia, o estilo do autor de cordel analfabeto ou semialfabetizado”, de acordo com Diegues Jr.

Contudo, apesar de partirem de uma “característica oral” do folheto, os estudos que se fizeram ao longo da série de publicações da FCRB ficaram baseados nos termos e nas normas de uma literatura escrita, a partir dos seus “aspectos morfológicos, sintáticos e estilísticos” (SILVA, 1983, p. 15).

O erro não está em estudar nas culturais orais esses três aspectos acima citados, mais em querer explicar e entender construções poéticas que são provenientes de práticas culturais baseadas em modelos mentais específicos, utilizando métodos que não lhes cabem e que só serviram para concluir, como o assim o fizeram na maioria dos casos, a “pobreza” do texto vindo da oralidade. Essa abordagem morfo-sintática e estilística, que cercou os intelectuais desse período e que oportunizaram estudos críticos, não se dá por acaso. Eles estão contextualizados com as teorias do seu tempo e espaço, a exemplo das investigações estruturalistas, que nos anos 60 já viviam um *boom* na Europa e um consequente e emergente estudo do popular, a partir de Wladimir Propp e Mikhail Bakhtin.

São esses estudos, também, que enquadrando essa poética oral na categoria de “literaturas” – embora, oral e popular-, e em cujo contexto desses estudos o “popular” ganhou uma carga altamente negativa: “menor”, “simples”, de “camadas inferiores”, teve como consequência que o folheto era visto – e ia ser estudado -, como “texto”, um texto “escrito”. Essa visão, segundo Ria Lemaire, teria vindo dos românticos que criando

a dicotomia poesia culta x poesia popular, antes de estudarem a natureza muito específica da literatura oral e as influências recíprocas dos dois domínios, caíram simplesmente na antítese da tese clássica. Isso os impediu

⁹³ Trata-se de uma expressão criada por Paul Sébillot com o título de um livro sobre as tradições orais de uma região da Bretanha francesa: *Littérature Orale de La Haute-Bretagne*. (CASCUDO, 2006, p. 27). A primeira edição desse estudo data de 1952.

⁹⁴ José Alves Sobrinho, em *Cantadores, repentistas e poetas populares* (2003), estabeleceu um esquema parecido ao distinguir a literatura tradicional, da oral e da escrita.

de ver que a poesia oral não é o contrário da poesia escrita, mais coisas de natureza diferente (LEMAIRE, 1980, p. 44).

Não havia ainda reflexões sobre as várias passagens da voz para a escrita, de forma que aplicavam-se ao folheto generalizações e abstrações do termo “literatura”, sendo a literatura escrita e canônica a base para esses estudos. Procuraram-se nesses folhetos os “erros”, na tentativa de mostrar, muitas vezes, a pobreza do verso pela escolha de determinadas palavras, rimas, entre outros.

No contexto em que se publicou essas reflexões, os estudos advindo do folclore prevaleciam, e, por meios deles, foi traçada uma linha genérica que simplificou tudo como sendo: oral, anônima e coletivo e da qual parte Cavalcante de Proença (1964, p. 1) em sua *Antologia*.

Ainda não havia nesse momento debates sobre os estudos desenvolvidos pelas teorias orais, os quais hoje podemos usufruir, como as de Paul Zumthor (1993), que propõe uma distinção entre quatro fases (cada uma com muitas variantes e possibilidades) na transição da oralidade para a escrita. A começar pela “oralidade primária”, ele distingue em seguida uma fase chamada por ele de “oralidade mista”, seguida de uma fase de “oralidade segunda”, antes de o ser humano chegar as primeiras formas de “escritura” no sentido moderno da palavra.

Por essa razão, a FCRB construiu suas perspectivas de estudos para análise dos folhetos a partir de um programa/método de crítica textual para textos da língua portuguesa moderna, conforme ressalta Maximiano de Carvalho e Silva, no prefácio do tomo I da *Literatura popular em versos*:

Não foi sem razões ponderáveis, portanto, que incluímos no temário do primeiro congresso de crítica textual a realizar-se no Brasil, de 12 a 18 de novembro – o Congresso Internacional de Filologia Portuguesa, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa e pela Universidade Federal Fluminense – o item ‘Textos de literatura de cordel’ (Carvalho e Silva, 1973, p.IX).

Essa iniciativa da FCRB, estudando “literatura de cordel” enquanto “textos”, foi talvez o caminho mais próximo encontrado naquele contexto para enquadrar o folheto – chamados de “populares”-, dentro de perspectivas “científicas”, filológicas, a fim de proporcionar a inclusão dessas poéticas dentro de um cânone. Nessa linha de raciocínio teórico, a *Antologia* vai propor para aquela poética, antes popularmente chamado de *folheto* – uma palavra que estava mais próximo da voz, porque cantado nas feiras, e mais próximo da

evolução das tecnologias da comunicação -, o termo de “literatura popular em verso”. É o uso do termo *literatura* que permite efetuar a “mudança” do folheto para outro campo de estudos, sendo que a palavra *literatura*, que é derivado do latim *littera* (quer dizer: letra escrita, carácter alfabético) o transfere para o campo da escrita, pressupostos nos quais o folheto enquanto uma poética das vozes ainda esta passando por processos de trânsitos.

Serão, portanto, a partir dos fundamentos do folclore e dos românticos – práticas coletivas e anónimas -, e das teorias literárias para a análise do texto-poema que sairão os métodos de análises para os folhetos dentro desse contexto. É assim que alguns estudos se voltam à função poética do cordel, a exemplo da morfologia do conto de Vladimir Propp, conforme cita a Antologia (Tomo III) sobre Leandro Gomes de Barros da FCRB, em 1977.

2.6. CANTEL E CORDEL

O projeto editorial da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), ao lançar as bases críticas para a construção de uma historiografia do folheto brasileiro, teve grande êxito e renomados colaboradores. Entre estes, destaca-se o professor da Sorbonne Raymund Cantel⁹⁵, que iniciou suas pesquisas sobre o folheto no Brasil em 1959, se transformando em um dos principais investigadores do tema internacionalmente. A FCRB, segundo o professor teria dito em palestra sobre *a literatura popular em versos*⁹⁶ e *a sua merecida importância* para o Congresso Internacional de Filologia Portuguesa, seria a “alma” e a coordenadora “da tarefa de preservação e divulgação da literatura popular em verso do Nordeste” (CANTEL, 2005, p.367).

Entre este pesquisador e a FCRB seriam feitas estreitas relações, conforme podemos ver na correspondência que segue anexa, datada de 12 de junho de 1964, enviada por Thiers Martins Moreira – diretor desta instituição -, a Cantel. Esta correspondência exhibe, entre outras questões relacionadas ao mundo dessa poesia, um convite ao professor para que viesse a participar dos *Estudos* que seriam lançados em 1973, embora o mesmo não tenha vindo a publicar nesta coletânea.

⁹⁵ Raymond Cantel (1914-1986) foi professor de literatura portuguesa e brasileira da Universidade de Poitiers e da Sorbonne em Paris. A tese de doutoramento de Cantel foi sobre o padre Antônio Vieira e o sebastianismo. O conjunto de suas publicações sobre a literatura de cordel brasileira foi publicado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Poitiers. Cf. CLEMENT e LEMAIRE (orgs.). *Raymond Cantel. La littérature populaire brésilienne*, 2a edição (revista e aumentada), CRLA, Poitiers, 2005.

⁹⁶ Veja como o termo “literatura popular em verso” passa a ser difundido pelo pesquisador francês.

Essa presença de “fora” nos leva a concluir que a constituição da historiografia oficial da “literatura popular em verso” ou “cordel” no Brasil passou por dois eixos de diálogo: o interior e o exterior. Quanto ao primeiro, refiro-me à política cultural desenvolvida pela FCRB – que reuniu pesquisadores, sobretudo do Rio de Janeiro, em entorno de seu projeto de resgate do folheto -, e às pesquisas de Átila Almeida e Jose Alves Sobrinho na Paraíba e, então, a presença marcante de pesquisadores estrangeiros como Mark Curran, Ronald Dauss e Candance Slater, que promoveram dentro e fora do país o folheto.

Esse diálogo proveniente do estrangeiro teria destaque internacional, sobretudo, com a intervenção sistemática do professor Raymond Cantel que, entre outras ações e atividades de reabilitação e resgate do folheto, foi responsável por criar entre os anos de 1974 e 1979 um “programme des études de maitrise et de DEA à l’Université de Sorbonne Nouvelle-Paris III” (MOREAU, 2005, p. 20) sobre a literatura de cordel, além de ministrar dezenas de palestras, conferências e publicar outras dezenas de artigos e textos em atas de congressos e jornais.



Figura 4: Raymond Cantel em seu escritório.

Fonte: Fonds Cantel



Théo Brandão Carlos Moliterno Cantel Arnaldo Jango

Local: redação do *Jornal de Alagoas* / Macció (AL)
As identificações positivas foram feitas pelo Prof. Dr. José Maria
Tencório Rocha, da Universidade Tiradentes (Aracaju, SE), ex-presidente da Comissão Alagoana de Folclore.

Figura 5: Raymond Cantel em Alagoas

Fonte: Fonds Cantel

A valorização do cordel ocorreu “a partir do exterior, que reconhece nele um elemento forte na definição da cultura nacional brasileira” (SILVA, 1997, p. 28), fato que coloca este pesquisador como “[...] uma das maiores autoridades na matéria” do cordel,

segundo Maximiano de Carvalho e Silva (1973, p. IX) no prefácio dos *Estudos* da “literatura popular em versos”, como também pode-se ver no trecho abaixo.

[...] Ele é considerado uma das maiores autoridades sobre o tema, e na última semana esteve em visita a Porto Alegre, na continuidade de um roteiro de dois meses em que vem dando palestras sobre sua especialidade, em Belém, Fortaleza, Salvador, Vitória, Rio de Janeiro, João Pessoa, Recife, Maceio, Aracaju, Belo Horizonte; Brasília, Curitiba, São Paulo, Florianópolis e Santa Maria (Correio do Povo, Porto Alegre, 17.10.1978, Fonds Cantel).

É possível observar na militância de Cantel como “a oposição nacional/estrangeiro é ela própria uma tensão geratriz num processo em que a alteridade é acionada para uma definição interna” (SILVA, 1997, p.28). Essa definição do folheto enquanto uma alteridade interna, desenvolvida, sobretudo, pelas políticas de integração dos militares, vai dar maior visibilidade a essa poesia. Em algumas Universidades o folheto será assunto de destaque a exemplo da Escola de Comunicação e Artes da USP, que teria feito um curso de especialização sobre literatura de cordel, promovido pelo Departamento de Jornalismo e editoração desta Universidade, em 1972, bem como a Universidade de Brasília do qual ressalta o Correio Braziliense:

Por iniciativa da Universidade de Brasília e da Aliança Francesa, de 16 a 20 de agosto; será ministrado pelo professor Raymond Cantel, diretor do Centro de Estudos Portugues e Brasileiros da Sorbonne, um curso sobre literatura de cordel e a sua influencia na moderna literatura brasileira (Correio Braziliense, 10.08.1976, Fond Cantel – Curso sobre cordel na Unb).

A presença reconhecida do professor francês no Brasil vai ajudar, de maneira fundamental, a divulgar ainda mais os objetivos das políticas do cânone e do governo, causando, inclusive, um efeito positivo na intelectualidade brasileira, conforme nos apresenta o exemplo que se segue, relatado pelo próprio Cantel, no Jornal *O Estado de São Paulo* de 18.09.1978:

Mas o melhor exemplo de que mudou a atitude dos pesquisadores em relação ao cordel, conclui o professor Cantel, é o exemplo do meu amigo Aurélio Buarque de Hollanda. No ‘Aurélio’ de 1956 ele publicou um verbete onde cordel é classificado como uma narrativa de pouco ou nenhum valor literário. Certamente nessa época ele desconhecia folhetos de cordel como o **ABC dos Tubarões** ou **Viagem ao País de São Saruê** que tem uma extraordinária força literária. Já em sua edição de 1970, ele mudou a sua

visão. O cordel é explicado como romanceiro popular nordestino, em grande parte constituído em folhetos, pobremente impressos e expostos a venda pendurados em cordel, nas feiras e mercados nordestinos.

O cordel passa a ser divulgado como uma poética originada do romanceiro popular⁹⁷, ganhando outro sentido, inclusive pelo novo dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda, que afirma essa mudança contra ao que antes era definido como algo de “pouco valor ou nenhum valor literário”.

O contexto em que aparece “[...] uma mudança recente de atitude dos intelectuais em relação a esta forma de cultura popular” (SANTOS, 1977, p. 9), assume particular contribuição do referido professor, que será uma das peças fundamentais de prestígio para divulgação de um novo pensamento, da qual a FCRB é a sua principal “alma”. Ele viria a influenciar um importante conjunto de pesquisadores e também poetas brasileiros, como podemos constatar em algumas cartas já citadas, em que ele é tratado como “eminente mestre e amigo” por Veríssimo de Melo, ou como o “maior folclorista vivo da terra”, conforme os versos de Rodolfo Cavalcante Coelho:

Cidade do Salvador
Terra em que o trovador
Rabisca verso em papel
Três de novembro é a data
Quando o poeta retrata
Saudação para o Cantel

E neste SETENTA E DOIS
Ano do folclore, pois,
Que relembra a independência,
Algo que nunca se acaba
Ao chegar em Piracicaba
De Cantel sofri a ausência (Rodolfo Cavalcante Coelho). (Anexo C).



Figura 6: Franklin Maxado e Cantel

⁹⁷ “A influência ibérica na formação desse tipo de poesia popular, que, em grande parte, se origina do velho romanceiro peninsular” (DIEGUES JR., 1973, p. 6).

Fonte: Fonds Raymond Cantel

Por sua atuação nesse campo e suas relações políticas de amizade com a FCRB, Cantel lança no Congresso um chamado aos poetas brasileiros:

em 1973, au Congrès hde Niterói, Raymond Cantel lance un appel à tous les collectionneurs, les invitant à communiquer les titres des *folhetos* en leur possession à la Casa Rui Barbosa de Rio de Janeiro, afin de permettre à ce Centre de Documentation sur la Littérature Populaire de dresser un inventaire détaillé et précis du cordel brésilien qu'il estime alors à 20 000 titres. Cette action prouve que, grâce à Raymond Cantel, un fonds *cordel* se constitue officiellement avec la participation désormais active des Brésiliens (Annick Moreau, 2005, p.17).

Por essas razões e legitimações, o título sugerido pela FCRB – literatura popular em verso ou cordel -, foi massivamente assimilado tanto pelos produtores culturais como, e principalmente, pelos poetas, que entenderam que a mudança poderia trazer novo prestígio diante de um tipo diferente de consumidor: o turista, o estudante e os colecionadores que viam no folheto um objeto exótico a ser cultuado.

Então, foi Raymond Chantel
Quando aqui veio estudar
Por cordel quis chamar
O folheto primoroso
O tal nome foi ditoso
Por pegar ligeiramente
Deixando boa semente
Como herói criterioso. (BATISTA, Abraão. *100 anos de cordel*. 2001).

Como fruto de seu trabalho, Raymund Cantel deixou-nos um importante acervo, o *Fonds Raymond Cantel* da Universidade de Poitiers, França, composto de milhares de títulos de folhetos, em torno do qual foi organizado, desde 1996, um programa de pesquisa intitulado: *Estudos comparados em tradições orais em sua relação com o mundo da escrita*, dentro dos pressupostos dos novos estudos orais dos quais parte também esta tese.

2.7. ATILA ALMEIDA E JOSÉ ALVES SOBRINHO

Enquanto Raymund Cantel circulava no Brasil coletando folhetos, conversando e recebendo os poetas para entrevistá-los, nos hotéis em que ficara hospedado, outro importante trabalho fazia o repentista e pesquisador paraibano José Alves Sobrinho, sob a coordenação

do professor Atila Almeida, da Universidade Federal da Paraíba. É por essa razão que os dois pesquisadores aqui são elencados dentro do processo de construção do cânone como fundamentais. Tanto por suas pesquisas enquadrarem-se no pensamento tradicional da época em que foram construídas a crítica da FCRB, como por terem publicado à época um dos mais importantes dicionários contendo nomes ainda inéditos da cantoria – depois da saída do Catálogo em cordel da FCRB –, além de outras publicações, como o *Romanceiro popular nordestino - Marcos e vantagens* (1981), *Glosário da poesia popular* (1982) e *Cantadores, repentistas e poetas populares*, de autoria de José Alves (2003). Esses dois autores contribuíram no campo da cantoria e do cordel com importantes publicações trazendo à cena documental vozes inéditas que até então não se conhecia.

A pesquisa de campo para coleta de dados, que resultou no *Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancadas*, foi realizada por José Alves Sobrinho, então auxiliar de pesquisa no Campus II da UFPb, e também considerado como um dos maiores e conhecidos cantadores de repente da Paraíba. Atila Almeida, professor da referida IES, pesquisador e filho do conhecido historiador Horácio de Almeida, reconheceria, na introdução do *Glosário da poesia popular*, a importância do poeta, aparecendo em sua vida como ele mesmo disse, “fazendo ombro pr’eu trepar e lá de cima escrever em parceria com ele um dicionário”.

Foi com o olhar de dentro, de quem teve 30 anos de cantoria, que esse improvisador, nascido em 1921 em Picuí, zona do Curimataú do Estado da Paraíba (Cf. DINIZ, 2000)⁹⁸, ajudou a registrar os principais poetas do seu tempo.

O livro-dicionário – lançado pela Universidade Federal da Paraíba (IES) que já vinha desde o ano de 1976 realizando parcerias com a FCRB, quando do lançamento da Antologia⁹⁹, Tomo II sobre Leandro Gomes de Barros –, é uma das mais importantes obras na área.

Registrados todos os nomes de cantadores e poetas populares citados em obras de estudiosos da poesia popular, descobertos em pesquisa de campo, referidos como autores em 3000 mil folhetos compulsados, constantes de lista de outros tantos que constituem a coleção da Universidade Federal de Pernambuco (a que pertenceu a Evandro Rabelo) e do Catálogo, Tomo I da

⁹⁸ Sobre o poeta José Alves Sobrinho: DINIZ, *O Rouxinol da Saudade: o canto do Poeta José Alves Sobrinho*.

⁹⁹ Ressalta-se que “graças ao interesse manifestado pela Universidade Regional do Nordeste, com sede em Campina Grande (Paraíba), foi possível fazer a edição deste volume, que reproduz apenas pequena parte da coleção de obras de Leandro Gomes de Barros carinhosamente guardadas pela Casa (SENNA, 1976, p. VIII).

Literatura Popular em Verso, editado pela Casa de Rui Barbosa. A pesquisa de campo estendeu-se por varias cidades dos Estados de Sergipe, Alagoas, pernambuco, da Paraiba, do Rio Grande do Norte e do Ceara. Apesar do esforço feito, certamente muitos nomes nao foram registrados e incompleta deve estar a bibliografia. Mais do que foi realizado, nao seria possivel em tarefa pioneira (ALMEIDA E SOBRINHO, 1978, p.9).

Essa obra fundamental é similar a um outro importante livro no que tange ao “resgate” das vozes dos cantadores e que marcou a historiografia “no âmbito da produção cultural impressa brasileira” (QUINTELA, 2005, p. 34), o de Francisco das Chagas Batista, *Cantadores e poetas populares*, lançado em 1929. Além da própria reflexão sobre o cordel, esse livro instaura uma posição política em dois sentidos: em relação a um outro campo literário, que é definido como “culto”, e enquanto um trabalho de pesquisa que se diferencia por trazer as vozes não citadas pelos ilustres pesquisadores da época. Por essas razões – além do fato de ser poeta e editor, Francisco das Chagas tem sua importância no campo do folheto não somente por essa condição, mas por ter inserido os poetas cantadores desconhecidos pelos estudiosos da época, o que o torna, nesse sentido, o primeiro poeta de dentro desse universo a escrever e publicar dando sua contribuição crítica. Ao realizar esse trabalho, ele não pretendeu concorrer dentro do seu campo com aqueles com os quais considerava como “ilustres escritores doutores” (BATISTA, 1997, p. 11) ou os “nossos historiadores nordestinos”, mas prestar uma “justa homenagem” aos poetas que ficaram de fora dos estudos desse “nosso folclore”. O “nosso” indica seu posicionamento de pertencimento ao campo em questão tanto como poeta, quanto como editor e também pesquisador, colocando-se como igual diante daqueles que ele respeita enquanto historiadores. Por isso, ele não se permite ser um concorrente, mas contribuinte, que reúne naquela “antologia regional” novas informações para a cantoria e o cordel, de maneira a fazer uma diferença que não é pura repetição de um discurso, mas a inserção de novas informações.

2.8. DESLOCAMENTOS CRÍTICOS: DA FCRB PARA A FUNDAÇÃO CULTURAL DA BAHIA

A Fundação Casa de Rui Barbosa lançou o último livro desse projeto editorial em 1992, *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*, do alemão Donald Daus. As novas produções nessa área editorial, antes carioca, deslocam-se para a cidade de Salvador, por meio da Fundação Cultural da Bahia, ao lançarem, a partir de 1997, a Linha

Editorial Cordel, iniciada com a *Antologia Bahiana de Literatura de Cordel*. Na introdução dessa obra, o Secretário de Cultura apresenta um discurso que já se conhece:

ao lançar a sexta linha editorial estatal, a Literatura de Cordel, a Secretaria de Cultura e Turismo avança no propósito de consolidar este como um Estado fértil na produção e eficiente na preservação do seu patrimônio cultural. Na Bahia, o mais novo e a tradição entrelaçam-se, constroem a identidade de um povo e o diferencia dos demais como Nação única na criação das artes (Paulo Gaudenzi, Secretário da Cultura e Turismo) (*Antologia Baiana de Literatura de Cordel*, 1997).

Nos anos seguintes, a Fundação Cultural da Bahia publicaria mais outros seis títulos: *Ele, o tal Cuíca de Santo Amaro* (Edilene Matos, 1998); *Cordel: Arte e Poesia* (José Crispim Ramos, 2001); *O Cordel Remoçado* (Antônio Vieira, 2 Volumes, 2003); *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa* (Armando Bião, 2005); e, em 2006, *Memória das Vozes - cantoria, romanceiro e cordel*, de Idelete Muzart-Fonseca dos Santos, para quem o apresentador do prefácio, Armando Bião, dirá: “esta é a mais completa, ampla e, simultaneamente simples, obra de referência sobre literatura de cordel brasileira” (SANTOS, Idelete, 2006, 5).

Essa obra, que apresenta o cordel, a cantoria e o romanceiro como poéticas das vozes, partindo de uma visão em que é reivindicado os estudos elaborados por Paul Zumthor – uma visão completamente diferente do projeto da década de 1960/70 da FCRB -, retoma, contudo, o mesmo cartesianismo das “formas distintas” (SANTOS, 2000, p.16), das manifestações “originais”, separando, ainda e mais uma vez, os cruzamentos entre cantoria e cordel. Embora a “peleja de cordel” seja identificada como uma “escritura de cantorias do passado”, uma “reescritura”, para usar as mesmas categorias de análise de Paul Zumthor, a perspectiva abordada por Idelete Muzart, ao distinguir a cantoria “incontestavelmente” da “peleja de cordel”, mantém com rigorosidade o mesmo corte dicotômico dos estudos anteriores. No entanto, e como nos alerta o próprio Zumthor, não se pode manter radicalmente a separação entre o oral e o escrito, conforme estabeleceu McLuhan e timidamente Walter Ong, é preciso nuançar, observar as movências e o nomadismos que os textos tecem nas tramas das suas relações humanas.

Não se relativizou que no folheto, ou seja, na “peleja de cordel”, a maioria das modalidades e regras usadas são as mesmas da cantoria, as quais foram expressamente apropriada pelos poetas que as fixaram, particularmente nos gêneros da sextilha, setilha, martelos, entre outros. Enquanto na cantoria é a *performance* que permite a produção,

transmissão e recepção da mensagem, que são construídas a partir de um conjunto de regras de composição, no folheto ocorre os mesmos processos de composição, sendo que o espaço e o tempo mudam. Supõe-se outras produções, transmissões e recepções, lógico, mas tudo se passa em trânsitos e processos, e não enquanto rupturas radicais.

Essa “reescritura” da “peleja de cordel” não está dissociada das práticas da cantoria – elas ainda não são assim tão distintas e distantes -, mas partem, muitas vezes, de um mesmo processo de composição e por técnicas orais desenvolvidas por uma cultura da voz, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, com o exemplo de cantadores e poetas que ainda compõem na “mente”, a exemplo, mais uma vez, de Vovó Pangula, uma cantadora ágrafa que cantou em terras do Piauí entre a década de 1940 até a década de 1990 e que aprendeu a decodificar os romances com Osca Pereira, seu parceiro de viola que lhe ensinou a cantar: “Eu aprendi tudo com ele, com Oscar. A gente ia viajando, ele dizia ali baixinho a história e eu aprendia tudo. O romance do Zé Garcia, por exemplo, tem mais de 40 páginas e eu aprendi ele todinho numa noite” (PANGULA *apud* SILVA e BATISTA, 1987, p. 09).

O processo de fixação, aos poucos e cada vez mais, poderá ganhar outras perspectivas, próprias do mundo dessa escrita, e também, pelo distanciamento, que vai ocorrendo no tempo e no espaço, poderá influenciar as inevitáveis modificações e os processos de composição com o passar do tempo.

Se tomarmos uma cantoria, um duelo, entre dois cantadores que realizam uma peleja, acontecendo em tempo real, e registrarmos em um gravador para posteriormente publicarmos na forma de folheto impresso, que ficou conhecido como “peleja em cordel”, o que acontece, na verdade, é uma mudança de tempo e espaço. Notadamente prevalece, nesse caso, o mesmo procedimento de criação – improvisado. Nesse exemplo, como fora usado o recurso da tecnologia para registrar a peleja improvisada – o gravador -, outras tecnologias poderão ser usadas – como foi a própria tipografia e o papel -, pelo poeta que faz a “peleja de cordel” e que a faz ainda dentro dos mesmos procedimentos orais, mas usando outros suportes, a exemplo da Internet hoje em dia.

Foi discutido nesse trabalho a produção textual de muitos folhetos a partir da memória ou, como dizem os poetas, mentalmente, conforme os depoimentos, inclusive de Patativa do Assaré. Apesar da constatação, no entanto, as análises sobre o campo do cordel ainda hoje estão baseadas na perspectiva “destas formas distintas”, citadas entre o campo da

cantoria e do cordel, sendo este apresentado como uma “produção escrita”¹⁰⁰. O depoimento dos poetas ensina que a realidade não é mesmo assim. Por isso, se torna cada vez mais importante estudar, conforme nos diz Beliza Áurea de Arruda Melo, a “voz de quem faz” (2003, p. 171) o folheto, para ver as “mutações poéticas” que nós pesquisadores não conseguimos perceber.

2.9. FRONTEIRAS DO LITERÁRIO NO CÂNONE DO CORDEL

O campo de estudos do folheto não conseguiu se distanciar das mesmas questões as quais ficaram presas a construção do cânone da literatura brasileira, as fronteiras da nacionalidade, do literário e da própria noção de história literária, conforme ressalta Rita Terezinha Schmidt:

a fronteira da nacionalidade produzida pela entidade histórica que chamamos de nação; a fronteira do literário, essencializado em uma tradição metropolitana, regulada por critérios valorativos de caráter estético-formal; e a fronteira da própria noção de história literária, cujo modelo tradicional pressupunha como relevantes apenas as evidências históricas de natureza literária, às quais era atribuído um cunho universalisante, dissociado das categorias gerais da história social e cultural (SCHMIDT, 2007, p. 1-2).

A noção de *fronteiras*, tal como a definiu e aplicou Rita Terezinha Schmidt aos estudos da literatura, pode ajudar a formatar uma visão global da “política” científica, por trás dos projetos elaborados pela Casa de Rui Barbosa e de seus seguidores, ou seja, todas aquelas noções que aqui já enumeramos: o folheto como popular e este como nacional, uma tradição impressa do folheto analisada dentro de uma crítica textual da língua portuguesa moderna, e a história do cordel, universalizante, ibérico, fora de uma história social. Revelam-se as fronteiras reguladas pelos mesmos critérios formais que se buscam nas teses das origens do folheto, na origem dos primeiros autores, editores – sempre homens -, nas classificações temáticas e na definição dos gêneros textuais. Análises que concorrerão para a criação de uma historiografia muito parecida com a história do cânone da literatura brasileira.

Contudo, é preciso sublinhar que a noção de *fronteira* não implica só a atividade de exclusão daqueles que ficam fora; ela também denota uma atividade positiva: a da atribuição de direitos e privilégios aos que conseguiram estar de dentro, ou seja, os próprios

¹⁰⁰ Confira quadro na página 17 do livro: *Memória das Vozes – cantoria, romanceiro e cordel*, de Idelete Muzart-Fonseca dos Santos.

poetas. Para isso, pode-se destacar a inclusão, no discurso nacional, do cordel enquanto elemento da cultura nordestina. Essa cultura estaria presente na valorização das falas, danças, costumes, provérbios, cantos, contos e outras práticas culturais, pondo em cena outras camadas sociais que não do sul do país, que moram nas zonas rurais, entre outros.

2.10. RELEITURAS E “APROPRIAÇÕES” DO POPULAR

No contexto desses acontecimentos, surge também a apropriação da chamada cultura popular por parte de alguns intelectuais. Eles tomam de empréstimo suas criações, seu “espírito mágico” (Jornal da semana de Recife, 1973, p. 3) para a construção de suas releituras¹⁰¹ “eruditas”, ao passo em que se colocam como sendo os principais defensores dessas artes.

É muito comum encontrar entre os intelectuais e reabilitadores do folheto declarações afirmando que os poetas necessitam de ajuda. O pesquisador Liêdo Maranhão, por exemplo, enfatiza serem os folhetos produzidos por “seres humanos, que nos parecem dignos de maior atenção, respeito e ajuda” (SOUZA, 1976, p. 101). Ariano Suassuna, na apresentação do livro de Liêdo Maranhão, *Classificação popular da literatura de cordel*, confessa: “(...) por intermédio do grande Gilvan Samico, conheci Liêdo Maranhão que, antes mesmo de eu lhe contar a minha tentativa frustrada, me sugeriu que o DEC da UFPE tomasse a frente de uma campanha destinada a preservar a literatura de cordel” (SOUZA, 1974, p.11). Quando não lhe é dada a conotação pejorativa, é dada a condição de inferioridade, fazendo com que seus “superiores” sintam-se no dever de “ajudar” este gênero “simples,” visto que representa, e ostenta, afinal de contas, uma vasta produção tradicional legítima “popular” que salta aos olhos, e até fronteiras, dado que aparece em cena interessados de outros lugares de “fora” do país.

Um dos exemplos mais conhecidos de apropriação do “popular” tendo como objetivo “(...) realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes da nossa cultura” (Jornal da semana de Recife, 1973, p. 3) é o *Movimento Armorial*¹⁰², um grupo de artistas

¹⁰¹ Entende-se aqui como releitura a forma diferenciada em que histórias consagradas, lendas ou mitos são recolocados novamente na ordem do dia, porém ganhando novos elementos, recriados a partir do olhar do seu criador.

¹⁰² Liderados por Ariano Suassuna, em Recife – PE, eles vêm nas narrativas orais e nos folhetos uma arte fértil, capaz de reunir em seu universo a literatura, as artes plásticas e a música do povo nordestino, cujo traço é “[...] a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do romanceiro popular

pernambucanos surgidos por volta dos anos de 1970¹⁰³. Eles surgem paralelo e concomitante ao momento do “resgate” do folheto efetuado pela FCRB, instituição que apresentava, entre outros objetivos, o cordel “[...] como fonte inspiradora da chamada ‘literatura culta’” (*Estudos* 1973), a exemplo da arte (erudita) dos armorialistas que, bebendo da “fonte” inspiradora, produziram uma das mais aclamadas literaturas brasileiras. O próprio Ariano Suassuna, um dos principais colaboradores da Fundação Casa de Rui Barbosa, escreveu para os *Estudos*, em 1973, o artigo: “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”.

O projeto *armorial* se apresentou na cena nacional como um dos principais movimentos artísticos culturais vindo do Nordeste que bebendo na fonte das manifestações da cultura “popular” – já que a própria cultura “popular” não conseguia subverter esses cânones e aparecer enquanto manifestação legitimada -, levou ao palco nacional e oficial os problemas e a cultura dessa região.

Paralelamente a esse movimento de apropriação, havia outro importante processo de produção artística envolvendo cordel e teatro na Paraíba. Era o teatro de Lourdes Ramalho, uma mulher que segundo Andrade e Maciel é “autora ímpar na história do teatro paraibano, cuja produção dramática remonta os idos da década de 1970” (2005, p.8).

Lourdes Ramalho publica teatro escrito, em grande parte a partir dos gêneros da cantoria e do folheto, porém, como ressaltam seus estudiosos, “ela nos desafia a questionar os limites do ‘teatro regional’ e ‘popular’, diferentemente da postura de Ariano Suassuna que nunca nomeou o seu teatro como ‘popular’, mesmo que se insira entre aqueles que buscam construí-lo” (ANDRADE; MACIEL, 2005, p. 11).

Essa autora escreveu várias obras, entre as quais: *Teatro Popular*, (com três textos: *A eleição*, *Guimar –sem rir sem chorar*, *Frei Molambo – ora pró nobis*); *Charivari* (texto teatral em cordel); *Teatro Infantil*, o *Novo Prometeu* e *Presépio Mambembe*. Nessa última obra, a autora se apresenta como “de uma família de repentistas, violeiros, e poetas populares, presentes no nordeste brasileiro, a partir de 1760” (RAMALHO, 2001, p.7), os famosos cantadores da Serra do Teixeira. Lourdes é uma poetisa, autora, que vem de dentro de uma

[...] com a música de viola, rabeca ou pífano [...] e com a xilogravura” (Jornal da semana de Recife, 1973, maio, p. 3).

¹⁰³ Nessa data, andava paralelo ao movimento Armorial no Recife, o movimento Tropicália, outra posição naquele contexto marcado pela ditadura. Entre outras questões, eles criticavam a posição de um intelectual “conselheiro” comprometido com o poder. O “tropicalismo pernambucano/paraibano/potiguar (...) tinha suas características próprias. Não pretendia apenas detonar quadradismos musicais, mas culturais, de raízes coloniais, profundamente fincadas em nossas terras” (TELES, 2000, p.119).

tradição da cantoria e que embora atualmente desfrute de reconhecimento pela sua obra¹⁰⁴, não ganhou a dimensão do dramaturgo pernambucano.

2.11. A NOÇÃO DE NAÇÃO DOS ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS

Peter Burke, em *Cultura Popular na Idade Moderna*, ressalta que foi na Europa de finais do século XVIII que o “[...] ‘povo’ (o *folk*) com suas práticas culturais se convertera num tema de interesse para os intelectuais europeus” (1998, p. 31), se transformando em “tesouro” e “espírito” de uma nação.

Os estudiosos alemães, J.G Herder e os irmãos Grim, abriram um novo capítulo para os estudos nas ciências humanas, sendo os principais articuladores para o nascimento, por volta do ano 1850, do *folk-lore* – palavra que se refere a uma “sabedoria (*lore*) do povo”, que é, no entanto, sempre apresentada como espontânea, simples e curiosa. Foram eles os que criaram as bases desse movimento de valorização das práticas populares, bem como os conceitos que se propagaram para designá-las como sendo da classe social chamada “povo”.

Dentro da periodização¹⁰⁵ proposta por Hobsbawm sobre a criação dos Estados-nação, esse movimento que dá origem ao folclore está relacionado ao contexto da “idéia nacional”, aqui explicado por Marilena Chauí:

não por acaso, foram os intelectuais pequeno-burgueses, apavorados com o risco de proletarização, que transformaram o patriotismo em nacionalismo quando deram ao ‘espírito do povo’, encarnado na língua, nas tradições populares ou folclore e na raça (conceito central das ciências sociais do século XIX), os critérios da definição da nacionalidade (Chauí, 2000, p.18).

O folclore se tornou conhecido como sendo a ciência que estuda as culturas orais, especificamente ligadas aos camponeses que “viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservados os costumes primitivos por mais tempo” (BURKE, 1998, p. 49). Esse era o sentido de “povo” *par excellence*, no qual o primitivo melhor lhe cabia. Segundo Renato Ortiz esse “primitivo” romântico seria o seguinte:

¹⁰⁴ Entre os quais alguns folhetos como: *Cordel I, Judithe fiapo em Serra Pelada, Viagem no pau-de-arara*.

¹⁰⁵ Em seus estudos sobre a invenção do Estado-nação, Eric Hobsbawm elenca “três etapas: de 1830 a 1880, fala-se em ‘princípio da nacionalidade’; de 1880 a 1918, fala-se em ‘idéia nacional’; e de 1918 a 1950-60, fala-se em ‘questão nacional’” (CHAUÍ, 2000, p. 20).

tudo se passa como se o campo da cultura popular fosse análogo ao de uma formação geológica. Na superfície encontraríamos o pensamento letrado, com suas veleidades racionais e reflexivas. Descendo pelas camadas sociais, penetraríamos no segredo das jazidas escondidas. Por isso os pobres e os trabalhadores são personagens secundários da curiosidade romântica; é necessário ir mais fundo, tocar os grupos incólumes, afastados da civilização (ORTIZ, 1992, p. 26-27).

Mais tarde, serão os próprios poetas que repetirão este discurso folclórico, registrando em seus versos o conhecimento e as idéias daqueles estudiosos que estiveram pesquisando os assuntos e temas desse mundo incólume, esquecido e mesmo marginalizado. O poeta Patativa do Assaré faz menção em seus versos a alguns pesquisadores, como Mainá e Cascudo, ao tempo em que também assimila dessa abordagem o sentido de *folclore* enquanto um termo associado a uma tradição, à natureza, costumes, tal e qual divulgaram os seus criadores dentro daquela visão “primitiva” para designar a cultura considerada popular.

De conservar o folclore
 Todos têm obrigação
 Para que nunca descure
 A popular tradição
 Os homens de grande estudo
 Como Mainá e Cascudo
 Guardam sempre nos arquivos
 Populares tradições,
 Cantigas, superstições
 E costumes primitivos (*Apud* OLIVEIRA, 1981, p.5).

Em que pese a importância histórica dessa contribuição e da abordagem que emergia com os românticos e folcloristas para o “resgate” das práticas culturais produzidas pelas camadas populares, ela foi baseada em pressupostos que agregaram aos documentos recolhidos diretamente da boca do povo, noções tais como: arcaico, secular, primitivo, imutável, inculto, ingênuo, entre outras designações. Assim, funcionaram como discursos que rebaixaram essas práticas culturais como sendo “menores” e muito “simples”.

Contudo, o pensamento que promove a cultura denominada de popular, lançado pelos românticos e folcloristas, tornou-se importante, não só por trazer à tona expressões culturais em vias de desaparecimento na Europa, como também por promover, indiretamente, o conhecimento das culturas ágrafas nas pesquisas em ciências humanas. Até aquele momento, estas ciências, com todo seu rigor científico, desprezavam as expressões artísticas do povo, sua subjetividade e toda forma de expressão que não se enquadrasse em seus pressupostos. Foi através do viés do folclore que as ciências humanas conheceram essas vozes, ditas primitivas, pelas quais hoje podemos saber sobre fragmentos importante de nossa

história – a despeito de todo desprezo que teve e ainda tem essa abordagem por parte dos acadêmicos, notadamente visualizada no “neopositivismo”. Este movimento de reação ao estudo das práticas “populares”, surgido na segunda parte do século XIX, consagrou “[...] definitivamente a marginalização dos folcloristas e a sua exclusão da academia” (LEMAIRE, 2007, p.13), passando a chamarem de *paraliteratura* ou *sub-literatura* as suas pesquisas sobre cantigas, poemas, provérbios, narrativas orais, entre outros.

É a partir desse contexto do século XIX que se inicia um discurso em que a tradição é vista como sendo de natureza muito antiga, fixa, imutável, ao passo que, na verdade, como o demonstrou Hobsbawn (1997) mais tarde, ela é apenas composta por práticas que foram criadas e recriadas continuamente em relação aos valores e às idéias de épocas e contextos dentro dos quais a tradição evoluiu.

É nesse sentido que se pode dizer que os organizadores do projeto pioneiro da Casa de Rui Barbosa, ao tomar o folheto como um elemento particular da cultura brasileira, tenderam a transformá-lo em algo nacional, o que implicou na dissolução de suas singularidades e de seus locais de cultura, territórios e fronteiras. Propuseram um folheto sem história, sem evolução, sem variantes, que ficaria mais ou menos invariável no decorrer de sua trajetória. Nos apresentaram uma história sem trânsitos, portanto, sem nuances e uma tradição única. Com estes discursos e posturas, inventou-se uma tradição e um cânone, em que, regra geral, não havia espaços para muitos dos debates que hoje estamos propondo, como por exemplo, a inserção e a presença de uma autoria feminina no campo do cordel.

2.12. O CORDEL COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

A palavra *patrimônio* tem origem no vocábulo latim *pater*, que significa “pai”, e conota a autoridade paterna. Nesse sentido, ela vigora, ainda nesse virada de século, quase com o mesmo tom da Antiguidade romana, quando a esse homem era dado poder absoluto: “pater familias”. Ainda prevalece nas atitudes, na linguagem, nos discursos e nas instituições, inclusive acadêmicas, o mesmo sentido androcêntrico dessa palavra, não só em seu sentido individual, como no sentido social: toda a herança cultural de uma sociedade é dirigida e repassada pela autoridade masculina. É, alias, a expressão *homo sapiens* que está na base da designação do ser humano como “humano”, que ilustra, melhor ainda, essa noção da *civilização* como produto do gênio masculino, com exclusão da mulher, como o demonstrou Jonathan Culler no capítulo de *On Deconstruction*, intitulado ‘Reading as a Woman’.

Quem for ler “como mulher”, no sentido que Culler dá a este expressão, a evolução do termo *patrimônio* encontra em sua gênese questões muito interessantes. O *Dictionnaire historique de la langue française*, de Robert, ensina que originalmente existiam, paralelas, duas palavras para os bens legados depois da morte de uma pessoa, a saber:

- *patrimônio*, os bens legados pelo pai e dentro da linha paterna, e
- *matrimônio*, os bens legados pela mãe e dentro da linha materna, o que pressupõe, claro, outros regimes matrimoniais e de transmissão dos bens das famílias.

É com a instalação, no mundo ocidental, por volta do ano mil, de um novo e único modelo matrimonial, que essas questões começam a mudar. Essa revolução social é descrita por Georges Duby em *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre*. Nesse estudo, Duby mostra como vários tipos de casamento e de transmissão dos bens pré-existentes serão substituídos por um único tipo de casamento, imposto por uma aliança dos nobres e da igreja católica (o cavaleiro e o padre). Esse novo tipo de casamento concentra todos os bens do casal nas mãos do *pater familias*, de modo que serão transmitidos de pai para filho, como *patrimônio*. É assim que desaparece o *matrimônio* como bem da mãe, passado de mãe para as filhas! E é assim que o termo *matrimônio* perde o seu sentido original para se tornar sinônimo de *casamento*!¹⁰⁶ O ato legal de unir um homem a uma mulher. E foi assim que o termo *patrimônio* passou a designar/denotar toda e qualquer ideia de bem, material, cultural passado de uma geração para a outra.

A esse sentido conceitual de *patrimônio* foi acrescentado, no final do século XX, uma nova configuração, a partir da expressão generalizada pelo projeto da UNESCO, do “patrimônio oral e imaterial da humanidade”, o que quer dizer: “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas” (Revista Observatório, 2008, p. 70) transmitidas oralmente que as comunidades reconhecem como suas. Porém, quando se analisa a declaração de Patativa do Assaré (ver no tópico seguinte), transmitindo a informação de que foi uma mulher que lhe ensinou os primeiros sons rítmicos que estariam na base da sua poética, se defronta e, neste sentido, pode-se desmascarar, imediatamente, o significado da palavra *patrimônio* em seu sentido etmológico e histórico. Não foi um “homem”, um chefe de família, a repassar os “bens” culturais de sua comunidade; foi uma *mulher*, cantadora, declamadora, cujo nome talvez jamais saberemos. A pintura e o título do quadro de Jan Steen, do século de ouro holandês – apresentado mais adiante -, confirma também essa possibilidade, bem como a história do romanceiro ibérico, transmitido, criado e recriado durante séculos

¹⁰⁶ Seminário de Ria Lemaire, no Centre de Recherches Latino-Américaines da Universidade de Poitiers, março – maio de 2008.

pelas mulheres da Península, mas cantado na vida pública pelos homens e, por isso mesmo, atribuídos a poetas-autores masculinos¹⁰⁷. Como as cantigas de amigo paralelísticas da Idade Média, atribuídas aos grandes trovadores da época.

É nesse sentido precisamente que é preciso questionar a visão, as práticas e os métodos de “compreensão” e de “preservação” comumente associados ao que se convencionou chamar de *patrimônio*. Os novos questionamentos elaborados tanto pelos estudos da oralidade e de sua transição para a escrita como pela crítica feminista, nos permitem questionar cada vez mais o sentido e a prática convencional de “preservar”, quer dizer: armazenar todo conhecimento sem reflexão crítica e com métodos e práticas que confirmam e reforçam os preconceitos do discurso convencional. Eles obrigam a repensar as noções de *patrimônio* em cujas origens está um pensamento excludente, patriarcal, que permitiu encobrir, por muitos séculos, a palavra e a produção das mulheres ao abrigo de uma ideologia do “matrimônio”, com o sentido único de “casamento”.

2.13. “BEAUTÉ DU MORT” NAS HASTES DO DISCURSO DO CORDEL

No dia 18 de maio de 1981, ocorreu em Fortaleza, no Ceará, um importante ciclo de debates temáticos sobre o folheto de cordel, realizados pela Universidade Federal do Ceará – UFC, do qual saiu impresso um livro, intitulado *a Literatura Popular em questão*. Naquela oportunidade, uma das maiores polêmicas trazidas por Átila Almeida ocorreria em torno do tema da “morte” do folheto, que o pesquisador formulou da seguinte maneira: “[...] o problema atual do cordel em forma escrita, publicado em folheto, a meu ver, é um assunto praticamente liquidado. Não acredito que isso tenha vida muito longa, ou melhor, acredito que o cordel já morreu” (1982, p.17). Do lado, outro eminente pesquisador presente, Diathay de Menezes, reforçaria:

[...] há quatro anos atrás assisti a uma reunião semelhante a essa, com esse mesmo tom saudosista, como esse mesmo tom de lástima e lamentação. Só que na época eu estava no lugar do Prof. Átila e fui quase agredido. De modo que gostaria de lembrar que essas atividades feitas pelas Universidades podem parecer beneméritas, mas a beleza do túmulo não torna o repouso mais agradável, como dizia o historiador francês, Ricard Mizard (*A Literatura popular em questão*, 1982, p. 41).

¹⁰⁷ SANTOS, O canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero e narrativas em narrativas orais (romance), 2006.

Enquanto os pesquisadores Verissimo de Melo, Raymond Cantel e Diegues Jr discutiam o surgimento de um tipo de poeta considerado por eles como, “antes alfabetizado”, como demonstraram as cartas aqui citadas – que trazem a polêmica de um cordel parecido com a tradição, mas que finalmente não o seria por ser de acordo com estes, uma “imitação” da “espontaneidade” do “autêntico” folheto do poeta “analfabeto”-, em Fortaleza o mote do debate seria a “morte” dessa narrativa.

Para tanto, enumeram-se os vários acontecimentos que estariam na base da sua morte (iminente): o fechamento das principais tipografias, o êxodo rural, o desaparecimento das feiras, o surgimento dos meios de comunicação de massa, entre outros fatores sócio-econômicos, os quais, todos juntos, seriam responsáveis por essa “morte”.

No fundo, são dois tipos de “assassinato” por parte dos ilustres estudiosos que estiveram à frente destas caracterizações e formulações do cânone do cordel: uma que parte da “imitação” e, portanto, nega (não reconhecendo como autênticos) a nova safra de poetas que surgem na década de 1970, e a outra que conclui radicalmente o seu desaparecimento.

As questões relacionadas a esse tipo de problemática: a vida e a morte dessa narrativa, corrobora, sobremaneira, com a visão dos pesquisadores que construíram a visão desse universo, sempre voltados para um passado. Isso implicou em encherem, praticamente, somente os poetas da primeira e da segunda geração de cordelistas, início do século XX e meados, sendo os poetas que surgiram posteriormente, sobretudo a partir de 1970, recebidos com desconfiança pelos teóricos do campo.

Estes pesquisadores, em sua grande maioria, não perceberam – ou não quiseram aceitar -, que os poetas desse mundo poderiam subverter – assim como já haviam feito no começo do século quando se apropriaram das máquinas tipográficas -, todos os processos pelos quais passariam: o êxodo rural, o acesso ao letramento, a diápora, a apropriação das novas tecnologias, entre outros, e permanecerem existindo.

O folheto e a cantoria ficaram presos a uma análise da sociedade nordestina enquanto produto e extensão de fatores sociais. Ele nunca foi estudado como equação entre um mundo da oralidade primária que transita para uma oralidade segunda ou mista, de acordo com as teorias aqui já referidas, por Paul Zumthor. Assim, a miscigenação, as questões geográficas, o misticismo religioso, a seca, entre outros fatores determinariam a existência do folheto, deixando margens para se ter como conclusão que este morreria com as mudanças desta sociedade. Não havia ainda espaço para pensar essa poética, a partir da existência de uma sólida estrutura cultural oral, mas que veria a se ressignificar no impresso a partir do surgimento dos parques gráficos no Nordeste. Não queremos afirmar que as questões já

relacionadas aos temas citados da sociedade, não tenham sido elementos importantes à composição deste universo, só não queremos absolutizá-las, assim como não se pode entender essa poética somente a partir do prisma da evolução das vozes.

O surgimento de um novo tipo de poeta, que viriam a ser condenados como “imitadores”¹⁰⁸ de um grupo de poetas à grafos, demonstra que o discurso da “morte” propagada do folheto relaciona-se não com a extinção do poeta, mas com as mudanças econômicas, políticas e sociais que transformaram as antigas práticas culturais. Praticamente toda a política desenvolvida nesse contexto que contribuiu para dar visibilidade a essa poesia – catálogos, antologias, livros, criação de bancos de dados e reedição¹⁰⁹ de folhetos clássicos do gênero em sua forma canônica, entre outras formas que objetivavam reabilitar o folheto -, ficou restrita à divulgação de um passado glorioso reservado aos grandes poetas do “passado”, quase todos mortos, sendo que a noção do “resgate” estabelecida com a noção de “reabilitação” do folheto foi a principal ponte para esse passado.

2.14. RESISTENCIA E APROPRIAÇÃO DO DISCURSO DO CÂNONE PELOS POETAS

A postura que apresentava um juízo de valor negativo ao cordel – sua morte -, encontrou por parte dos poetas daquele contexto uma forte resistência. Eles não aceitaram a visão fúnebre das políticas culturais e dos argumentos dos pesquisadores sobre o folheto. Por essa razão, começaram a se organizar em grupos e fizeram dessa prática uma importante estratégia de resistência contra os construtores de um projeto de cânone morto, mesmo tendo os poetas – e isso ocorreu também estrategicamente -, que repetirem grande parte do discurso do próprio cânone, baseado nas idéias aqui já ressaltadas para a construção da identidade nacional.

Começa a surgir, a partir de 1976, os primeiros movimentos de organização dos poetas contrários à morte do folheto, a exemplo da *Ordem Brasileira*¹¹⁰ de Poetas de

¹⁰⁸ A grande maioria destes “imitadores” eram poetas que vinham da tradição e que pelo êxodo rural se deslocaram para as cidades. Outros eram filhos de imigrantes que quiseram preservar suas raízes e até aqueles que se tornaram poetas para defenderem essa prática dentro de um contexto de resistência cultural à globalização.

¹⁰⁹ Política desenvolvida pelo núcleo de cultura popular da Universidade Federal da Paraíba, tendo a professora Neuma Fachine como coordenadora (Cf. *A Literatura Popular em Questão*, 1982).

¹¹⁰ A “ordem brasileira” é um título que, ao passo que é bem positivista, enquadra-se perfeitamente nos moldes da política de integração nacional. Rodolfo foi colaborador da FCRB, tendo recebido apoio para o seu Congresso de Trovadores em 1955, realizado na Bahia, além de ter vendido parte do seu

Literatura de Cordel – OBPLC, criado, por Rodolfo Coelho Cavalcanti, como resposta à afirmação de Raymond Cantel sobre a morte do cordel: “Segundo ele [Rodolfo Coelho Cavalcanti], a OBPLC foi uma forma de resposta à afirmação do professor Raymond Cantel – feita em conferências justamente neste ano – de que a literatura de cordel estava morrendo” (SILVA, 1997, p. 91).

Embora as organizações de poetas tenham surgido nessa época como uma prática de resistência à campanha de morte dessa narrativa, estes grupos emergem, por outro lado, apropriando-se paulatinamente do discurso de autenticidade do cordel. Os poetas percebem que podem captar comercialmente esse novo contexto, já que existe – apesar de muitos pesquisadores não os aceitarem -, um receptor novo, diferente, surgido com a promoção e divulgação do cordel enquanto algo folclórico e exótico. Segundo Candace Slater,

autores de cordel citam o interesse de pessoas educadas nessas histórias como uma razão a mais para seus fregueses de costumes deverem comprar mais suas mercadorias. Um anúncio impresso na orelha de um conjunto de histórias destaca a nova respeitabilidade da ‘Literatura de Cordel’, antigamente conhecida como Poesia Popular (SLATER, 1984, P. 59).

Registra-se ainda, a criação da *Federação Nacional de Cantadores Repentistas e Poetas Cordelista*”, fundada, em 21 de abril de 1982, em Brasília, e a *Associação de Repentistas e Cordelistas do Brasil*, criada por Expedito Ferreira da Silva em 1986 (SILVA, 1997, p. 93). Segundo Oliveira,

já a partir da década de 80, começam a se desenvolver novas formas (principalmente nas cidades) de ver, ouvir e transcrever para o Cordel a realidade emergente; surgem as academias, novos autores, muitos dos quais com nível superior e vindos de uma tradição rural, que partem para reinvensão dessa tradição, unindo uma formação intelectual e erudita (às vezes não) com a memória, com o que ficou guardado da tradição rural e oral. Essa reinvensão- extremamente lucrativa- permite que a suposta ‘morte’ do Cordel não aconteça, ou antes, transforme-se em uma nova vida, que representa ainda mais quem a produz, criando uma espécie de identidade, mesmo que ela seja parcial e esteja também em constante movimento (Oliveira, 2001, p. 5).

No Ceará, tem-se a implantação do *Centro Cultural dos Cordelistas do Ceará* – CECORDEL -, uma agremiação de poetas que, ao editarem vários títulos de folhetos em forma de cooperativa de autores, “[...] levou à instalação de uma banca para venda de

literatura no centro de Fortaleza, a partir de 1987” (CARVALHO, 1994, p. 83-84). Entre os poetas dessa agremiação, desde 1970/80, estariam os poetas Otávio Menezes, Guaipum Vieira e Jotamaro, fundadores desse centro poético (OLIVEIRA, 2001). Surge, desse contexto, uma nova composição de poetas, instigados tanto pelo discurso do “resgate” como pela perspectiva da “resistência”.

Deve-se fazer menção aqui a um acontecimento que teve lugar em março de 1980 no Campo de São Cristóvão. Por iniciativa de Santa Helena e Expedito e cujo trabalho de organização correu a cargo de uma comissão dos próprios cordelistas e cantadores, foi realizado o “I Congresso Nacional dos Poetas de Literatura de Cordel”. (...) O evento contou com a participação de poetas de diversos estados do país. A veiculação alcançada pelo congresso na imprensa estimulou maiores reivindicações dos cordelistas ao poder público (SILVA, 1997, p. 93).

O processo de fomento e criação dos grupos permanece nos anos de 1990 e 2000, e se intensificou por vários lugares onde foram criadas mais associações. No Ceará, duas importantes organizações dão um novo impulso a esse movimento de organização dos poetas, a saber: a *Academia dos Cordelistas do Crato*, criada no ano de 1991, na cidade do Crato, e a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, que surgiu em 2000, em Juazeiro do Norte¹¹¹. Este fenômeno da organização dos poetas em grupos passa a ser divulgado e reconhecido pela imprensa, como mostra o seguinte trecho do jornal *Diário do Nordeste*:

com a chegada das emissoras de rádio, da televisão e dos jornais que circulam no mesmo dia na mais longínqua cidade do interior, o cordel perdeu a sua força como instrumento de informação e divertimento. Isto exigiu dos que da literatura se alimentavam uma nova postura. Foi através da organização que os poetas sobreviveram a avalanche de informações imposta pela mídia eletrônica (13 de fevereiro de 2001. Sem grifo no original, grifo nosso.).

O jornal revela, a partir desta nota, como os poetas investiram em estratégias necessárias para sua “sobrevivência”. Ao se instituírem em grupos, os poetas afirmam e confirmam, no cerne do debate sobre a “morte-vida” dessa poesia, que a sua poética ainda está presente, viva, retomada e recriada com novos usos, não só por seus “antigos” criadores, como por outros autores que ali se lançaram. Será nesse contexto de novos autores que se apresentará também uma autoria feminina, que embora existisse, não publicava, abrindo-se

¹¹¹ Mais adiante serão analisados o processo e a criação destes dois grupos.

espaço na cena contemporânea do folheto para um território de expressão poética até então inexistente.

Através da projeção de suas ações e intervenções públicas, esses poetas passam a dar novo significado a poesia do folheto, escrevendo no século XX mais uma página da história do verso dito popular e ocupando, inclusive, novos espaços de veiculação para sua poesia, tais como escolas, universidades, centros culturais e outros.

2.15. AS MUDANÇAS NO FOLHETO A PARTIR DE 1970

Tradicionalmente o poeta circulava por fazendas, sítios e feiras, recitando para muitos e sendo ouvido coletivamente em rodas de amigos e familiares. No novo contexto, que emerge a partir dos anos 1970, começam a aparecer leitores consumindo individualmente¹¹² esta narrativa, bem como espectadores que assistem aos poetas se apresentando em espaços institucionalizados, como, por exemplo, teatros. Se antes a maior parte dos poetas e do público não tinha letramento, hoje essa realidade mudou e a grande maioria sabe ler e escrever. A *performance* não é mais vista somente a partir daquele que canta ou recita o verso para o encantamento de um coletivo. Agora aparece um tipo de poeta relacionado a um grupo organizado, que encena suas leituras. O que está em jogo já não é tão somente a demonstração da capacidade do versejar lírico de suas composições, mas mostrar-se presente na peleja do reconhecimento de uma “tradição” que, afinal, “teima” em permanecer.

De certa maneira, a reabilitação realizada pelo conjunto das políticas do cânone foi responsável por algumas das atualizações que se iniciaram na década de 1970. Os estudiosos do folheto, como Candace Slater, chama de “novos poetas” aos poetas que surgem nesse contexto, em oposição ao que ela também chama de “poetas autênticos do cordel” (1984, p. 65), ressaltando que esses – os novos –, começaram a ocupar outros espaços de atuação, como os centros culturais e as instituições promotoras de arte, para refutarem a tese da morte do folheto. Há muita confusão entre as denominações para esse produtor, na medida em que o termo “cordel” passou a ser disseminado. Fala-se em “poeta”, “poeta de cordel”, “poeta folheteiro”, “poeta popular”, “cordelista”, “poeta tradicional”, entre outras designações que são utilizadas para denominar o poeta que escreve e publica o folheto,

¹¹² Sobre o consumo do folheto: “ora, se há realmente uma relação entre o autor e o leitor de Cordel, poderemos afirmar, aqui, com certeza, que as modificações no sistema educacional, aumentando consideravelmente a quantidade de leitores, possibilitou que um maior número de pessoas tivessem acesso ao Cordel. Agora, não é mais necessário alguém que leia o folheto para os outros, que não sabem ler, cada um pode ler o seu” (OLIVEIRA, 2001, p. 50).

embora o termo “tradicional” tenha ficado relacionado ao poeta que antecede esse contexto, praticamente iletrado e, em geral, nascido na zona rural. O poeta pós 1970 é visto como “novo” e notadamente tem nível escolar, alguns com nível universitário, morando, em geral, na cidade, sendo ainda aquele que ocupa o espaço de centros culturais, feiras culturais e debates sobre o tema em seminários e palestras.

O aparecimento *desse* poeta *nesses* espaços da cultura oficial é consequência da forma como as políticas culturais de integração nacional foram colocadas em cena pelos defensores dos “humildes trovadores” (CURRAN, 1987, p. 9), os quais denominaram a produção desses “novos poetas” como sendo de uma “moderna literatura de cordel” (CURRAN, 1987, p. 9), e também por parte de alguns poetas que se apropriaram desses espaços. Contudo, nem todos os poetas que surgiram nesse contexto entraram nessa “moderna literatura de cordel”, a exemplo do grupo sociedade dos cordelistas mauditos cearense.

Nesse contexto em que surge novos autores e em que o cordel se abre para outros territórios, expressa-se a produção de autoria feminina. As mulheres começam a publicarem a partir de 1970 e tornam-se a maior novidade nessa área, mesmo não sendo divulgadas nos estudos do tema. Contudo, apesar mesmo dessa exclusão a elas não se pode negar o fato de terem sido a vanguarda desse processo em que diferentes autorias emergem.

Nessa hora decisiva
Peço a Deus inspiração
Pra poder dizer em versos
E levar à discussão
A importância que existe
Mulher e constituição.

Por isso, nós as mulheres
Estamos a organizar
Um movimento de luta
A fim de conscientizar
A nossa classe sofrida
Pra juntas irmos lutar. (FRAGA, Josenira. *Mulher e constituição*).

Pode-se dizer que há, e sempre houve, uma capacidade significativa de transformação e inovação no campo dessa poesia que possibilitou sua adaptação a cada tempo e espaço. Em que pese à visão ou um discurso estanque que tentaram definir e imobilizá-la como uma poética do autêntico, puro, atemporal e, nesse sentido, imutável (embalada a vácuo), tanto em sua produção e recepção quanto em sua distribuição, mesmo

assim ela se desterritorializa e ganha mobilidades a cada tempo e espaço, a cada década e suas transformações culturais.

A década de 1990, com a abertura democrática do Brasil, a existência do Ministério da Cultura, o debate das políticas de identidade, modernidade e pós modernidade, traria, no entanto, muito mais mudanças. Essa voz que virou palavra impressa se apropriava ainda mais de outros códigos estéticos, “[...] se transforma para sobreviver e se metamorfoseia” (CARVALHO, 2002, p.48) na geração de outras linguagens. São diversas atualizações no cordel que surgem dos processos de deslocamentos, apropriação de tecnologias, da movência das vozes nos seus trânsitos na contemporaneidade e que têm relações paralelas com as novas problemáticas sociais do planeta terra, geradas pelos conflitos de classe, gênero e etnia e pelo surgimento da sociedade da informação. Da voz para o papel impresso, e deste para outros suportes, a exemplo do ciberespaço, o cordel navega hoje tranquilamente. Mudaram-se as temáticas e os suportes: corpo, tipografia, computador. Ao mudarem de território – do campo para a cidade, de um tema para outro, de uma escritura poética masculina para uma feminina, entre outros -, inclui-se também os folhetos patrocinados por instituições públicas, privadas e ONGs, os novos títulos que outrora não se incorporavam nesse universo, entre eles: ecologia, homossexualidade, saúde, direitos da mulher, entre outros.

CAPÍTULO III – ECOS, IMAGINÁRIOS, PRESENÇAS E RUPTURAS: A CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO FEMININO NA CANTORIA

Apesar da constatação de que o universo das pesquisas e publicações sobre a poética das vozes – cantoria e folheto -, excluíram de forma explícita a mulher como cantadora, autora e testemunha desse universo poético, a exemplo do que ocorre também nas artes plásticas, literárias, filmáticas, entre outros, encontra-se, subterraneamente citada através do testemunho a presença de mulheres poetisas.

Essas vozes femininas “descobertas” e ou “achadas” em lugares caracterizados como exclusivamente “de homem” ecoam e aparecem na historiografia de variadas maneiras. Primeiramente, surgem como se fossem imagens vagas, vultos distantes ou sombras, ainda imprecisas, que vibram através de citações de terceiros: são as testemunhas oculares e auriculares, mediatizadas pelos cantadores que ouviram, viram, repetiram e transmitiram em seus versos, informações sobre suas produções poéticas e performances.

A maneira de se chegar a essas poéticas, ainda que de maneira indireta, é pelo testemunho, uma noção que, de acordo com Ria Lemaire, deriva da palavra indo-europeia: “[...] *trists* que denota literalmente uma terceira pessoa – a testemunha, que está presente como ‘terceiro’ (quer dizer: vindo de fora), para testemunhar para trazer a verdade, ou a prova da verdade” (LEMAIRE, 2002, p.92).

Pode-se ver – além do recurso das testemunhas -, a presença feminina nessa tradição através: (a) de pelejas ficcionais criadas pelos poetas que narram duelos entre repentistas ou cordelistas famosos com mulheres; (b) em representações e imagens dessas mulheres, encontradas nas capas desses folhetos de duelo e (c) em performances exibidas em alguns álbuns de gravuras.

As imagens e os textos apresentam o imaginário da presença feminina, fundamentais para se concluir que elas existiram e que estiveram, assim como os homens, participando da construção desse universo, a despeito de não gozarem das mesmas condições sociais e políticas. Nesse sentido, a constatação da participação das mulheres nesse campo coloca em questionamento as bases epistemológicas da história da cantoria e do folheto cujos pilares foram baseados em idéias criadas por uma historiografia androcêntrica que silenciou sobre o tema ou, quando muito, figurou às poetisas como curiosas personagens, ilustradas por algum folclorista que, mesmo reconhecendo seu valor na transmissão do acervo das culturas populares, não as reconheceu enquanto produtoras de sua cultura.

Por essa razão, torna-se imprescindível, para se trazer a voz das mulheres autoras para a história da cantoria e do cordel, rever o seu cânone, bem como construir, ao mesmo tempo, uma nova historiografia nessa área. Para isso, vários instrumentos de pesquisa podem auxiliar, como: a) o testemunho dos que compõem o campo “de dentro” dessa narrativa – as

vozes e o imaginário dos poetas e gravadores; b) os argumentos dos que se aproximam dele “de fora” – os estudiosos e pesquisadores que, embora até tenham citados algumas mulheres nesse campo, não a tomaram como parte inerente na construção dessa historiografia; e, sobretudo, c) a territorialização feminina contemporânea, uma extensa produção publicada e cantada de autoria de mulheres que defini um novo campo de forças e de expressão nesse universo da palavra cantada e escrita.

Nesse trajeto em que cautelosamente busca-se pistas deixadas ao acaso, vozes solapadas vêm à tona e um outro território se esboça, com outro mapa e outra arquitetura. Nesse trabalho se compreende o conceito de território a partir dos conceitos dos filósofos Deleuze e Guattari, entendida

num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323)¹¹³.

Esse trajeto vem acrescido desses novos sujeitos criadores excluídos, a exemplo dessa autoria feminina que emerge progressivamente, independentemente de um cânone, construindo seu espaço, território e agenciamentos coletivos de anunciação e expressão.

3.1. AS CANTADORAS REPENTISTAS DO SÉCULO XIX NA MEMÓRIA DAS TESTEMUNHAS AURICULARES

Mesmo que a realidade estivesse, como sempre esteve, baseada em obstáculos, a exemplo do patriarcalismo que tentou de todas as maneiras impedir o desenvolvimento e o aparecimento do gênero feminino nos espaços públicos, as mulheres do sertão, zona da mata, caatingas, tabuleiros e agreste do Nordeste, cantaram, em vários gêneros poéticos, notadamente no campo da cantoria do repente. Contudo, pouco se sabe destas autoras.

É desmembrando os discursos e rastreando as palavras ditas e não ditas da própria historiografia que se começa a descobrir, passo a passo, que “[...] igualmente, diversas mulheres com reconhecido estro” (CARVALHO, 1995, p. 339) também produziram

¹¹³“ o conceito de território de Deleuze e Guattari ganha esta amplitude porque ele diz respeito ao pensamento e ao desejo – desejo entendido sempre como uma força ‘maquínica’, ou seja, produtiva” (HÁESBAERT, 2004, p. 126)

e estiveram participando no campo tradicional da poesia. Entre essas mulheres – reveladas pelo testemunho auricular -, encontra-se a célebre cantadora Zefinha do Chambocão, uma repentista cearense do final do século XIX, citada pelo Cego Sinfrônio, da forma como é registrada por Leonardo Mota:

Era baixa, grossa e alva,
 Bonita até de feição;
 Cheia de laço de fita,
 Trancelim, colá, cordão:
 Nos dedo da mão direita
 Não sei quantos anelão (Cego Sinfrônio *apud* Mota, 2002, p.14).

É o Cego Sinfrônio quem repassa, por meio de seu testemunho, o duelo que teria ocorrido entre Zefinha, mais conhecida pelo epíteto do lugar, Chambocão, e o cantador Jeronimo do Junqueira. Estes versos, que Leonardo Mota diz ser “uma das muitas cantigas que ouvi do cego Sinfrônio” (Mota, 2002, p. 14.), relatam um importante encontro de uma mulher repentista com um poeta cantador, apesar de Almeida e Sobrinho (1978) ressaltarem, em seu *Diocionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, tratar-se apenas de uma narrativa ficcional, repassada pelos cegos nas feiras.

Embora seja *a citação da citação da citação*, ou seja, mediatizado pelo olhar de outros, neste caso de bocas masculinas, esses ecos já anunciam a chegada de um território¹¹⁴. Mesmo que a peleja não tenha de fato acontecido e esteja no campo ficcional, conforme os autores citados afirmam, ela implica na presença de um imaginário que indica ou revela uma produção de autoria feminina nesse campo.

A indicação de um evento/duelo ocorrido entre um homem e uma mulher sinaliza uma presença/participação – “são sons de sim”, com diria a canção de Chico César -, que afirma positivamente um território se esboçando. Porém, de acordo com a perspectiva da filosofia da diferença, ainda não é um território, pois elas ainda não construíram uma territorialização, ou seja, “o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.12). Embora as mulheres criassem seus versos e cantassem, conforme registros e informações, elas ainda não tinham um espaço *seu* nessa área. Elas estavam fora da ordem do discurso, estavam no caos – “o caos não dimensional, não localizável” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p 117).

¹¹⁴ Um território “não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 120).

Deleuze e Guattari (1997) explicam a construção de um território a partir do conceito de *ritornelo*, ou seja, enquanto agenciamento territorial. O *ritornelo*, de acordo com esses autores, “são três momento sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa” (1997, p. 117) que ocorrem simultaneamente, a saber, as forças que eles denomina de caos – o início de tudo, as terrestres e as cósmicas.

Se nesse primeiro momento as mulheres ainda não apareciam, situadas ainda no plano ao qual Deleuze e Guattari (1997) chamam em *mil platôs* de “infra-agenciamento”, ou seja, no caos, elas já demarcavam ritmos e esses ritmos já constituíam saltos. Escuta-se o cantarolar de diversas mulheres que compuseram o mundo e o universo dos que cantaram. Escuta-se suas vozes na historiografia por meio de ecos, moduladas, claro, pelas vozes masculinas que documentaram pequenos trechos destas vozes femininas, registradas a partir da experiência e das lembranças dos que cantaram com estas mulheres, a exemplo de Zefinha.

A peleja declamada¹¹⁵ pelo Cego Sinfrônio trata-se de um desafio que – ressalta o testemunho -, vencido pelo poeta Jerônimo do Junqueira, por Zefinha não ter respondido à pergunta: “Qual a folha do mundo/Que Deus deixou sem berada”?

Quando estralou a notiça
Que o fama tá na ribêra
Era tanto do cantô
Que enchia o quadro da fêra:
Acudiu Antônio de Sale
Mais o Jerome Morêra;
Acudiu Antônio Pendenza,
Santiago de Olivêra;
Acudiu o Virgulino
E o Romano do Teixêra;

Herculano de Messia,
Cego Vicente Barrêra,
E o Fausto Correia Lima
Das Lavra da Mangabêra.
Nenhum desses me passou
O pé adiante da mão;
Só achei duas mulhére;
Tinha a pintura do cão;
Naninha Gorda dos Brejo,
Zefinha do Chambocão

Eu tava numa função
Na fazenda "Cacimbinha"
Quando vejo um positivo
Pedindo notiça minha,

¹¹⁵ Segundo Leonardo Mota, “é a mulher do cego repentista que lhe lê, pacientemente, manuscritos e folhetos até que ele os consiga recitar” (2002, p.9).

Dando um recado atrevido,
Que me mandou a Zefinha.

Nesse tempo eu era limpo,
Metido um tanto a pimpão,
Vesti-me todo de preto,
Calcei um par de calção,

Botei chapéu na cabeça
E um chapéu-de-sol na mão;
Calcei os meus bruziguim,
Ajeitei meu correntão,
Nos dedo da mão direita
Levava seis anelão,
Três meu e três emprestado:
Ia nestas condição...

Quando eu cheguei no terreiro
Um moço vêi me falá:
“Cidadão, se desapeie,
Venha logo se abancá,
Faz favô de entrá pra dentro,
Tome um copo de aluá”.

Me assentei perante o povo,
(Parecia uma sessão)
Quando me saiu Zefinha
Com grande preparação:
Era baixa, grossa e alva,
Bonita até de feição;
Cheia de laço de fita,
Trancelim, colá, cordão:
Nos dedo da mão direita
Não sei quantos anelão...
Vinha tão perfeitazinha,
Bonitinha como o cão!
Para confeito da obra
Uma viola na mão

Aí, chamamo pra janta,
Eu fui pra comparecê:
Levava o bocado à boca
Mas não podia descê
Maginando na vergonha
Que eu havéra de sofrê,
Andando na terra alêia,
E uma muié me vencê...

Quando me saiu Zefinha
Correu a vista e falou:
- “Vão logo me ispilicando
Quem é o tal cantadô!”

Aí, virei-me pra ela
E disse, um tanto vexado:

- Senhora dona Zefinha,
Se eu não estou enganado,
Tá conversando com ele:
Sou eu – seu servo e criado!
- Jerome, se tu subesse
Em que precipiço vinha...
Tu nunca viste falá
Na fama da tal Zefinha?!...

- Senhora Dona Zefinha,
Eu não lhe vim fazê guerra!
Vim, mas foi acrescentá
O prazê na sua terra...

- Mas porém eu, seu Jerome,
Não quero acomodação...
Lhe peço, até por bondade,
Que não tenha compaixão!
Há muito, tenho notiça
Que o sinhô é valentão,
É uma tirana-bóia
Um besouro de ferrão,
Uma onça comedeira,
Um horroroso leão...
Eu hoje quero mostrá-le
Que mato sem precisão:
Deixo-lhe o corpo furado,
Só renda de papelão...

- Senhora Dona Zefinha,
Não precisa disso, não...
Vamo cantá irmanado,
Que o mió é se tê mão...
Não sou cantô afamado,
Isso é titos que me dão...

Mal empregado eu morrê
E não ficá pra semente!
Vamo vê lá, seu Jerome,
Bote seu sermão pra diente
Que já tá chegando a hora
De eu ficá co coro quente...

É como quisé, Zefinha,
O meu sermão vai pra diente:
Também gosto de cantá
Com quem pensa que é valente!...

- Me responda, seu Jerome
Aonde sois moradô,
Em que província nasceu,
Que Matriz se batizou,
Cumô se chama seu pai,
Mãe e madrinha e avô.
- Senhora Dona Zefinha,

Eu dou conta do recado:
 Na província Ceará
 Eu fui nascido e criado;
 Na Matriz do livramento
 É onde eu fui batizado;
 O nome de meus antigo
 Não digo, não sou lembrado
 Mas eu me chamo Jerome,
 O outro nome é Andrade,
 O terceiro é Macaúba,
 Pedra-lispe envenenado...

Ela aí me arrespondeu
 Largando de rijo a taca:
 - Jerome, tu tás doente,
 Toma purga de jalapa,
 Quebra o ovo e bebe a gema
 Que tu dessa não escapa...

- Senhora Dona Zefinha,
 Eu sou moleque teimoso,
 Sou pobre, dou-me a respeito,
 Sou preto, porém mimoso...
 Vou lhe dá um enxarope
 De nove pau amargoso:
 Parreira com manacá,
 Gordião com fedegoso,

Milome com cabacinha,
 Melão-caetano verdoso,
 Pereiro com quina-quina,
 São nove pau rigoroso...
 Tudo isso é bom remédio
 Pra quem sofre de nervoso...

- Jerome, eu tô conhecendo
 Que você sabe cantá...
 Você sabe e eu também sei:
 Temo nós que desbulhá,
 Temo nós que picá fumo,
 Daqui pra barra quebrá.

- Desgraçada da cantora
 Que eu lhe ganhá na batida...
 Se eu não pegá no descanso,
 Pego sempre na drumida;
 Boto laço nas vereda,
 Boto tingui na bebida;
 Você me paga o que deve
 Ou um de nós perde a vida!

- Eu canto no mansidão;
 Mas quando eu mudo o rotêro,
 Toco touro marruá,
 Dou em galo campinêro,

Açoito peru de roda,
Quando chega em meu terrêro.

- Zefinha, quando eu me assanho,
Sou gado do Piô...
Sou estreito como ganga,
Estiro: Sou sarnambim...
Cheiro mais do que extrato,
Fedo mais do que tipi,
Queimo que nem cansação,
Travo mais do que oiti,
Amargo mais do que fel,
Mato mais do que tingui...

- Vou fazê-le uma pergunta
Pro senhô me resposta:
Como é que a moça foge
Sem ela querê casá?

- Senhora Dona Zefinha,
Eu posso lhe ispilicá:
É o home que se casa
Pra depois enviuvá:
A muié deixou dois fio,
Ele torna a se casá;
A madrastra de judia
Bate o aço a judia;
Um dia, vão a um passeio,
Entréte o dia por lá;
Os menino fica em casa
Logo pega a conversá:
“Maninha, nós temo vó
Que podia nos criá,
Pra botá nós numa escola,
Pra nos mandá ensiná;
Vive-se aqui nesta casa
Morrendo só de apanhá,
Dormindo só pelo chão,
Sem tê onde se deitá...”
A moça pensou naquilo,
Foi pra dentro se arrumá,
Foi-se embora mais o mano:
Fugiu sem querê casá...

- É isso mesmo, Jerome,
O sinhô sabe cantá:
Qual foi o bruto no mundo
Que aprendeu a falá,
Morreu chamando Jesus
Mas não pode se salvá?!...

- Isso nunca foi pergunta
Pra ninguém me perguntá:
Foi um papagaio dum veio
Que ele ensinou a falá:

Morreu chamando Jesus
Mas não pode se salvá...

- Pois eu agora, Jerome,
Numa pergunta lhe enterro:
Quero que você me diga
O que é mais duro que ferro.

- Zefinha, tua pergunta
É besta já por demais:
O que é mais duro que ferro
E nenhum ferreiro faz
É a palavra do home,
Inda que seja um rapaz:
Trinca o ferro e se arrebenta,
O home não volta atrás!

- Jerome, tu pra cantá
Fizesses pauta co cão...
Qual é o passo que tem
Nos alto do teu sertão,
Que dança só enrolado
E solto não dança não,
Dança uma dança firmada
C'um pé sentado no chão?

- Zefinha, eu lhe digo o passo
Que tem lá no meu sertão,
Que dança só enrolado
E solto não dança não,
Dança uma dança firmada,
C'um pé sentado no chão:
É folguedo de menino,
É carrapeta ou pinhão...

- Se você é cantadô,
Se você sabe cantá,
Me responda num repente
- Se pedra sabe fulorará.

- Se pedra fulorará
Eu lhe digo num repente:
Ao despois de Deus querê,
Fulóra e bota semente.

Aí eu fui me enjoando
Dessas pergunta abestada
E disse: Dona Zefinha,
As sua tão interada,
Agora eu vô fazê uma,
Quero ela respostada:
Qual foi a fôia no mundo
Que Deus deixou sem berada:

- Jerome, deixe de coisa...

Não duvido de ninguém,
Mas fôia sem ter berada
Eu juro como não tem.

- Senhora Dona Zefinha,
A dona não canta bem...
Pergunte a quem adivinha
Que eu não pergunto a ninguém,
Veja a fôia da cebola:
Nenhuma berada tem (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p.112 &
CASCUDO, 2000, p.213 e 342).

Esta peleja entre Jerônimo de Junqueira e Zefinha do Chambocão, da qual fiz a opção de não mutilá-la, cortando lhe partes exatamente por ter poucas citações desta natureza na historiografia, demonstra a participação da mulher em duelos e apresenta alguns detalhes importantes.

O cantador ao se apresentar coloca-se, de imediato, como o “fama”, aquele pelo qual se deve ter muito respeito devido à sua experiência poética. Ele realça essa trajetória ao citar os duelos que teria tido com cantadores famosos, de “Antono de Sale” a “Fausto Correia Lima”. Na leitura dos versos, ressalta-se aos olhos do leitor que, destes poetas – todos homens -, nenhum havia passado “o pé adiante da mão”, a exemplo do que ocorria em relação às mulheres cantadoras que ele teria encontrado, como Naninha Gorda dos Brejo¹¹⁶ e Zefinha do Chambocão. O mesmo sentimento de desconforto por que passa Jeronimo do Junqueira ao cantar com Zefinha do Chambocão é verificado também em outros folhetos, a exemplo da *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*, tido como do editor João Martins de Athayde. Os versos do poeta dizem: “nunca achei poeta que me fizesse embaraço”, como é o caso da poetisa mulher, citada como “uma velha”, cantadora sergipana que “quase (lhe) quebra o cachaço”.



Eu ainda estava orelhudo,
Com esses versos que faço,
Porque nunca achei poeta,
Que me fizesse embaraço,
Porém uma velha agora,
Quase me quebra o cachaço.
A velha fez-me subir,
Onde nem urubu vae,
Andei numa dependura,
Já estava cáe ou não cáe,
Ainda chamei tio gato,
Tratei cachorro por pai.

(João Martins de Athayde – *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*, s.d)

¹¹⁶ Naninha Gorda dos Brejos é citada como cantadora na historiografia apenas nesses versos recitados pelo Cego Sinfrônio. Não há outras referências sobre ela.

Figura 7: Capa do folheto - *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*

Fonte: *Fonds Cantel*

Em geral, os cantadores apresentam, tanto em seus depoimentos como em seus poemas, as mulheres repentistas em duelo com homens, como aquelas que deixam o poeta em uma situação delicada. Entre os fatores pelos quais elas são constantemente temidas para estes duelos está a sua vinculação à algo pertencente ao universo diabólico e às artimanhas do diabo¹¹⁷.

Quando a velha se calou,
Que deu-se fim a contenda;
Eu disse: Só no inferno,
Se achará desta fazenda,
Foi o diabo sem dúvida
Quem mandou-se está encomenda. (*Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*)

Só achei duas mulhére;
Tinha a pintura do cão;
Naninha Gorda dos Brejos,
Zefinha do Chambocão. (*Peleja de Jeronimo do Junqueira com Zefinha do Chambocão*)

As poetisas – as “duas mulhere” -, que o poeta Jerónimo do Junqueira diz ter encontrado: Naninha Gorda do Brejos e Zefinha do Chambocão, são apresentadas como tendo “a pintura do cão” e, em outro verso, “bonitinha como o cão”, enquanto a “velha” de Sergipe, aparece no folheto, tido como de João Martins de Athayde, como “marmota”, um termo também usual para “cão”:

Eu quando vi a marmota
Alta, seca e carrancuda
(*Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*)

Bonitinha como o cão!
Para confeito da obra
Uma viola na mão. (*Peleja de Jeronimo do Junqueira com Zefinha do Chambocão*)

Faz parte de um imaginário comum entre os poetas ter medo de cantar com as cantadoras. O que ali está em jogo são os valores morais da sociedade patriarcal. Perder de mulher é quase como se igualar a elas, o que implica em mexer no código de honra

¹¹⁷ Cf: MELLO, 1999.

masculino; incide na sua virilidade¹¹⁸. Torna-se uma “vergonha” para o poeta homem perder para uma mulher – considerada o “sexo frágil” -, em um duelo de repente. Por isso, como diz os versos abaixo, “precisa ter coragem...” para com elas cantarem:

Aí, chamamo pra janta,
Eu fui pra comparecê:
Levava o bocado à boca
Mas não podia descê
Maginando na vergonha
Que eu havéra de sofrê,
Andando na terra alêia,
E uma muié me vencê... (*Cantoria de Jerónimo do Junqueira com Zefinha do Chambocao*).

Observemos nessa peleja ficcional os argumentos que são utilizados pelo poeta José Gustavo para evitar um duelo com a cantadora Maria Roxinha da Bahia:

[...]
O doutor sorriu e disse:
Estas vendo aquela donsela (sic)
Improvisando ela tem
Uma vocação tão bela
Que todos nós desejamos
Que você cante com ela.

Disse eu: doutor, a mulher
Nos vence com sua imagem
E mesmo cantar com moça
Precisa muita coragem
Que se apanhar faz vergonha
E se der não faz vantagem (*Peleja de José Gustavo com Maria Roxinha da Bahia*, José Gustavo, s.d)

“Se apanhar faz vergonha e se der não tem vantagem”: esse é um dos mais conhecidos motes ditado pelos cantadores quando se referem a uma peleja cantada com mulheres, da qual o poeta baiano Bule-Bule faz a seguinte ressalva:

O machismo impera muito e para a mulher vencer na cantoria não precisava de muita força porque tem sempre a torcida organizada, o machismo num tem muita força perante a beleza feminina não... a beleza feminina é realmente o cadeado que prende... o cadeado... a chave que destranca...a mensagem da mulher...tem um cantador experiente de nome João Soares

¹¹⁸ Como afirma Joseilda Diniz, “Esse medo que sente o artista que desafia o outro, correndo o risco de prejudicar a sua reputação, escolhendo um adversário mais forte do que ele, fica subjacente também, de uma forma bastante reveladora, com relação às mulheres. José Alves Sobrinho mantinha, com as mulheres cantadoras e improvisadoras na cantoria, uma espécie de tabu/preconceito” (DINIZ, 2000, p 26)

Correia Filho, ele é de Limoeiro em Pernambuco, mas mora em Santa Brígida, na Bahia...ele diz: - Bule-Bule, quem quiser perder palma que cante com cego, com menino e com mulher. Então quem tem consciência sabe que o machismo sempre enfrenta mas sempre perde (BULE-BULE. DVD. Entrevista concedida em janeiro de 2007).

Seja pela “vergonha” que é perder para uma mulher em duelo de repente, rebaixando a auto-estima do poeta em sua performance masculina; ou pela idéia comumente disseminada nos folhetos ficcionais de que a mulher tem as mesmas artimanhas do diabo, ou mesmo pelo fato da recepção ter uma maior simpatia pelas cantadoras, tudo isso impõe uma outra percepção no modo de concluir sobre a pouca presença de mulheres cantando com homens.

Não se trata simplesmente de declarar que as mulheres inexisteram enquanto cantadoras ou mesmo que elas não cantavam bem, como simplificarmente afirmaram alguns discursos que culminaram na resposta do porque de os repentistas não duelarem com mulheres. Tudo isso implica mais em uma conduta ética dos cantadores homens, o que não é, também, uma generalização, pois teve-se e tem-se poetas que cantam com poetisas, conforme os depoimentos.

Além das pelejas ficcionais que são divulgadas pelos folhetos que envolvem e apresentam mulheres repentistas duelando com cantadores homens, e também com outras mulheres, podemos visualizar como dado relevante sobre a presença das mulheres nesse campo as imagens talhadas nas capas de cordéis onde há suas performances, a exemplo das que seguem:



Figura 8: Capas de cordéis de mulheres

Fonte: Fonds Cantel

A constante justificativa apresentada pela historiografia, que apresenta (pela negativa e pelo silêncio) a inexistência de uma autoria feminina na cantoria, é similar no campo do folheto de cordel. Luyten afirma, “se os autores, por uma razão ou por outra, não conseguiram citar uma só autora, uma só trovadora, é que realmente o ‘sexo fraco’ não se interessa pelo cancionero nordestino” (LUYTEN, 2003, 146). Esse é um tipo de citação que

demonstra particularmente a postura do pesquisador no trato com a questão feminina. Ele não somente nega a presença de uma produção poética de mulheres como transfere para elas – a sua falta de interesse –, a responsabilidade de não haver, na historiografia, referências sobre suas poesias. Essa citação tanto desconheceu a existência de uma série de mulheres cantadoras e trovadoras – entre as quais Maria do Riachão, citada pelo próprio pesquisador –, como também expressa uma precipitada e preconceituosa avaliação sobre o que ele chama de “sexo fraco”.

3.1.1. A negra¹¹⁹ Chica Barrosa

Apesar de não haver pesquisas sobre a presença de uma autoria negra na cantoria e no folheto – as existentes, limitadas a estudos sobre representação –, a contribuição da cultura africana na criação, produção e transmissão de muitos dos gêneros poéticos da voz, no Brasil, é inegável, em especial no repente. Os cantadores negros podem ter sido uma maioria. Um dos exemplos mais notáveis que aqui destaco é a negra Chica Barrosa. Exemplo de uma cultura não somente negra mas da presença feminina nesse campo.

Francisca Maria da Conceição, uma mulher nordestina, negra, ágrafa e repentista, está entre as principais cantadoras paraibanas que se tem conhecimento na história e que transitou entre o século XIX e início do XX. Leonardo Mota, um dos principais pesquisadores que anotou, por meio de testemunhas auriculares, a presença de algumas mulheres cantadoras, destaca Chica Barrosa, que teria, segundo o testemunho do poeta Azulão, cantado com o cantor cearense Neco Martins:

- A Barrosa se zangando
Lhe dá uma grande pisa,
Daquelas de engrossá couro...
Veja lá que ela lhe avisa!

- Inda que o diabo lhe atente,
Nem assim isso acontece;
Porque de peia no lombo
Eu nunca achei quem me desse,

¹¹⁹ Para esclarecer a utilização do termo *negro*: “O uso do termo ‘negro’ para descrever indivíduos e populações tem sofrido transformações fundamentais ao longo dos anos e continua sendo extremamente contestado. Durante muito tempo, a palavra ‘negro’ era um rótulo pejorativo atribuído por brancos. Foi somente na década de 1960 que os norte-americanos e os britânicos de origem africana ‘reclamaram’ o termo e aplicaram-no a si mesmos de modo positivo. A palavra ‘negro’ tornou-se uma fonte de orgulho e de identidade, em vez de um estigma racial” (GIDDENS, 2005, p. 207).

- Não me ameace de peia
Que me faz ficá danada;
Eu não sou sua cativa
Nem também sua criada;
Se continuá assim
Vê nega desaforada...

Você pode se daná
E ficar desaforada!
Porém se cantá comigo
Com cantiga arrebatada,
Tem sorte de tartaruga:
Morre na beira virada!

-Neco, você não se esqueça
De que eu sou nega atrevida...
Eu, no dia em que me estôvo,
Só canto é á toda brida...
Meus olhos se acucurutam,
Fica a venta retorcida;
Cantado macho é bobage,
Não pode com minha vida.

-Barrosa tu não te exalta,
Tu deixa dessa imprudência,
Viegie que a mio virtude
É calma com paciência!
Acho que hoje eu faço aqui
O que dói-me a consciência...

-Não preciso de conselho
Porque já não sou menina;
Faço tudo quanto quero,
Isso desde pequenina...
Eu nas minhas brincadeira
Sempre fui nega traquina!

-já perdi a paciência!
E Neco, quando se assanha,
É serpente venenosa,
É ferroadada de aranha,
Entra na maça do peito,
Vai batê lá nas entranha...
Eu respeitei o oditório,
A gente de cerimonha,
Mas infeliz da pessoa
Que não sabe o que é vergonha!
Por isso, nega, eu agora
Dou-te uma pisa medonha...

- Pisa medonha dou eu,
Do cabelo se arrancá,
De fofá couro do lombo,
Do pescoço ao calcanhá...
Minha pisa é venenosa

Que não se pode curá...
Cada tacada que eu dou
Vejo pedaço avoá...

- Barrosa, em carnificina
Coisa pió eu te laço:
Corto-te os pés pelas junta
Sem encontrá embaraço;
Corto as junta nos joêio,
Separo cada pedaço;
Corto na junta das coxa,
Desligo o espinhaço;
Corto as mão pelas munheca,
Para o pescoço me passo;
Tiro a cabeça do corpo,
Retaio todo o cachaço;
Bato com tudo no chão
Até ficá em bagaço!... (BARROSA, Chica e MARTINS, Neco *apud* MOTA, 2002, p. 51-53).

Citada como a “[...] negra Chica Barroza” por Rodrigues de Carvalho, a poetisa é apresentada como uma mulher “[...] alta, robusta, mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular” (1967, p 341-342). Pela caracterização, trata-se de uma mulher que, apesar de estar dentro de um contexto em que o sistema e as instituições “via as mulheres como indivíduos submissos e inferiores” (PRIORE, 2000, p.9), a imagem dela traçada relaciona-se ao perfil do cantador do século XIX, conforme Rodrigues de Carvalho, “devotado a uma vida de prazeres e folgares” (1967, p. 336), conforme já se disse no primeiro capítulo desse trabalho.

Nos versos já citados, a cantadora “negra” Chica Barrosa rebate em sua peleja os argumentos falsos de uma sociedade que se disse harmoniosamente sincrética no encontro das três raças – branca, negra e indígena. Ela não teme seu opositor racista ao tentar diminuí-la por ser de “cor”. Ao revés, a cantadora usa habilmente sua condição étnica para argumentar em sua defesa: “eu não sou sua cativa, nem também sua criada, se continuar assim, vê nega desaforada”. E é como “nega” que ela se reconhece, apesar do que Orígenes Lessa tenha dito: “ai de quem tivesse calcanhar de Aquiles num daqueles torneios. [...]. Ai do poeta capenga, cego ou negro, se quem luta com ele não é, ou não se julga, cego, negro ou capenga” (LESSA, 1982, p. 8).

Duas questões importantes se verificam no registro da existência da referida cantadora em peleja com os poetas homens: a de que, mesmo sendo negra, os cantadores,

embora tendo preconceito,¹²⁰ não a discriminaram, pois com ela cantavam – muito embora existe um imaginário do “medo” de cantar com mulheres, seja pela simpatia da audiência ou pela vergonha de perder para elas; e a constatação de que, na realidade, a discriminação existiu muito mais de parte da historiografia da cantoria, que excluiu a autoria negra de suas páginas, do que dos cantadores.

No *Dicionário Biobliográfico de repentistas e poetas de bancada*, Almeida e Sobrinho apresentam outro importante e raro fragmento de peleja entre esta poetisa e o cantador – que também é negro -, Manoel Preto Limão.

Me chamo Preto Limão
O cantador de Belém...
Sou dono de Bandeiras
De Guariba também!
Estando numa malhada,
Vaca de fora não vem!

E eu sou Francisca Barrosa
Vaca das pontas serradas...
No costume de tirar
Touro velho de malhada
Estes pretos carreteiros
Não me agüenta marretada (BARROSA, Chica e LIMÃO, Manoel Preto
apud ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 165).

Desse encontro, a pesquisadora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos ressalta:

O encontro de Manoel Preto Limão com Francisca Barrosa, ou Chica Barrosa, sua conterrânea, poderia ser exemplar de um confronto entre os ‘recusados’ da cantoria, os negros e as mulheres, que foram sempre uma pequena minoria nesse universo, muito empenhados em provar seu talento (2006, p. 103)

Segundo a citação acima, que ressalta a presença dos “recusados” da cantoria, os negros e as mulheres – por meio de uma conclusão que pode ser muito precipitada -, diz que eles “foram sempre pequena minoria nesse universo”. É preciso ainda um estudo aprofundado sobre a presença de uma autoria negra na cantoria e no cordel, pois cada vez mais que descortina-se o discurso da historiografia, tanto mulheres como, sobretudo, os negros aparecem, principalmente entre a passagem do século XIX para o XX.

¹²⁰ Sobre preconceito: “Os preconceitos estão frequentemente embasados em estereótipos, em caracterizações fixas e inflexíveis de um grupo de pessoas [...] discriminação refere-se ao comportamento concreto em relação a um grupo ou indivíduo. A discriminação pode ser percebida em atividades que excluem membros de um grupo das oportunidades abertas a outras pessoas” (GIDDENS, 2005, p. 208).

Embora os cantadores brancos tenham cantado com os cantadores negros – até porque eram negros os considerados *maiores* na a tradição dos que cantaram -, o que indica um menor grau de discriminação, apresentam-se, contudo, extremamente preconceituosos e racistas. Romano da Mãe d’ Água, em folheto de Leandro Gomes de Barros, deu a seguinte resposta ao negro Inácio da Catingueira, na célebre cantoria entre os dois:

Negro cante com mais jeito
 Veja sua qualidade,
 Eu sou branco e sou um vulto
 Perante a sociedade.
 Em vir cantar com você
 Baixo de dignidade (Romano de Mãe D’Água e Inácio da Catingueira *apud*
 Leandro Gomes de Barros, s.d).

Contudo, os cantadores negros sempre se defenderam do racismo dos seus oponentes brancos. Chica Barrosa cantou sua cor assumidamente: “eu sou nega”, usando adjetivos que realçam bem a sua personalidade que ela diz ser “atrevida” e “traquina”. Esses argumentos a colocam, talvez, como uma das primeiras mulheres negras da história do Brasil a exaltar cor negra, revelando uma mulher que não se deixou abalar por seus oponentes, sobretudo quando o oponente, homem branco, procura na contenda rebaixá-la pelo uso de argumentos racistas: “por isso, nega, eu agora, dou-te uma pisa medonha” (Leonardo Mota, 2002, p. 53).

Para ilustrar essa mulher cantadora, descrevo aqui mais uma importante citação que a destaca como uma das maiores do seu tempo, em uma peleja, tida como um “dos maiores desafios, que a história folclórica registra” (BATISTA E LINHARES, 1982, 94) entre a Chica Barrosa e Neco Martins, relatada no livro *Antologia ilustrada dos cantadores*, de Otácilo Batista e Francisco Linhares, do qual, pela sua importância, faço a opção de citar todo o trecho a ela referênte:

Segundo depoimentos do ilustre conterrâneo e intelectual de saudosa memória, Dr. Adolfo Barbosa Pinheiro, e ratificado pelo Sr. João de Paula Gomes, coletor de São Gonçalo do Amarante, Ceará, e pela senhora Francisca Eulália de Sousa Morais, era Manuel Martins de Oliveira (Neco Martins) rico fazendeiro, político e cantador, residente em São Gonçalo do Amarante. Neco Martins, segundo essas testemunhas, jamais recebeu qualquer pagamento por suas cantorias. Além de entregar, ao companheiro, todo o dinheiro da contribuição dada pelos ouvintes, ainda completava com o de seu bolso, caso a arrecadação fosse pequena. Neco que, aproximadamente pelo ano de 1910, foi o genial repentista desafiado pela famosa negra cantadeira paraibana Francisca Maria da Conceição, conhecida por “Chica Barrosa”, para não dar a conhecer o fato à sua esposa, Dona Filomena, que se opunha a esse tipo de atividade, escolheu como

local do duelo sua fazenda Suipé, distante duas léguas de São Gonçalo. Disse a esposa que nessa fazenda iria vender umas vacas paridas a um amigo de Fortaleza. Na qualidade de homem branco e membro de uma das melhores famílias do Ceará, Neco disse, em menoscabo a sua rival:

Eu agora, estou ciente,
Que nego não é Cristão:
Pois a alma dessa gente
Saiu debaixo do chão,
E lá na mansão celeste,
Não entra quem é ladrão!

Inspirada na humilhação sofrida, Barrosa rebateu-o com brandura, neste quadro cheio do mais puro humanismo, dando ensejo a réplicas notáveis que, conservadas na memória de pessoas amantes do belo, contribuíram para a formação de um dos maiores desafios que a história folclórica registra:

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

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

B. Mais seu Neco, me permita
Dizer o que foi notado:
Que num beco sem saída
Quando eu deixo encorrentado:
Vem o branco, contra mim,
Façanhudo e tão irado,
Tome agora, um bom conselho,

Numa tão boa hora, dado,
Não é preciso mostrar-se:
Carrancudo e agastado,
Branco que canta com preto,
Não pode ser respeitado!

N. Cantador como esta negra:
Na minha Terra, é banana,
Gafanhoto de jurema,

Mané magro de umburana,
Falador da vida alheia,
Empalhador de semana!

B. Branco só canta comigo
Com talento no gogó,
Com lelê, com catuaba,
Com gancho, furquilha e nó,
E depois de haver mamado
Na nega de um peito só!

N. Vou-lhe fazer uma pergunta,
Que nunca fiz a ninguém:
Dúzia e meia de cangalhas,
Quantos cabeçotes têm?
Se disser-me em sete pés,
As almas ganham um dez réis
E Santo Antônio, um vintém.

B. Canta o galo no poleiro,
Rincha o pai-dégua no lote,
Dúzia e meia de cangalha(s)
Tem trinta e seis cabeçote(s):
Sem sair desses níveis,
Dei a resposta em sete pés,
Se tem mais cangalha, bote.

N. Ò Barrosa, me responda
Seja por mal ou por bem:
Em cima daquela serra
Quantos pés de capim “tem”?

B. Se a seca não mato
Os bicho não comeu,
Em riba daquela serra
Tem os capim que nasceu!

N. Há muito tempo, a Barrosa
Está sofrendo da bola;
O repente, já, lhe falta,
Em tudo se descontrola.
Pois, de Maria Conceição,
Vou tomar a inspiração,
E, só, deixar a viola.

B. Não é verdade, seu Neco,
Que eu já ande de emboláu:
Pois a Santa Mão divina
Me protege com seu véu!
Se faltar-me inspiração,
Eu peço de coração,
Jesus me manda do céu!

N. Neco Martins é do Norte,
Um cantador pequenez:

Porém não faz como muitos
Que só cantam estupidez,
Nem diz palavras pesadas,
Com pescoço em francês,
Que, traduzindo, é indecência
Pra quem fala português!

B. Chica Barrosa onde canta,
Faz o mundo estremecer;
Faz o sol se balar;
Todo planeta descer!
Quem vier cantar comigo,
Correrá grande perigo...
Até da morte sofrer.

N. O Neco Martins cantando,
O mundo não estremece:
Sustenta o céu, não se abala,
Nenhum dos planetas desce;
Cantando, hoje, comigo,
Não corre grande perigo,
E a morte não aparece!

B. Me parece que seu Neco,
Tem alguma pabulagem:
Pois se mostra em cantoria,
Qual é a sua vantagem?
Sendo verdade ou mentira,
Em que altura se atira
Embora seja bobagem?

N. Neco Martins quando canta:
Núbia-se o tempo e chuveira,
Abre o relâmpago nas nuvens,
Descendo grande faísca;
Não havendo para-raio,
Sofrerá grande desmaio,
Até a morte se arrisca.

B. Já que me falou dos astros,
Diga o que há de notável,
Lá nas sumas alturas,
O que há de admirável?
Neste grande firmamento,
Qual é o seu ornamento
Que nos parece invejável?

N. Vejo o sol durante o dia;
Às vezes, a lua também!
À noite vejo as estrelas,
Vejo os planetas que tem;
Vejo o céu muito azulado,
Em outras horas nublados,
Como que a chuva vem.

B. Já que me falou em azulado
 Me diga mais o que tem,
 Quando o céu está nublado,
 Como é que a chuva vem?
 De tudo quero saber,
 Para, então, me convencer
 Do que o senhor canta bem!

N. Vejo Torres amarelas,
 Tingidas de azulão!
 Quando o relâmpago se abre,
 Ouço o estrondar do trovão;
 As nuvens brancas, com o vento,
 Passeiam no firmamento,
 Como pastas de algodão!

B. Quero, também, que me diga
 O que vou lhe perguntar:
 O que nossos olhos vêem,
 E a mão não pode pegar,
 Por mais vontade que tenha,
 Sem que isso se obtenha,
 Que nos faz admirar?

N. São todos astros que vemos,
 E mesmo as nuvens que passa:
 Olhos vêem, a mão não pega...
 Se tem mais pergunta, faça:
 Porém com outras cantigas,
 Porque perguntas antigas,
 Quase ninguém acha graça!

B. Vou-lhe fazer uma nova,
 Quero ver me responder:
 Mil pães vendidos a vintém,
 Quantos mil réis venham ser?
 Perante os homens fiéis,
 Me responda em sete pés,
 Porque todos querem ver!

N. Mil pães vendidos a vintém
 Importam em vinte mil réis.
 Faça a conta, tire a prova,
 Confira nos seus papéis...
 É bonito ver-se a conta,
 Porque a obra está pronta,
 Mesma feita em sete pés!

B. Pisa medonha eu lhe dou
 De cabelo se arrancar,
 De totar coro do lombo,
 Do pescoço ao calcanhar,
 Se não se tratar com tempo,
 Talvez, não possa escapar,
 Minha pisa é venenosa

Que não se pode curar,
Cada tacada que dou,
Vejo o pedaço voar.

N. Barrosa, em carnificina,
Um terror pior te faço:
Corto-te os pés pelas juntas,
Sem encontrar embaraço,
Corto as juntas dos joelhos,
Separo cada pedaço;
Corto na junta das coxas,
Desligo do espinhaço,
Corto-te as mãos nas munhecas,
Corto nas juntas dos braços;
Corto nas juntas dos ombros,
Para o pescoço, me passo:
Tiro a cabeça do corpo,
Pelo tronco do cachaço;
O corpo vira um bolão,
Pregado no espinhaço;
Bato com ele no chão,
Até ficar em bagaço!

Mais adiante, atingem o verdadeiro ápice da arte de improvisar quando produzem as duas maiores estrofes da imortal peleja. De um lado, Barrosa muda o curso da natureza, diante de sua titânica e incomparável força, sofre todas as alterações, sem qualquer resistência a oferecer. Do outro, Neco, num acentuado rasgo de inspiração, e mostrando seguros conhecidos das leis que regem as cousas, arrasa a grandeza de seu feitos, dando-lhe uma autentica resposta de mestre:

B. Me danei numa certa ocasião,
Fiz a água do mar parar o açoite,
Fiz o dia nascer à meia noite,
Transformando-se a noite em clarão,
Fui ao céu escanchada num trovão,
Um corisco me vendo, se escondeu,
Um raio ia descendo, não desceu!
Fiz, da lua, um planeta vagabundo...
Coloquei quatro rodas neste mundo,
Mandeí a terra correr, ela correu!

N. Pra enganares a todos deste mundo,
Uma bela mentira tu contaste:
O açoite do mar, tu não paraste,
Que o mar é irascível, iracundo!
O abismo dos céus é tão profundo,
Que, num simples trovão, é inatingível!
Nascer o Sol a meia noite é impossível!
Segundo as leis da física celeste;
Fica, assim, pois, desafio o que fizeste,
De ninguém dar-te crédito, estás passível.

O duelo ia avançando noite a dentro. Os presentes exigiram um desafio mais acalorado. Barrosa, por ser grande repentista, e pela diferença de nível

social, mereceu mais aplausos da assistência. Neco, irritado, ajudou-se duma arma para envolvê-la. Barrosa não teve outra alternativa senão correr. Como o ódio é menos frequente nos corações das mulheres, Barrosa, quando viu os ânimos se acalmarem, improvisou desta maneira:

Nesta nossa cantoria,
Estremeceram-se os céus;
Até os mortos ouviram,
No fundo dos mausoléus;
Com o abalo, acabou-se
A raça dos fariseus,
Com o destino, findou-se
A raça dos prometeus!
Só o mundo tem liberdade,
E o infinito tem Deus,
Colega Neco Martins,
Aceite meu triste adeus. (LINHARES; BATISTA, 1982, p 84-94)

Como a grande maioria das mulheres que cantaram no Nordeste, tudo que se sabe desta cantadora cearense, negra e agraça é o que está transcrito em forma destes testemunhos, a exemplo de outros depoimentos, como o do poeta Anselmo, que repassou ao estudioso as “[...] três perguntas enigmáticas contidas num desafio sustentado por Chica Barros¹²¹ e José Bandeira” (MOTA, 2002, p. 139).

- Agora, seu Zé Bandeira,
Rezo ato de contrição,
Vou fazê-lhe uma pergunta,
Me dê certinha a lição:
Me diga quel o vivente
Que tem cinco coração.

- Lição assim não estudo
Que isso pra mim é regalo!
Pode perguntá um cento
Que eu com essas não me calo...
Quem tem cinco coração
É um bruto ou um cavalo:
Tem um coração comum
E as quatro fême no casco...

Pergunte mais, se subé,
Que eu com isso não me enrasco.

- Pois agora Zé Bandeira,
Responda o que eu lhe dissé:
É rapa sem sê de pau,
Rapa sem sê de cuié,
É rapa e não rapadura,
Me diga que rapa é.

¹²¹ O nome de Chica (Xica) aparece citado na historiografia de três maneiras: Barrosa/Barroza/Barros

- É rapa sem sê de pau,
 Rapa sem sê de cuié,
 Eu já te dou o sentido
 Te digo que rapa é:
 É rapaz e é raposa,
 Rapariga e rapapé...

- Sim sinhô, seu Zé Bandeira,
 Já vejo que sabe lê:
 Pelo ponto que eu tô vendo
 Inda é capaz de dizê
 O que é que neste mundo
 O homem vê e Deus não vê¹²².

- Barrosa, os teus ameaço
 Eu não troco pelos meus:
 O homem vê outro home
 Mas Deus não vê outro Deus!(Chica Barrosa e José Bandeira *apud* MOTA, 2002, p. 139).

3.1.2. Os pesquisadores como testemunhas da existência de Chica Barrosa

Entre as testemunhas auriculares e oculares, encontra-se também alguns pesquisadores que, embora não escrevessem versos, estavam muito próximos deste universo. Entre estes autores encontram-se além dos já citados, F. Coutinho. Em *Violas e Repentes* (1972), o autor descreve o que, quando menino, escutava nos engenhos sobre o universo da cantoria e da memória da cantadora e violeira que ele chama de “trocista” e “bizarra” Chica Barrosa.

Nos meus bons tempos de garoto de engenho, também ouvi, e aprendi, conhecida quadra atribuída à repentista paraibana Francisca Barrosa. Dizem que a trocista violeira, em meio ao desafio fizera misteriosa advertência ao colega:

- *Fui casada sete vezes,
 Sete homens conheci!
 Mas, meu segredo de moça
 Eu tenho como nasci!*

A enigmática façanha da repentista bizarra mereceu a devida observação do cantador macho, em outra quadra, admitindo, sob certas condições, as incompreensíveis afirmativas contidas na trova da companheira. Ele respondeu, medindo as palavras:

- *Se você não vem com peta,*

¹²² Em “*Vaqueiros e Cantadores*” (2000, p.214), Câmara Cascudo cita as duas primeiras estrofes deste verso de Chica Barrosa com José Bandeira.

Seu segredo se explica:
?¹²³

Confesso haver esquecido os dois versos das considerações finais. Mas, aqui no nordeste, o número sete não tem conceito. Não merece fé, entre nossa gente, quem faz conta de sete. Tenho idéia de uma conclusão de natureza subjetiva, da parte do cantador, raciocinando, e dizendo como o povo diz:

- *Sete é conta de mentiroso!* (COUTINHO, 1972, p. 50).

Tanto Chica Barroza como Zefinha do Chambocão foram retratadas na historiografia por terceiros (homens), a exemplo do Sr. Romeu Mariz, que conta para Carvalho um desafio que a cantadora Chica teria tido com Manuel Francisco, célebre cantador em Pombal:

Francisco, vamos a ela
 Antes que ela venha a nós;
 Os homens possuem as terras,
 Os ruins por si se destrói.
 Segura lá teus calções
 Aperta, estira, encurta, encoe.

Eu ando atrás de uma abelha
 Que saiu do meu cortiço,
 Que ontem por essa hora
 Trabalhou no meu serviço
 Tirou água no barreiro.

Prá água o alagadiço:
 Atrás da abelha anda um homem,
 Atrás do homem anda um bicho
 Quem se mete com Barroza
 Dizem que encontra serviço (Chica Barroza e Manuel Francisco *apud* CARVALHO, 1967, p 341-342).

Os autores do *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, Almeida e Sobrinho (1978), mencionam os versos abaixo como tendo sido cantados e criados por Chica Barroza.

Com respeito a cantoria
 Mane Joaquim do Muquem,

¹²³ Segundo o depoimento da repentista pernambucana Mocinha de Passira: o presente verso não é uma criação da poetisa citada, mas de autoria do repentista Lourival Batista que citou para ela as referidas estrofes, sendo a primeira quadra atribuída como se fosse de Chica Barroza, com rima intercalada e a outra quadra-resposta, em que todo o verso rima, de um cantador homem. Os versos teriam ficado assim, conforme Mocinha: “se você não vem com peta/seu segredo se explica/ ou você não tem buceta/ ou eles não tinham pica”.

Faz galinha pisar milho
 E pinto sessar xerem
 Mas nas unhas de seu Neco,
 Nunca se arrumou bem,
 Porque eu passo o cepilho,
 Tiro-lhes as voltas que tem,
 Fico sempre caçoando,
 Olho não vejo ninguém.

Manoel Patichulin,
 Zé Cajá do Bananal,
 E o Pedro Simeão,

Um cantor do arraial
 Beira d'Água lá na serra
 E Moreira de Sobral
 Que se julgam cantadores,
 De nunca encontrar igual,
 Nunca puderam com Neco,
 Morador em São Gonçalo.

E mesmo Antonio Silvino,
 Jeronimo e Pedro Ferreira,
 São cantadores de fama
 De alegrar a brincadeira,
 Ou Paulino Felisberto,
 O Belino das Frexeiras,
 Herculano do Messias,
 E também Luiz Pereira,
 E também José Rufino,
 Lexandre das Cabeceiras,
 Todos têm entusiasmo
 De não caírem em asneira,
 Passarem decepções
 Nas unhas do Oliveira (Chica Barrosa *apud* ALMEIDA; SOBRINHO,
 1978, p. 85).

Tendo em vista que esta repentista era paraibana, os pesquisadores Almeida e Sobrinho acham curioso não haver “[...] registro de desafios de Xica Barrosa com cantadores de Teixeira” (1978, p.85-86), em nenhum dos livros e mesmo comentários entre os cantadores. A falta de registros não significa que a repentista não tenha, de fato, cantado com os cantadores do Teixeira. O que se constata é que não houve coletas oficiais sobre esses encontros tendo como protagonistas as cantadoras repentistas. Almeida e Sobrinho¹²⁴ interpretam o fato de não haverem encontros registrados por parte dos cantadores cearenses e

¹²⁴ Em *Cantadores, repentistas e poetas populares*, José Alves Sobrinho cita: “Chica Barroso ou Barrosa – Pombal (PB). Nascida no século passado (refere-se ao século XIX), foi assassinada em sua cidade natal em 1914)” (2003, p.91). No *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, de Almeida e Sobrinho, consta que Chica Barrosa (Francisca Barroso ou Barrosa), foi assassinada em sua cidade natal em 1916 (1978, p. 85- 86).

paraibanos não pela falta de coleta desse material, mas pelas circunstâncias de difícil deslocamento dos poetas “[...] quando as comunicações feitas no lombo de animais não favoreciam a intercomunicação dos núcleos de emergência” (1978, p.85-86), o que era, de fato, uma realidade. Dentro desta lógica é que “[...] se compreende porque um Neco Martins nunca avistou um Romano nem este Cabeceira a assim por diante” (ALMEIDA E SOBRINHO, 1978, p. 85-86), ou até mesmo uma cantadora como Chica Barrosa com seus conterrâneos.

Em um site¹²⁵ da Internet encontra-se uma referência a Chica Barrosa, que é retirada de uma cartilha¹²⁶ sobre a presença da mulher negra na história, porém, com um dado controverso. A informação que esse texto trás, indica ser a data de 1910 a que Chica teria nascido, enquanto Sobrinho (2003) indica 1914 à data que esta teria morrido e, esse mesmo autor em outro livro, em parceria com Almeida (1978), o ano de 1916 a data do seu falecimento. As datas de 1914 e 1916 referem-se, portanto, de acordo Sobrinho, a sua morte – brutalmente assassinada -, e não ao nascimento, conforme a cartilha, que diz ter sido a cantadora nascida na Paraíba.

3.1.3. Salvina, Rita Medeiros, Maria do Riachão e Maria Tebana

Pode-se pontuar a presença dessas mulheres que cantaram entre fins do século XIX e começo do XX a partir de mais dois perfis citados na historiografia: Rita Medeiros e Salvina, poetisas que cantaram, mas que pouco delas sabemos, a não ser essas breves notas mencionadas por Leonardo Mota.

Ouvi, por vezes, em pontos diversos da zona noroeste cearense, os versos da ‘Rita Medeiros’, cantados na toada saracoteada dos batuques, de que ainda há memória vivíssima entre os negros. Esses versos constituem uma cantiga amorfa cheia de incongruência de pensar. É, entretanto, muito popularizada e a vivacidade da música realiza o milagre de não tornar fastidiosa a sua audição. Dela se fizeram paródias obscenas que um ou outro cantador boêmio repete *só para homens...* (MOTA, 2002, p. 140)

É mais uma vez os autores Atila e José Alves Sobrinho em seu *Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* quem vão novamente questionar a presença das autoras nessa história. Ressaltando:

¹²⁵ Disponível em: http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/mn_mn_t_histo01.htm#brasil_13

¹²⁶ Cartilha “Mulher negra tem história” de Alzira Rufino, Nilza Iraci e Maria Rosa, 1987.

certamente, pelo menos como cantadora ou emboladora de coco, Rita Medeiros nunca existiu. Se existiu como mulher, virou personagem musical. Em Sertão Alegre o autor de Cantadores volta a Rita Medeiros ou Medero, como o zé povinho a chamava, sem nada acrescentar às vagas informações correntes sobre ela (ALVES; SOBRINHO,1978, p. 179).

Contudo, Luís Wilson, em *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*, fala que Rita Medero ou Mêdera existiu e residiu no Retiro da Boa Esperança, Município de Barras, Estado do Piauí, era casada com Henrique Medeiros “marido complacente que permitia QUE abandonasse a mulher o lar durante semanas e semanas ou que a fossem tirar de casa, alta noite, para festas e fuçanatas” (1986, p.108). Segundo Wilson, essa mulher que era “bonita, bebia como um gamba, era pornográfica e os versos dela ninguém repete” (1986, p.108), morreu sexagenária em 1901 ou 1902. Novamente aparece a figura do cantador do século XIX como um boêmio, perfil recorrente, que equivale tanto aos homens quando às mulheres.

Salvina foi outra poetisa que cantou: “uma bela rapariga de cor branca”, segundo Rodrigues de Carvalho a mesma “fazia as delícias dos apreciadores da trova do povo, cantando admiravelmente e tocando viola, acompanhada de um cortejo de admiradores de chapéu de couro e cacete” (CARVALHO, Rodrigues de, 1967, p.340). Ela – assim como Chica -, ficou na memória dos cantadores que repetiam suas cantigas:

Tamuatá de seu Ignácio,
Cambambe de Zé Vicente
O ôlho d’água que não seca,
E lugar empremente
Acorda quem está dormindo,
Acalenta quem está doente.

Salvina quando vadeia
Até os paus se balança,
Os meninos que vêm choram,
Solugam tôdas crianças.
Seu Chiquinho do Cambambe,
Cinco nomes na carreira
Zefa mandou-lhe lembrança.

Mandaram assoletrar
Cinco nomes na carreira,
Campina, Curral de Cima,
Jardim, Tarama, Teixeira.

Mandaram-ne assoletrar
Quatro nomes escabonado:
O Cambambe e o Tamautá
Coité e Serra do gado.

Bravo Francisco Sant'Ana.
 Bravo Manuel Cabeceira,
 Bota no chão que eu amarro,
 Derruba, que eu faço esteira.
 Carreiro de Santiago.
 Corre de barreira a barreira.
 Manuel Pereira foi morto,
 Foi morto Manuel Pereira (Salvina *apud* CARVALHO, Rodrigues de, 1967, p.340).

Em *Cantadores*, Leonardo Mota remete ao desafio “[...] a que Rodrigues de Carvalho ligeiramente alude no seu ‘Cancioneiro do Norte’ e travado entre Maria Tebana e Manuel do Riachão” (2002, p. 137), relido da memória testemunhal do poeta Anselmo nos seguintes versos:

T. – Nego preto, cô da noite
 Do cabelo pixaim,
 Primita Nossa Senhora
 Bacaiau seja o teu fim!

R. – Você me chama de nego
 Do cabelo pixaim
 Queria que ocê dissesse
 Que dinheiro deu pra mim...

- Santo Antônio tem um vintém,
 As almas um Padrenosso,
 P'r'esse nego arremetê
 Que eu quero quebrá-lhe os osso...

- Eu, cumo já tou cum raiva,
 Te rogo um praga ruim:
 Deus permita que te nasça
 Bouba, Sarampo e Lubim,
 Procotó, bicho de pé,
 Inchaço e moléstia ruim.

- Você diz que é cantadô,
 Cantadô não é assim...
 Se qué vê cumo se canta,
 Carregue em riba de mim,
 Vá fazê carreta ao diabo,
 Veja que eu não sou sonhim.

- Cabra, conheça seu mestre,
 Conheça seu supriô,
 Conheça canga e canzil,
 Ponta de chiqueradô.

- Nego que canta comigo
 Lave a boca com sabão,
 Se não lavá bem lavada,

Comigo não canta não...

- Maria Tebana agora
Digo uma graça contigo:
A reina do bicho home
Nasce da maçã do figo,
E a reina do bicho feme
Eu sei, mas porém não digo...

- Vou fazê-lhe uma pergunta
Pra você me distrinchá,
Quero que me diga a conta
Dos peixe que tem no má¹²⁷.

- Você vá cercá o má
Com moeda de vintém,
Que eu então lhe digo a conta
Dos peixe que nele tem...
Se você nunca cercá,
Nunca eu lhe digo também!

- Pois agora me responda,
Nego Manuel Riachão,
Que é que não tem mão nem pé,
Não tem pena nem “canhão”,
Não tem figo, não tem bofe,
Nem vida, nem coração,
Mas eu querendo ele avoa
Trinta palmo alto do chão.

- O que não tem mão nem pé,
Não tem pena nem canhão,
Não tem figo, não tem bofe,
Nem vida, nem coração
É um brinquedinho besta,
De menino é vadiação:
É um papagaio de papel
Enfiado num cordão...

- Vou fazê-lhe outra pergunta
Que você fica areado:
Quero que você me diga
O que é mal-empregado.

- Tebana, eu vou lhe dizê
O que é “mal-empregado”:
É a moça bonita
Casá c’um rapaz safado;
É um vaqueiro ruim
Num cavalo bom de gado;
Palitó de pano fino
Num corpo mal-amanhado;

¹²⁷ Este verso e os três próximos que seguem é citado por Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores*, 2000, pág. 214: De Maria Tebana com Manuel do Riachão.

É um cabra preguiçoso
 Abri um grande roçado:
 Abre, planta e não alimpa,
 Perde o legume plantado...
 Disso tudo é que se diz,
 Ô meu Deus! Mal-empregado!!! (Maria Tebana e Manuel do Riachão *apud* MOTA, 2002, p. 137-139).

Em *Vaqueiros e Cantadores*, Câmara Cascudo apresenta Maria Tebana em duelo com Riachão, uma peleja já referida por Rodrigues de Carvalho em *Cancioneiro do norte*.

Senhor Manuel do Riachão,
 Que comigo vem cantar,
 O que é o que os olhos vêem
 Que a mão não pode pegar,
 De pressinha me responda,
 Ligeiro, sem ¹²⁸maginar...

Você, Maria Tebana,
 Com isso não me embaraça,
 Pois é o sol e é a lua,
 Estrela, fogo e fumaça.
 Eu ligeiro lhe respondo,
 Se tem mais pergunta, faça...

¹²⁹Seu Manuel do Riachão,
 Torno outra vez perguntá:
¹³⁰Quatrocentos bois correndo,
 Quantos rastos deixará?
 Tire a conta, dê-me a prova,
 Depressa, pra eu somar...

Bebendo numa bebida,
 Comendo tudo num pasto,
 Dormindo numa malhada,
 São mil seiscentos rasto.
 Some a conta, tire a prova,
 Que deste ponto não fasto...

Leão sem ser de cabelo,
 Cama sem ser de deitá,
 De todos os bichos do mato,
 Entre todos¹³¹, o que será?
 Depressa você me diga

¹²⁸ Estes versos são citados, em *Cancioneiro do Norte*, por Rodrigues de Carvalho, sendo que ao invés de “maginar” é “imaginar” (1967, p. 257).

¹²⁹ Em *Cancioneiro do Norte* de Rodrigues de Carvalho, ao invés de “seu” é “senhor” (1967, p. 258).

¹³⁰ Em *Vaqueiros e Cantadores*, de Câmara Cascudo, encontra-se “uma variante dessa pergunta de Tebana a Manuel do Riachão, que Sílvia Romero diz ter sido contador das margens do rio São Francisco, está no Rio Grande do Sul, em forma de quadras e evidentemente dos fins do século XVIII e princípios de XIX” (2000, p. 372).

¹³¹ Em *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho, ao invés de “todos” é “tudo” (1967, p. 258).

Sem a ninguém perguntar...

Você, Maria Tebana,
Nisto não me dá lição;
Pois é um bicho escamento,
Chamado Camaleão,
Que sempre vive trepado,
Poucas vezes vem ao chão (Maria Tebana e Manuel do Riachão *apud* CASCUDO, 2000, p.215).

Almeida e Sobrinho, no *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* fazem o seguinte comentário sobre Maria Tebana¹³²:

cantadora norte-riograndense do século passado sobre a qual as notícias se resumem a fragmentos de desafio havido entre ela e Manoel do Riachão. O desafio, pela mostra, é medíocre. Em *Vaqueiros e Cantadores*, Câmara Cascudo fornece dela retrato mais realista ou fantasioso: “...possuiu uma das mais fortes e lindas vozes de que o sertão se orgulhava. Versejava com rapidez e seu 'repente' era assustador...” Nunca houve quem soubesse em que município e ano nasceu. Ao contrário, da existência de Rita Medeiros, há mais certeza (1978, p. 305).

Outra mulher que aparece na historiografia é citada por Joseph Luyten é Maria Riachão.

Segundo as crônicas da época, quando Pedro I soltou o célebre grito do Ipiranga, os primeiros vivas de contentamento partiram de caboclos lavradores que formavam um núcleo nas edondezas do local hoje histórico. Entre esses caboclos existiam umerosos cantadores e famosos violeiros. Dentre os cantadores, porém, destava-se uma mulher – a Maria Riachão. Cabocla jovem e bonita, no entanto, era melhor cantadora do que os seus cortejadores,

Além de possuir uma voz bem timbrada, rimava com espantosa facilidade. Daí, ela dizer a todo momento que seu coração pertenceria àquele que conseguisse vencê-la num desafio. Inúmeros pretendentes tentaram a vitória, mas, inutilmente. Maria do Riachão era infernal...

Transcrevemos, aqui, um dos desafios travados entre Maria do Riachão e o famoso João Serrador:

Serrador: Maria, chegou a hora
É bem boa a ocasião
Vem comigo, vamo embora
Maria do Riachão.

Maria: Olha bem pra minha cara
E vorta logo prá traz...
Aqui nêgo ruim não pára
Pensa bem no que tu fz...

¹³² Carvalho diz que a poetisa Maria Thebana, grafia com “H”, também era conhecida como Maria Turbana e era do Rio Grande do Norte (1967, p. 355).

Serrador: O que digo eu arrepiro
 Porque nasci brasileiro
 Você não escuto o grito
 Que deu “seu” Pedro Primeiro.

Maria: Eu já disse duma feita
 Que não sabia menti
 Tenho a cabeça perfeita
 De nada nunca esqueci.

Serrador: Eu também tudo me alembro
 Não aprendi a esquecer...
 Foi pelo fim de dezembro
 Que eu me perdi por você.

Maria: Se você ficou perdido
 É porque ninguém te quer...
 Agora toma sentido:
 Não meta com mulhé.

Serrador: Cum home é que eu não me meto
 Pruque eu sô home, também
 Prefiro virá graveto
 Mas hei de sê o teu bem.

Maria: Seu cara de orangotango
 Vai puxá carro de bois...
 Daqui a pouco eu me zango
 E tu te queixa depois.

Serrador: Sô cara de quarqué bicho
 Você pode me xingá...
 Mas quero tê o meu capricho
 Maria, vô te beijá.

Maria: Por causa de teu capricho
 Vai receber a lição
 Apezá de tu sê lixo
 Vô te metê minha mão.

(Maria dá uma bofetada em Serrador)

Serrador: Tu tem sangue de serpente
 Mas isso não fica assim...
 O diabo é meu parente
 E vai se vingá por mim.

Maria: Minha cabeça não nega
 Vai te embora, cantadô...
 Enquanto eu não ficá cega
 Hei de ver bem o amô!

A partir de fonte consultada, será difícil provar a autenticidade deste desafio. Parece-nos que, pelo menos, ele foi reescrito e atualizado

(possivelmente, na década de 1920). Em todo caso, Maria do Riachão constitui-se, pelo tipo de verso e rima, num bom exemplo de desafio paulista – antes da penetração da sextilha nordestina – e sobretudo, uma demonstração da existência bem provável de cantadores de sexo feminino (LUYTEN, 2003, p. 146-148).

Pelo perfil que apresentam as repentistas citadas (Chica Barrosa, Zefinha do Chambocão, Maria Tebana, Salvina, Rita Medeiros, Maria do Riachão, entre outras), elas estariam mais relacionadas a um tipo de modelo feminino do período colonial do qual a historiadora Mary Del Priore diria estar mais distante da imagem e visão de uma mulher pura e virtuosa. Estariam essas cantadoras de finais do século XIX próximas daquelas que foram consideradas mais “filhas de Eva do que de Maria”. Mulheres que “mergulhadas nas asperezas do trabalho doméstico ou nos ofícios de rua e da lavoura, acabam por elaborar, mesmo como rascunhos dos modelos eruditos, regras e éticas próprias” (PRIORE, 2000, p. 32).

Apesar de haver situações de adversidade, sempre houve mulheres que desafiaram o paradigma feminino e cantaram. Mulheres que enfrentaram preconceitos não só de sexo mas também de cor, como as citadas, e fizeram parte desse mundo da poética da voz. Pode-se dizer que as mulheres, no contexto desta poesia cantada, sempre estiveram presentes. Como diz Michelle Perrot, “a memória da mulher é verbo. Ela está ligada à oralidade das sociedades tradicionais que lhes confiava a missão de narradoras da comunidade aldeã” (1989, p. 15). Sua presença é verificada neste universo pelo grau de mediação exercida através da oralidade, contando histórias, lendas e causos, senão em público, entre seus familiares. Há, além desta presença feminina como narradora, as mulheres cantadoras e repentistas que, assim como os homens, também criaram e produziram o mundo da cantoria conforme o testemunho dos poetas que com elas cantaram.

3.2. DE VOVÓ (PANGULA) A MOCINHA (DE PASSIRA): AS MARCAS DE UMA ASSINATURA

A participação de mulheres no campo da cantoria, embora existam poucos registros sobre elas na história, sempre existiu em permanente e muitos desafios. Não se pode comparar a vida de um cantador com a de uma cantadora que, por ser mulher, na maioria dos casos assumiu e assume dupla jornada de trabalho. Além de terem de cuidar da casa, dos filhos e da família – como é a realidade da maioria das mulheres, sobretudo nas sociedades

rurais – elas têm que sobreviver à própria vida errante, nômade, passando todo tipo de dificuldade, como ressalta Creusa Soares¹³³:

A gente sofre muito viajando de caminho afora. Sofre necessidade, se cansa andando por aí afora, subindo ladeira, descendo, não pode passar em rio, tem que suspender a roupa até o joelho, passar nas águas. Às vezes, a gente tem que cortar caminho por longe porque a gente não pode passar, não tem carro. Às vezes tem carro e não tem dinheiro, às vezes tem dinheiro e não tem carro. E o problema é esse. A gente vai por aí a fora, às vezes a viagem é tão longe, que a gente chega de noite. Tem lugar que a gente chega tão tarde, que a gente chega, a sala já tá cheia de gente. A gente chega sem tirar a viola da camisa, e cantar assim mesmo. Às vezes com fome, cansada. Tem casa que são comida, tem casa que não dão (LAMANIT e CRUZ, 1979, p. 87)

Como ressalta a cantora Creusa Soares, elas também enfrentaram os mesmos desafios da vida nômade que os homens. Apesar de que, muitas, para cantar e se deslocar, tiveram de viajar com seus esposos – caso da própria Creusa -, ou, como fez Terezinha Tietre, com a mãe, que figura nas citações de F. Coutinho e José Alves Sobrinho como acompanhante em cantadorias.

Essas mulheres cantadoras que iniciaram seu trajeto no século XX, a partir da década de 1940, como Zefinha Alsemo, Maria das Dores, Vovó Pangula, apesar de já existirem alguns (raros) registros sobre elas, inclusive fotografias, pouco se sabe delas. Mais já se pode falar de um território.

Somente a partir do século XX – notadamente da década de 1940 -, é que se pode falar em uma “expressão” (no sentido em que Deleuze e Guattari formularam) de gênero na cantoria, causada pela *territorialização* da voz da mulher nesse universo marcadamente masculino. Essa territorialização ocorre “[...] a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais”, deixam de serem “funcionais para se tornarem expressivos” (DELEUZE; GUATTARI 1997, p. 121), ou seja, quando as mulheres se expressam não mais pela voz masculina – pelo testemunho -, mas formam espaços marcados por uma “assinatura” outrora invisível. Dá-se a imposição e divulgação de uma visão e ética próprias, pois um lugar recém-conquistado se esboça. Na passagem e transição das forças direcionais (infra-agenciamento) às dimensionais (intra-agenciamento), novos motivos se formam, se movimentam. As referências a essas forças, antes imersas no

¹³³ Creusa Soares nasceu em São José dos Pombos, Município de Vitória, agreste do Pernambuco. Cantou com Maurício, Eloy Machado, José Miúdo, Heleno Moreira, José Sebastião. Com mulheres cantou com: Wanda Maria (de Iguatu-CE), e Zilda Queiroz (CE) e Luzia Falcão, do Maranhão (LAMANIT e CRUZ, 1979).

caos e distantes, já mudaram, são forças que se pode enxergar. Pode-se ver uma tradição que se institui, forte, viva, e, enfim: expressiva. As mulheres povoam um território, cantam. Assim fez Vovó Pangula, Zefinha Anselmo, Terezinha Tietre, Maria das Dores, entre outras aqui citadas.

É dessa territorialização que atualmente pode-se ver um significativo número de mulheres exercendo essa profissão, “no mínimo vinte mulheres atuantes nessa área” (SOUZA, Laécio, 2003, p. 14), as quais o pesquisador destaca: Terezinha Maria¹³⁴, Severina Maria da Silva¹³⁵, Mocinha de Passira¹³⁶, Mocinha Maurício¹³⁷, Santinha Maurício, Neuma da Silva¹³⁸, Lucinha Saraiva¹³⁹, Maria Soledade¹⁴⁰, Luzivan Matias¹⁴¹, Luzia dos Anjos¹⁴², Francisca Maria¹⁴³, Minervina Ferreira, Lindalva Dantas¹⁴⁴ e Odília Dantas de Lima¹⁴⁵.

3.2.1. Vovó Pangula

No trajeto da cantoria do século XX, a presença feminina encontra na cantadora e repentista Vovó Pangula, Maria Assunção do Senhor, os sinais de uma assinatura marcante. Nascida a 25 de Novembro de 1918, na cidade de Simplício Mendes, Piauí, Pangula foi uma daquelas mulheres pobres, negras, filha de trabalhadores rurais, que não tiveram acesso aos códigos da escrita. Viveu toda a sua vida sem saber ler nem escrever. Para sobreviver, teve de trabalhar muito, desde pequena “no trabalho duro, [...] na enxada, na roça, no mato, caçando” (SILVA; BATISTA, 1987, p.7), até chegar a capital onde foi ser empregada doméstica. Poucas eram, e ainda são, as oportunidades para uma mulher em sua condição social, a exemplo de tantas outras cujas vidas se assemelham pelas dificuldades: “mesma vida Severina” de viver numa região sem assistência social, sem políticas públicas culturais, educacionais, entre outros fatores.

¹³⁴ Zona da Mata em Lagoa do Oiteiro, Buenos Aires. Sua infância foi no campo. Não concluiu os estudos primários (QUEIROZ, 2005).

¹³⁵ Seu cognome é Bio Bonzinho. Nasceu no engenho Conceição Município de Nazaré da Mata. Começou a cantar aos 14 anos. Vive atualmente em Carpina (QUEIROZ, 2005).

¹³⁶ Há tópico mais adiante sobre a cantadora que nasceu em Passira-PE.

¹³⁷ Começou a cantar aos 18 anos no engenho Pio XII. Trabalha como servente da Prefeitura de Araçoiaba – PE. É irmã de Santinha Maurício (QUEIROZ, 2005).

¹³⁸ Apresentadora dos programas de rádio *Todos cantam sua terra* e *Palco da Poesia*, pela Rádios Educadora de Conceição e Ibiara, respectivamente. Tem 15 anos de cantoria (QUEIROZ, 2005).

¹³⁹ Geralda Luiza da Silva, Cuité-PB.

¹⁴⁰ É de Brejo de Alagoa Grande. Vive atualmente em João Pessoa.

¹⁴¹ Sobrinha de Minervina Ferreira. Cuité-PB.

¹⁴² Beberibe-CE.

¹⁴³ Cuité-PB. Trabalhou desde criança no campo, plantando.

¹⁴⁴ Várzea Nova –PE. Filha do cantador Abílio Dantas. Trabalhava na roça.

¹⁴⁵ Currais Novos –RN.

Assim como Vovó Pangula, muitas outras cantadoras tiveram a vida marcada pelas dificuldades sociais, a falta do letramento, a exemplo da pernambucana Creuza Soares Santos¹⁴⁶, que faz o seguinte depoimento:

Esse foi a primeira escola sabe! Pegar o cabo da enxada e plantar. Pegar uma cuinha de milho, ele cavando, eu atrás plantando. Tudo isso é trabalho da agricultura. Eu até cavei roça também. Cava pra plantar. Pra pessoa colher a mandioca, tem de plantar aquele rebolo bem pequeno. Quando nascer aquele olhozinho, a pessoa cultivar direitinho... Isso é o trabalho da agricultura, e de todo o trabalho da agricultura participei junto com meu pai, desde pequena mesmo (LAMANIT e CRUZ, 1979, p. 48)

Considerada pelo pesquisador Cineas Santos como “[...] a matriarca do clã dos cantadores piauienses” (SILVA; BATISTA, 1987, p. 5), Vovó Pangula, segundo explica na entrevista concedida para a “Coleção meninos eu vi”, só passou a cantar depois que chegou na cidade de Teresina no ano de 1941.

Em Teresina, ela conheceu o cantador Oscar Pereira, que lhe ensinou o ofício da cantoria, deu-lhe sua primeira viola e também prendeu-a nas armadilhas do amor. “Eu aprendi a tocar viola com Oscar Pereira, [...] eu sempre ia atrás em toda parte: lá na Pedra do Peru, de junto do Poti Velho. Eu assistia ele cantar, achava bonitinho. Foi aí que ele me ensinou a cantar o ‘João Grilo’ e os versos da ‘Princesa Rosa’” (SILVA; BATISTA, 1987, p. 8).



Figura 9: Casa de Vovó, sua viola e algumas fotografias
Fonte: Acervo pessoal de Ria Lemaire

Eu conheci essa história no ano de 2003, quando fui participar, nessa data, do *XXX Festival de Violeiros do Norte e Nordeste*, em Teresina-PI, ano em que também conheci, pessoalmente, as repentistas que lá estavam cantando como: Mocinha de Passira, Antonia Gomes (Toinha Brito), Francisca Onofre (Francisquinha), Jandaia do Norte (Edileuza Souza

¹⁴⁶ Creusa Soares adotou, depois de casada, o sobrenome de Oliveira. Teve onze irmãos.

Barrozo), Maria do Socorro de Santana Ferreira (Maria Ferreira), Rosinha Alves (Maria Costa), entre outras.

Foi o próprio Cineas Santos – o editor da “Coleção meninos eu vi”, que me presenteou com a brochura que registra uma das mais importantes referências sobre Vovó Pangula.

Estando em Teresina, visitei a casa onde morou aquela cantadora, e ainda tive o prazer de conhecer “Seu José”, seu último companheiro, que de maneira carinhosa expõe, na primeira sala da casa, a sua viola e uma fotografia da violeira falecida no dia 04 de Setembro de 1990, aos 72 anos.



Figura 10: Casa em que morou Vovó Pangula. Seu José na porta

Fonte: Acervo pessoal de Ria Lemaire

Vovó Pangula¹⁴⁷ foi uma mulher que trabalhou na agricultura desde criança com seu pai. Era àgrafa, brincante de reisado, bebia muito, brigava e batia seu baião de viola. É a matriarca do clã dos cantadores do Piauí, como diz Cineas Santos, que ainda apresenta um perfil do cantador do século XIX, boêmio, que bebe muito: “eu bebia até três litros de conhaque numa noite, quando não tinha conhaque, eu bebia tiquira, bebia um litro [...] eu bebia, brigava, mas meu instrumento sempre foi zelado” (Cineas Santos *apud* SILVA e BATISTA, 1987, p. 9).

Dessa mulher que andou muito pelo mundo afora – “Oeiras”, “José de Freitas”, “Floriano”, “Santa Maria”, “Inhamuns”, “São João dos tocos”, entre outros -, para criar seus 6 filhos, pouco se sabe, mas na *Casa do Cantador*, em Teresina-PI, existe ainda alguns registros de sua passagem pelos festivais de violeiros e, ainda, uma memória entre os cantadores a ser pesquisada.

¹⁴⁷ Cantou com os cantadores Pedro Lima e Vicente Evangelista.

Dessa cantadora, encontrei na revista *Continente* um exemplo de um dos seus desafios com “um grande cantador” que teria terminado seus versos para aquele duelo da seguinte forma:

Se eu sou o melhor do Piauí
Como é que eu perco pra vovó (Mimeo, s.d, p.14)

Para o qual Vovó Pangula teria respondido “na ponta da língua, superando o cantador e levando-o a parar a viola”:

É melhor que respeite esta vovó
A estrela de nossa Teresina
Enfrentei repentista de Campina
Dei em todos que vi em Mossoró
João Pessoa, Natal e Maceió
Fortaleza meu nome é respeitado
Pra cantar um martelo agalopado
Violeiro só faz se eu quiser
O homem que apanha da mulher
Nunca pode dar parte ao delegado (Mimeo, s.d, p.14).

3.2.2. Terezinha Tietre

Ressaltou-se acima que no mundo da cantoria, segundo alguns depoimentos, os homens hesitam em cantar com mulheres, embora cantem. Sempre houve aquele “medo” – concorrente -, de perder para elas. Entre os que corrobora com esse discurso, destaca-se José Alves Sobrinho,¹⁴⁸ um dos mais conhecidos repentistas do século XX, que contudo, cantou com mulheres. Ele dá o rastro em sua entrevista (gentilmente cedida pela pesquisadora Joseilda Diniz), tanto da presença feminina nesse campo como do frequente medo que têm estes homens cantadores de cantarem com mulheres:

Já era o ano de 1942. Recebi uma carta de Seu Dorgival Costa, da cidade de Esperança para cantar com uma jovem poetisa, a cantadora Terezinha Tietre (Terezinha Dantas). Informava-se na carta que a dita cantadora era muito repentista e preparada nas letras. Pensei não atender o convite, mas, afinal aceitei. Cheguei em Esperança procurei o hotel de hospedagem de Seu José Lino, onde já estava devidamente acomodada a tal cantadora. Esta nem tomou conhecimento de minha chegada, por volta de meio dia. Almocei. Depois dirigi-me à loja de Seu Dorgival para apresentar-me e saber do local

¹⁴⁸ “José Alves Sobrinho a rencontré et connus des nombreuses femmes chanteuses. Durant la période où il était chanteur improvisateur, il en parla peu. Ce n’est qu’après la perte de sa voix, qu’en qualité de chercheur, il les a évoqués dans son dictionnaire *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*” (DINIZ, 2007, p.23).

da cantoria. Ele recebeu-me muito contente e indicou o local da apresentação. Começaríamos às oito horas da noite no salão do seu clube “O Chá Dançante”. No horário previsto, cheguei ao local da cantoria, já encontrei a cantadora Terezinha Tietre ao lado de uma senhora de idade que eu vim a saber ser sua mãe. Fomos apresentados e ficamos esperando a chegada do povo que devia assistir a nossa peleja. Não tardou, o salão estava cheio de gente. Meia hora depois já estávamos afinando nossas violas; eu comecei o duelo. Assim aconteceu: às onze horas da noite encerrou-se a peleja, felizmente eu levando vantagem. Ganhamos 200 mil réis e ficamos bons amigos.¹⁴⁹

O pesquisador F. Coutinho Filho relata, em *Violas e Repentes*, que conseguiu coletar muitas informações de cantoria através do cantador José Soares do Nascimento, entre elas essa raridade de fragmentos de uma peleja entre a cantadora Terezinha Tietre e Manoel Ferreira:

Manoel Ferreira, cantador cearense, em desafio com **Teresinha Tietre**, violeira paraibana, tendo chamado a colega de dona Teresa, foi advertido pela genitora da repentista para que tratasse sua filha por Teresinha. O cantador, no entanto, com intuito de contrariar a velha, excedeu-se na resposta, tornando-se um pouco desprimoroso nos versos dessa sextilha:

- *Eu chamo dona Teresa,
E sei que ela não se zanga;
E se zangar-se eu não corro;
Pois, correndo, o povo manga,
Dizendo que o galo é velho
Correu com medo da franga!*

Passados uns dias a repentista Teresinha foi cantar com José Soares, na fazenda Cipó, no cariri paraibano, deixando o colega de sobreaviso no começo da peleja: As violeiras, nos desafios, ficam no mesmo pé de igualdade em relação a colega do sexo masculino, quanto ao tratamento recíproco.

- *Colega, José Soares,
Entre afoito na contenda;
Cante tudo que souber,
Mas, por favor, não me ofenda;
Não quero vê-lo acanhado
Por estar nesta fazenda!*

Soares respondeu, atendendo ao pedido formulado pela companheira, desembaraçado e afoito:

- *Teresinha, não entenda*

¹⁴⁹ “La remarque : « Pensei não atender o convite, mas, afinal aceitei », montre bien ses hésitations, comme la phrase « ... às onze horas da noite encerrou-se a peleja, felizmente eu levando vantagem », révèle discrètement son soulagement d’avoir remporté la victoire. José Alves Sobrinho, en parlant des femmes avec lesquelles il a chanté, est plutôt parcimonieux et un peu gêné, contrairement à sa façon d’évoquer les grands poètes masculins” (DINIZ, 2007, p.24).

*Que estou cantando assombrado;
Se vou lhe tratando bem
É porque sou delicado;
Mas eu posso dar-lhe arrocho
Que só cobra de viado!* (COUTINHO FILHO, 1972, p. 170)

Grande parte das mulheres cantadoras citadas, do século XX, apareciam como casadas com cantadores, a exemplo de Maria da Dores – conforme declarou Mocinha de Passira em entrevista que me concedeu em 2003 -, Vovó Pangula (Cf. SILVA e Batista, 1987), além de as mais contemporâneas como Maria de Lourdes (casada com João Batista), Carmelita Souza (casada com João Furiba), entre outras.

3.2.3. Zefinha Anselmo

Apesar de praticamente não haver pesquisas sobre a cantoria de repente feminina – talvez as únicas exceções sejam os trabalhos *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*, de Laécio Queiroz de Souza (2003), *Creusa Soares repentista: aspectos da cantiga de improviso e da profissão de violeiro no Nordeste do Brasil* (1979), de Elisabeth Clanet dit Lamanit e Eduardo de Vasconcelos Cruz e a brochura da “Coleção meninos eu vi”, *Maria Pangula* (1987), de Rosa Pereira da Silva e Ana Cristina Batista -, o cantador pesquisador quando lança seus livros, ocasionalmente insere alguma autoria de mulheres. É o caso de José Alves Sobrinho, Geraldo Amâncio, Francisco Linhares e Otacílo Batista, estes últimos nos presenteando com alguns versos da cantadora Zefinha Anselmo (Josefa Anselmo de Souza).

Atualmente são conhecidas, em todo o nordeste: Teresinha, Tietre, Mocinha de Passira e, principalmente, a cearense Zefinha Anselmo de Sousa, nascida em São Benedito, filha do famoso cantador Anselmo Vieira de Sousa, citado pelo doutor Leonardo Mota em os Cantadores e Violeiros do Norte. Zefinha reside em Fortaleza, no bairro Jardim Iracema, e está em plena atividade. No bairro Nossa Senhora das Graças, subúrbio de Fortaleza, cantavam Joaquim Anastácio, bom repentista e ótima pessoa humana. A casa era pequena, uma chuva já se preparava para o lado do nascente. Zefinha, vendo o companheiro terminar de fazer a afinação do instrumento advertiu-o:

*Vamos cantar, companheiro,
Enquanto a chuva não vem;
Depois que a chuva chegar,
Aqui, não fica ninguém,
Porque a casa é pequena,
Não cabe o povo que tem!*

Um ouvinte, certa feita, ofereceu-lhe um copo de cerveja, de modo insistente. Zefina recusou sempre com gestos de cabeça. Vendo que a

peessoa continuava insistindo, usou a poesia para dissuadi-la de tal intento, e pedir-lhe o que interessava:

*Se há de me dar cerveja;
Bote dinheiro para mim,
O dinheiro eu acho bom,
A cerveja acho ruim,
O dinheiro me alimenta
A cerveja me dá fim!* (LINHARES; BATISTA, 1982, p 287)



Figura 11: Da direita para esquerda: poeta Dois de Ouro, Zefinha, jornalista Moraes, Francisco Linhares, sua sobrinha Gardénia e Gary sua pequinesinha de estimação.

Fonte: LINHARES; BATISTA, 1982

Essa é a única referência de versos da cantadora Zefinha Anselmo que se conseguiu coletar, como também a única fotografia da cantadora, que aparece elegantemente com sua viola na mão ao lado dos poetas e amigos.

3.2.4. Mocinha de Passira: “um pedaço de uma lenda”

Mocinha de Passira, nascida em Limoeiro no Pernambuco, em 1948, mãe de dois filhos, tornou-se uma das mais conhecidas violeiras por profissão. Tem seis Cds publicados: *Mocinha de Passira e Valdir* (s.d)¹⁵⁰; *Mulheres no repente* (1999)¹⁵¹, com Minervina Ferreira¹⁵²; *Mocinha de Passira a rainha do repente* (s.d); *Repente não tem fronteira* (2001),

¹⁵⁰ Na apresentação desse CD *Série grandes repentistas*, Assis Ângelo informa que até aquele momento a voz de Mocinha de Passira só tinha sido registrada em 1976, quando Diniz Vitorino a convidou para dividir com ele e outros o LP *Viola, verso e viola*.

¹⁵¹ Segundo Laécio Queiroz, “foi a primeira dupla de violeiras a gravar um compact disc” (2005, p. 57).

¹⁵² Minervina da Silva Costa. Repentista e professora primária. Reside em Cuité, desde que nasceu. É casada e mãe de três filhos. Organizou juntamente com Maria Soledade cinco encontros de mulheres repentistas a fim de tornar pública as vozes das violeiras.

com o poeta Bahiano Bule-Bule; *Mocinha de Passira e Sebastião Marinho* (s.d); *Cantando as coisas da gente* (s.d), com Sinésio Pereira.

Conheci Maria Alexandrina da Silva, Mocinha de Passira, em 2003, no XXX *Festival de Violeiros* que acontece anualmente na cidade de Teresina – PI. Na oportunidade, ela me concederia uma importante entrevista que eu só viria a completá-la no ano seguinte, no dia 31/10/2004, quando eu voltaria a encontrá-la no alto sertão do Ceará, em Quixadá, participando ao lado de Santinha Maurício¹⁵³ do *I Festival Internacional de Trovadores e Repentistas*¹⁵⁴.



Figura 12: Mocinha de Passira e o cantador João Bandeira

Fonte: Acervo pessoal de Ria Lemaire

Para a nossa segunda entrevista, eu tinha curiosidade que ela me explicasse a origem de seu apelido e perguntei: Porque Mocinha de Passira? Que ela me respondeu numa formulação mítica ao se referir ao seu lugar.

Porque “Mocinha de Passira” né? Porque Passira é a minha terra entendeu? Passira é a cidade, Passira é o distrito que eu nasci, Passira é uma serra linda, maravilhosa que você tem que conhecer um dia. Pesquisar, fazer um *picnic*, uma coisa maravilhosa, Passira é lendária. A serra é lendária. E eu nasci perto ao pé da serra, como se fosse um pedaço de uma lenda de lá pra cá, (...) eu levantei pesquisas com meus pais, com meus avós, pra trazer dos meus bisavós, dos meus tataravós, não houve um cordelista, não houve um cantador. Houve alguém da parte da minha mãe que gostava de acompanhar cantorias quando era convidado, pra... ouvir a cantoria, pagar a cantoria mas que nunca ninguém fez nada. Então eu devo muito àquela serra misteriosa de onde eu acho que eu...(PASSIRA, Mocinha de. Fita K7.Entrevista concedida em novembro de 2004).

O mito das serras como lugar sagrado, encantado, de onde vem os cantadores de Serra do Teixeira - PB, e muitos outros cantadores famosos, como os Nunes da Costa e Batista, assim como de Serra do Santo Amaro e da Serra Redonda, no Ceará – de onde vêm

¹⁵³ Josefa Maria da Silva nasceu na fazenda Câmara. Sua infância foi em Pedra Tapada, Salgadinho. Tem 30 anos de cantoria. Atualmente vive em Abreu de Lima e trabalha como costureira (QUEIROZ, 2005).

¹⁵⁴ Evento organizado por Rosemberg Cariri.

Bastinha e Patativa do Assaré, entre outros -, faz parte do imaginário dos poetas e poetisas que acreditam ser a serra e as suas águas cristalinas, arrodeadas de mistérios, responsáveis pela capacidade de cantar dos poetas.

Mocinha de Passira, segundo ela mesma explica, começou “a cantar com onze pra doze anos, na mente” (PASSIRA, Mocinha de. Fita K7. Entrevista concedida em novembro de 2004), criando as estrofes na “mente”, segundo afirma, e repetindo para si, para seu pai e seus irmãos. Ela narra o episódio de sua estréia, ainda criança. Aqui se faz a opção de contá-la na íntegra pelo espetáculo, pela performance e pelas características que trazem o que é o mundo da cantoria. Mocinha vem narrando:

Ai meu pai disse: Se eu for convidar um cantador, você canta? Eu digo: Primeiro o sinhô compra uma viola. Ai tinha um rapaz pro lado de... Telha Branca que ainda é distrito de Passira, já se dividindo com Gravatá, uma cidade vizinha, esse elemento tinha uma viola, lá que pra mim tanto fazia de segunda, de primeira, de terceira, eu nunca peguei em viola! Eu queria uma viola no meu colo num era pra bater que eu não era imbecil. Ai meu pai chegou com a viola, meu irmão olhou assim... Nós somo três, duas mulheres e um homem. Meu irmão olhou assim e disse: Pai tá louco é? Ele (o pai) disse: Não, ela mandou eu comprar a viola, eu comprei e agora ela vai me dizer quando é que que é a cantoria que eu vô convidá o cantadô. Eu disse: Pode chamá o hômi, se ele vier sábado a gente já faz... Onze anos. Meu pai foi... foi tudo na minha vida! O pai: Mocinha tu entra no teu quarto ai e faz umas estrofe de lá ou uns versinhos de lá pra gente ouvir? Eu digo: Eu vou perder tempo é? Pai: Você num faz pra gente ouvir? Eu digo: Não, quando o cantador chegar eu faço! Ai pai disse: Você faz? Eu faço! Ai pai, ceta no burro, partiu pra cidade próxima que era Feira Nova. O distrito de Várzea de Passira é mais perto de Feira Nova do que da cidade de Passira e na cidade de Passira também não tinha cantadô. Em Feira Nova tinha Zé Monteiro, tinha Antonio Monteiro, tinha João Quindinguís e...Ai meu pai encontrou o Zé Monteiro. E ele era cantadô, ele morreu fez um ano agora. Era cantadô, era carpinteiro, era pedreiro, então ele tava numa alvenaria, ai meu pai parou tudo mais... O pai: Seu Zé Monteiro! O sinhô... canta... na minha casa... Ele (Zé Monteiro) disse: Onde é? O pai: Várzea da Passira, doze quilômetros. Ai ele (o pai) disse: Você aluga o carro tudo direitinho, eu pago lá, tudo mais... Você marca a hora... Ai ele (Zé Monteiro) disse: - Quando? Ai ele (o pai) disse: Sábado agora. Ai ele (Zé Monteiro) disse: Ah Sábado agora eu não posso que eu tenho um compromisso. O pai: E no outro sábado? Zé Monteiro: Eu posso! pai: Tá bem, tudo certo! Vá cedo...Zé Monteiro: Quatro hora da tarde eu chego... ah para ai, e eu vou cantar com quem? Ele (o pai) disse: Cum uma minina minha e dobrou a esquina. Ai quatro hora da tarde, antes de quatro hora, tudo organizado, meu irmão ninguém via onde ele estava, meu irmão não tinha mais sorriso, minha irmã ninguém sabia onde ela tava escondida, pra lá com as mininas, passeando na casa do... do... dos... dos sogros e minha mãe somente pela cozinha, sabe? E meu pai na sala e tudo ajeitando tudo e carregando bancada... Meu pai animado todo! E... e eu tô mais ou menos umas três hora da tarde organizando umas boneca minha, ajeitando tudinho né? Mandeí a futura sogra do meu irmão fazê um vestido lindo, era um azul-marinho com um vermelho, um... uma coisa linda! Eu me emperiquei toda...(Risos). Ai

minha mãe: Mocinha! Eu disse: Senhora! A mãe: O seu cantadô chegô! Ai eu, as caixa de buneca (faz um som com a boca) pichi, embaixo da mesa...Dei uma olhada no espelho, girei o cabelo e vim pra calçada ... era até um Rural (nome do carro), houve muito Rural na época e Jeep néra? Era um Rural. Num sei se era vermelho, num sei se era azul, a cor eu não sei. Era o transporte que vinha, meu pai pagou e tava uma girândola...já preparada. Ninguém sabe quantos fogo, foi meia hora... de girândola, que meu pai... quando meu pai convidou os amigos dele...Os parente e os vizinhos, meu pai deu o sinal. (o pai) Disse: O sinal é a girândola quando o cantadô chegar. Então quando Zé Monteiro chegou, meu pai tocou fogo. Eita...parapapapapapa... Lá vem aquele morenã, mei simpático, bigodudo, terno de linho cinza, camisa branca, muito bem vestido...de óculos, com uma... uma galega dum lado com uma valise, galega bem vestida também que era esposa dele. Ai tudo mais, ai quando chega na calçada tá minha irmã assim do outro lado, que foram buscar ela, tá a noiva do meu irmão assim recantada, meu irmão ninguém viu. Meu pai que já foi encontrar o povo, minha mãe e tudo e ele (Zé Monteiro) abraçou todo mundo e todo mundo, ai vêi tocô assim no meu ombro: E tudo bem garota? Tudo bem. Ai ele olhou pra meu pai e disse: A moça... qualé dessas duas que vai cantar comigo? Ele (o pai) disse:Essa aqui! Ai ele (Zé Monteiro) disse: Essa criança? Eu disse: É, e não quero perder tempo porque a viola ta ali sem corda, o sinhô vai butá aqui no papel o número das corda que é pra meu pai pegá antes de fechar o armarinho. Ai...Zé Monteiro: Cê vai tocá na viola? Não, que eu não sou imbecil, que eu num vô tocá na viola, eu quero ela na minha perna, eu quero uma viola comigo, que vai ser minha companheira a partir de hoje, então eu quero a corda, eu quero ela cordoad e quero ela afinada pelo sinhô. (Mocinha bate na mesa e faz sons com a boca) xiuiuiuiu... Ai o jantá ninguém sabe, foi maravilha! Era pirú, era buchada, era o cabrito assado, era bode, era mei mundo...e as festas de lá, as canturias da minha casa, da região era assim. E pra todo mundo quando dava meia-noite, tinha uma parada de meia-noite, todo mundo ia jantá e ia cumê de tudo, de qualhada, de queijo, de carne, de tudo, ai o cantadô tinha uma hora de descanso, porque daí ele vinha voltar pras quatro, às cinco da manhã viu? Mas como era a estréia eu não iria a essas altura. Sete hora da noite não cabia nada. Foi tirado tudo que tinha dento de casa pra comportá um pouco do povo em pé entendeu? Meu irmão não existiu em janta, minha irmã sumiu...E minha mãe só na cozinha com a chaleira no fogo fazendo café. Ai... ai eu vim... a cade... tinha... tinha um tipo de cadeira na época, Gerdau, conhece a cadeira Gerdau? A cadeira aqui, eu fiquei do lado do corredor da sala da... que entra pra cozinha e ele (Zé Monteiro) desse lado, antes ele me perguntou: Você canta o quê? Eu disse: Eu canto sextilha, eu canto mote de sete, eu canto mote decassílabo, eu canto quadrão de oito, eu canto quadrão de dez, eu canto martelo alagoano, eu canto martelo miudinho, eu canto o morão trocado, eu canto a toada gemedêra, eu só não canto três coisas: martelo agalopado porque não tem alvo e eu não sei ainda atirar, eu atiro um, dá certo o outro num dá, quebra-cabeça e gabinete. Até essa altura eu só tinha ouvido de perto duas canturias e meia. Entre nove anos e onze anos, só duas canturias e meia. Porque foi uma cantoria de Raul Ferreira com Zé de Ananias (...) muito boa e eu me sentei perto deles, pedia tanto silêncio que era capaz de fazer mais zuada do que o povo. Outra canturia de Severino Camocim e Severino Moreira. E o Moreira tá vivo mora em João Alfredo e também não tá muito velho ainda. E a terceira canturia de João Soares cum... cum...com... com Manoel Nogueira, essa só foi à metade, porque na metade... ai! eu ia embora, rumbora, bora, perdia o resto. Ele (Zé Monteiro) acreditou, desacreditando. Meu pai tá em todas, recebendo todo

mundo, isso era escrivão, isso era lambreta, isso era trator, isso era caminhão, isso era Rural, isso era Jeep, isso era cavalo, bicicleta, o que tu pensa! o terreiro num coube não. A estrada, a estrada foi isolada minina... Que mais a estrada de... de... de... trânsito, de automóvel era mais por baixo né? E ali em cima isolô. E muitos cavalos butadu no cercado. Abalô a região toda! Uma minina, como é que pode? Ninguém nunca ouviu falá que essa minina cantô nem que vai cantá! É mintira! Todo mundo me conhicia... não essa minina num... ninguém... é ôtra que vem nu lugá dela! Que ôtra? Eu me sentei e tudo, pus a viola na posição, ai ele (Zé Monteiro) disse: Pode começá? Eu disse: Quando o sinhô quisé! Oiti e coisinha, lá vai uma... primeiro baião, daqui a pouco ele parô, ai pedi... perguntô se eu quiria sai o segundo, ai eu disse, ainda não que eu não tenho muita prática, o sinhô sai o segundo e lá vai purali e lá vai, quando foi no terceiro baião, meu irmão tava trancado num quarto de dispensa em casa e ninguém sabia. Uma porta de abriu e a moeda da época não sei quanto era, como hoje é cem reais né? A maior né? Ai ele... a maior moeda da época ele... botô na bandeja... Meu irmão! Porque ai ele tava uvindo, levando fé, se num prestasse ele ficaria dentro do quarto... Como ele viu que tinha sigmento, ele abriu... a moeda maió da época butô na bandeja e o povo já tava se preparanu pra pagá... Pai disse que a caturia num ia sê de elugio, porque tinha muita gente pá elugiá um e fica ôto... quem quisesse colaborá, colaborasse que o cantadô tinha vindo de longe e tudo mais e todo mundo se mobilizô e colaborô, essa canturia houve pequenos intervalos assim de cinco minutos, ai saíram motes de decassílabo, cara pidinu mote e eu cantei mote e tudo mais... cantei quadrão com ele, cantei o martelo alagoano, ai tudo mais... ai antes da meia-noite, em cima quase da meia-noite, ai ele pediu permissão ao povo, é a estréia da minina, a surpresa era palma, era palma demais... Como era uma coisa dessa? O povo olhava assim...Então uma coisa que todo mundo domina mesmo sem amar o cara sabe o que é! Então Fanka, vai purali ai... terminou a canturia, o povo vai se dispersando, ai Zé Monteiro chama pai em particular assim e diz: Essa minina se num houver um obstáculo no caminho dela, vai ser a maior repentista do mundo, porque ela tem tudo, ela me surpre...Ela me surpreendeu, num levei fé nessa minina nem.... Eu disse, ela vai cantá umas sextilhinhas decorado de algum cordel De algum folheto. Que folheto que nada! Ele (Zé Monteiro) disse: Me surpreendeu! Pai disse: Se Deus quiser vai ser, porque por mim tem todo apoio. Porque meu pai me deu apoio¹⁵⁵...João Marco da Silva, agricultô, magarefe né? Eu sou carnívora porque meu pai a partir de um ano já mandava eu comê panelada e tudo mais... Então foi por ai, na terça-feira seguida já chegou um cantadô de Vitória de Santo Antão, chamado Zé Paulino. Que essa canturia foi anunciada, na Rádio Planalto de Carpina, Rádio Difusora de Limoeiro, que na época tinham dois programas de violeiros que comandavam o Nordeste todo viu? E meu pai fez o convite verbal, era num burro meu pai direto, duas semana na casa do povo. Mas meu pai foi tudo na minha vida! Ai lá vai tudo mais, na terça-feira chega um cantadô pra acertá uma canturia em Vitória de Santo Antão, porque quando eu dei um vô do ninho eu saí voando. Ai ele acertou a canturia, ai pai disse: Zé Paulino você num vai hoje, você fica pra amanhã, que eu vô

¹⁵⁵ A repentista Minervina Ferreira conta em entrevista que “começou vendo o pai e os amigos cantadores tocarem, até que um dia desafiou o pai e pediu para tocar. ‘Meu pai disse: duvido. Você não sabe tocar. Eu disse: eu sei, me dê’, recordou. Daí para frente começou a participar de cantorias, com o pai a incentivando que tocasse”. (FERREIRA, Minelvina. Mulheres de Repente. O Norte. Entrevista concedida aAdriana Crisanto. Março de 20003)

convidá um povo amanhã pra fazê um baião aqui, você ia? O povo por perto né? Ai eu disse: Vô le... E... Nesse período, nesse espaço eu vô pidi pra Zé mi insiná a afiná a viola que eu num quero dependê de ninguém, afinando a minha viola. Eu disse: Zé Paulino por favor você me diga aqui como é que afina essa viola? Você...Eu num peguei lápis, eu num peguei papel, num marquei nada... Ele disse: Essa primeira com essa terceira, essa terceira vem nesse tom aqui com essa quinta, ai ele botava, es... com essa sexta, essa quinta, quarta casa ela tem que dá aqui nesse tom, essa terceira de lá pra cá ela dá aqui em cima no segundo, a braba, que chama a braba, que é a segunda de lá pra cá, ela dá aqui na quarta, nesse tom e essa primeira dá aqui e dá aqui, onde você quisé. Ai ele fez duas vezes, ai eu comecei, desafinava, ajeitava um negócio, desarrumava, e ajeitava e desarrumava, passei a tarde e no outro dia eu já tava, que se não tivesse quem afinasse, já dava pra eu cantá. Porque pra você vê ... Comecei, na qua... na... na quarta-feira teve o baião de viola, no sábado o cara marcou pra ir pra Vitória, na ôta semana chegou João...Pai e mãe que me acompanhava e eu cum uma agunia pra ficá de maió... má demoro demais pra chegar dezenove anos, eu fugi pra casa de Pinto do Monteiro... ...(PASSIRA, Mocinha de. Fita K7.Entrevista concedida em novembro de 2004).

Por participar de muitos festivais, cantorias e por editar CDs, Mocinha considera-se uma cantadora nacional, em oposição ao que ela chama de cantadoras regionais. Ou seja, as que não romperam os paradigmas do espaço doméstico,

ficaram regionais, elas enfrentaram preconceito machista de marido, de tudo, não desenvolveram culturalmente, não fizeram muita coisa, quase ninguém tem o primário, [...] eu conheci as mulheres que se deslocaram... Maria das Dores, Otilia Soares, Minervina também viaja, nem tanto porque é professora...penso que a nômade da viola sou eu” (PASSIRA, Mocinha de. Fita K7.Entrevista concedida em novembro de 2004).

Para Mocinha de Passira, Maria das Dores foi “considerada a maior repentista mulher...fui a uma confraternização na casa de Das Dores, mais ou menos em 1986 ou 1987, em Itabaiana, na casa dela” (PASSIRA, Mocinha de. Fita K7. Entrevista concedida em novembro de 2004). E conta:

Maria das Dores é do Teixeira da Paraíba e cantei muito com ela...cantei no aniversário dele com ela em 1998...ninguém registrou nada dela...O marido dela também cantava... eu tenho duas estrofes de sextilha de Das Dores...Uma ela cantando com o marido dela, ele chamava José Pereira, ele morreu primeiro que ela, ela estava cantando com ele, e alguém pediu um desafio, o elemento só acha que é desafio quando agride a moral...O marido de Das Dores no final disse:

Isso quando não cresceu,
Já está dizendo quem é.

E Das Dores respondeu...

Muito obrigada, seu Zé
 Eu agradeço o senhor
 Não cresci, não dei pra gente,
 Não soube escolher amor,
 Que a mulher que tem vergonha
 Não casa com cantador.

Este foi de Das Dores, a mulher que cantou, porque Otília Soares fazia um barulho....cantava pouco...era da Paraíba...morreu em 98 e Das Dores agora em 2000. Eram tudo contemporânea...tem outra em que Das Dores canta com Luiz Salvino (casado com Dalice). Lá na frente ele terminou o verso assim: Já cantei...Eu vou parar o baião...“Não sei o que lá”. Não foi por que alguém me pedisse é porque até agora, você só cantou tolisse. Ele disse com Das Dores, e Das Dores disse:

Tenho pena de Dalice
 Uma pessoa Tão bela
 Que perdeu a virgindade
 Que maculou a capela
 Casando com um macaco
 Para fazer vergonha a ela.

Isso é de Das Dores, esta mulher cantou, e eu tive o prazer de cantar com ela. ... (PASSIRA, Mocinha de. Fita K7. Entrevista concedida em novembro de 2004).

Mocinha de Passira recorda ainda sobre a repentista:

Maria das Dores, estas duas estrofes que eu lhe passei, ela fez de repente, ela fez no momento... e eu tenho mais outras dela que eu peguei no caderno na casa dela...mulher que cantou bem, ali cantou bem...uma mulher que viveu quarenta anos de viola... outra que já passou, deve ter morrido há uns trinta anos, morreu com seus 70 anos, disse que era uma Morena Passarinho, disse que era uma negona alta ... bebia uma cachaça e desafiava os homens, ela era da Paraíba. ... Esta eu peguei com Maria das Dores.... Maria das Dores conheceu ela, e cantou com ela também... (PASSIRA, Mocinha de. Fita K7.Entrevista concedida em novembro de 2004).

O cantador Sebastião da Silva, em entrevista para a pesquisa que deu origem a dissertação de mestrado sobre Creusa Soares, informa que

Maria das Dores é uma excelente poetisa. Uma oportunidade, ela cantando comigo, aí eu fiz lá uma estrofe que deu origem à pegada da deixa dela, quando ela disse:

*Do que fui pró que tou sendo
 Estou muito diferente
 Já fui Maria das Dores
 No topo de antigamente
 Mas a Maria acabou-se
 Ficaram as dores somente* (LAMANIT e CRUZ, 1979, p. 140).

No livro *De repente cantoria*, de Geraldo Amâncio e Vanderley Pereira, há um trecho sobre Clodomiro Paes cantando com Mocinha de Passira, em que ele disse, ao final de uma estrofe, com todas as forças de um conquistador:

*Se eu pudesse pousaria
Nas ondas dos seus cabelos.*

Mocinha reprimiu com toda arte:

*Deixe desses pesadelos
Os seus sonhos são perdidos
Pois nunca tive você
Na lista dos meus maridos;
Estando com fome tenho
Meus cardápios preferidos.*

Clodomiro não se deu por vencido e insistiu com outro repente que terminou assim:

*Você é deusa sublime
Que eu conservo pra mim.*

Mocinha aproveitou a deixa e se explicou, mais uma vez:

*Não visito seu jardim
Nem piso na sua grama;
Não entro na sua casa,
Nem durmo na sua cama,
Que só sei bater na porta
Da pessoa que me ama.*

O poeta não estava brincando. Arma-se dos mais requintados floreios na linguagem dos versos para conseguir, em vão, seu intento: Finalmente, tentou com este desfecho:

*Ainda quero ser dono
De toda a sua beleza.*

Ela respondeu filosofando:

*Mas eu sou uma princesa
De um castelo diferente
Sou humana, tenho alma,
Como todo mundo sente,
Onde tem um coração
Só cabe um outro somente* (AMANCIO; PEREIRA, 1995, p. 43-44).

A presença das mulheres cantadoras e repentistas só difere da das poetisas de folhetos porque, até hoje, ainda não se encontrou registros que comprovem que estas publicassem no começo do século. Existe informação de suas presenças, mas raros são seus

versos que são declamados por algum poeta ou poetisa. Os manuscritos que se sabe que existiram, conforme ressalta Mocinha de Passira, sobre o caderno de Maria das Dores, nunca foram publicados.

Até meados do século XX, as mulheres somente cantaram, conforme se sabe e se confirma com suas presenças e testemunhas oculares acima mencionadas. Muito raramente elas tiveram a oportunidade de publicar nesse contexto, tendo algumas de usar pseudônimo masculino, ou mesmo publicar como anônimas. Pouco a pouco, como veremos nos capítulos seguintes, descobre-se a produção dessas mulheres, principalmente em meados do XX, editando versos.

Finalizando, esse capítulo abordou brevemente a presença de mulheres cantadoras do século XIX e XX. O objetivo foi oferecer um panorama da participação das mulheres nesse universo, tendo em vista demonstrar as presenças fundamentais que demarcaram o território feminino na cantoria.

Este estudo demonstra, por outro lado, que não é possível mais hoje, a partir do ponto de vista dos estudos orais, estudar as mulheres no cordel sem estudar as relações entre estas e a cantoria, entre a oralidade e a escrita e as novas tecnologias digitais onde elas se apropriam para publicarem seus Cds.

As mulheres repentistas da atualidade estão inseridas em um novo contexto, do qual Chica Barrosa, por exemplo, não pode ter acesso. Contudo, ainda se observa as mesmas dificuldades quanto ao letramento e ao acesso ao nível universitário, por exemplo, nenhuma delas faz faculdade. Assim, embora existam as mesmas dificuldades para se inserirem nos espaços públicos, notadamente as condições tecnológicas as favorecem e algumas delas já se apropriam das tecnologias digitais¹⁵⁶ para gravarem e publicarem seus CDs, digitalizando nesse século XXI a força e a presença de suas vozes.

¹⁵⁶ No caso das autoras de cordel muitas já têm blogs, ver mais adiante.

CAPÍTULO IV – DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO NO FOLHETO: AS LINHAS DE UMA ASSINATURA

4.1. A DESTERRITORIALIZAÇÃO DE GÊNERO NO FOLHETO: AS LINHAS DE UMA ASSINATURA

Desde que passaram a ser publicados, o folhetos, em geral, refletiram uma trajetória de produção marcadamente masculina. Nomes como Leandro Gomes de Barros¹⁵⁷, João Martins de Athaíde, Zé Pacheco, João de Cristo Rei, Silvino de Pirauá, Manoel Caboclo¹⁵⁸, Pedro Bandeira¹⁵⁹ – só para se citar alguns poetas que constituem os catálogos e bibliografias sobre o tema –, revelam essa realidade. Eram homens os poetas que publicaram e que estiveram à frente enquanto autores desse contexto editorial, fato pelo qual os pesquisadores, quando constroem o cânone para essa “literatura popular em verso”, não detêm atenção, muito menos se interrogam sobre a “ausência” feminina. Notadamente eles não tiveram a seu tempo como refletirem sobre a exclusão das mulheres desses lugares públicos e, por estarem presos ao escriptocentrismo do texto impresso, também não conseguiram perceber, na maioria das vezes, a presença feminina no campo da oralidade, em que principalmente as mulheres produziam.

Quando há o advento do mercado editorial do folheto, elas são – sobretudo devido aos altíssimos índices de analfabetismo do qual as mulheres sertanejas, pobres, negras e trabalhadoras rurais foram e são vítimas –, as principais excluídas desse processo. Mesmo havendo manuscrito seus versos, pouquíssimas foram as mulheres que puderam editar seus poemas. E quando o faziam, tinham de usar pseudônimos masculinos, como Maria das Neves Pimentel, ou mesmo, não assinar suas obras, como é o caso de Maria José Athayde¹⁶⁰. As mulheres nordestinas inseridas no contexto do grande *boom* do folheto no século XX, apesar de estarem convivendo neste universo – seja como filhas de poetas, esposas, ou até mesmo enquanto poetisas –, não tiveram visibilidade na sociedade tradicional. Isso se deve, em geral, ao fato de que as mulheres não tinham direito à vida pública, segundo Margareth Rago, “o que significava a impossibilidade não apenas do acesso aos negócios, aos cargos políticos e de direção, à cultura e à educação, como também a do desfrute da sociabilidade (...) pelo menos não nas mesmas condições que os homens” (2004, p.34).

¹⁵⁷ Poeta que nasceu 19 de novembro de 1885, município de Pombal, Paraíba. Morreu no dia 04 de março de 1918 em Recife-PE.

¹⁵⁸ Poeta e editor de folheto de Juazeiro do Norte.

¹⁵⁹ Poeta e repentistas de Juazeiro do Norte. Comemorou em 2007 50 anos de cantoria.

¹⁶⁰ Filha de João Martins de Athaíde, declarada por um irmão (Marcus Athayde), em entrevista, como sendo a que fazia grande parte das capas dos folhetos do pai. Sofia Athayde, esposa de João Martins, revela ainda que Maria José Athayde fora autora de folhetos. (Cf. MAIOR, 2005, Hedra).

Um novo fato, contudo, vem se destacando no mundo do folheto: a presença, cada vez mais expressiva, de mulheres *publicando* suas obras. Se em alguns anos atrás pesquisadores julgaram que “[...] literatura de folhetos do Nordeste, foi escrita por homens” (TERRA, 1983, p.17), ou mesmo que “apesar de poder-se encontrar um ocasional folheto escrito por mulher, praticamente todos os profissionais são homens” (SLATER, 1984, p. 27), já podemos avistar uma outra realidade.

As mulheres que passam a publicar seus folhetos não estão limitadas ou circunscritas ao espaço doméstico, em casa. Elas ocupam outros espaços, desterritorializam-se do lar, passando a estar presentes também no mercado¹⁶¹ de trabalho¹⁶². São professoras de ensino médio e ou secundário, algumas com nível universitário, funcionárias públicas, médicas, empregadas domésticas. A grande maioria sabe ler e escrever, participa de grupos, associações de bairros e estão presentes em movimentos sociais. Essas mulheres, nascidas, na maioria das vezes, na zona rural, quando passam a escrever, preferem o gênero que desde a infância conhecem e têm na vivência das comunidades onde viveram ou vivem.

O contexto de 1970, situado como o período em que se iniciam as mudanças que inserem uma presença feminina publicando folhetos, não é um recorte rigoroso. Pode-se falar da existência de algumas mulheres que publicaram antes dessa data, uma com pseudônimo masculino, o caso de Maria das Neves Pimentel, outra anonimamente, como Maria José Athayde, até mesmo mulheres que começaram a editar nesse contexto, autoras que assinam suas obras.

4.1.1. Maria das Neves Pimentel: filha de poeta, neta de repentista!

Eu sou filha de poeta
E neta de repentista
Meu avó era Ugolino
E meu pai Chagas Batista
Também faço poesia

¹⁶¹ As mulheres da classe trabalhadora sempre estiveram no mercado de trabalho. Todavia, as pobres não faziam parte das estáticas, mas fizeram sim parte do mercado, cruelmente, de forma invisível estatisticamente. Havia na política do *establishment* um apagamento sobre os trabalhadores das bordas, homens e mulheres, tornando-se visíveis a partir da política dos direitos trabalhistas de Getúlio Vargas.

¹⁶² Vale ressaltar que “[...] nessa década a mulher aumentou muito sua participação também na PEA (População Economicamente Ativa, que engloba as trabalhadoras ocupadas e as desempregadas, com exceção das empregadas domésticas). No setor primário (agropecuário) as mulheres passaram de 9,6% da PEA em 1970 para 12,7% em 1980. No setor secundário (indústria), de 12% para 16,6% e no setor terciário (comércio e serviços) de 38,2% para 43,1%” (TOLEDO, 2001, p. 91)

O poeta é um artista
 Maria das Neves Pimentel

Poucas foram as publicações no campo da literatura de cordel que abordaram o tema da autoria feminina. Talvez a única publicação na historiografia que ressalte essa importância, trazendo a presença de uma mulher nesse contexto, venha a ser o livro de Maristela Barbosa de Mendonça, intitulado *Uma voz feminina no mundo do folheto* (1993), que trata especificamente da cordelista paraibana Maria das Neves Pimentel.

Trata-se de uma pesquisa que revela uma mulher-poeta que, para escrever no contexto da sua época – 1935-, profundamente marcada por valores patriarcais, teve de encobrir-se por um pseudônimo masculino. O estudo revela também os difíceis caminhos pelos quais as mulheres trilharam para terem suas vozes inseridas no campo dessa poética, tendo de assinar seus versos como homem, conforme Maria das Neves Pimentel o fez, sob pena – segundo ela afirma, referindo-se à assinatura do seu nome nos folhetos –, “se botar não vende” (MENDONÇA, 1993, p. 70). Essa declaração indica o quanto a sociedade e as relações patriarcais estavam impregnadas do contexto e do imaginário das pessoas que julgavam melhor os folhetos de autoria masculina, ou, por outro lado, que Maria das Neves, mulher letrada, não tinha intenções de se identificar com uma literatura “popular”, tão divulgada entre os folcloristas da época, como “simples”, “singela”. Talvez não por acaso, sua fonte de inspiração tenha sido a literatura canônica da época, da qual ela buscou referência.

Por esses motivos, e por outros que ainda não se pode afirmar, a identidade de gênero tenha sido negada, submetendo as mulheres às máscaras de seu tempo, neste caso o pseudônimo masculino Altino Alagoano, proposto pelo esposo de Maria das Neves – Altimar, que era de Alagoas. Assinando como homem, ninguém poderia descobrir que aquela mulher, mãe de família, pudesse escrever e publicar seus versos para serem vendidos nas grandes feiras daquele período. Diz ela, em entrevista a Maristela Barbosa de Mendonça.

Todos os folhetos que foram vendidos na Livraria de meu pai ou que foram impressos, tinham nome de homem, eram homens que faziam, não existia naquele tempo, folheto feito por mulher, e eu, para que não fosse a única, né?, meu nome aparecesse no folheto, não fosse eu a única, então eu disse:

-Eu não vou botar meu nome

Ai meu marido disse:

-Coloque Altino Alagoano (PIMENTEL *apud* MENDONÇA, 1993, p. 70).

É a própria Maria, ainda, que tem medo de assumir sua palavra poética e de publicar, ao dizer: “eu não vou botar meu nome”, ameaçando, “se botar não vende”. Tratava-

se de uma assinatura que a teria levado talvez, a ser, naquele contexto, olhada diferentemente pelo povo de sua comunidade, mormente por ser mulher e, sobretudo, por escrever numa poética conhecida como sendo de “iletrados”, não sendo essa sua condição. Em seu lar, segundo ela mesma informa, “a gente lia, lia muito, não sabe? Então lia para as empregadas ouvir, a gente lia muito...poesia, não só de papai”¹⁶³ (MENDONÇA, 1993, p. 57).

Segundo Barbosa (1993, p. 200),

Maria das Neves, ao utilizar o pseudônimo promove uma dupla ruptura; ela rompe com seu próprio mundo, o mundo da mulher, e rompe com a tradição familiar dos Nunes-Batista. Nega-se e nega a família. Ela se lança no mundo do folheto sem a tradição dos Batistas, que rejeita para conquistar o seu espaço. O nome da família é substituído por um nome desconhecido.

Mesmo tendo publicado três importantes obras em folhetos, a saber, *O Corcunda de Notre Dame* (27 páginas e 100 estrofes) *o Amor Nunca Morre* (42 páginas e 160 estrofes) e *O Violino do Diabo* ou *o Valor da Honestidade* (48 páginas e 241 estrofes), respectivamente de 1935, 1938 e “o terceiro (...) mais ou menos...em 1945, por aí”¹⁶⁴ (MENDONÇA, 1993, p. 69), nunca foi reconhecida pela historiografia. Nem mesmo o seu irmão, Sebastião Nunes Batista, quando colaborador na Fundação Casa de Rui Barbosa, prestou-lhe homenagem, conforme fez com seu pai, o editor e poeta Francisco das Chagas.

O pseudônimo masculino utilizado pelas mulheres foi sempre uma estratégia encontrada em um contexto de impossibilidades para elas se colocarem enquanto autoras. Assim como Maria das Neves assinou como Altino Alagoano, outras também o fizeram na literatura, a exemplo das irmãs Bronte, George Sand. No Brasil, temos Nísia Floresta Brasileira Augusta; Emília Bandeira de Melo (a Carmem Dolores), que assinava como Leonel Sampaio; Auta de Souza (Hilário Neves), (MOREIRA, 2003, p. 70).

No campo da literatura de cordel, as mulheres também usaram e ainda usam essa estratégia. Em alguns casos, não somente por causa de questões de gênero, mas por questões políticas, já que o folheto pode ser usado como material de propaganda eleitoral ou para denunciar governos, violência, entre outras questões. Em entrevista (21/01/2007) com Salete Maria da Silva, a autora revelou que escreveu um folheto para um amigo candidato a vereador e não quis se identificar, usou o pseudônimo de “Zé do Povo”¹⁶⁵. O mesmo nome também foi usado pela poetisa Josenira Fraga, que relata em entrevista (22.02.2007):

¹⁶³ Ela refere-se ao poeta e editor Francisco das Chagas Batista, seu pai.

¹⁶⁴ Há uma nota de rodapé nesse trecho da entrevista de Maria das Neves Pimentel para Maristela Barbosa de Mendonça, que esclarece: “os três folhetos foram publicados antes de 1940” (1993, p. 69).

¹⁶⁵ Observe: “É hora de dar o troco: nem Raimundão, nem CC!”

sem querer me encomendaram um cordel pra fazer sobre política, sobre a vida de um político, o lançamento de sua candidatura e eu a partir daí passei.. os candidatos que eu realmente aprovo, tá? eu apoio eu ponho Josenira Fraga, agora, os que eu não tenho nenhum vínculo, faço só por fazer, eu uso um pseudônimo chamado “Zé do Povo”, né? Já me questionaram porque “Zé” mais realmente eu não quero dar a pista de mulher, né? Eu digo que mulher nunca faz as coisas erradas, só faz coisas certas.

Observa-se, além dos pseudônimos, o uso de heterônimos, a exemplo de “Araponga”, estratégia de disfarce usada por Sônia Vasconcelos, conforme ela se identificou pela contra capa de seu folheto. O encontro com este “autor” ocorreu em um dos dias de intensa pesquisa no *Fonds Cantel*, onde eu e a professora Ria Lemaire vasculhávamos as prateleiras repletas de cordéis, a fim de, entre outras buscas, encontrar alguns de autoria feminina. Essa surpresa nos veio como um achado, não fosse a declaração contida na contracapa, numa dedicatória ao professor Raymund Cantel, a identificação seria impossível.

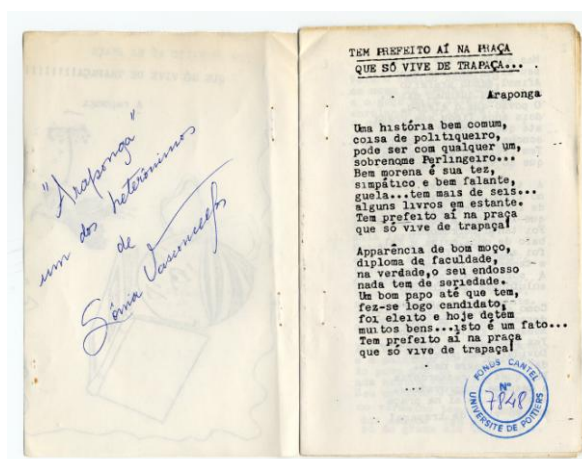


Figura 13: Contracapa do folheto de Sônia Vasconcelos
Fonte: Fonds Raymond Cantel

Pode-se constatar que o pseudônimo ou heterônimo, na atualidade, é usado também, e não somente, como um disfarce para as mulheres, mas para fazerem denúncia, o que pode ser o caso de “Araponga”, cujo título do seu folheto vem no mote “tem prefeito ai na praça que so vive de trapaça”, ou mesmo para venderem algum cordel sob encomenda, de acordo com Josenira Fraga.

4.1.2. Contexto entre 1935 1970: xilogravadoras e poetisas

Ao realizar pesquisas no *Fonds Cantel*, da Universidade de Poitiers, defrontei-me com um importante acervo de entrevistas em fita K7 que o professor Raymund Cantel e suas

alunas fizeram com os poetas e editores no Brasil. Entre essas, as que mais me interessaram naquele momento foram as realizadas com o filho de João Martins de Athayde chamado Marcus Vinícios Athayde e com José Bernardo da Silva, ambas na década de 1970. Este último dá o depoimento de que, por questões comerciais e financeiras, as xilogravuras das capas dos folhetos passaram a ser feitas em Juazeiro do Norte, por seus filhos e netos, sendo ainda uma nora, Iraci, a autora de algumas das capas que publicou o editor na década de 1970. O fato é confirmado pelo poeta e xilogravador Stênio Diniz, neto de José Bernardo, em entrevista que realizei com ele em fevereiro de 2008, em Juazeiro do Norte, e pelo pesquisador Gilmar de Carvalho, que me informou que Dona Iraci não só compunha as capas dos folhetos, como ele mesmo havia constatado em uma entrevista. Segundo Stênio Diniz, “ela é primeira xilogravadora de Juazeiro do Norte” (DINIZ, Stênio. Entrevista concedida em fevereiro de 2009), apesar de que, até hoje, os estudos da área não a tenham mencionado nesse campo enquanto xilogravadora.

No tocante à entrevista concedida por Marcus Vinícios Athayde, transcrevo abaixo seu testemunho, fundamental para uma nova compreensão da historiografia da gravura brasileira em que é revelada a presença feminina – por tanto tempo silenciada:

[...] de 1944 a 1945 foi o período de consolidação do nome dele. Então ele dominou sem nenhum competidor próximo ou aparentemente próximo, todo mercado da época. Mais sempre dentro de uma visão pioneira que era aquele de fabricar pra vender, um bom folheto. Por exemplo, ele fazia muitos bons folheto e rasgava porque não gostava. Todas as poesias dele, ele não publicava, porque ele achava que poesia não era um troço lido o que era lido era o folheto, era a história. Bom, os temas eram os mais variados, não é? O grande filme da época por exemplo: “o prisioneiro de zenda” não sei se você se lembra, foi o primeiro filme da “metro”, colorido, o primeiro filme do cinema colorido. Acho que é de 50, 52, por aí, mais eu já tinha visto uma edição anterior do filme, grande sucesso no Brasil e que a capa era o retrato da Claudete [...] com Stuart [...], então fazia-se muito isso. Pegava-se o clichê de um jornal e colocava-se, ou então os megacines da época francesa, tinha aquelas cenas melosa, aqueles cartões postais de hoje. Na época não eram nada kit a coisa, era muito moda, então colocava-se uma rosa bem grande, vinha o homem de arte que na época não era homem de arte, lapidava a capa e publicava-se aquilo. As capas de papai foram as primeiras a serem feitas a mão, era a minha irmã que fazia, a mais velha, Maria Athaide, mais velha, da outra esposa. Ela desenhava todas as capas. Normalmente fazia muitas capas pra ele aprovar uma. E ele me disse, já quando tava velho que nunca gostou de uma capa dele, porque as que ele fazia não gostava, que ele desenhava também, e as que ela fazia, não gostava. Como não tinha solução, não queria mais colocar gringo na capa, então colocava os desenhos dela mesmo, pelo menos era uma forma dela ganhar dinheiro, entende? [...] ela não! Ela encarava como uma forma de criar uma coisa, ele como uma forma de ganhar dinheiro.

O depoimento de Marcus Vinícius Athayde revela como a contribuição das mulheres nesse campo foi silenciada pela historiografia, depoimento que é confirmado em outra entrevista, realizada por Roberto Benjamim, com Sofia Cavalcanti de Athayde, a segunda esposa de João Martins de Athayde. Indagada se havia uma filha do poeta que desenhava as capas, ela responde: “a filha dele desenhava também” (ATHAYDE, Sofia *apud* MAIOR, 2005, p. 60).

RBC - “qual o nome dela?”

SCA- “É Maria José de Athayde”

RBC- “E também ouvi falar que tinha uma filha dele que fazia versos também. Era essa mesma?”

SCA- “era essa mesma”

RBC- “E a senhora sabe dizer algum desses folhetos?”

SCA- “Balão do destino”

SCA- “Balão do destino e uma noite de amor” (ATHAYDE, Sofia *apud* MAIOR, 2005, p. 60)



Figura 14: Capa do Folheto *O balão do destino* de Maria José de Athayde

Fonte: Acervo pessoal

Essas declarações apresentam outra história do cordel em que aparece uma presença feminina escrevendo versos e até publicando no contexto que foi seu grande *boom*. Trata-se de uma revelação dos entre - lugares das escrituras (escrita e xilogravura) do cordel e das artes visuais, a partir da revelação de que Maria José Athayde era a principal desenhista das capas dos folhetos do seu pai, João Martins Athayde. Até então o que se sabia era que algumas dessas capas foram feitas por Avelino – porque era sua assinatura visível. Pode-se repensar sobre a participação e a intensidade da presença de mulheres na produção das ilustrações das capas, ora em xilogravura, ora em desenho serigrafia, ou em outro material ilustrativo dos folhetos de cordel, a partir de Maria Athayde, que também publicou folheto.

O fato de as capas não terem sido assinadas por Maria Athayde encontra várias explicações, como se discute nesta pesquisa, pois há várias ingerências e ou “razões”. Supõe-se, contudo, uma nova história sobre esse universo visual em que não houve citações sobre a existência de mulheres gravadoras, apesar de elas também terem produzido nesse campo.

Contemporaneamente, no que tange as capas de folhetos, pode-se visualizar uma importante produção de xilogravadoras que publicam e assinam suas obras. Esse é o caso de Nireuda Alves Longobardi¹⁶⁶, Jô Andrade¹⁶⁷, Erivana D’ark¹⁶⁸, Regilene Stéfani¹⁶⁹, Esmeralda Batista¹⁷⁰, entre outras, que hoje compõem álbuns e capas para os folhetos.

4.1.3. De 1950-1970: construindo um território

No meio de tantos folhetos, ainda espalhados e em processo de recuperação no *Fonds Cantel*, surpresas aparecem, paulatinamente, no espaço que, para mim, é, tal qual o foi para Cantel, um tesouro. Acha-se “pérolas” a cada nova abertura de caixas, a cada entrevista escutada, álbuns abertos, entre outros. Num desses dias de pesquisa, encontrei Dona Izabel de Oliveira Galvão, que escreveu sobre o *II Congresso eucarístico em poesia rimada* (1952) e a *Visão de D.Izabel de Oliveira Galvão e luta com o demônio quatro vezes*¹⁷¹ (esse último sem data):

O Segundo Congresso Eucarístico
Empolga a população
A posse do senhor Arcebispo
Com a coroação
Da Virgem Auxiliadora
Triunfa a multidão
(Izabel de Oliveira Galvão)

Labarêdas de fé iluminaram
Um triunfo excepcional
A multidão aglomerada
A procissão fluvial
Calculada em 15 000 pessoas
Uma vitória triunfal (GALVÃO, Izabel. *Visão de D.Izabel de Oliveira Galvão e luta com o demônio quatro vezes*).

¹⁶⁶ Professora, ilustradora e gravadora, tem 40 anos e mora em São Paulo.

¹⁶⁷ Jô Andrade, de Juazeiro do Norte, faz parte da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*. Faz álbuns e capas de folhetos.

¹⁶⁸ Nasceu e reside em Juazeiro do Norte. Faz álbuns e capas de folhetos.

¹⁶⁹ Juazeiro do Norte.

¹⁷⁰ Faz as capas de seus folhetos. Juazeiro do Norte.

¹⁷¹ Gentilmente cedidos (assim como muitos outros) pelo *Fond Cantel* da Universidade de Poitiers – França.

Além dos folhetos publicados, eventualmente, pode-se encontrar exemplos da poesia produzida por mulheres, publicada em revistas, como os versos de Dona Maria Arnaldina de Alencar, coletados por seu filho na cidade de Exu – Pernambuco, e publicados, em 1959, na revista *Itaytera*, no Crato.

Eu tenho imensa saudade
De todo meu Cariri,
Das serras, montes e vales,
Onde canta a juriti,
Das belas inspirações
Que sempre senti ali,
Quantas vêzes delirante
Procuro e não acho aqui!

Tenho saudades do rio
De seu murmúrio queixoso,
Das águas limpas e puras
Como cristal primoroso,
Fertilizando o solo
De um manto luxuoso,
Vegetação encantada,
Que torna um povo ditoso.

Da brisa entre coqueiros
Provocando poesia,
Murmura quanta beleza
Junto à doce harmonia,
Trinada pelo canário,
Ao primeiro albor do dia,
Que saudade sinto agora
Dessas horas de alegria!

Saudade da Bebida Nova
De tão lindo palmeiral,
Do ar da brisa da tarde,
Do banheiro do quintal,
Do jardim bem cultivado
Por mão de mão de fada mortal!
Tanta beleza parece
Um paraíso terreal! (ALENCAR *apud* FIGUEREDO FILHO, 1960, p. 66).

Os versos acima citados, de Dona Maria Arnaldina de Alencar, citado por J. de Figueiredo Filho, em seu livro *O cariri cearense*, em referência a revista *Itaytera*, apresenta como sendo aquelas “estrofes singelas” de uma mulher que viveu, segundo esse pesquisador, até aos 87 anos de idade, produzindo versos “com toda espontaneidade de sua alma simples!” (FIGUEIREDO FILHO, 1960, p. 67).

Em geral, os versos de mulheres nesse contexto tratam de temas religiosos, de exaltação à natureza e ou sua terra natal, a exemplo dos versos da professora (como ela se assina) Josefa Maria dos Anjos, em seu folheto *Ontem e Hoje no Sertão* (1969).

Ontem lá pelo sertão
Naquele tempo atrasado
O povo sofria mais
Que sovaco de aleijado
Hoje graças ao progresso
Está tudo transformado.

Ontem a mulher de roupão
Montava em sela de banda
Hoje, porém, que a moda
A nenhum isso manda
Veste calças como homem
E mais segura ela anda. (ANJOS, *Ontem e Hoje no Sertão*, 1969).

4.1.4. Romaria dos versos (1970-1990)

Se um dos principais entraves pelo afastamento das mulheres das tarefas públicas foram, além da própria estrutura da sociedade de classe, do sistema patriarcal, a igreja católica, que promoveu imagens femininas “como indivíduos submissos e inferiores”, o que “acabou por deixar-lhes, aparentemente, pouco espaço de ação explícita” (PRIORE, 2000, p.9), entre os acontecimentos que impulsionaram a revelação de uma presença feminina *assinando* sua existência, pode-se destacar as iniciativas das lutas feministas¹⁷² no Brasil e no mundo. Elas datam da década de 1970, e são responsáveis em grande medida pela ocupação das mulheres do espaço público.

Esse fenômeno tem consequências significativas em todos os âmbitos da cultura, inclusive em locais tidos como tradicionais. No campo, onde habitou a poética das vozes, pode-se relativizar a ocupação do espaço público, tendo em vista que as mulheres pobres já dominavam esse território desde o Brasil colônia: as vendedoras de comida de rua, testemunhadas por Debret, só são um exemplo. Ao longo do século XIX, as pequenas burguesas sustentavam a casa com a venda de doces, bordados e dando aula de piano, ao passo que as pobres, trabalhavam na roça (FALCI *apud*, 1997, p. 241-277). Vale lembrar

¹⁷² Segundo Cecília Toledo, “apesar de todos os problemas políticos que enfrentou, o movimento feminista dos anos 60 e 70 foi fundamental para a luta pela emancipação da mulher. Nesse período as mulheres fizeram grandes conquistas: o direito ao divórcio na Itália e o direito ao aborto na França, Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Sua voz foi ouvida no mundo inteiro e elas ajudaram, com mobilizações massivas, a enfraquecer a opressão em todos os âmbitos, a fortalecer a causa de todos os oprimidos” (2001, p. 90 -91).

também que no *boom* da industrialização, na década de 30, do século XX, as operárias faziam parte da maioria, embora não tivessem representatividade política.

Contudo, é somente a partir desse contexto do século XX que as mulheres começam a aparecer com maior frequência nos espaços públicos, cantando¹⁷³ e publicando seus folhetos. Inicia-se nesse período a desterritorialização de gênero e a territorialização¹⁷⁴ de um espaço feminino, do qual a década de 1990 apresentará com maior destaque esse fenômeno, por ele ocorrer simultaneamente em vários Estados do Brasil.

Aqui o termo *territorialização* é tomado no seguinte sentido:

Por toda parte onde a territorialidade aparece, ela instaura uma *distância crítica* intra-específica entre membros de uma mesma espécie; e é em virtude de sua própria defasagem em relação às *diferenças específicas* que ela se torna um meio de diferenciação indireta, oblíqua. Em todos esses sentidos, a descodificação aparece efetivamente como o ‘negativo’ do território (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 131).

Nessa territorialização, as mulheres aparecem cada vez mais, publicam seus folhetos com apoio cultural ou individualmente, sustentam novas temáticas, como as do próprio gênero, participam dos grupos de cordelistas e se assumem como autoras.

Inseridas numa tradição e contextualizadas em uma grande campanha de reabilitação efetuada pelos estudos críticos, bem como por meio das políticas públicas do governo pela integração nacional – em que o folheto foi tomado pela campanha do “autenticamente nacional” e representativo das raízes folclóricas brasileiras –, as mulheres,

¹⁷³Conheci, na Universidade de Poitiers, em 2007, Monsieur Roger Frity, com vasta experiência no campo da pesquisa, adido científico na embaixada francesa, membro do CNRS Bureau Cone Sul e Brasil. Ele me contou de sua estada no Rio de Janeiro, quando veio trabalhar em cooperação internacional, e viu e assistiu uma mulher cantando. Morava ele no bairro Laranjeiras e, recém-chegado, foi visitar a feira de São Cristóvão, para ele um lugar 100% de nordestinos. Ele frequentou assiduamente essa feira, onde gostava de comprar carne seca e tinha curiosidade pelas matérias-primas, como as cachaças particulares, diversidade de frutas, os bares abertos e as barracas vendendo literatura de cordel. Na primeira vez que ele foi a São Cristóvão, ele viu um cantador e uma cantadora. Na época não teria entendido nem 10% do que havia sido proferido pelos cantadores, de forma que não sabia informar quem dos lados tinha ganho a peleja. O fato não teria passado despercebido para ele, porque, segundo me contou, seus avós eram camponeses franceses e ele guardava em sua memória as narrações de seus avós, tios, antes da chegada da TV, em que os que narravam eram os que animavam as aldeias. Ele lembra, particularmente, de seu tio contar 10, 15 vezes a mesma história, sempre com pequenas modificações. Ele podia contar em 2 minutos ou 15 minutos, conta. Quando encontrou os cantadores e a cantadora na feira de São Cristóvão, na década de 1970, no Rio de Janeiro, ele apenas constata uma semelhança que ele já compartilhara no passado, “para mim é uma coisa bastante ligada ao povo, ligada à terra e à natureza” (Entrevista realizada em Maio.2008).

¹⁷⁴ O termo *territorialização* é tomado no seguinte sentido: “Por toda parte onde a territorialidade aparece, ela instaura uma *distância crítica* intra-específica entre membros de uma mesma espécie; e é em virtude de sua própria defasagem em relação às *diferenças específicas* que ela se torna um meio de diferenciação indireta, oblíqua. Em todos esses sentidos, a descodificação aparece efetivamente como o ‘negativo’ do território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 131).

que na infância viveram em contato com a efervescência da cantoria e da leitura de folheto, sobretudo na zona rural, ao se deslocarem para a cidade, alfabetizarem-se e conquistarem postos de trabalho, quando passam a escreverem, escrevem e publicam dentro da sua tradição, caso da maioria das autoras encontradas nesta pesquisa.

Outras mulheres, embora vivendo na cidade e sendo universitárias, escrevem dentro desse ritual poético, em geral por identificação de memória ou por terem testemunhado em suas infâncias essa cultura oral. Há também as que ainda permanecem na zona rural e acumulam em seus cadernos manuscritos muitos versos, como Dona Maria Hermínia Pessoa, do Sítio Macaúba, na cidade de Barbalha, Ceará, que escreve constantemente, mas que só lançou seu primeiro folheto em 2006, com o título: *Medroso*.

Peço permissão a deus
Que ilumine minha mente
E me dê inspiração
E uma idéia bem decente
Pra contar uma história
E você vai saber agora
E gostar suficiente
(Maria Hermínia Pessoa. *Medroso*. 2006, SESCordel)

No *Fonds Cantel* há uma série de folhetos que datam de 1975¹⁷⁵, escritos e publicados por mulheres, como de Zaira Dantas¹⁷⁶, Maria José de Oliveira¹⁷⁷, Ana Maria Pádua, Adélia Carvalho de Oliveira, Maria Augusta, Marines A. da Silva¹⁷⁸, Maria de Lourdes Almeida e Maria do Carmo Cristóvam¹⁷⁹. Todas escreveram nessa década.

Em Juazeiro do Norte, pelas mãos do poeta Pedro Bandeira, tive acesso ao folheto da cearense Maria Lindalva Machado Ribeiro, que escreveu, em 1975, um poema que narra a história de Juazeiro do Norte:

Ao nordeste do Brasil
Ao sul do meu Ceará
A cidade de Juazeiro
Descrita por mim será

¹⁷⁵ Anexos todos os títulos de folhetos com suas respectivas datas.

¹⁷⁶ *Considerações de uma poetisa pela feira de Fagundes* (1972); *Um grande amor* (s.d); *Esposa, Noiva e Amante: a história d'uma mulher que sofreu para provar ao marido quando vale uma zelada esposa* (s.d).

¹⁷⁷ *História dos dois órfãos* (1975), *A casa de cavaco e o padre e o sacristão* (1975), *A mensagem de São José e Tobias e Sara* (1976), *Ou sou ou deixo de ser* (1977).

¹⁷⁸ *Uma mulher mentirosa* (s.d).

¹⁷⁹ *Um São João em Caruaru* (s.d), *Biografia de José Ferreira Condé* (1979), *ABC do Dr. Carlos Alberto Azevedo embaixador da literatura de CORDEL na Europa, residente na Alemanha* (s.d), estes dois últimos em parceria com José Severino Cristóvão.

Taboleiro Grande foi
O nome dado primeiro.
Estas terras pertenciam
A um ilustre brigadeiro (RIBEIRO, *História em Quadrinhas – síntese dos principais acontecimentos históricos de Juazeiro do Norte*, 1975).

Muito dos benditos¹⁸⁰ que circularam anonimamente em Juazeiro em forma de cordel, nessa década, eram da pernambucana de Limoeiro Aureliana Maria da Conceição, uma romeira alagoana que chegou a Juazeiro em 1953 (CARVALHO, 2006, p. 65). Embora fosse ágrafa, ela ditava seus versos e os publicava em forma de folhas volantes, podendo ter sido uma das primeiras mulheres a publicar na tipografia *São Francisco* (TAVARES, 2004, p. 40).

Feliz será o cristão
que tomar ele por padrinho
que ele olhai e botar-lhe a benção
e lhe ensinar um com caminho
(Bendito de Maria dos Benditos *apud* TAVARES, 2004, p. 40).

Além dos benditos, ela escreveu, segundo Gilmar de Carvalho,

um cordel que foi publicado pela Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, em data que não se pode precisar, em razão da mutilação do único exemplar que retou, ao qual tive acesso por intermédio do Monsenhor Murilo de Sá Barreto, que me levou, e ao historiador Régis Lopes, á casa de dona Maria, já bastante afetada pela esclerose, com dificuldades de locomoção, mas ainda assim, nos lapsos de consciência, contando sua experiência limite e dando graças à vida, apesar de todos os percalços. O folheto intitula-se *O Exemplo da Mulher que foi ao inferno viva e alcançou as Graças da Bendita Alma de Revmo. Padre Cícero Romão Batista* (CARVALHO, 2006, p. 66).

Outro nome que ilustra a construção do território feminino no cordel é o da cantadeira pernambucana Creusa Soares¹⁸¹, citada no livro *O Mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste* (1977), de Liêdo M. de Souza. A poetisa teria sido a única mulher a ganhar, em 1975, o *Concurso Permanente de Literatura de Cordel*, criado e coordenado pela Secretaria de Educação e Cultura e Conselho Municipal de Cultura de Recife. Liêdo Maranhão de Souza cita ainda no livro: *Classificação Popular da Literatura de Cordel* (1976,

¹⁸⁰ Os benditos são composições sacras, louvores ao Senhor, uma exaltação aos santos, sobretudo os santos considerados populares, como Padre Cícero. Faz parte das composições religiosas do catolicismo popular.

¹⁸¹ Sobre esta poetisa existe uma importante dissertação de mestrado intitulada *Creusa Soares – Repentista: aspectos da cantoria de improviso e da profissão de violeiro no Nordeste do Brasil*, de 1979, escrita por Elisabeth Clane e Lamanit e Eduardo de Vasconcelos Cruz. Fonds Cantel – França.

p. 62), uma outra obra feminina, *O ABC da Umbanda*, da poetisa Vicência Macedo, porém, não cita nem contextualiza estes versos.

4.1.5. Reagrupamento de Forças: Clotilde Tavares, Esmeralda Batista, Josenira Fraga

No percurso da pesquisa de campo para esta tese, encontrei e entrevistei algumas das autoras que escreveram entre a década de 1970 e 1980: Clotilde (PB), Esmeralda (CE) e Josenira (RN). Se para o pensamento (filosófico) existir, foi necessário o encontro, como diria Deleuze e Guattari (1992, p. 122), também outros pensamentos emergiram dessas passagens, cada uma se dando de várias maneiras, a exemplo de como encontrei, pela Internet, Clotilde Tavares. Na página eletrônica dizia ela morar em Natal-RN e ter nascido em Campina Grande no ano de 1947. Foi em João Pessoa-PB, contudo, que a encontrei para realizar uma entrevista, que ocorreu no dia 27 de janeiro de 2007, em seu apartamento, onde fui na companhia de minha professora Valéria Andrade. O registro desse encontro encontra-se em DVD, para futuro filme sobre a presença marcante dessa autora, aqui focada enquanto produtora de folhetos de cordel.

Na década de 1970, morando na cidade de Natal, onde cursou a faculdade de medicina e depois passou a ser professora Universitária, Clotilde Tavares inicia suas publicações em folheto, simplesmente, porque gostava:

eu sempre gostei dos folhetos, em 74 eu escrevi um folheto chamado *A Humana Tragédia*. Escrito pela escriba e poeta Clotilde Tavares, poeta por profissão e doutora por circunstância, ai.... era nos plantões, em 1974, a noite, quando não tinha muita coisa para fazer, eu sempre tive dificuldade para dormir, ai eu escrevia estes negócios, olhe só, ...então eu comecei a escrever um folheto sobre a arte da medicina (TAVARES, Clotilde. Entrevista em DVD, concedida em 27 de janeiro de 2007).

Clotilde está entre uma das principais autoras que começaram a publicar folhetos na década de 1970, sendo o primeiro lançado por iniciativa e interesse do seu pai, que mandou publicar uma tiragem de 500 exemplares, em formato grande, e distribuído entre os amigos. Em 1976, conta Clotilde:

eu já era formada, eu ganhei um concurso de contos, então foi publicado cinco contista potiguares, e na festa do lançamento, em 76, eu disse uns versos, que não eram meus, e sim publicados, porque sei muitos versos decorados, eu dizia uns versos, no cocktail, tomando uns wiskys, e tinha um rapaz que disse: - a Fundação José Augusto está com um projeto para publicar uns folhetos, pena que você não escreve. Então, eu disse, escrevo

sim. Então ele disse: “cordel é coisa de homem” aí eu disse: Mas eu escrevo, o que é? Ele disse: - Um folheto sobre Chico Santeiro, ... e com dois ou três dias eu entreguei o texto a ele. E foi este folheto *A vida e obra de Chico Santeiro*, poeta popular (TAVARES, Clotilde. Entrevista em DVD, concedida em 27 de janeiro de 2007).

Pode-se observar nessa iniciativa do Museu de História e Tradições Populares, do Centro de Desenvolvimento Cultural e da Fundação José Augusto, em Natal-RN, a presença de instituições do Estado patrocinando não somente a folheto mas trazendo à tona, os personagens da chamada cultura popular, os mestres, para serem conhecidos pela população por meio do cordel. *A vida e a obra de Xico Santeiro, glória de nossa arte*, uma homenagem a Joaquim Manoel de Oliveira, escultor do Rio Grande do Norte, não está descontextualizada de seu tempo e espaço, mas já faz parte das políticas de intervenção da década de 1970, conforme vimos no capítulo II desta tese.

Nesse momento importante
Peço a todos atenção
Pra celebrar um artista
Famoso em toda a nação
E pra louvar com beleza
Peço ao Pai da Natureza
Que me dê inspiração.

Vou falar com correção
De um artista verdadeiro
Foi um mestre da escultura
Retratando em corpo inteiro
Toda beleza que encerra
Os tipos da nossa terra
Deste Nordeste altaneiro (TAVARES, Clotilde. *A vida e a obra de Xico santeiro, glória de nossa arte*, 1976)

Segundo ela conta, seus folhetos ficaram mais conhecidos porque, naquele contexto, circulavam de boca em boca, sobretudo na praia onde aconteciam os encontros daquela geração. Em 1977 seus poemas eram recitados nos bares, sendo alguns de domínio público, a exemplo da *Viajem de Xêxo ao inferno e sua conversa com Satanás* (1977), feito numa máquina datilográfica inicialmente e, em seguida, distribuído com recurso das fotocopiadoras da época:

Foi em 1977, a gente tinha uma turma que vivia na praia, ... a gente saía, se divertia, namorava...em Natal, então eu fiz o folheto falando sobre esta turma e o folheto era assim: A viagem de Xêxo ao inferno e sua conversa com satanás. Xêxo era José Seixas, um professor da universidade, hoje já deve ser aposentado... mas naquela época ela era só surfista, e uma pessoa bem sossegada. [...] Fomos nós que batizamos a praia de “praia dos artistas”. Nos saíamos do hostipal e ficávamos ali, na praia, aí o povo dizia,

olha os artistas aí, então ficou conhecida assim. Éramos artistas, porque éramos artistas mesmo [...]. Eu mesma datilografava... desse não foi publicado, ele virou literatura oral na beira de praia, as pessoas xerocavam, você entrava no bar, tinha um lendo, aí eu entrava e diziam foi ela quem escreveu (risos) era uma zorra este folheto de Xêxo, foi em 77.

Os poetas sempre tiveram em seu contexto e espaços maneiras contemporâneas para divulgarem suas produções poéticas, a exemplo da maneira prática como se apropriou das tecnologias de seu tempo a poetisa citada, que ressalta o uso da máquina datilógrafa – hoje abandonada pela maioria dos escritores e substituídas pelo computador -, caso da própria Clotilde que declara fazer suas peças no “Pc” para serem depois fotocopiadas.

A territorialização feminina no campo do folheto vem crescendo e atualizando paulatinamente esse universo poético. Na década de 1980, autoras como Yonne Rabello, Aparecida Nunes (Fátima), Dulcineia de Oliveira e Maria Soledade Leite, Lúcia Maria da Silva e Zizi Galvão¹⁸² compõem esse quadro.

Esmeralda Batista, nascida no ano de 1931, em Juazeiro do Norte, filha de Vicente Bezerra Batista e Maria José Conceição, surge na cena do cordel quando edita em 15/04/1984 seu primeiro folheto: *O ser de não ser e a verdade*. Trata-se de uma defesa, em tom poético, de seu irmão poeta, Abraão Batista, que teria sido naquele contexto agredido moralmente, segundo dizem seus versos, pelos políticos de Juazeiro. Este cordel, de oito páginas, em sextilha, inicia-se dentro do padrão tradicional de invocação, trazendo Deus, o onipresente criador do céu, da terra, do mar e da inteligência do homem para servir de inspiração à poetisa:

A você caro leitor
Dedico meu versejar
Invocando o Deus que fez
O céu a terra e o mar
A inteligência a do homem
E a força do seu falar
(BATISTA, Esmeralda. *O ser de não ser e a verdade*, 1984)

A poetisa Esmeralda Batista, enfermeira aposentada, revela, em entrevista, que seu primeiro contato com o cordel ocorreu cedo: “eu vi aqueles homens na feira, cantando... *O pavão misterioso*, *A princesa das trevas*, cresci vendo isto” (BATISTA, Esmeralda. Entrevista concedida em dezembro de 2002). Mais tarde, a convite do irmão, seu grande incentivador, inicia seu processo de criação e passa a editar seus cordéis, entre os quais *O Sertão pro*

¹⁸² Pode-se encontrar folheto dessas autoras no *Fonds Cantel* – Poitiers.

Lampião, lançado em 07/07/1997, em seminário sobre o tema, ocorrido no Memorial Padre Cícero.

Pediram para eu fazer
Um verso pro Lampião
Fiquei tonta perturbada
Sem saber qual a razão,
Que posso dizer do moço
Que se já se foi um tempão (BATISTA, Esmeralda. *O Sertão pro Lampião*, 1997)

Já a poetisa Josenira Fraga, nascida em Guaramiranga-CE e residente por muitos anos em Nata-RN, onde fez ciências sociais e se diplomou socióloga, tem uma trajetória diferente no mundo do cordel. Em entrevista que tive a oportunidade de realizar na cidade de Natal, no dia 22/02/2007, Josenira conta como o folheto surgiu em sua vida:

O cordel na minha vida começou na universidade a uns 25 anos atrás, quando eu me formei [...] e começou lá. A gente teve um problema de formatura e eu construí um primeiro cordel que se chama *Ilusão de ser doutor*, em 1980, tentando mostrar as dificuldades que o universitário formando tinha pra conseguir o diploma e depois arranjar um emprego. Daí em diante eu comecei a gostar e a fazer (FRAGA, Josenira. Entrevista concedida em fevereiro de 2007).

Josenira ressalta que desde jovem via e convivia, sobretudo nas feiras onde ela transitava e participava ativamente, com violeiros repentistas, por essa razão, quando teve a oportunidade de publicar, a partir dos incentivos que recebeu na universidade, passou a escrever com regularidade. Seus temas revelam o olhar contemporâneo do que a autora chama de “linha educativa”, em que fala de “mulher e educação”, “deficiente físico”, entre outros assuntos.

Nesta hora decisiva
Peço a Deus inspiração
Pra poder dizer em versos
E levar à discussão
A importância que existe
Mulher e constituição (FRAGA, Josenira. *Mulher e constituinte*. 1988)

Os estudiosos que escreveram os estudos críticos da década de 1970/80, quando escreveram a historiografia dessa poética, praticamente não tocaram no nome de mulheres.

Quando as mencionaram foi para dizer que não eram autoras, como a citada por Diegues Jr. Stella Leonardo.

O fato de as mulheres só aparecerem publicando seus folhetos em fins do século XX, não quer dizer que no passado elas não cantassem ou até manuscressem suas poesias, só revela que elas não as publicaram. Outras vezes, querendo publicar, não puderam assinar suas produções artísticas, tendo de conviver com as máscaras impostas pelo seu tempo e espaço, assinando como se fossem homens. O silêncio imposto às mulheres enquanto autoras e artistas nesse campo, está sendo, contudo, gradativamente, e cada vez mais, questionado pelas próprias mulheres que, em suas romarias de verso se lançam e presentificam uma nova prática poética que incita a repensar uma vasta historiografia cujos parâmetros oficiais interditaram a atuação da mulher.

4.1.6. A construção do território feminino através das ondas do rádio

É importante destacar o que disseram algumas autoras de folhetos, em entrevista, sobre suas aparições enquanto poetisas do campo da literatura de cordel. Em muitos casos, a participação como autoras veio não por meio das publicações, mas através dos programas radiofônicos, a exemplo do *Coisas do Meu Sertão*, dirigido por Elói Teles de Moraes, desde 1960, na cidade do Crato-CE.

A radiodifusão no Brasil foi um espaço de comunicação que, entre outros, permitiu que a mulher apresentasse sua voz. Mulheres como Ângela Maria, considerada a rainha do rádio em 1954, Carmem Miranda, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, entre outras, viraram estrelas e cantaram. Ocorreu fenômeno semelhante com as cantadoras de repente¹⁸³, que se apropriaram desse meio eletrônico, apesar de em menor escala que as cantoras do rádio. Creusa Soares relata: “eu já tive programa de rádio. Eu já cantei na Rádio Olinda, aqui em Olinda mesmo. Já cantei na Rádio Planalto de Carpina” (LAMANIT; CRUZ, 1979, p. 103).

No contexto de 1960, quando surge o programa de Eloi Teles de Moraes¹⁸⁴, poucas mulheres publicavam, caso de Nair Silva, em Juazeiro do Norte, que era professora,

¹⁸³ Em maio de 2005, o cantador Miceno Pereira, em entrevista, diz, entre outras, que cantou com “Socorro, uma jovem que foi embora para São Paulo”, esse encontro teria acontecido na cidade de Altaneira (CE) entre os anos 1970 e 1980. Seu Miceno ressalta ainda que conheceu Maria Bezerra Leite, conhecida pelo seu lugar, Maria de Assaré, por meio de um programa de viola na rádio de Várzea Alegre, localidade onde a poetisa mora.

¹⁸⁴ Radialista da cidade do Crato, advogado e poeta, um dos fundadores da Academia dos Cordelistas do Crato.

musicista, seresteira e poeta. Esta autora não escrevia versos nos moldes conhecidos do que se denominou chamar cordel, fazia versos *brejeiros*, designação do radialista para chamar a poesia feita por poetas ágrafos, que ele chamava também de “matuta”. Segundo Elói Teles, Nair foi “a primeira grande colaboradora de seu programa de rádio *Coisas do Meu Sertão*”.

Seu moço me arresponda
mesmo sem titubiá
pru quê é Qui eu escuto o raído,
e num oiço oçê falá?
Responda seu moço, num nega,
Pru favô num negue não,
Pra Qui foi, Qui nunca mais,
Eu escutei cum prazer
O programa mais mió,
Das Coisas do Meu Sertão (SILVA, Nair *apud* RODRIGUES, 1999, p. 12).

Patativa do Assaré escreveu quando da morte de Nair Silva, “Nair, a segunda vida/a nossa eterna guarida/segundo o que agente lê/o paraíso é sem fim/preparar um lugar para mim/bem pertinho de você!” (RODRIGUES, 1999, p. 12).

Além de Nair Silva, Dona Mundinha Torquato, poetisa, musicista e dramaturga cratense, diz que, para este programa, escreveu muitas poesias. Desde “1985 que eu faço poesia para o programa de seu Elói. Eu tenho várias poesias matutas: *Desespero de Moça Velha*, *Encontro de Cristo com Satanás*, *Sertão Bonito* (TORQUATO, Mundinha. Entrevista concedida em maio de 2001)¹⁸⁵ Apesar da intensa produção, Dona Mundinha (como ela ficou conhecida) só veio a publicar seu primeiro verso de cordel da forma convencionada, em 1998, no *SESCordel Novos Talentos*¹⁸⁶.

Era também por meio desse espaço difusor que a jovem escritora, Sebastiana Gomes, recebia a forma poética do cordel, para mais tarde versar:

Seu Elói tinha esse programa, no rádio, que tá fazendo, parece, 35 anos esse ano, eu fiz esse cordel com 30 anos de programa (referindo-se ao cordel *30 Anos de Sertão- Preito a Elói Teles de Moraes*), mas quando eu era menina, que ele fazia esse programa na antiga Rádio Araripe, do Crato, eu era menina assim de 13, eu já dava quadrinha pra ele ler no programa dele. Fazia quadrinha, fazia trova [...] inclusive foi por isso que ele me convidou pra Academia, porque ele já me conhecia desde menina” (GOMES, Sebastiana. Entrevista concedida em 2000).

¹⁸⁵ Dona Mundinha já é falecida.

¹⁸⁶ Ver mais adiante informações sobre esse projeto.

4.1.7. A presença feminina na tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte

Foi também por meio da escritura de folheto que a cidade de Juazeiro do Norte foi conhecida, divulgada, nomeada, proclamada e simbolizada como um território sagrado. Não se sabe se foi o folheto de cordel o maior divulgador de Padre Cícero ou este o maior divulgador do cordel. Não querendo entrar no mérito dessa discussão, o fato é que, segundo João de Cristo Rei, poeta paraibano que se radicou em Juazeiro do Norte na década de 1930, ao mostrar ao padre seus versos, ele havia lhe dito: “[...] você de ora em diante vai ser poeta [...] faça o que você quiser e fizer, que tudo quanto você quiser e fizer eu dou por bem feito” (*Antologia de Literatura de Cordel*, 1978, p. 145), e assim o poeta viveu de sua lira e sustentou sua família até a morte.

Juazeiro do Norte tornou-se cidade labirinto de diferentes buscas, tornou-se o portal para o encontro, o desejo, as realizações e as conquistas de muitas pessoas, peregrinos ou romeiros, como são chamados os que aqui chegam para habitar esse território “sagrado”.

Juazeiro tornou-se ponto de convergência nordestina e por conta de uma contínua romaria ao sacerdote, formou-se um público que já conhecia e consumia folhetos. Foi esse o percurso do romeiro alagoano José Bernardo da Silva, de vendedor de ervas e raízes a um dos mais importantes editores de literatura popular (CARVALHO, 1994, p. 68).

Entre as décadas de 1930 e 1940, com o fechamento das principais casas de impressão de folheto na Paraíba e em Pernambuco, os quais foram ocasionados também pela morte de seus poetas e editores, Juazeiro passou a ser o centro de produção do cordel nordestino. José Bernardo da Silva compraria de João Martins de Athaíde os equipamentos gráficos que já haviam sido de Leandro Gomes de Barros; assim como as máquinas tipográficas e os acervos em folheto que tornariam a sua “*folhataria Silva*”¹⁸⁷ uma empresa de referência no ramo editorial da confecção de folhetos. Cita-se que, dessa tipografia, a produção em cordel alcançou, em 1950, uma produção semanal de “[...] 50.000 exemplares aproximadamente” (MELO, 2003, p. 19), demonstrando a potência e a dinâmica do comércio editorial da época.

¹⁸⁷ Cf. MELO, Rosilene Alves. Arcanos do verso: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982, 2003.



Figura 15: José Bernardo da Silva em 1930

Fonte: Acervo da família, cedida por seu filho, Lino



Figura 16: José Bernardo e família.

Fonte: Acervo da família, cedida por seu filho, Lino

Do zig-zag maquinário da prensa cortante da tipografia *São Francisco*, surgiriam também os novos poetas daquele contexto em Juazeiro do Norte: “[...] Damásio Paulo da Silva, Manoel Caboclo e Silva¹⁸⁸, Expedito Sebastião da Silva, além do próprio José Bernardo da Silva” (MELLO, 2003, p. 20). Esses poetas passaram a produzir seus versos dentro de uma legião de “silvas” em que se destacaria, pela qualidade poética, segundo Martine Kunz, Expedito Sebastião, alcunhado de “[...] operário da palavra”, “profissional da rima” ou “artesão do verso” (1997, p. 7 e 10). Ele viria a se transformar, pelo conjunto de sua obra, em um dos maiores poetas de folheto juazeirense, lançando, entre outros títulos, *A moça que*

¹⁸⁸ O poeta Manoel Caboclo e Silva veio menino “para Juazeiro e foi vendedor de lenha até agregar-se, por volta de 1938, como aprendiz, à folhetaria de José Bernardo da Silva. Inicialmente, catava aparas de papel, depois passou pela composição e impressão e começou a escrever, fato que atribuía à convivência, no espaço da gráfica, com os grandes nomes da poesia” (CARVALHO, 2000, p.13).

depois de morta dançou em São Paulo (Antologia de literatura de cordel, 1978, p. 99), e a homenagem que fez a José Bernardo da Silva quando de seu falecimento.

Em 23 de outubro de 1972, José Bernardo da Silva morre, momento em que a sua esposa, Ana Vicência de Arruda e Silva, passa a ser a responsável pela editora da tipografia *São Francisco* (MELO, 2003), dando início à presença de mulheres na gestão dessa empresa. Até então o que se tinha em termos de gerência e administração das gráficas eram homens, tendo apenas algumas mulheres nessa empreitada, muitas porque eram artesãs, trabalhando na confecção de folhetos ou os vendendo, caso da paraibana Hugolina Nunes da Costa, que foi esposa de Francisco das Chagas Batista. Como relata a filha desse editor, a também poetisa Maria das Neves Pimentel, que trabalhava como “secretária” dessa loja de folhetos de cordel: “papai viajava e mamãe era quem ficava vendendo” (*apud* MENDONÇA, 1993, p. 62). Ela destaca ainda que com o falecimento de seu pai, a mãe teria ocupado o cargo de direção da livraria, contudo, explica: “[...] minha mãe ficou com dez filhos...não sabia muito dirigir a Livraria e perdeu a Livraria” (*apud* MENDONÇA, 1993, p. 56). A Livraria a que se refere Maria das Neves é a tipografia Popular Editora.

Assim como Dona Venustiana, viúva de Leandro Gomes de Barros, que vendeu a sua tipografia a João Martins de Athaíde, Hugolina também não teve outra saída, pois que, sendo mãe de 10 filhos, ela jamais teria, naquele contexto, chance de viajar e desenvolver relações políticas e comerciais para manter o negócio funcionando. Restou-lhe a venda da empresa.

Notadamente a presença feminina nesse contexto ocorre, entre outros, pelas circunstâncias familiares no momento da morte dos chefes homens que deixam nas mãos de suas mulheres a tarefa de administrar esses espaços, oficialmente tidos como de gerência masculina. O papel das mulheres como administradoras públicas inexistia no tempo em que Leandro Gomes e Francisco das Chagas faleceram.

Em Juazeiro do Norte, depois do falecimento de Dona Ana Vicência de Arruda e Silva, em 1973, o comando da tipografia *São Francisco* ficaria nas mãos de suas filhas, Maria Ana Silva, em 1974, e, ainda no mesmo ano, Maria de Jesus Diniz, a mãe do poeta Stênio Diniz. Maria de Jesus da Silva Diniz exerceu naquele contexto um papel fundamental e embora não tendo familiaridade com o negócio, “[...] deu um novo impulso à editora” (MELO, 2003, p. 172), voltando a editar velhos títulos de clássicos como estratégia de venda e equilibrando, até certo ponto, a velha tipografia.

Depois de dirigir por uma década essa tipografia, editando títulos do passado e inserindo novas linguagens como a “[...] edição de orações, breviários e novena”, a tipografia *São Francisco* entra em paulatino colapso.

Ao final da década de setenta os folhetos da Tipografia São Francisco foram, aos poucos, sendo substituídos pelos impressos da Editora Luzeiro nas prateleiras do Mercado São José, que durante décadas foi o principal ponto de distribuição da empresa de José Bernardo da Silva (MELO, 2003, p.179).

Depois destes acontecimentos, a tipografia *São Francisco* foi adquirida, no ano de 1982, pelo Governo do Estado do Ceará que, na oportunidade, ficou sob a tutela da Academia Brasileira de Cordel, dirigida pelo jornalista Vidal Santos. No ano de 1988, segundo Melo, já com o nome de *Lira Nordestina*, a velha tipografia foi à pauta de um “[...] convênio entre a Academia Brasileira, a Universidade Regional do Cariri – URCA, a Prefeitura de Juazeiro do Norte e a Secretaria de Cultura Turismo e Desporto do Ceará” (2003, p. 188). Porém, de posse desse patrimônio, a URCA¹⁸⁹ e seus parceiros não desenvolveram políticas culturais para aquelas tecnologias da informação e da comunicação que tanto bateram ferro na fixação das vozes dos poetas, assim como não patrocinaram, no curso de sua gestão, estudos sobre sua história, entre outras possibilidades de investimento. Restaram alguns esforços isolados, desejos de poucos que ainda tentaram chamar a atenção para a importância histórica daquela tipografia, entre os quais se destaca o esforço do poeta Expedito Sebastião que, por muito tempo, até o seu falecimento, desempenhou um papel de defesa dessa instituição; outros esforços, por forças das circunstâncias, foram engolidos pelo próprio contexto do silêncio¹⁹⁰.

4.1.8. Academia dos Cordelistas do Crato: 1990

As mulheres que hoje são produtoras e testemunhas de uma poética popular já não estão como outrora, “caladas” e “mudas” em seu espaço doméstico. Elas estão inseridas em um novo contexto político e econômico, em que o signo da luta foi deslocado por novos sentidos em que observa-se não somente o “resgate” das tradições. Há um novo

¹⁸⁹ A URCA realizou, de 27 a 30 de novembro de 1988, um *Ciclo de estudos de literatura de cordel*, oportunidade em que recebia das mãos do Estado a responsabilidade pela tipografia.

¹⁹⁰ Atualmente existe um interesse maior da Universidade Regional do Cariri, que vem desenvolvendo um projeto de revitalização da *Lira Nordestina*, agora, ponto de cultura. Está sob a coordenação do professor Titus.

reagrupamento de forças que aparece na forma de “resistência” à globalização que vem varrendo as fronteiras culturais, trazendo e apagando identidades.

Os grupos de poetisas e poetas demarcam também suas fronteiras, alguns com posições mais tradicionais, como é o caso da *Academia dos Cordelistas do Crato*, e outros com algumas rupturas, como foi a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, no ano 2000, em Juazeiro do Norte. Duas mulheres se destacam destes grupos: Sebastiana Gomes de Almeida Job e Salete Maria da Silva, pertencentes, respectivamente a *Academia dos Cordelistas do Crato* e a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*.

O ano de 1990 é marcado pela criação, na cidade do Crato, da *Academia dos Cordelistas do Crato*. É, segundo William Brito, um dos seus membros, em entrevista concedida em 4 de abril de 2001, “uma organização não governamental, sem fins lucrativos, de natureza cultural que **tem por objetivo resgatar o cordel em sua expressão mais autêntica**”¹⁹¹. “A iniciativa foi de Elói Teles¹⁹²”, relata.

Participam hoje deste grupo sete mulheres: Sebastiana Gomes de Almeida Job [Bastinha], Josenir Amorim, Anilda Figueiredo, Francisca Oliveira [Mana], Maria do Rosário Lustosa, Maria do Socorro Brito e Maria Nezite. Willian Brito conta que:

em 1990, no mês de dezembro, eu recebi um telefonema de Eloi chamando pra uma reunião, e nós fomos a essa reunião. Lá estavam, digamos assim, o primeiro time da Academia dos Cordelistas. Tinha 11, com ele 12. Ali ele fez um discurso muito tocante falando a respeito do cordel, que o cordel tava se acabando...O verso brejeiro não, ele fazia uma distinção, entre verso brejeiro e o cordel. O verso ‘tava’ a todo vapor, especialmente por conta dos programas radiofônicos dedicados ao verso brejeiro. Mais o cordel ‘tava’ se acabando... (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em abril de 2001).

Os interessados em fundar esse agrupamento estavam inseridos na mesma perspectiva da década de 1970, quando os poetas começaram a se organizarem em grupos contra a morte decretada pelos pesquisadores do cordel. Curiosamente, o fundador da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ABLC- RJ, Gonçalo Ferreira, diz que esta foi “fundada ‘na hora certa’, porque este (o cordel) caminhava para o desaparecimento. A ABLC – criada segundo o padrão da Academia Brasileira de Letras –, seria então um meio de manter vivo o cordel e difundi-lo” (SILVA, 1997, p. 5). Idéia compartilhada pela academia do Crato que, como Willian Brito diz, “os grandes nomes do cordel tinham desaparecido, e Eloi tava muito preocupado com isso” (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em abril de 2001).

¹⁹¹ Sem grifo no original, grifo nosso.

¹⁹² Radialista, poeta, advogado e folclorista cratense.

Segundo William Brito a academia nasceria, então, no ano seguinte,

em janeiro de 1991 houve a primeira reunião, podemos dizer assim, a reunião de fundação [...]. Para compor o grupo o poeta Eloi Teles convidou os colaboradores do programa¹⁹³ dele. As pessoas que ele achava que poderiam trabalhar com o cordel. Algumas dessas pessoas nunca tinham feito cordel, como Luciano Carneiro, repentista de mão cheia mas que nunca tinha tido a oportunidade de publicar um cordel [...]. A primeira turma era Tancredo, Cicero Jorge, Eloi Teles, Bastinha, Josenir, Maranhão, eu (William Brito), Zé Esmeraldo, professor Alexandre e Eugênio Dantas. No primeiro ano, nós perdemos Jorge. Ele publicou um ano só pela Academia. Em 93, foi Tancredo, ele publicou 2 pela Academia. Entrou na vaga de Jorge, Correinha; na vaga de Tancredo entrou Edésio Batista e aí foi, depois saiu Maranhão e entrou Maércio (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em abril de 2001).

Segundo Josenir Lacerda¹⁹⁴, integrante do grupo, a Academia foi criada a partir dos “sonhos de doze poetas que semearam a idéia de criação de uma academia que permitisse a união de uma classe que representa o que de mais puro e popular existe em termos poéticos, o cordel”¹⁹⁵ (Revista Província, mimeo, s.d, p. 162,). Defendendo a literatura de cordel como parte imanente e “autêntica” de uma cultura popular, a ser necessariamente valorizada, (sob pena de Ela desaparecer da realidade), o conjunto destes poetas elabora seus versos de acordo com determinados conceitos, tal como diz Wilian:

a preocupação de Elói sempre foi com o popular, tanto é que no programa dele, muitos poetas ficaram até chateados com ele, porque ele não lia. O sujeito fazia um verso mais elaborado, com um vocabulário mais difícil ele não lia, com certeza, porque ele ia atrás daquela coisa mais ligada ao rural, mais ligada ao homem sertanejo (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em 4 de abril de 2001).

As poetisas e poetas da *Academia dos Cordelistas do Crato* ressignificam o cordel tendo como tema os costumes e hábitos de sua cultura regional, dita popular, porque este “foi o sentido que ele [Eloi Teles] deu a Academia dos cordelistas” (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em 4 de abril de 2001), a fim de manter uma identidade com o público “rural e sertanejo”.

¹⁹³ Programa da Rádio Educadora intitulado *Coisas do Meu Sertão* da cidade do Crato

¹⁹⁴ Josenir Amorim Alves de Lacerda. Nasceu em Crato, no dia 16 de janeiro de 1953. Filha de José João Alves e Alzenir Amorim da Franca Alves. Durante muito tempo foi funcionária pública da Teleceará, hoje aposentada. É artesã, integrante da *Academia de Cordelistas do Crato*, cadeira de nº 3.

¹⁹⁵ Sem grifo no original, grifo meus.

Versam sobre as coisas do sertão por meio do que eles chamam de “linguagem matuta”. Tematizam fatos religiosos, o folclore, as lendas populares, entre outros assuntos. Essas poetisas e poetas, vinculados à sua concepção de cordel, pretendem transmitir em seus versos as principais características de uma tradição, mantendo, dessa forma, a realização do que eles chamam de uma verdadeira “autenticidade” neste campo literário. Apesar da ligação da Academia com o universo do popular, a sua linguagem, segundo o pesquisador José Erivan Bezerra de Oliveira, “não é mais, absolutamente, a mesma de seus antecessores” (2001, p. 46), sobretudo em razão de que grande parte de seus membros têm formação universitária.

Assim, a busca de autenticidade, a luta por serem reconhecidos como tais, a criação de normas e regras, enfim, são questões postas pela ampla maioria dos grupos que têm surgido no âmbito da literatura de cordel, desde a década de 1970. Contudo, muitas vezes, por conta das próprias construções de sentidos e das idéias, às vezes, demasiado fechadas, ocorrem nos grupos divergências e choques de opiniões.

4.1.9. “Volta, volta cordelista”

Devido aos estatutos da *Academia dos Cordelistas do Crato*, que defendim que para ser membro do grupo fazia-se necessário residir na cidade do Crato, aconteceu com a poetisa Bastinha um fato inusitado que envolveu sua pessoa e as regras desses estatutos. Por conta de sua mudança de residência, da cidade do Crato para a de Juazeiro do Norte, expulsaram-na da Academia. Nesse momento, causou-se no grupo um grande constrangimento entre alguns membros que tentaram, de todas as formas, contornar o caso. O caso tomou repercussões, tendo, inclusive, a interferência do poeta Patativa do Assaré no conflito, que enviou a Bastinha duas cartas sobre o assunto. Em uma entrevista que realizei com Bastinha no de 2000, ela me contou os desdobramentos desse acontecimento.

Estava com dois meses que eu já estava morando no Juazeiro, daí houve uma reunião na casa dele (Edésio - então presidente da Academia). O boa noite dele foi esse: ‘você está se lembrando do regimento da academia? Só pode fazer parte quem mora no Crato!’. Aí eu disse, tá bom, fiquei chateada a reunião todinha [...] quando eu cheguei em casa fiz uma carta dizendo que não queria constranger os membros da academia nem o presidente [...] porque eu tinha vindo morar no Juazeiro [...] e não queria ferir aquele item do regimento. Então eu queria pedir a minha dispensa, a partir daquele momento eu estava desligada (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha]. Entrevista concedida em 2000).

Em razão deste conflito, Bastinha escreve, em 16 de junho de 1997, uma carta para o presidente da Academia e pede seu afastamento. Na missiva ela diz:

Após a reunião da Academia dos Cordelistas do Crato ocorrida ontem, em sua residência, tomei a decisão de pedir minha dispensa da cadeira de n. 04 da referida Academia. Isto decorre de um dos itens do estatuto desta conceituada agremiação que diz: é dever do cordelista residir na cidade do Crato. (Trecho da carta de Sebastiana Gomes de Almeida Job [Bastinha] a Édesio Batista, então presidente da *Academia dos Cordelistas do Crato*, 1997).

Devido ao seu afastamento da entidade, a poeta recebeu algumas cartas de apoio de Patativa do Assaré. Uma, intitulada “Conselho de um amigo”, em versos, em que Patativa solicita a Bastinha seu retorno para Academia, acompanhada d’outra carta em “prosa”. A autora também recebeu uma outra missiva intitulada “Bastinha me contou tudo”, enviada também a Eloi Teles de Moraes.

Na carta chamada de “Conselho de um amigo”, Patativa demonstra não estar a par do motivo real do afastamento de Bastinha da Academia, chegando inclusive a dizer, na carta/setilha que lhe enviou, que teria esta feito um "papel muito chato" depois que virou “romeira”. Segue a primeira carta de Patativa do Assaré:

Conselho de um amigo

Bastinha minha colega,
Atenção, muito atenção,
Eu sei que você não nega
Minha solicitação,
Para alegria me dar
Não deixe de cultivar
Sua rica inspiração.

Muita gente fala e crê,
Porém não sei se é exato,
Me falaram que você
Fez um papel muito chato,
Depois que virou romeira
Abandonou a fileira
Dos cordelistas do Crato.

Não faça isso, Bastinha,
Isso assim não fica bem,
Você é colega minha
E é conterrânea também,
Volte para a Academia
Mostrar com a sua poesia
O valor que você tem.

Hoje mora em Juazeiro
 A sua vida está boa,
 Já se afastou do roteiro,
 Porém não ficou à toa,
 Se um mês ficou quebrado
 O seu pequeno pecado
 O Padre Cícero perdoa.

Volta, volta cordelista,
 Com o seu trabalho lindo,
 Seguir pela mesma pista
 Que você ia seguindo,
 Mude a sua natureza,
 Não me mate de tristeza,
 Eu quero viver sorrindo.

Se estou a lhe incentivar,
 Imprudência não cometo,
 Vai com certeza tomar
 O conselho que remeto,
 Pois lhe digo e falo franco,
 Quem tem um marido Branco
 Não vai fazer papel preto.

Você vai voltar na certa
 Com o prestígio que tem,
 Sua vaga está liberta,
 É sua e de mais ninguém,
 Será prazer para tudo,
 O cordelista buchudo
 Vai lhe agradecer também.

Você ali tem ingresso
 Em qualquer hora do dia,
 É por isso que lhe peço
 Por Jesus e por Maria
 Pelo Deus que nos criou
 E pelo leite que mamou
 Não saia da Academia!

(Um abraço do seu admirador e conterrâneo Patativa do Assaré 17/09/97)

Este assunto, polêmico, revela, por outro lado, o acentuado bairrismo¹⁹⁶ que mantinham os estatutos da Academia, até aquela altura, em relação às duas cidades: Crato e Juazeiro do Norte. Este fato não teve grande repercussão nos meios de comunicação local, apesar de Patativa, em uma de suas missivas, comentar que teria enviado uma destas cartas ao

¹⁹⁶ “O cratense é, de modo geral, orgulhoso da sua região, (o Crato participou ativamente da Revolução de 1817 e da Confederação do Equador, em 1824, e de todo o Ceará é onde a cultura popular é mais viva). Até em relação aos seus vizinhos, principalmente o Juazeiro, havendo, inclusive, uma querela antiga (que vem desde os tempos do Padre Cícero), entre os habitantes das duas cidades. Ainda hoje, é possível observar isso claramente. Os poetas da Academia não são diferentes, só que o orgulho deles é do cordel que fazem, o qual, pretende ser um resgate da tradição” (Oliveira, 2001, p. 47).

programa de rádio do poeta Eloi Teles. O debate em torno dessa questão ficou nos bastidores, no âmbito interno da Academia, e externado apenas nas correspondências entre Patativa do Assaré e Bastinha. Na carta acima exposta, ele faz uma “solicitação” à poeta “colega” e “Conterrana” que “volte para Academia /mostrar com a sua poesia /o valor que você tem.” O texto de Patativa não é só uma solicitação, é um pedido de um amigo que muito a estima. Há uma preocupação deste em que esta volte a frequentar o reduto literário do Crato, e chega até a pedir “por Jesus e por Maria /pelo Deus que nos criou/e pelo leite que mamou/não saia da Academia.”

Este conflito gerou um interessante debate através de cartas, entre Patativa do Assaré e Bastinha, cujo assunto central era o “afastamento” dela desta agremiação. Foram cartas que surgiram a pedido de Eloi Teles de Moraes afim de dissipar o problema e trazer novamente Bastinha para junto do grupo.

Observa-se que na segunda carta de Patativa endereçada a Bastinha, ele aponta na primeira estrofe em verso a cumplicidade que havia entre este e Elói Teles, quando diz: “você me pediu um dia/pra eu adulá Bastinha/pra vortá pra Academia”.

A primeira carta sobre este assunto remete à idéia de que Bastinha havia se afastado do grupo por mero querer, ou simplesmente em razão de sua ida para Juazeiro do Norte. Entretanto, ao saber dos reais motivos ocorridos, ou seja, tanto do desentendimento que a poeta havia tido com o poeta Edésio Batista, à época presidente desta agremiação, como a existência do item estatutário da entidade, Patativa sente-se traído por Elói, dizendo que este havia dele debochado. Por isso, chama-o “seu buchudo, seu malandro” e revela indignação com este por não ter lhe contado a verdade dos fatos. Bastinha conta, em entrevista, que Patativa “fez uma carta esculhambando seu Elói” (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha]. Entrevista concedida em 2005).

“Bastinha me contou tudo”

Seu Buxudo, seu malandro
 Você me pediu um dia
 Pra eu adulá Bastinha
 Pra vortá pra Cadimíia,
 Home tenha consiêença,
 Cadê sua intiligença?
 Cadê sua cimitria?

Se você tivesse dito
 O que tinha acontecido,
 Não tinha istruído verso
 Pra fazê o seu pedido,
 Andando de cara liza

Adulando a poetiza
Como viúvo inxirido.

Agora você provou
Sua consiência pôca,
De um véio da minha marca
Fez um menino de tôca,
Faz oitenta e oito ano,
Que mamãe trocou meus pano
E pôs papa em minha boca.

Seu diploma de Dereito
Não vale nem um vintém,
Não há quem conte as errada
Que esse seu Dereito tem,
Você com sua rindade
Deboxou minha bondade
E fez de mim um ninguém

Quando eu fiz quêxa a Bastinha
Do que você fez com eu,
Ela disbuiou a histora
Do jeito que aconteceu
E eu tive conhecimento
De um bonito documento
Que o Presidente escreveu

Mas Bastinha sabe lê
E vendo o Istatuto escrito,
Leu e viu que o Presidente
Fez o seu papé bonito,
É justicêro pra frente,
Talvêz seja descendente
Do tá de Chico de Brito.

Muito bem, minha colega,
Você tem sua razão
Quando viu no Istatuto
A sua zuneração,
Ficou firme em seu rotêro
E vive no Juazero
De Padim Ciço Romão

Já disse e torno a dizê,
Eu gostei do seu papé,
Quem faz o que você fez
É muiê, três vez muiê,
O seu ato foi izato,
Você não nasceu no Crato,
Você nasceu no Assaré

Nois samo das nossa Serra,
Cada quá a mais bacana,
Todas duas de Assaré,
Com nois dois ninguém se engana,

Você da Serra Redonda
E eu da Serra de Santana

Prumode finalizá,
Vou mandá bem prazentêro
Grande abraço para o Branco
E pra você, grande chêro,
Dia vai e dia vem,
De tanto lhe querê bem
Já tô virando Romêro. (Carta escrita po Patativa do Assaré)

O final da carta apresenta uma observação:

Bastinha me responda. Mande uma cópia para o programa de Eloi Teles mais o meu rádio não pega o programa dele. Muito obrigada pelos folhetos que me ofereceu. Você ainda tem aquele folheto que fala sobre o que a professora sofre na fila para receber o seu ordenado e um gaiato grita dizendo: pra que votou no homem? Me levaram este folheto se ainda tiver me mande. Outro cheiro¹⁹⁷. Patativa do Assaré. 10. 97.

Ao ficar sabendo como realmente se processou a saída da escritora do reduto literário, Patativa critica veementemente Eloi Teles dizendo, “seu diploma de Direito/não vale nem um vintém/Não há quem conte as errada/Que esse seu Dereito tem”.

Foi a própria Bastinha quem lhe contou da desdita: “quando eu fiz quêxa a Bastinha/do que você fez com eu/ela disbuiou a histora/do jeito que aconteceu”. Patativa exalta a atitude da poeta que teve a coragem de prezar pelas regras do grupo “quando viu no estatuto/a sua zuneração”. Patativa solidariza-se com a autora – que, afinal, nem é do Crato, nem de Juazeiro, é de Assaré -, diz que gostou do “seu papé”, pois quem faz o que ela fez “é muié, três vez muié”, e termina a carta cheio de orgulho da colega: “nois samo das nossa Serra/cada quá a mais bacana/todas duas de Assaré/com nois dois ninguém se engana” e finaliza: “de tanto lhe querê bem/já tô virando romêro”.

Logo que recebe a carta do poeta, a poetisa cordelista responde imediatamente à sua missiva, intitulada *Bastinha agradece a Patativa*.

Tomou conta do meu ser
Mais uma vez a emoção
Por sua cartinha ter
Novamente em minha mão
É mesmo dádiva de Deus
Ter pra mim os versos seus
Cheinhos de inspiração.
Você tá ciente agora

¹⁹⁷ Patativa se refere ao cordel de Bastinha *O professor da URCA e o fundo de garantia*, s.d.

A fonte é digna de fé
 A verdadeira história
 Da filha de Assaré:
 Da Santana ou da Redonda
 Não tem quem tire uma onda
 É 'lé-com-lé; cré-com-cré'

O poeta barrigudo
 De certo, mal informado
 Sei que é sério e sisudo
 Nunca deu um passo errado;
 No dia da reunião
 Ele faltou à sessão
 Não viu o que foi tratado (Resposta de Bastinha, de 10/10/97, à Patativa.)

Sobre esse incidente, referente ao afastamento de Bastinha da Academia dos Cordelistas do Crato, Willian Brito diz que

foi um episódio [...] graças a Deus superado por Bastinha e pela Academia, porque foi um gesto isolado. Quando eu tomei conhecimento do problema foi por Eloi, ele me convidando para ir a Juazeiro para conversar com Bastinha e eu fui com ele lá. Elói muito preocupado. Fomos eu, ele e Luciano fazer uma visita pra ela e conversar sobre isto. Ela tava realmente sentida. Eloi trouxe até uma carta do Patativa. Nem todos ficaram nem sabendo, Eloi conduziu a coisa de tal maneira, tão sutilmente, que não chocou os outros. O importante neste caso deste episódio lastimável, eu acho que o grande mérito é de Eloi que com muita habilidade, usando as forças que ele tinha... por exemplo, ele sabendo da afinidade que Bastinha tem por mim, da consideração que ela tem a Luciano, da consideração que ela tem a Patativa, ele costurou de tal maneira que ela acabou voltando, ela só pediu um tempo. Ela pediu pra esperar que o mandato de Edésio terminasse e voltou (BRITO, Wilian. Entrevista concedida em 2001).

Este incidente revela os conflitos internos existentes em que cada grupo na luta por seus interesses e causas e no processo de seu reconhecimento. A cláusula da Academia, que vincula a permanência do poeta à cidade do Crato, poderia, caso não houvesse contornado a situação, segundo o próprio Willian assevera, resultado na divisão do grupo “e a Academia se acabar”. Esta polêmica, por outro lado, revela o papel legitimador de Patativa no processo de reconhecimento de Bastinha como poeta. As cartas, que entre estes foram se somando, são a expressão máxima desse acontecimento, a senha simbólica ou, como diria Bourdieu, “o ponto de vista autorizado, a título pessoal, como certo grande crítico, certo prefaciador de prestígio ou certo autor consagrado” (Mimeo, s.d, p. 146-147), cuja autora ganha, na peleja pelo seu reconhecimento como cordelista, por sua vez, legitimadora da própria academia em que participa.

4.2. PRESENÇA FEMININA NO CORDEL: “ÁGUA DA MESMA ONDA”

4.2.1. Testemunha ocular: o caso de Patativa

As abordagens sobre cultura tanto dos estudos orais quanto da crítica feminista ajudam a ver a realidade de outra maneira. Seus enfoques possibilitam que vejamos por outro ponto de vista o que antes parecia completamente invisível. De posse dessas ferramentas, pode-se descobrir uma série de acontecimentos que foram narrados na própria historiografia e que, a princípio, não víamos ou passaram por nós como despercebidos.

Um destes casos é contado por Patativa do Assaré¹⁹⁸. O poeta informa, em uma entrevista concedida ao pesquisador Cláudio Andrade, a seguinte revelação:

- Boa tarde Cláudio. Como você esta aí? Nesse São Paulo? Olha eu estou aqui ao lado de...tendo ao meu lado Wladimir e Zélia, viu? Com o papel com as perguntas que você fez...mais você esqueceu de perguntar uma das principais perguntas que é quando eu pude conhecer que...era possuidor do dom poético...Eu vou lhe explicar, viu? Passei a minha infância em extrema pobreza, mais uma infância alegre, cheia de beleza, porque já nasci, posso dizer, com este dom...ouvindo passarinhos cantar...passava horas e mais horas sentado em uma pedra, ou mesmo no chão, ouvindo os passarinhos cantando; cada passarinho com a sua voz, com a sua canção diferente, tudo aquilo estava guardado em mim e eu ouvia com muito prazer.//Quando eu tinha apenas oito anos que nem era alfabetizado ainda, foi quando eu vi pela primeira vez uma mulher ler um folheto de cordel¹⁹⁹...coisa que eu nunca tinha assistido, então fiquei maravilhado com aquilo, com aquela linguagem tão bonita! Aquelas rimas combinando umas com as outras, aquela beleza de expressão! Tudo aquilo me deixou como que encantado, então, daquele dia, daquele momento em diante, eu pude conhecer que poderia reproduzir, também em versos, qualquer coisa que eu quisesse e dali continuei sempre procurando quem tinha cordel para ler para mim... (ASSARÉ, Patativa. Entrevista concedida a Cláudio Andrade em 2004, p. 32).

Um dos mais importantes poetas brasileiros da oralidade, Patativa do Assaré, conhecido em seu país e em todo mundo como um dos principais representantes da cultura popular nordestina, oferta, por meio dessa declaração, uma inusitada revelação sobre sua vida poética, seu mundo e sua gente.

¹⁹⁸ Patativa publicou alguns folhetos: *O padre Henrique e o dragão da maldade*, xilogravura de Nilo; *História de Aladim e a lâmpada maravilhosa*, xilogravura de Cícero Vieira; *Doutor Raiz*, xilogravura de José Lourenço; *As façanhas de João Mole*, xilogravura de Nilo; *Emigração*, xilogravura de Cícero Vieira; *Glosas sobre o comunismo*, xilogravura de Abrãao Batista; *Brosogó, Militão e o Diabo*, xilogravura de José Lourenço; *ABC do Nordeste flagelado*, xilogravura de Demontê Lourenço Gonzaga. Todos folhetos foram lançados no ano de 1993.

¹⁹⁹ Sem grifo no original, grifo nosso.

Patativa revela alguns segredos e rituais que fizeram parte de sua trajetória pessoal nas diferentes etapas de seu desenvolvimento humano, e aponta como aspectos fundamentais de seu aprendizado a sua relação tanto com a natureza – o mundo natural das plantas, pedras e pássaros em que ele decifrava cada minúsculo som –, como aquela outra experiência, que mudaria, segundo ele mesmo afirma, a sua vida daquele instante em diante: a experiência primeira de ver e escutar a voz rítmica da poesia, naquele instante, transmitida por uma mulher.

Ao escutar a voz feminina que trazia outra maneira de cantar o mundo e de expressar uma realidade, musicalmente, trouxe-se também ao pequeno aprendiz o (en)canto que abriu-lhe o coração e a mente para o devir do que já em si era, em sua concepção, intrínseco, o seu dom poético. Essa voz, segundo o próprio poeta diz na citação acima, marcava, simbolicamente, “[...] daquele momento em diante”, a sua entrada no universo da poesia e a certeza de que, a partir de então, não reproduziria somente o canto dos pássaros, o movimento das árvores, do vento, o rebolar e o toque das pedras. A partir de então, desde aquele ritual poético – afirma Patativa, ele podia reconhecer e “[...] reproduzir, também em versos, qualquer coisa que [...] quisesse”.

Esse “reproduzir” que fala Patativa do Assare é uma imagem importante, cuja analogia pude-se ver retratada na pintura de Jan Steen (1626-1679), obra que teve a oportunidade de ver na Mauritshuis – a casa de Maurício de Nassau – na Haya, Holanda. A tela, que apresenta uma “velha” “lendo” um manuscrito, ainda dando a pausa com o dedo, soletrando, para um coletivo de pessoas que a escutam, tem por título um provérbio em forma de quiasmo, que diz: *zoals de ouden zongen, zo piepen de jongen*, ou seja: *assim como/os velhos/ cantam/assim/piam/ os jovens*²⁰⁰.



Figura 17: *Zoals de ouden zongen, zo piepen de jongen* de Jan Steen
Fonte: Mauritshuis Den haag. Inventaris nr.742

²⁰⁰ Gentilmente traduzido por minha professora holandesa Ria Lemaire.

Esse quadro, que faz parte do século de ouro (XVII) da pintura holandesa, embora distante da realidade do sertão de Patativa do Assaré, faz uma analogia, a partir de suas imagens e de seu título, sobre a forma como este poeta cearense vivenciou, desde o momento em que escutou os versos “lidos” e ditos por aquela mulher de sua comunidade, o ritual de aprendizagem de uma tradição. Repetindo os sons que escutava da boca daquela mulher, ele se iniciava na tradição oral, como os jovens do provérbio citado por Jan Steen, piando, ou seja, “reproduzindo” os novos ritmos poéticos que foram anunciados, naquele caso, pela voz feminina, que a julgar pelo período que ele afirma a ter escutado, tendo ele oito anos de idade, em 1917, certamente não teria ela lido no sentido moderno do termo, mas cantado/declamado.

4.2.2. Quando ler ainda é cantar/declamar!

No processo que vai de uma cultura marcadamente oral para o campo da escrita, há fronteiras não muito rígidas e movimentos relacionados a um trânsito que devem ser analisados e levados em consideração. A esse respeito, Ria Lemaire (2007), a partir de análises realizadas em folhetos de cordéis brasileiros, em que estão presentes um estreito relacionamento entre o cantar, o contar e o ler, desenvolve sua pesquisa. A pesquisadora constata, no exemplo do poeta Bernardo de Sena Barbosa, a relação estreita entre esses campos (oral e escrito), em que o folheto, passando pelas várias etapas das tecnologias da comunicação e da informação, situa em seu interior os trânsitos, as apropriações e as evoluções na passagem da voz poética para sua fixação. Ressalta ainda que o cordelista citado assina seus versos como “o poeta analfabeto”, embora afirme em seu ato de “escrever” o seguinte:

Levado pelo lizeu
Eu destinei viajar
Por este Nordeste afora
Para ler e cantar²⁰¹
Na poesia que eu faço
Dessa classe popular. (BARBOSA, Bernardo de Sena *apud* Lemaire, 2007, p. 8).

Para estes versos, Ria Lemaire, faz a seguinte constatação/reflexão:

Notemos, antes de mais nada, que o poeta apresenta-se como “analfabeto”. Porém, apesar deste qualificativo, ele utiliza o verbo *ler* ao definir o objectivo das suas atividades como poeta-vendedor de folhetos.

²⁰¹ Sem grifo no original, grifo nosso.

Descobrimos assim um fenômeno particularmente interessante para a história da introdução das tecnologias da tipografia no mundo do Nordeste. O poeta integra, ao seu vocabulário, um verbo que veio do mundo da escrita, o verbo entra no mundo da oralidade pré-existente e aí é revestido de uma significação adaptada ao mundo da oralidade: ele não pode mais ter o seu sentido moderno -, ler só com os olhos, em silêncio -, mas adota a significação que corresponde à do verbo declamar. Este mesmo deslize produz-se regularmente na poesia dos poetas analfabetos ou na dos poetas cegos que utilizam, como outros poetas, expressões tais como: ler e cantar ou ler e ouvir e ler. A conclusão que se impõe é pertinente: ler não é ler no sentido moderno da palavra: é cantar ou declamar, ler ritmicamente em voz alta (LEMAIRE, 2007, p. 9).

O exemplo acima mencionado, em que cantar e contar estão aliados ao verbo ler, remonta ao depoimento de Patativa do Assaré, que relata sua experiência aos oito anos, quando ele viu “[...] uma mulher ler²⁰² um folheto de cordel”. O *ler* parece-nos estar na mesma configuração dos versos do poeta Bernardo de Sena Barbosa que, de acordo com Lemaire, é compatível com “declamar” e não com *ler* no sentido moderno do termo.

Essa observação tem uma importância fundamental nesse trabalho, não só pela revelação do trânsito que há entre a voz em seu processo de passagem para a escrita, mas, sobretudo, porque revela a presença da mulher poetisa dentro de um contexto em que ainda não se havia fixado por completo a voz. Essa constatação nos leva a confirmar que eram elas, nesse universo, as principais transmissoras de uma tradição poética cuja passagem para a escrita vai culminar com sua total exclusão. Para essa exclusão, em que apenas os homens tiveram acesso ao mundo público e do publicado, formou-se uma historiografia escriptocêntrica, centrada no texto escrito, e criou-se o mito de que somente os homens, na origem desse fenômeno cultural, cantaram e, portanto, somente eles escreviam o folheto de cordel.

A experiência contada por Patativa do Assaré, porém, passa despercebida pela historiografia literária do cordel. Ninguém no mundo supõe ter sido uma mulher a primeira voz a “ler” ou cantar/declamar para um dos maiores poeta “populares” do Brasil, senão é o próprio a nos dizer, quase que insistindo, numa resposta que nunca fora, no entanto, indagada.

Patativa descreve esse momento para se fazer registrar esse espetacular acontecimento, talvez não tão inusitado em seu contexto, mas que inaugura, na vida do jovem aprendiz, a sua trajetória de poeta. Trata-se de uma informação trazida por esse cantador que representa exatamente o oposto da visão contida na historiografia do cordel, que sempre ocultou a presença das mulheres nesse campo. A pequena nota imposta por Patativa desfaz,

²⁰² Sem grifo no original, grifo nosso.

por assim dizer, uma trama histórica, dando uma dimensão presente e real à participação feminina, ao mostrar uma mulher no cerne dessa tradição poética, enquanto mediadora, cantadora e/ou “leitora”, no sentido de declamadora, de folhetos.

No entanto, estamos diante de uma mulher que não sabemos o nome ou quem seja, já que a mesma não consta nos livros. Ela talvez tenha sido uma das grandes cantadoras de seu tempo, convivendo entre fins do século XIX e início do XX, sem que saibamos de sua trajetória. Desta mulher anônima não existem registros, a não ser essa breve passagem bem forte e bem explícita em que o poeta Patativa do Assaré a imortaliza como a sua iniciadora no mundo da cultura poética.

Nesse sentido é que, quando se questiona os discursos que excluíram as vozes femininas do campo da poética da voz, há uma constatação inicial bem simples: ao contrário do que comumente se dizia, as mulheres, na realidade social e cultural do Nordeste, sempre cantaram, “leram” e produziam sua poesia, mesmo não podendo publicá-la, e que, a sua ausência no universo do cordel, de fato, só se verifica no campo da teoria e de sua historiografia.

4.2.3. Bastinha: “agua da mesma onda”²⁰³

No ano de 2000, quando eu estava escrevendo minha dissertação de mestrado sobre a presença feminina na literatura de folhetos, nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, Ceará, deparei-me, por meio de uma das autoras estudada, Sebastiana Gomes de Almeida Job, Bastinha, com importantes documentos, que a poetisa gentilmente me cedeu para o referido trabalho.

Esses documentos consistiam nos folhetos de autoria de Bastinha que, àquela época, somava vinte e dois títulos, algumas fotografias, recortes de jornais e quatro interessantes cartas que foram enviadas por Patativa do Assaré, um dos mais importantes poetas do Brasil, à cordelista.

Essas cartas, contudo, não eram missivas escritas da forma convencional, como as conhecemos. Eram “cartas-poemas”, datiloscritas, sendo duas em forma de setilha, estrofes de sete versos, e duas em décima corrida – estrofe de dez versos, também chamadas de décima recitativa, conforme José Alves Sobrinho (2003). A primeira, datada de 20 de outubro de

²⁰³ Este tópico se limita a discorrer sobre as correspondências de Patativa do Assaré com as poetisas da região do Cariri, especificamente Sebastiana Gomes de Almeida Job – Bastinha, Josenir Lacerda e Maria do Rosário.

1991, agradecia a poetisa pelo folheto que lhe fora enviado: *Voto do Matuto desiludido* e a segunda, de junho de 1992, pelo cordel: *Patativa do Assaré na aula da saudade*²⁰⁴. Nos anos de 1993 (31 de dezembro) e 1994 (26 de março), encontra-se duas cartas de Bastinha a Patativa: *Resposta de resposta ao pé da letra* e *Bastinha agradece a Patativa*, respectivamente.

Mais adiante em minha pesquisa, quando estava fazendo as pesquisas de campo para minha tese de doutorado, uma outra surpresa me veio quando tive a oportunidade de entrevistar, no dia 25 de abril de 2007, a poetisa cratense Josenir Lacerda. Ela me mostrou e concedeu-me para esta pesquisa, mais duas importantes cartas poéticas, em setilhas, recebidas de Patativa do Assaré entre 1991 e 1994, em resposta por ela ter lhes enviado seus folhetos *Severino e Luzia (Ou as Proezas do Destino)* (1991) e a *Fábula do Peru (Num Recado à Humanidade)* (1994).

As surpresas não pararam por aí. Continuando a pesquisa, eu encontrei mais duas interessantes cartas de Patativa do Assaré, ainda em forma de poesia, demonstrando a intensa produção poética através de correspondência que esse travava, particularmente com as mulheres. Para Maria Rosário Lustosa, ele enviou três estrofes (chamadas de parecer) agradecendo à cordelista, em outubro de 2001, pelo folheto *Lembranças de Patativa do Assaré*.

Embora estivessem todas essas cartas fixadas, motivo pelo qual elas foram encontradas, havia nelas uma diferença importante a ser pontuada: o fato de elas não terem sido compostas por seu “autor” no sentido moderno da palavra. Elas não foram “escritas” da maneira como escrevo esse texto, pensando, analisando, escolhendo cada frase, apagando umas, trazendo outras, de acordo com a maneira como eu gostaria que ficasse claro ao leitor ausente de minha vista. Segundo me contou Bastinha, elas foram datilografadas por alguém a pedido do poeta, na medida em que as estrofes por este iam sendo feitas e recitadas, verso por verso, no modelo tradicional da cantoria sertaneja.

Sendo o poeta do Assaré pertencente a um mundo em que o recurso da escrita não é para ele o recurso fundamental para transmissão de uma informação, encontrar aqueles datiloscritos era, no mínimo, enigmático, ambíguo, paradoxal ou duvidoso. Passei a pensar nessas setilhas e décimas, insistentemente, a ponto de questionar se teria sido realmente Patativa o “autor” daquelas cartas, e sendo, como teria se dado a participação da pessoa que datilografou: será que teria interferido no poema?

²⁰⁴ As outras duas cartas já foram citadas na argumentação sobre a *Academia do Cordelistas do Crato*.

Foi somente dois anos depois, lendo o livro-entrevista do professor Gilmar de Carvalho (2002), intitulado: *Patativa Poeta Pássaro do Assaré*, que respondi a alguns destas indagações. Naquela ocasião, o pesquisador interrogava ao poeta – já que era comum encontrar seus registros datilografados – exatamente o que consistia minha dúvida:

GC- “[...] nunca teve medo da pessoa que datilograva mudar alguma coisa do seu poema?”

PA- “[...] não! graças a Deus que nunca aconteceu, porque eu tenho o maior cuidado e até ciúme e eu sempre estou ao lado, quando eu tou recitando para alguém datilografar” (CARVALHO, 2002, p.68).

Essa resposta para mim foi bastante esclarecedora. Deixava claro, entre outros, que embora o poeta prescindisse da escrita para escrever sua obra, havia, contudo, uma evidente necessidade de fixar seus versos que, nesse caso, eram registrados usando a tecnologia da máquina de escrever.

Esse tipo de criação recitativa é regularmente usada por poetas ágrafos. A poetisa cratense Josenir Lacerda ressalta o mesmo procedimento declamativo, feito por sua avó materna, Dona Olívia Freitas de Oliveira, moradora do Sítio Alegre, Município do Crato, autora, por seu intermédio, de cartas poéticas que eram enviadas para seus parentes. Olívia também recitava para Josenir Lacerda suas cartas versadas, nesse contexto, enviadas de forma manuscritas. Ela ressalta a preocupação da avó para que tivesse o maior cuidado e que ninguém “modificasse nada” daquelas suas palavras improvisadas:

(...) as cartas, por exemplo, eu era a pessoa (...) eu e minhas primas, a gente escrevia as cartas para ela, pro pessoal dela em Mombaça, de São Paulo, sobrinhos, irmãos...mais ela ditava e ela fazia questão (...) não queria que modificasse nada. Sempre encerrava com versos. Eu lembro que ela criava em cima de ditados, mandava trovinhas (LACERDA, Josenir. Entrevista concedida em 25 de abril de 2007).

Quanto mais eu lia aquelas cartas poéticas de Patativa do Assaré, duas questões, em especial, chamavam minha atenção. Primeiramente: a forma como eram construídas e transmitidos os seus versos, oralmente, através da fala recitativa do poeta ciumento e cuidadoso (assim como Dona Olívia Freitas), no ato do registro da sua voz para a escrita. Em segundo lugar: a maneira calorosa e respeitosa como esse poeta se dirigia àquelas poetisas mulheres. Esses eram dois pontos fundamentais na “escrita” destes autores e suas visões de mundo, que designavam os lugares e as “verdades” de quem as “escrevia”. Eram cartas constitutivas de formas de linguagens orais, reveladoras de um tipo de cultura de um “lugar”,

de uma “terra” e de uma “gente”. Cartas que apresentam uma comunidade que ainda é baseada nos procedimentos do “ouvir”, da voz, e nos impõem um outro olhar sobre a maneira como os poetas constroem esse campo, como legitimam-no e, ainda, como tratam as questões de gênero e de identidade cultural.

É por meio de uma cultura sustentada na coletividade e transmitida pela ritualização da voz em forma de setilhas e décimas que um outro tipo de comunicação e uma outra maneira de contar a história desta poética vem à tona. Elas, as cartas, passam a serem as principais testemunhas de uma diferente relação de gênero, pouco convencional, na historiografia dessa poética. Apresentam, por outro lado, o forte intercâmbio entre os poetas da região na manutenção desse universo, em que mulheres e homens fazem suas trocas, se comunicam e se conectam por meio do ritual poético, entre outras ações.

Os versos epistolares de Patativa do Assaré apresentam situações de gênero que demonstram um poeta que está profundamente centrado com a defesa e a manutenção de sua tradição poética, e pouco interessado em questionar se a pessoa que pode executar essa tarefa seja homem ou mulher. Ele não exclui Bastinha, Josenir e Rosário por serem mulheres, ao contrário, a estas lhes oferece, gentilmente, à chave guardiã daquele mundo para que elas, assim como ele o fez por toda vida, perpetue essa memória tradicional.

Por outro lado, as mulheres também realizam seu ritual de legitimação em relação ao poeta, ao lhe enviarem seus versos, em sinal de reconhecimento ao que consideram como mestre, amigo, camarada, sábio cantador de uma tradição.

O menestrel que cantou e recitou, partiu em 08 de julho de 2002, deixando-nos uma importante obra poética impressa em livros, guardadas na memória de cantadores que com ele cantaram, e, agora vindo ao público, estas cartas. São documentos importantes, representativos das produções poéticas, que revelam um campo cultural ainda pouco estudado, o campo da oralidade, em que se insere o folheto, e que diz respeito à presença feminina nesse campo.

Inseridas também nesse universo, estão as poetisas aqui citadas, mulheres da região do cariri, escritoras letradas que compartilharam em suas infâncias um contexto marcado por grandes cantorias. Mulheres que, no campo do folheto, endossam o acervo de esculturas poéticas pertencentes a uma cultura da voz em sua passagem lenta e gradativa à escrita; que são responsáveis pela produção e existência destas cartas líricas “datiloscritas”, encontradas na (des)ordem dessa arqueologia tão fundamental à pesquisa e que somente os apaixonados por ela perseguem.

4.2.3.1 O canto de Patativa na memória da poetisa Bastinha

Nascida em 20 de janeiro de 1945, em Santo Amaro, Assaré, vizinha à Serra de Santana, Sebastiana Gomes de Almeida Job, não foi apenas a professora “engraçada” da Universidade Regional do Cariri – URCA, que eu conheci em meados dos anos 1990. Bastinha, como é mais conhecida, é uma das maiores poetisas de literatura de cordel da região, na opinião, inclusive, dos poetas consagrados deste reduto literário: “a Academia tem orgulho de Bastinha!”, proclama Eloi Teles; “Afirmo que ela é a estrela da nossa literatura Cratense”, ressalta, José Esmeraldo da Silva²⁰⁵.

Filha do agricultor Miguel Gomes de Almeida, um romeiro alagoano de Palmeira dos Índios, e de Maria Pereira Almeida, cearense de Assaré, Bastinha foi a última de uma prole de 21 filhos que, segundo ela, “se criaram todos. Minha mãe começou a ter filhos com 16 anos. Quando eu nasci, ela tinha 50 anos, estava na menopausa!”, brinca a poeta no seu peculiar estilo de refazer e recontar os fatos do cotidiano, dosando-os sempre com bom humor.

Era comum, no início e meados do século XX, entre as comunidades interioranas do sertão, das caatingas, dos tabuleiros e do agreste nordestino, as famílias reunirem-se à noite para ouvirem os poetas duelarem e pelejarem no repente sua cantoria. Fazia parte do entretenimento das sociedades rurais em que os cantadores “viajavam no sertão / de viola a tira colo / exercendo a profissão” (SILVA, Encontro de Patativa com Manoel Galdino Bandeira, 2005), conforme diz os versos do folheto do poeta Miceno Pereira da Silva²⁰⁶. Era no tempo da luz do candeeiro, quando a energia elétrica ainda não existia nessas comunidades e os versos, mesmo depois que passaram a serem impressos-, ainda eram quase que exclusivamente cantados e recitados.

Esse tempo ainda é presente na memória da poetisa Bastinha, que relembra em uma de nossas entrevistas (2007), os anos de 1950, quando, aos 05 anos de idade, ouvia e via em sua casa um dos maiores cantadores daquela região cantar, Patativa do Assaré: “[...] Ele ia fazer cantoria, tinha aquelas pelejinhas, aí eu, bem pequenininha, ficava vendo”. Testemunha ocular e auricular desse contexto, Bastinha recorda sua infância no sítio Santo Amaro, em Assaré, de onde se lembra, também, da marcante presença em sua vida de jovem poetisa, do

²⁰⁵ Essas citações são retiradas das apresentações que frequentemente se encontram nas contra capas dos folhetos editados pela Academia dos Cordelistas do Crato.

²⁰⁶ Cantador de Amaro, no Assaré, que acompanhou Patativa do Assaré por cinco anos de cantoria, nos idos da década de 1950, conforme ele me disse em entrevista realizada em outubro de 2006, em Juazeiro do Norte.

poeta e radialista da então Rádio Educadora²⁰⁷, Eloi Teles de Moraes, fundador da *Academia dos Cordelistas do Crato* no ano 2000:

Seu Elói tinha esse programa, no rádio, que tá fazendo, parece, 35 anos esse ano, eu fiz esse cordel com 30 anos de programa²⁰⁸ mas quando eu era menina, que ele fazia esse programa na antiga Rádio Araripe, do Crato, eu era menina assim de 13, eu já dava quadrinha pra ele ler no programa dele. Fazia quadrinha, fazia trova (...) inclusive foi por isso que ele me convidou pra Academia, porque ele já me conhecia desde menina (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha]. Entrevista concedida em 2000).

Para o referido poeta, Bastinha escreveria, em 1995, o folheto *Trinta anos de sertão – Preto a Elói Teles de Moraes*, em que se lê em seus primeiros versos:

Trinta anos de sucesso
Fazendo o povo feliz
Parabenizo-o, em verso
Pois ele é quem melhor diz:
De toda essa alegria
Que tem a sua poesia
Cheia de inspiração;
Levo a você seu Eloia,
Felicidade de ´moia´
E `as coisas do meu sertão´ (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha], *Trinta anos de sertão – Preto a Elói Teles de Moraes*, 1995)

A derradeira homenagem ao poeta Eloi ocorreu após seu falecimento, como forma de tributo, produzido coletivamente pelos membros da *Academia dos Cordelistas do Crato*. Bastinha, comovida e saudosista, escreve os seguintes versos:

A Voz do Povo”, meu Deus
num soluço entrecortado
reclamam ouvintes seus
a perda do advogado;
e toda “Gente da Gente”
gente que deveras sente
mas traz no peito gravado
Elói deixou um legado
“Das Coisas do meu sertão (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha], *Trinta anos de sertão – Preto a Elói Teles de Moraes*, 1995)

²⁰⁷ Essa rádio exerceu importante influência em toda região do cariri e foi o espaço de comunicação social pelo qual Bastinha, ainda adolescente, difundia suas primeiras “quadrinhas”. Foi dessa relação midiática que ela viria a ser, mais tarde, convidada pelo poeta Eloi Teles para fundarem uma academia de cordelistas, na cidade do Crato, no ano 2000.

²⁰⁸ Referindo-se ao cordel *30 Anos de Sertão – Preto a Eloi Teles de Moraes*. Além deste, Bastinha escreveu: *Eloi Teles fez escola e sua luta continua*, em novembro de 2000.

É contudo o poeta de Assaré, conforme ela mesmo diz, seu maior influenciador, “sua marca”, pela qual, segundo ela, o antigo pároco da cidade (Padre Gonçalo), teria lhe dito, ao escutar na rádio, os versos de *A Mancada da Funceme*:

O Padre Gonçalo disse que quando ouviu na rádio, pensava que era de Patativa, que achou parecido o estilo, que é minha marca. É claro que não chego nem aos pés de Patativa, mas que ele me influenciou, me influenciou... tem que parecer com ele mesmo! menina (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha]. Entrevista concedida em 2000).

Bastinha, ao fazer seu folheto de cordel, arranca com seu estilo e criatividade as contradições políticas, econômicas e sociais da cultura local: o Cariri. Sua obra é construída dentro do deboche, do humor e da malícia, que ela tece num hábil jogo matreiro do qual se refere como sendo parte de uma “brincadeira”, que é sempre transgressora e desconstrutora de normas e regras.

Utilizando-se do jocoso e do pitoresco como achados inesgotáveis para suas composições, os versos de Bastinha criam, na forma do cômico, o traço marcante de seu estilo. Entre seus personagens estão as solteironas, as sogras, os cornos, figuras estigmatizadas pela sociedade e que exercem, no imaginário social, variadas e pejorativas caricaturas. Ao falar desses assuntos ditos tabus, embora sempre tratados no cordel, Bastinha reflete essa cultura do riso e da irreverência que é tão presente no Estado do Ceará. Nesta paisagem, ela constrói o seu estilo: ambivalente, humorístico, transgressor, próprio também do mundo de Patativa do Assaré, que a chama por essa identificação de estilos poéticos de “água da mesma onda”.

4.2.3.2. A peleja epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré

A peleja epistolar ocorrida entre Patativa do Assaré e estas poetisas não se fez da maneira convencional dos cantadores, com violas. Foi um duelo de cartas poéticas entre, no caso de Bastinha, 20 de novembro de 1991²⁰⁹ e novembro de 1997²¹⁰.

²⁰⁹ A segunda carta é datada de julho de 1992. Em outubro e novembro de 1997 chegaram até Bastinha mais outras duas cartas. Há uma outra correspondência que fora perdida por Bastinha do ano de 1993. Sabemos dela pela sua resposta de 20 de outubro de 1993.

²¹⁰ Para este trabalho, trataremos apenas das duas primeiras cartas por se referirem aos folhetos por esta enviados ao poeta, deixando as outras duas epístolas, datadas de 1997, para outra ocasião, por estarem relacionadas a outro contexto e serem merecedoras de outra abordagem.

Segundo Bastinha, a sua peleja teria iniciado-se quando ela publicara, no ano de 1991, o *Voto do matuto desiludido*, um folheto em décima, narrando as agruras de um agricultor sertanejo e sua desilusão com os políticos da região. O referido cordel, entre outros títulos, fora enviado para a cidade do Assaré como presente da cordelista ao poeta Patativa. Diz os versos do folheto:

As vezes que já votei,
 Nos dedos num conto mais,
 Nesses homem confiei
 Confiei inté demais;
 Mais o que vejo é triste
 Quarqué cidadão desiste
 Pur ver a sua nação
 Igual a uma sucata
 Entregue assim às barata
 Pur culpa desses ladrão!

Já votei pra deputado,
 Já votei pra senadô;
 Mais sempre dei voto errado
 Inté pra vereadô
 E na minha pobre mente,
 Votá pra presidente
 Ia tudo ameioreá...
 Mais a coisa tá mais preta
 Nós támo numa roleta
 Dum grande jogo de azar.

Acho inté Qu'esses pulítico
 Todos de barriga cheia,
 Num vêem os momentos críticos
 Das capitá e aldeia;
 Pur todo esse sertão
 Nós vemo nossos irmão
 Tanta injustiça sofrendo;
 E eles também votaro,
 Nesses home confiaro
 De promessa tão vivendo!

Nós vemo nossos irmão
 Trabaiano dia-a-dia,
 Pra num fartá o feijão
 Pra sustentá a família
 Mais nem todo dia come
 E na miséria, cum fome
 Lembra logo do doto
 Aquele caba covarde
 Qui cum tamanha mardade
 Lhe iludiu e lhe inganô.

A paisage do sertão
 Tá toda modificada

Só se vê desolação
 Em cada parmo de estrada;
 E cadê tu, candidato,
 Se isqueceu qui fez um trato
 De ajudá o roceiro
 Que de só-a-só trabaia
 Pra cuiê uma migáia
 Da terra que é um braseiro!

E, as veiz, nun cói é nada
 E se alista no Bolsão
 E da terra esturricada
 Num consegue nada não;
 E penando desse jeito,
 Lhe dá uma dor no peito
 Pur se vê tão impotente,
 Nada pode arresorvê
 A sina é mermo sofrê
 Cuma um pobe penitente.

E pergunta pra si mermo:
 O que foi de rim que fiz?
 Deve inxisti outro termo
 Pra nós também sê feliz;
 Pois nós também somo gente
 Qui padece e muito sente
 A farta de atenção;
 Nós ainda temo caráte,
 Só queremos que nos trate
 Com mais consideração.

Mais num é só no sertão
 Qui si escuta esses lamento,
 Quage todo cidadão
 Ta no mermo sofrimento;
 Inté na cidade grande
 Onde o progresso se expande
 E se pensa qui é mió,
 Mais o canto da piruá
 Cum toda força insinua:
 Tá pio, pio, pio...

Tá pio pra todo mundo,
 O desconforto é gerá
 O disengano é profundo,
 A quem se vai apelá?
 È seca, ou inundação,
 É imposto é inflação
 O desemprego campeia;
 Mais arguém inricou mais
 E os pobe sempre pra trás
 Sofrendo na mesma teia.

Se num fosse tão terrive
 Achava inte ingraçado,

A crise tá mermo horrive,
 Ataca de todo lado;
 Me diche uma professora,
 Cum a voz tão sofredora,
 Oiando para o dinheiro:
 _Isso é esmola fajuta
 Pago água e luz com multa
 Num me sobra um só cruzeiro!

Pruquê esses home num faz
 Um exame de consciência,
 Pra vê qui já é demais
 Cometê tanta imprudência;
 Inventa nome esquisito
 Qui pode inté sê bonito
 Pra eles, mas pra nós, não;
 Já vi prano e vi pacote
 Qui só vem inche o pote
 Dos honesto cidadão.

Mudaro inté o dineiro
 Mais de nada adianto
 Foi cruzado, é cruzeiro
 Tanto zero já cortô,
 Qui nós também tamo a zero
 E eles no lero-lero
 Na TV, vão discuti
 Faz inté mesa redonda
 Pra mostrá a propaganda
 Cunversa pro boi durmi!

Esses qui tão no Poder
 Vive assim a propagá:
 As mudanças é pra valer
 É saúde, é bem-está
 E nós num vê nada disso
 E aqueles compromisso,
 Das mente deles sumiu;
 Riscorda aquela canção
 Chamada de Conceição
 Que subiu e ninguém viu.

É em todo escalão
 Federá e Estaduá
 Qui reina a corrupção
 De quem tá lá a mandá
 NO começo inté pensava,
 Que a coisa moralizava,
 E quage que nós confia;
 Dispois vei o desencanto
 E vemo cum mermo espanto
 Vortá toda mordomia

Cuma pode os deputados
 Gozá tanta regalia

Além do arto ordenado,
 Tem luxo por cortesia;
 E o coitado do operário
 Com um minguado salário
 Trabaia qui nem jumento
 Vai vivendo de teimoso
 Num discansa ou tem repouso
 Se paará, pára o sustento.

As produção do governo
 Tem taxa arta demais
 Parece inté tem um treino
 Pra butá pobe pra trás;
 Repare o congelamento,
 Da Petrobrás, o armento,
 Agora repare só
 O qui tá bem congelado
 É o salário minguado
 Ganho cum tanto suó!

Nossa nação, num relampejo
 Dá mágoa qui é demais,
 Se compara um caranguejo
 Andando sempre pra trás;
 Queremo dignidade,
 Do governo, leardade
 Qui os programa de emergência
 Num sirva só de discurpa
 De quem tem arguma culpa
 Ou caso de consciência.

Os doto tão inganado,
 Nós aqui num somo besta
 A gente véve humilhado
 Dependendo duma cesta
 Qui vancês chama de básica
 Tanto ladrão de casaca
 Ludibriando o matuto,
 Lhe dando paliativo
 Mais nós tamo de ôio vivo
 E, cum vancês, tamo puto!

As coisa já tão mudada
 Vancês viro isso de fato,
 Pruque na inleição passada,
 Muitos perdero o mandato;
 O povo tá aprendendo,
 Isso qui vancês tão vendo,
 Aceita cuma lição
 Que ela seja de pruveito,
 Num queira mamá nos peito
 Tão sugado da nação.

Aí está a istória
 Dum pobe trabaiaador

Da vida num teve grória
 Nem sabe praque voto;
 E axtravasa na poesia
 O sofrê do dia-a-dia;
 Nos versos aqui agora findo
 Lembro da santa chorando,
 Mais cum todo esses desmando
 Surpresa era ela tá rindo! (JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha],
Voto do matuto desiludido, 1991).

Estes versos, escritos em primeira pessoa, chegaram ao poeta com o sabor de uma estética que ele tão bem conhecia e se identificava: a crítica política e social. Pela boca de um agricultor vinha “[...] a istória dum pobe trabaiaador” que “[...] extravasa na poesia”, sua decepção com os políticos, mas também sua resistência e contestação, reação típica dos personagens criados pelo poeta da Serra de Santana.

Patativa, para agradecer à cordelista os versos que lhe chegara, envia, em forma de poema, uma carta, também em décima, iniciando uma interessante peleja epistolar entre os dois poetas de Assaré.

4.2.3.3. A peleja epistolar

A peleja epistolar se efetua a partir do jogo lúdico de proposições entre os versos do folheto publicado por Bastinha e as cartas-respostas enviadas por Patativa a autora. Elas expressam legitimações, agradecimentos, intercâmbio, identidade, respeito, amizade. A troca de folhetos e cartas em forma de verso entre os dois é tanto uma troca afetiva de elogios, conversa (a)fiada sobre poesia, política e cultura, como a revelação de tipos de consciência e linguagem que estão presentes nestes poetas. Elas revelam ainda os processos pelos quais legitima-se e repassa-se uma tradição, bem como, nesse ritual, não importa o sexo, mas a competência, a sensibilidade e a verdade de se manterem fiéis a certos princípios e costumes.

Patativa, para agradecer os versos que recebera da cordelista, envia (em forma de poema) uma carta “datiloscrita”, em décima, tal qual o folheto, iniciando calorosamente com o título *Colega Bastinha* e com o possessivo “minha”.

Colega Bastinha

Minha colega Bastinha,
 Recebí os seus foiêto,
 Você segue a mesma linha,
 Se mete aonde eu me meto,
 Você tá vivendo aí,

Mas porém nasceu aqui,
 É colega conterrana,
 É água da mesma onda,
 Você, da Serra redonda
 E eu da Serra de Santana

Você derne a sua infância
 Tá vivendo aí no Crato,
 Mas conhece a cerconstança
 De quem veve aqui no mato,
 Vejo que conhece um pôco
 Do linguajá do cabôco
 Que diz fruta em vez de fruta,
 E rima bem consciênte
 Dizendo aquilo que sente
 Na poesia matuta

Istudou tem instrução
 De gramata e português,
 Mas conhece as ispressão
 Do matuto camponês,
 Em sempre e rude language
 Ofrece bôa mensage
 Com carinho e com amô,
 Sabe dizê e sentí
 O quanto padece aqui
 O desprezada inleito

Minha querida colega
 Bastinha, você é fogo!
 Dá um bonita isfrega
 Na cara dos demagôgo,
 Estes seus versos me agrada,
 Achei uma camarada,
 Não vou mais andar sozinho,
 Vou lutá com mais corage
 Porque de dois na viagem
 Incurta mais o caminho

Poetiza professôra
 Não tenha mêdo do bicho,
 Arraste a sua bassôra
 Pra diminuí o lixo,
 Diminuí a sujêra
 Desta nação brasilêra,
 Nos seus verso você diga,
 Mas diga mesmo raiando
 Que os mandantes tão pensando
 Que pobre não tem barriga

Diga minha camarada
 Com os seus verso pra frente,
 Mêta o pau nesta cambada
 E defenda a nossa gente,
 Neste istilo populá

Você sabe criticá,
Sabe vê tudo e descobre
A fome e o disimprego
E esta praga de mucêgo
Que chupa o sangue dos pobre

Três foiêto recibí,
Tou bastante agradicido,
Destes três eu preferí
“Matuto desiludido”,
Você nasceu com o dom,
Seu palavreado é bom,
No meu modo de jurgá
Seu foiêto de cordé
É o retrato fié
De um poema sociá.

Minha bôa poetiza,
O seu trabalho agradave
É grande e medonha pisa
Nesses cara inresponsave
Eu agradeço contente,
Pra mim este presente
Vale mais que ôro in pó,
Vale mais do que dinhêro,
Vou aí lhe dá um chêro
Mode agradecê mió. (ASSARÉ, Patativa. *Colega Bastinha*, 1991)

Essa “linha” poética, que perpassa o universo do poeta, que ele chama de “linguajá caboclo”, é o mesmo usado pela poetisa no folheto *Voto do matuto desiludido*, razão pelo qual o poeta a identifica a ele afirmando: “você segue a mesma linha se mete onde eu me meto”. Mas não seria somente em razão da linguagem os fios de entrelaçamentos das poéticas de Patativa e Bastinha. Há em comum, inicialmente identificados: a) mesmo tipo de narrador – geralmente em primeira pessoa e “matuto”; b) gênero poético – com os poemas construídos em base a estrofes de dez versos; c) temática, geralmente ligada a assuntos locais e rurais; d) crítica política social. Estes são, portanto, os principais elementos dessa linguagem semelhantes entre as duas poéticas, ao qual Patativa constrói em sua obra e que este vê, também na de sua “colega” Bastinha.

4.2.3.4. Narrador e critica politica

Poder-se-ia constatar a identificação estética dos versos elaborados por Bastinha em *Voto do matuto desiludido* com o estilo de Patativa do Assaré, cotejando os textos destes autores, ou mesmo conferindo o que diz o poeta em uma de suas respostas para o livro

entrevista *Patativa poeta pássaro do Assaré*, de Gilmar de Carvalho. Na oportunidade o referido pesquisador indaga:

- “[...] quer dizer que nos poemas caboclos, é sempre o matuto é que esta falando na primeira pessoa?”
- “é sim!” “[...] em todo o universo tem sempre uma ironia contra os opressores”. (CARVALHO, 2002, p.46-47).

Essas mesmas características (ironia, crítica a partir de um narrador insatisfeito, linguagem matuta) são constatadas no folheto da cordelista, cujo eu lírico é um agricultor que, embora sofra o descaso governamental, protesta. Sobre essa linha de pensamento crítico que é comum aos dois poetas, Patativa diz no mesmo livro entrevista de Carvalho: “[...] é assim, como um grito de alerta, apresentando o estado de vida aqui...ali...na classe pobre, né?” (PATATIVA *apud* CARVALHO, 2002, p. 47).

É esse mesmo grito de alerta que está presente no texto de Bastinha, o motivo pelo qual Patativa a exalta enquanto “camarada”, além da própria forma poética de se comunicar, na linguagem “cabocla”, segundo o poeta.

Estes seus versos me agrada,
Achei uma camarada,
Não vou mais andar sozinho,
Vou lutá com mais corage
Porque de dois na viagem
Incurta mais o caminho. (ASSARÉ, Patativa. *Colega Bastinha*, 1991)

A esse respeito, segundo Lemaire,

esse ‘ver’, o conhecimento, obtido pela observação da realidade, das ‘coisas visíveis do sertão’ – da vida, da terra, da gente-, como ponto de partida de todo e qualquer conhecimento é central no pensamento de Patativa. (LEMAIRE, 2002, p.102).

Esse mesmo conhecimento – da terra, da gente e da vida -, é compartilhado pela autora em seu olhar questionador ao ver e denunciar a “fome”, o “disimprego”, a corrupção, entre outras mazelas sociais que ela traz para sua poética como forma de denúncia e resistência. Por isso, sua poesia é, para Patativa do Assaré, um “retrato fié de um poema sociá”, razão pela qual ele a aconselha: “não tenha medo do bicho” que são “os mandantes/ que pensa que pobre não tem barriga”. Patativa a motiva a seguir protestando em seus versos: [...] “diga minha camarada/ com os seus versos pra frente/ meta o pau nessa cambada e

defenda a nossa gente”. Novamente o possessivo, agora no plural, “nossa”, no reconhecimento de uma identidade própria aos dois interlocutores.

4.2.3.5. Oralidade e linguagem – identidade do lugar

Na primeira linha da carta-verso (e no título) encontra-se, em destaque, o pronome possessivo “minha...”, sugerindo não uma posse por parte do poeta em relação à cordelista, mas um pertencimento de lugar. É o indicativo do traço identitário territorializado no mesmo lugar onde ambos nasceram em Assaré: Bastinha na “Serra de Santo Amaro” e ele na “Serra de Santana”.

O poeta diz que apesar de Bastinha estar morando na cidade do Crato, “conhece as cerconstança/ de quem veve aqui no mato”. Ela tem ciência da realidade rural e sabe, nesse sentido, dialogar com seu lugar. É o contrário do que acontece no poema *Cante lá que eu canto cá* (1978), que diferencia duas categorias de poeta, os originários do campo e os pertencentes à cidade.

Em entrevista concedida a Gilmar de Carvalho (2002), ele reclama essa questão dizendo: “[...] é que o poeta da cidade ele não sabe cantar o sertão como o Patativa canta [...] ele não sabe por experiência” (PATATIVA *apud* CARVALHO, 2002, p. 69). Experiência, no entanto, que em Bastinha ele encontra, apesar de ela morar na cidade do Crato “derne a sua infância”. Diz ele em carta: “você tá vivendo aí, (referindo-se ao Crato) mas porém nasceu aqui”, numa referência às raízes campestres que a cordelista não perdeu, o *status* de seu território, lugar de pertencimento.

Patativa fala no poema *Cante lá que eu canto cá* sobre o poeta da cidade, “que teve indução/aprendeu muita ciência” (PATATIVA, 1978), da mesma forma ele se refere à Bastinha em carta: “istudou tem instrusão/de gramata e português”. São formulações poéticas trazidas na carta para abordar as diferenças que ele quer pontuar entre o poeta da cidade e Bastinha que está na fronteira. A diferença, para ele é muito simples, os poetas da cidade “das cosa do sertão não tem boa experiência”, o que não é o caso da poetisa que, mesmo tendo estudo, “conheçe as ispressão do matuto camponês”.

4.2.3.6. O linguajar

Embora se saiba que a linguagem do campo e da cidade se diferenciam por várias razões sócio-culturais e por formulação de imaginários diferentes, vê-se que quando Patativa separa o campo da cidade, como nos versos *Cante lá que eu canto cá* “nossa vida é deferente e o nosso verso também”, ele considera a sua linguagem como “rude”. Esta caracterização de língua, “rude”, relacionada ao camponês, converte a linguagem do campo, que em geral é oral, a um *status* de inferioridade em comparação à urbana, em especial, à letrada. Esse preconceito linguístico relaciona-se ao mundo escriptocêntrico que além de desprezar toda uma cultura oral, a discriminou taxando-a e desqualificando-a como cultura sem valor (BAGNO, 1999).

Chamando-a de “poetiza professora”, Patativa reconhece nela o prestígio de quem “istudou, tem instrução”. O fato de Bastinha ser professora e estar no campo letrado a legitima como aquela que detém o poder. A escrita lhe confere esse *status*. Embora dominando o código oficial, ela preserva o “istilo populá” que é para ambos uma resistência cultural, na medida em que, falando a partir desse ritual, eles afirmam sua identidade. Essa linguagem “popular”, que ao mesmo tempo é “rude” para o cânone das letras é, para Patativa do Assaré, a linguagem que exprime uma relação mais forte e interativa com a natureza.

4.2.3.7. Relações de gênero e legitimidade

As cartas que estamos trabalhando oferecem um quadro de relações sociais entre poetas e poetisas no contexto de uma comunidade que ainda “escreve” dentro de uma poética das vozes. Ela apresenta elementos que vão contra a idéia convencional de que não existem mulheres escrevendo nesse campo e que somente os homens produzem.

O que se vê nessas cartas são relações de pertencimento muito diferentes do que diz o discurso convencional. Nessa conversa epistolar, o poeta não se coloca nem como maior que a poetisa nem como maior que as mulheres. Ele a considera e a respeita no mesmo tom em que ela também o respeita. Patativa joga ludicamente com a poetisa um discurso que ora está no passado, ora no presente e ora no futuro. É um passado-presente-passado-futuro (LEMAIRE, 2002) que circula em uma mesma temporalidade para legitimar uma mulher – a sua “colega” e “camarada” Bastinha – como poetisa de cordel. Uma mulher que tem, amiúde, conhecimento de causa de seu lugar, das agruras e das delícias de seu povo; e reúne “com os

seus verso pra frente” e com “seu palavreado bom” a potência necessária para ser a continuadora dessa tradição.

Não é qualquer pessoa que está legitimando esta presença feminina no campo do folheto, assim como não é qualquer mulher que está sendo legitimada. Patativa, por ser considerado um dos maiores poetas da oralidade do Brasil, ocupa uma posição simbólica que é determinante para exercer, no campo em questão, a função de legitimador. Ele exerce esse veredito por meio de suas epístolas poéticas que são a moeda simbólica, o passe, que funciona para o reconhecimento de Bastinha como autora de folheto.

Esse passe recebido pela poetisa não é dado por acaso, muitos são os elementos que a ele se ligam, dos quais se somam as nuances e as marcas próprias que o feminino também impõe e altera no contexto desse jogo cultural. Por isso, não se trata de qualquer poetisa, mas de uma mulher que “conhece a cerconstança/de quem veve (...) no mato” e sabe “um pôco/do linguajá do cabôco”. Há um outro elemento ressaltado por Patativa que parece fundamental: Bastinha “Istudou tem instrução/de gramata e português”, e é “poetiza professora”. Talvez não seja por acaso o aparecimento e o destaque do letramento nessas cartas, que aparece como um poder a ela conferido e do qual teria, certamente, contribuído para que essa se tornasse uma das fundadoras da *Academia dos Cordelistas do Crato* e uma das mais importantes poetisas de cordel da região.

4.2.4. Josenir Lacerda: a poetisa e o poeta

Josenir Amorim Alves de Lacerda, filha de José João Alves e Alzenir Amorim da Franca Alves, nasceu na cidade do Crato, em 16 de janeiro de 1953. Começou a escrever seus versos na adolescência, por volta dos catorze anos, quando, a esta altura, já escutava os programas de rádio que veiculavam cantorias, a exemplo das pejeas que escutou entre Pedro Bandeira e João Alexandre.

Casada, mãe de quatro filhos e funcionária pública federal aposentada das telecomunicações (antiga Teleceará), Josenir Lacerda se tornou, desde sua fundação, integrante da *Academia dos Cordelistas do Crato*, em que ocupa a cadeira número 03. Lançou ao longo desses anos mais de 30 folhetos. Em entrevista que fiz com a autora sobre como ocorreu a entrada do cordel em sua vida, ela responde:

O meu contato com o cordel, depois que eu comecei a analisar, eu acho que desde sempre porque, como meus avós são de origem... da zona rural e lá

era muito presente, né? No sítio... e tudo... porque era o meio de comunicação que existia então, tanto minha avó paterna como minha avó materna... na casa sempre tinha o cordel, só que chamava verso, n'era? Eram os versos... Então, a minha vó materna, principalmente ela, gostava muito... e fazia parte da feira... era incluído nas coisinhas que ia comprar na feira do Crato, tradicional feira do Crato. A literatura de cordel sempre ali... quando tinha uma novidade, uma notícia que eles queriam saber, algum acontecimento, então o cordel era o veículo. Ela não sabia ler, era completamente... né? Analfabeta, embora muito sábia. Então, eu quando ia... num ia sempre porque... já morava aqui na cidade. Minha mãe apesar de ter nascido e se criado na zona rural, quando adulta veio pra cidade e então nasci aqui e tudo... mas eu ia sempre... o período de férias era todo lá. Eu lia os cordéis pra minha vó e pra quem chegava... geralmente era muita gente que freqüentava a casa dela porque era aquela pessoa muito bem quista, muito procurada, era madrinha de todos, então à noite no terreno, o candeeiro do lado e o pessoal ou debulhando feijão ou conversando ia pra lá e ouvia o cordel. Então comecei a ter contato desde desse tempo e o meu amor não só pelo cordel, pela literatura popular mas pela cultural regional (LACERDA, Josenir Amorim Alves de. Entrevista concedida em 25 de abril de 2007).

Para Josenir Lacerda, “a obra de Patativa do Assaré tem um efeito mágico” (LACERDA, Josenir Amorim Alves de. Entrevista concedida em 25 de abril de 2007) sobre a sua criação, “motivando e inspirando”, desde a sua infância, razão pela qual enviava desde sempre seus folhetos ao poeta. Por isso, sempre que publica(va) seus títulos, ela os envia (va) para Patativa, a exemplo dos folhetos *Severino e Luzia (Ou as Proezas do Destino)* (1991) e a *Fábula do Peru (Num Recado à Humanidade)* (1994). Em razão disso, Patativa lhe escreveu duas cartas, sendo uma delas a que se segue:

A poetisa e o poeta
Sentem a mesma ilusão
A poesia é a seta
Que nos fere o coração
Mas nos alegra e distrai,
Por isto mesmo ai vai
Meu papel de gratidão

Seu folheto não esqueço
Da prazer agente ouvir,
Com razão eu agradeço
Poetisa Josenir,
Minha prezada colega,
Sua lira não lhe nega
O que você lhe pedir

Seus trabalhos, com certeza
Merecem ser divulgados,
Recebeu da natureza
E por mim serão julgados,

Neste estilo sertanejo
Eu em cada estrofe vejo
Sete versos bem rimados

Sei que não sou professor,
Porém digo com verdade
Você transmite ao leitor
Com muita facilidade
Este quadro curioso
Sobre o peru orgulhoso
Da remota antiguidade

Aquela ave orgulhosa
Fez muita barbaridade,
Perdeu a voz sonora,
Mas não perdeu a maldade,
Pois nós ainda sofremos
Com tantos perus que vemos
Na nossa atualidade.

Patativa do Assaré, 1994

4.2.5. Maria do Rosário e o trem de Patativa

Maria do Rosário nasceu em Juazeiro do Norte, no dia 02 de novembro de 1953, filha de Joaquim Ferreira Lustosa e Maria Leônidas Lustosa, publicou seu primeiro folheto, *Retrato de Juazeiro*, pelo projeto *Sescordel* em abril de 2001.

Formada em pedagogia, atualmente a poetisa ministra oficinas de literatura de cordel em escolas e instituições como o SESC, a convite de Secretarias de Cultura dos Municípios da região. Como integrante da *Academia de Cordelistas do Crato*, ocupa a cadeira de número 8, lançando pelo grupo vários novos títulos. Em entrevista realizada com a autora em 8 de novembro de 2006, ela concedeu-me o seguinte depoimento sobre sua relação com o poeta Patativa do Assaré:

Nos anos oitenta, Patativa do Assaré manteve muitos contatos com o pessoal da Teleceará, empresa na qual trabalhei. Um grupo de poetas foi formado por alguns funcionários que tinham habilidades para escrever poesias. Na qualidade de fã e admiradora do Patativa, conhecendo boa parte de sua obra, percebi que o nosso querido vate nada havia escrito sobre o trem. Em mil novecentos e oitenta e cinco, quando o trem de passageiros foi desativado em nossa região do Cariri, comecei a cobrar do Patativa a composição de algo para este grandalhão que amo e de quem guardo boas recordações, das viagens que fiz na minha infância, durante anos, indo para a casa de meu avô. Três anos já se passaram e eu sempre cobrando de Patativa a promessa feita. Sempre que eu o encontrava, lembrava o pedido para compor o meu trem. Lembro-me de Patativa descendo a Rua São Pedro, sempre as quartas-feiras pela manhã, em busca da casa de sua prima

Dona Cotinha, funcionaria do Hospital São Lucas, onde ele costumava almoçar e pernoitar quando necessário, em suas viagens ao Juazeiro. Em mil e novecentos oitenta e oito, finalmente a promessa é cumprida. Patativa chega a Teleceará, para me deixar a folha datilografada com o poema, “A minha impressão sobre o trem de ferro”. Fiquei muito feliz. Mas a dimensão desta felicidade, pude realmente comprovar em mil novecentos e noventa e quatro, seis anos depois, quando recebi das mãos da colega Íris Tavares, o livro “Aqui Tem Coisa”, enviado por ele, com um recado: diga pra ela que aí está o trem dela publicado. Não tenho palavras para descrever a emoção que senti, pois, naquele momento estava diante de mim não o poeta que busquei, mas um ser humano cuidadoso e que mesmo depois de tanto tempo, não havia esquecido de mim e de meu trem. Foi aí que lancei um desafio para mim mesma, que foi o de agradecer ao Patativa falando em sua linguagem poética. Embalada por um grande sentimento de gratidão, escrevi-lhe uma carta, minha primeira composição em cordel. Dias depois, a minha amiga Silésia, na época residente em Assaré e que se encarregara de levar a carta, me disse que ele achando graça, já havia mostrado para alguns amigos. Levada por esta grande motivação, pude alcançar meu objetivo, cujo resultado só pude avaliar e entender anos depois, bem depois (ROSÁRIO, Maria. Entrevista concedida em 8 de novembro de 2006).

Carta a Patativa

Meu querido Patativa
 Veja que estou a fazer
 Uma poesia carta
 Para lhe agradecer
 Como falasse uma vez
 “Tudo pode acontecer”.

Eu que poemas não faço
 Me vejo aqui de repente
 Espremendo os miolos
 Martelando a minha mente
 Ao lhe fazer esta carta
 Toda feliz e contente

Certa vez, você se lembra?
 Lhe pedi com atenção
 Pra você compor-me um trem
 Daqueles que bem grandão
 Vive carregando gente
 De estação a estação

Você sempre prometia
 Nas suas vindas pra cá
 E certo dia eu lhe vi
 Chegar na Teleceará
 Arrastando o tal trem
 Que tu fizeste por lá

Há! Que feliz eu fiquei
 Nem podes imaginar
 Parecia que você
 Conseguia adivinhar

Tudo que estava no peito
Sem precisar eu falar

Quando recebi seu livro
O meu coração bateu
Deu vontade de chorar
Cantar pular também deu
Ao ver meu trem espojado
Num lindo poema teu

Obrigada por meu trem
Caber em seu coração
E você ter conseguido
Do trem, não só o vagão
E por fazer do seu peito
Pra ele, uma estação

Mas na vida tudo passa
Rápido e muito ligeiro
Vejo com muita tristeza
Que agora só trem cargueiro
Já que acabaram com o outro
Que era do passageiro

Eu sei que você se lembra
Que tinha o trem cargueiro
O trole e a gasolina
Sonho azul do passageiro
Da capital para o Crato
Com parada em Juazeiro

Se não fosse o combustível
Que vem lá de Fortaleza
Pra abastecer por aqui
Os carros da redondeza
Não se via nem em sonho
Um trem com toda certeza

Vá desculpando, pois sabe
Versos eu não fiz e nem faço
Mas pra falar sua língua
Só com poesia e traço
Aqui fica sua amiga
Com um danado de um abraço.

Juazeiro do Norte, abril de 1994 (ROSÁRIO, Maria. *Carta a Patativa*, 1994).

Parecer de Patativa para Rosário

Aí vai o meu abraço
Minha colega Maria
Sua boa referencia
Me causou grande alegria
Vejo que você nasceu
Com o dom da poesia

Sua lira é inspirada
 Por Jesus de Nazaré
 Fala sobre Patativa
 Como Patativa é
 O poeta camponês
 Do município Assaré

Tem muita espontaneidade
 Esta sua poesia
 Conhece perfeitamente
 A minha biografia
 Publique e venda o cordel
 Que o povo todo aprecia (ASSARÉ, Patativa, *Parecer de Patativa para Rosário*. 1994).

Notadamente o que se pode verificar, através destas cartas poética – as quais precisariam de um tempo maior para analisa-las com minúcias –, aqui reveladas pelas poetisas Bastinha, Josenir e Rosário, que muito gentilmente cederam para esse trabalho cópias, é uma forte relação dos poetas com as poetisas e a territorialização das vozes femininas dentro do seu campo tradicional. Nesse sentido é que as cartas de Patativa do Assaré entram nesse jogo. Como moedas simbólicas, passes de negociação e legitimação. Elas dão a ver que as mulheres são simbolizadas nas palavras versadas por Patativa do Assaré não como inimigas dos poetas homens – o outro em disputa –, como parece fazer crer o silêncio sobre a presença das mulheres nesse universo. As missivas indica(vam) que não é o sexo o que importa(va) no reconhecimento dessas mulheres como poetisas, mas a competência, a sintonia e a conexão que são realizadas pelos versos e pela comunicação que realizam a equação capaz de ritualizar o lugar, a terra e uma gente.

4.3. PRESENÇAS E RUPTURAS: FEMINISMO E MAUDITOS

4.3.1. Feminismo: elemento novo no contexto das mudanças do cordel

No contexto da década de 1990 observa-se a importante presença de mulheres publicando cordel. Entre os elementos a serem destacados nesse fenômeno tem-se o fato de que muitas mulheres que escrevem e publicam hoje são letradas, ocupam postos de trabalho e estão residindo em cidades – quando em suas infâncias moravam, em sua grande maioria, em sítios, como comprova nossa pesquisa de campo. O deslocamento para as cidades facilita o

acesso ao letramento, ao trabalho e também às novas tecnologias, o que permite às mulheres uma nova perspectiva de sujeito histórico.

Mas há, contudo, um elemento que foi decisivo para a ocupação do espaço público pelas mulheres e que implicou no aparecimento de um campo de expressão feminino no cordel: os movimentos feministas. A presença de mulheres como produtoras no campo da literatura de folhetos relaciona-se, e é consequência, de lutas e conquistas das próprias mulheres no espaço público.

Um dos debates que corre contemporaneamente parte da tese de que as identidades culturais nacionais das sociedades modernas estão paulatinamente sendo “deslocadas” de suas formas “puras” e de seus “locais” de origem. Segundo Hall, “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX” (2000, p. 9); e é essa mudança que seria responsável por trazer à cena pública outros sujeitos sociais, a exemplo dos movimentos feministas. Esse processo, de acordo com Canclini (2000), não ocorre aleatoriamente, é resultado de choques, crises e tensões, acionados por projetos expansionistas, democratizadores, renovadores e emancipadores que, ao serem colocados em prática na sociedade cada vez mais globalizada, entram necessariamente em conflito.

Desses processos citados resultam os deslocamentos de poderes de um território para outro – do privado ao público, do rural ao urbano, do popular ao massivo, do marginalizado ao cânone, do campo do homem ao campo da mulher, da oralidade à escrita e vice-versa, entre outros.

O homem, enquanto sexo masculino, não é mais o eixo sintetizador da história, fato que será desconstruído tanto pelo feminismo, que surge como política de identidade voltada à desconstrução dos cânones androcêntricos, como por outros movimentos sexuais, étnicos, entre outros. São os *outsiders*, segundo o conceito de Norbert Elias, outrora marginalizados, que afirmam sua diferença e se propõem a romper paradigmas universais antes inquestionáveis.

Não há, nesse sentido, como negar o impacto da globalização tanto na desagregação de identidades locais como na configuração de outras surgidas no palco da resistência. Isso porque, apesar de a tentativa de homogeneização proposta por esta ordem global, há processos culturais de resistência que, segundo Babha (2003), emergem como ressignificações culturais das tradições, fazendo surgir novas culturas híbridas, construídas no entre lugar das desterritorializações espaço-temporais, o que seria o caso da literatura de cordel que, no limiar da tensão entre o “global” e o “local”, re-configura-se a partir

principalmente das lutas que são travadas, entre as quais as lutas das mulheres no Brasil e no mundo.

4.3.2. A ressignificação do cordel após a abertura democrática

Tendo em vista que as manifestações culturais não são estanques, nem perenes, é preciso pensar o folheto como um produto cultural inserido em um contexto de dinâmicas e mudanças sociais. Embora o discurso da tradição ainda permaneça na maioria dos lugares, entre pessoas e instituições, começam a emergir movimentos culturais na cena contemporânea interessados em fazer outro tipo de arte. A década de 1990 será marcada pelo signo da diferença. O folheto adapta-se à nova sociedade da informação, relacionando-se com a escrita de uma maneira cada vez mais íntima, e não se limitando ao suporte papel, mas, ao contrário, apropriando-se de todas as tecnologias eletrônicas: das fotocopiadoras ao computador.

A ressignificação do folheto não consiste em sua descaracterização, mas em sua dinamização e transformação, permeadas pelos elementos que compõem o contexto, o espaço e o tempo. Esse processo não ocorre de forma aleatória, é resultado da interação de vários fatores externos e internos que atuam como componentes da conformação tanto de um campo cultural como de um empírico.

Sobre o fenômeno que vive o cordel contemporaneamente, Gilmar de Carvalho (2002) fala de “renovação”, “novidade”, “ressurgimento” e até mesmo de “transformação”. O cordel, para o autor, “metamorfoseia”-se, inclusive estando presente “[...] na música de Zé Ramalho, Ednardo, Xangai, Alceu Valença e, principalmente, Elomar” que “[...] transformaram esse universo poético em canção” (CARVALHO, 2002, 47). A reelaboração das chamadas “raízes brasileiras” teve efeito na atualidade²¹¹ em releituras, como as do *Mangue Beat*, de Mestre Ambrósio e do *Cordel do Fogo Encantado*, vindos de Pernambuco; assim como da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* e do grupo musical *Dr. Raiz* em Juazeiro do Norte, entre muitos outros em muitos outros cantos.

O *mangue beat*, por exemplo, é um dos movimentos mais híbridos (*samba-reggae*, *rap*, *maracatu*, *raggamuffin* e *embolada*) que surgiu no Brasil, no contexto da década de 1990, e que fez uma revolução musical só vista nos últimos tempos no tropicalismo da década de

²¹¹ A esse respeito, "muito mais recentemente, o último ano, (o pesquisador refere-se ao ano 2001) para ser mais exato, começa a haver uma volta ao chamado 'forró pé-de-serra'; várias casas de espetáculos abrem suas portas para a sanfona, a zabumba e o triângulo e novos grupos surgem, tentando dar-lhe cara nova e conquistar o público mais novo, é o caso da banda Fala Mansa e de Gilberto Gil, que produziu um disco só com forrós pé-de-serra" (OLIVEIRA, 2001, p. 67)

1970, quando as vanguardas musicais e literárias surgiram pela Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Bahia. Os *mangue boys* e *girls* problematizaram todas as políticas de “caráter nacional”, a integração nacional, surgidas na década de 1970, e questionaram, com suas fusões, a visão purista dos folcloristas. Esse estilo musical, chamado *mangue*, vai influenciar uma geração de jovens nordestinos que vão, a partir da literatura de cordel, fazer também várias rupturas, esses são os integrantes da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*²¹².

Esses grupos contemporâneos marcam uma linha de atuação diferente tanto daqueles artistas que criaram a CPC (Centro Popular de Cultura) da década de 1960, que autodenominavam sua arte como “verdadeira”, em detrimento de uma popular, “alienada” (ORTIZ, 2006, p. 74), quanto dos intelectuais da década de 1970, que se apropriaram das coisas do povo para elitizá-las, a exemplo do *Movimento Armorial*.

O contexto parece sugerir outras identidades. Em relação ao cordel, o poeta que surge, sobretudo nos anos 2000, declara-se híbrido. Pode-se encontrar as marcas da literatura de cordel sendo articulada em várias linguagens, como no “[...] mangue-beat, nas pistas, sampleado ou com a batida tecno dos DJs; em Daúde cantando ‘Vida sertaneja’, de Patativa do Assaré, como um *rap*; num videoarte; num poema visual ou num grafite” (CARVALHO, 2002, p.47). O folheto se desterritorializa a partir dos anos 1990 e 2000, vindo a ser, nas palavras de Gilmar de Carvalho, uma “manifestação camaleônica apropriada por vários códigos” (CARVALHO, 2002, p.47).

Os novos territórios de expressão na cultura mundial e local vêm marcados pelos deslocamentos intelectuais, a exemplo, sobretudo, dos movimentos feministas que se consolidam por meio da crítica feminista os dos estudos da mulher e do gênero enquanto categorias analíticas. Esses estudos imprimem um conhecimento marcado pelo signo feminino e demonstram como a cultura opera, implicando no surgimento de projetos que visam mudanças para transformar a sociedade. Emerge um amplo debate (feministas anglo-saxônicas e francesas) que giram em torno de modernidade, pós-modernidade e, finalmente, pós-colonialismo. De um lado, defensores da identidade, de outro, partidários da diferença (Cf. RICHARD, 2002).

Esse debate, que a princípio não tem nada a ver com a poética das vozes, vai, contudo, aparecer, passo a passo nas produções de mulheres autoras de cordel, sobretudo no ano 2000. Salete Maria da Silva é uma das autoras aqui estudadas que problematiza em sua poética questões contemporâneas e de gênero a partir, também, de seu grupo os *mauditos*, que

²¹² Ver mais adiante tópico sobre o grupo

rompe com o sistema de crenças religiosas presente no cordel e, assim, provocam um deslocamento do público tradicional do cordel. Apostando no surgimento de novos públicos, o grupo do qual faz parte a poetisa lança-se às inovações. Outra tomada de posição consiste no rompimento com a idéia de cultura popular na perspectiva do folclore como tesouro imutável²¹³, o que desencadeia ao movimento ser uma vertente crítica de cordel e não apenas um movimento poético. Os *mauditos* contestam, assim como o *mangue beat*, “de dentro” e “por dentro” a tradição de seus cânones, entre outros aspectos.

Vale ressaltar, contudo, que não foi somente do *mangue beat* – movimento de abertura à fusões e bifurcações entre diversos grupos, sobretudo entre os que sempre estiveram à margem²¹⁴, como os negros -, que partiu a influência dos *Mauditos* em relação à abertura a novas formas de criação. Bem antes, na década de 1970, no auge da política de integração nacional e da criação do cânone no cordel, um movimento cultural forte no Nordeste opunha-se aos processos de nacionalização aos modos oficiais, os quais, naquele contexto, o Movimento Armorial é seu principal exemplo neste cenário. Esse movimento, que viria a apresentar uma geração de artistas que romperiam como os paradigmas da época, foi o *tropicalismo*.

4.3.3. SESCordel: e os novos talentos

Do período que compreende a passagem de Tipografia São Francisco (1926 - 1982) à Lira Nordestina (1988) – novo nome sugerido por Patativa do Assaré – até os dias de hoje, muitas obras em folhetos e álbuns de xilogravuras foram publicados, apesar da não haverem políticas de incentivo. Essa importante Tipografia se alimentou entre os poetas e gravadores de seu entorno que construíram a dinâmica da própria tradição, o que permitiu sua permanência.

Pode-se falar da existência de alguns poetas e gravadores²¹⁵ que marcam a linha divisória entre a antiga *São Francisco* e a nova *Lira Nordestina*. Uma geração de novos poetas e poetisas cordelistas que se lançaram nesse interregno, entre os quais: João Bosco, José Flávio, Hamurabi Batista, Zênio, Edigley, Abrãao Rodrigues, Esmeralda Batista – entre

²¹³ Essa perspectiva de popular enquanto tesouro imutável vem sendo rompida desde os movimentos acadêmicos em Letras, Antropologia e ethnolinguística.

²¹⁴ “a elegante grande dama da ciranda, foi integrada ao mangue beat, incluída no elenco do festival *Abril Pro Rock* de 1998” (p.81, 2000). Até então as manifestações dos mestres da cultura popular eram somente apropriadas e seus criadores não ocupavam os palcos.

²¹⁵ Sobre a xilogravura de Juazeiro nesse período confira Madeira Matriz – Cultura e Mamória de Gilmar de Carvalho, 1999.

fins da década de 1980 e década de 1990, em que surgem dezenas de poetas. Poetas e poetisas que revelariam a falência de um discurso que propagou que o folheto estaria morrendo.

Em Juazeiro, o cordel tem vida muito longa, sobretudo quando surge, em 28 de maio de 1998, o projeto *SESCordel*, do Serviço Social do Comércio (SESC). Trata-se de um projeto editorial que visa publicar folhetos, conforme ressalta seu projeto inicial, de “novos poetas da região do cariri, fomentar a produção, o acesso e o conhecimento dessa linguagem através de oficinas e palestras” (Projeto SESCordel, 1998, SESC). O projeto objetivava, entre outras questões, a confecção do folheto pela *Lira Nordestina*, a qual passaria a funcionar, gradativamente e novamente, como polo aglutinador de poetas e gravadores. Por essa razão é que a Revista mineira *Palavra* discorreu sobre este projeto como sendo responsável, naquele contexto, pelo não fechamento desta tipografia, ressaltado: “[...] nos últimos meses, a prensa da *Lira* só bate ferro contra ferro para imprimir os rebentos do projeto SESCordel Novos Talentos” (VALE, 2000, 62 e 70).

Para o lançamento do referido projeto, é editado o folheto de Antonio Celestino: *Alestey Crowley na terra do Padre Santo*, um título que anunciava a chegada de uma nova geração de jovens poetas pensadores do seu tempo, mas que seria um pouco incômoda, pois, embora bebendo da tradição, tinha outros pontos de vista.

Os investimentos culturais de instituições como o SESC foram chamados por seus promotores culturais de “revitalização”, e realmente essa iniciativa faz parte da mesma onda de políticas de “reabilitação” que, desde a década de 1970, iniciaram-se no Brasil. Contudo, existe alguns diferenciais da política do SESC em relação às que foram construídas na década de 1970. O SESC, ao lançar esse projeto, oportunizou o surgimento de outros poetas e não se limitou a publicar somente os *clássicos* do folheto. Assim, contribui para diminuir a lacuna de políticas direcionadas a este setor, a exemplo do poder público e da Universidade Regional do Cariri – URCA, IES, que é responsável pela *Lira Nordestina* desde 1988. Além disso, o SESC, ao optar por fazer as capas dos folhetos editados nesse projeto em gravura, também revelou uma nova geração de jovens gravadores.

Por esses aspectos, o SESC se diferencia de outras políticas de fomento que surgiram com a criação do cânone do cordel a partir das décadas de 1960 e 1970. Em geral, os promotores de estudos e fomento do cordel, contextualizados nessas décadas, tiveram como estratégia patrocinar o folheto do passado, de modo que a promoção dessa poética restringiu-se a poetas do início do século XX. Essas políticas resultaram em uma não atualização do texto em seu contexto, o que implicou na triste campanha de declaração da morte do folheto. Outro fator importante a ser ressaltado é que essas políticas de fomento não deram

oportunidade à emergência de novos poetas. Os poetas que surgiram nesse contexto foram olhados de viés pelos estudiosos que julgaram-nos como “antes alfabetizados”, conforme Diegues Jr, em carta já citada.

Essas políticas implicaram também em um quase desconhecimento por parte de uma geração que não teve acesso ao folheto devido a sua descontextualização. Partindo do discurso da “morte” do cordel, os promotores que construíram o cânone do cordel centraram suas publicações em poetas julgados como *clássicos*, bem como nos temas tradicionais.

No bojo dessa discussão, o SESCordel foi um projeto institucional privado que se contextualizou. Por essa razão, tornou-se, na cena contemporânea do folheto, um dos mais importantes projetos na área.²¹⁶ É referência nesse campo tanto por sua atualização, inclusive em relação com a *Lira Nordestina*, como por ter sido o primeiro projeto editorial dessa natureza a divulgar e a incluir em suas edições as produções de autoria de mulheres. Ele trouxe para o seu contexto o universo de narrativas das mulheres por meio do lançamento de centenas de poetisas.

Certamente essas foram algumas das razões pelas quais levou o referido projeto a ganhar em novembro de 2001 o prêmio Rodrigo Melo Franco, do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN), na categoria Divulgação, entre outros prêmios locais, como o *Cícero Romão Batista*, conforme relatou o coordenador do projeto, Francisco Mano Granjeiro, em entrevista realizada para essa pesquisa no dia 20 de março de 2009.

Por ocasião do prêmio do IPHAN o Jornal *O Povo* registrou:

Um projeto que prevê a publicação de cordéis concomitante de xilogravuras, com a intenção principal de lançar novos autores, vem sendo responsável pela retomada da produção da literatura cordelista em Juazeiro do Norte. O projeto SESCordel acaba de receber um prêmio de reconhecimento deste trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (NADDAF, 2001, p. 6).

Em Juazeiro do Norte, também se destacou na publicação dessa poesia o projeto editorial “*Cordel Vivo*”, criado nos anos de 1996 e 1997 pelo poeta Abraão Batista, em sua administração do *Memorial Padre Cícero*, órgão da Prefeitura Municipal de Juazeiro do Norte. Esse projeto teve grande importância, entre outros motivos, por ter lançado algumas poetisas como Fanka Santos, Esmerada Batista e Frida Moreira.

²¹⁶ A esse respeito: “o projeto foi responsável pela retomada da produção de cordel no Juazeiro, de estimular a revitalização desta expressão popular. E bem na época em que pessimistas falavam da morte do cordel” (CARVALHO 2001 *apud* NADDAF 2001)

4.3.4. Sociedade dos Cordelistas Mauditos

Partindo da necessidade de ampliar e “[...] diversificar os códigos estéticos na literatura de cordel”²¹⁷ surgiu “[...] nos quintos de Juazeiro/ onde reza é coisa broa²¹⁸”, no dia 1º de abril²¹⁹ – dia da mentira – um grupo de jovens poetas, sob o rótulo *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*. O acontecimento foi marcado pelo signo das comemorações em torno do aniversário de 500 anos do Brasil, conforme um dos folhetos do grupo, *Sem nada a comemorar*²²⁰. Para o convite de seu lançamento, os seguintes dizeres:

“Maldição”!!!
 Não é mentira, eles aparecerão!
 Com uma visão crítica da história
 Munidos com a arma da rima
 Contarão a verdadeira saga dos
 500 ânus do Bra\$il
 Dia 1º de abril 2000
 SESC Juazeiro do Norte

Para esse evento, acontecido numa tarde de sábado nas instalações do Serviço Social do Comércio – SESC²²¹, estavam presentes na mesa de abertura: Abraão Batista – um dos mais reconhecidos poetas juazeirense da última geração de cordelistas que surgiu na década de 1970, e o professor, sindicalista e poeta Fábio José Cavalcanti de Queiroz²²².

Na platéia, dezenas de poetas da região, membros participantes do projeto *Círculo de Leitura* da Biblioteca do SESC, professoras da Rede Municipal e da Universidade Regional do Cariri – URCA, a exemplo da poeta Claudia Rejane, a magnífica reitora Violeta Arraes, e a sua amiga, a arquiteta Lúcia Costa, cordelistas como José Mutuca e Maria Rosimar, entre outros poetas e familiares.

Apesar da chuva forte que caía naquela tarde de sábado, o auditório comportava cerca de 80 pessoas, as quais, reunidas em torno dos *mauditos*, celebravam o eterno retorno de uma tradição que se reescrevia, agora sob novos auspícios, inclusive femininos.

²¹⁷ As citações foram retiradas do projeto de concepção da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*.

²¹⁸ CELESTINO, Antonio. *Mungangas de um Kariri Super Underground*.(2000).

²¹⁹ Como comprova o Jornal do Cariri: “A Sociedade dos Cordelistas Mauditos, divulgando a literatura de cordel, lança hoje, no SESC – Juazeiro, a partir das 14h00, doze cordéis intitulados *Agora são outros quinhentos*” (LACERDA, 2000, p.3).

²²⁰ SILMAN, Wilson. “Agora são outros 500-A verdadeira história do descobrimento do Brasil”. 2000.

²²¹ O lançamento da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* foi financiado pelo SESC através do projeto SESCordel Novos Talentos.

²²² Fábio José teve participação nos movimentos literários no início de 1980 (grupo CHOK), marcado pela efervescência dos movimentos que vinham do tropicalismo nordestino da década de 1970.

Composto na sua origem por 12 jovens poet@s, entre os quais quatro mulheres (Salete Maria da Silva, Fanka Santos, Camila Alenquer e Jô Andrade), a *Sociedade* fez a sua estréia com 12 títulos de folhetos, todos intitulados: *Agora são outros 500*. A ênfase temática, segundo um dos membros do grupo, Fernandes Nogueira, era “desmistificar, a partir do tema, a campanha eufórica dos meios de comunicação (sobretudo da rede Globo de TV) em torno desses 500 anos, apresentado como um dia de festa nacional” (NOGUEIRA, Fernandes. Entrevista concedida em 2002).²²³

Objetivando uma crítica política a esses cinco séculos da história brasileira, os *mauditos*²²⁴ promoveram em seus folhetos uma interessante releitura do 22 de abril por meio da temática dos 500 anos, além de terem buscado, a partir do conceito do grupo, realizar algumas rupturas no modo de ver e conceber essa narrativa. Nesse sentido, eles fizeram uma antropofagia do imaginário – criticando aspectos homofóbicos e preconceituosos do teor dos folhetos da tradição, o que seria também uma crítica política de seu cânone marcadamente masculino – e uma crítica do cânone de fora, ou seja, dos intelectuais e folcloristas que escreveram a historiografia do cordel.

O Jornal *O Povo*, de Fortaleza, ao divulgar o grupo, anuncia a sua existência da seguinte maneira: “a antropofagia chega ao cordel” (CARVALHO; 1 de abril). O cotejo com esse movimento literário é ainda retomado no discurso dos *mauditos*, nas palavras de uma das poetisas do grupo, Fanka Santos, que ressalta: “[...] a nossa antropofagia não deglute o estrangeiro, mas o imaginário reacionário” (Revista Cult, 2002, p. 51). A declaração nos traz a seguinte conclusão: embora os *mauditos* partam da antropofagia, da forma como formulou Oswald de Andrade, eles dão a ela uma nova dinâmica e um interessante deslocamento do conceito usou da deglutição do externo, isto é, eles estão voltados a deglutir não exatamente somente o de fora, mas o nacional e um imaginário social que representa todos esses anos de colonização.

²²³ Em 2005 o poeta Fernandes Nogueira se suicidaria.

²²⁴ “A mítica Juazeiro do Norte, no Ceará, maior celeiro da poesia popular entre as décadas de 40 e 50, vive o ressurgimento da literatura de cordel. Depois de ver os repentistas, gravuristas e poetas sumirem das feiras e a tipografia São Francisco, principal editora de cordel que já existiu no país, baixar as portas, a cidade do Padre Cícero assiste a uma romaria de autores irreverentes, saídos em parte dos bancos das faculdades, e que dão novo impulso ao folheto. A marca da nova geração é a renovação de temas e abordagens, ainda que não se queira macular a estrutura do cordel” (VALE, 2000, p.12).



Figura18: *Mauditos*, 1 de abril- SESC.

Fonte: Arquivo dos Mauditos

Essa relação com o movimento antropofágico é visível no manifesto do grupo quando dizem: “viva Patativa do Assaré e Oswald de Andrade!”, saudação que exemplifica, a partir dos dois ícones, a dicotomia existente entre a oralidade e a escrita, o popular e o erudito, o campo e a cidade, embora eles procurem nuançar esses campos ao se reivindicarem: “linguagens”.

acreditamos que existem linguagens variadas e não queremos nos bitolar a uma ou outra forma de expressão, elegendo uma como ideal, sacralizando-a. Queremos praticar no exercício somatório dessas linguagens, novas intertextualidades e gerar novos sentidos simbólicos [...] Utilizamos-nos de recursos visuais, gramaticais etc, e mesmo mantendo formas tradicionais, não nos limitaremos a estes, visto que CRIAR é o nosso pressuposto fundamental (Mimeo, Texto de concepção do grupo).

Esse novo sentido, ao que eles chamam de “antropofagia do imaginário”, assemelha o grupo às vanguardas da década de 1970, ligadas ao *tropicalismo* (TELES, 2000) que surgira no Nordeste, especialmente em Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Bahia, este último com maior repercussão. Nos versos abaixo podemos ver a “antropofagia do imaginário” dos *mauditos*:

Foi em 22 de abril
Do ano mil e quinhentos
Que Cabral pegou um barril
Com cachaça e dois jumentos
E mais treze pistoleiros
E partiu pro Juazeiro
Pra fazer descobrimento. (SILMAN, Wilson. *Agora são outros 500-A verdadeira história do descobrimento do Brasil*, 2000).

Segundo Teles, o tropicalismo teve seu primeiro manifesto no dia 19 de abril de 1968, em Olinda, explicando “porque somos e não somos tropicalistas” (TELLES, 2000, p. 112) cujo tópico iniciava-se por uma série de indagações: “constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. Por que insistimos em viver há dez anos de Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?” (TELLES, 2000, p. 112).

Os *mauditos*, partindo de “tradições”, questionaram por dentro essa própria tradição, a partir do próprio nome da sociedade. A palavra “maudito”, segundo um texto da agremiação publicado no *Jornal do Cariri* (2000),

[...] é uma ironia aos professores acadêmicos e puristas que elegeram um tipo específico de pessoa/poeta para fazer o cordel, que seria por excelência o representante legítimo desse fazer artístico, como se a poesia tivesse um dono[...], nossa ironia é dizer que nosso cordel é mal feito, mal elaborado, ou seja, que para ser bem elaborado tínhamos que respeitar a visão de mundo dos poetas clássicos do cordel, presos a uma ideologia centrada numa memória, num imaginário social (Sociedade dos Cordelistas Mauditos *apud* Jornal do Cariri, 2000).

A designação “mauditos”, portanto, como eles mesmos explicam, constitui-se de uma resposta àqueles que não os identificam como poetas cordelistas e acreditam-se únicos legítimos produtores deste tipo de literatura – um cânone de dentro e de fora-, bem como não admitem a introdução de outros tipos de linguagem. Afirmam-se “maus” com “u” porque seriam considerados por alguns poetas como ruins literariamente, e não pessoas nefastas ou maléficas. Se eles foram assim considerados, o efeito foi contraproducente, visto que se autodenominaram “mauditos” como uma forma de afrontar, ironizar e até exorcizar o lugar-comum. No folheto *Mungangas de um Kariri Super Underground* encontra-se o seguinte oferecimento:

A meus irmãos negros, índios, protestantes, Viciados, leprosos, homossexuais, prostitutas, Atletas, bissexuais, aliciador de animais domésticos, bufões, cagões, feiticeiros, fuleiros, tampas de furico, e Joana D’ark, etc, etc, etc, assassinados pela Santa Igreja. Quando? Não perguntem a mim nem a ela. Perguntem a história ou as cinzas no Panteão” (Antonio Celestino, 2000).

Essa conotação de *mauditos* como maléficos, aliás, foi uma interpretação do poeta Abraão Batista que, no dia 04 de abril de 2000, publicou o artigo “SESC Cordel e Cordel Vivo” no *Jornal do Cariri*, em que lê-se uma crítica aos *mauditos* referente ao seu nome e à utilização da linguagem do palavrão, “[...] o palavrão no cordel é extemporâneo. É como

jogar-se dejetos em um prato saboroso antes de ser injerido”, e mais, “[...] fiquei triste ao tomar conhecimento que aqueles noviços, auto denomina-se Poetas Mauditos! Estou orando para que tal adjetivação caia, caia, o meu filho Hamurábi foi chamado para o meio deles” (BATISTA, 2000). A frase “o meio deles” é bem o discurso dos poetas da década de 1970 que repetem o discurso do cânone, dos que criaram um discurso canônico em que residem os legítimos, “eles”, e os não legítimos, “aqueles” ou “deles”. Em outro jornal, que circulou em Juazeiro do Norte, na época chamado *Contra-indicação*, coordenado por Fábio Tavares, Abraão Batista sustenta:

é necessário que entendam que a linguagem do cordel não é uma linguagem de boca suja. Não adianta querer jogar vanguarda, trazer um coração de porco para uma criatura humana. Há rejeição. O cordelista é espiritualista, é religioso. A linguagem do cordel é nobre, ingênua, inocente, pura. Muito embora possa ser apimentada e irônica (2000, p. 3)

Este grupo, que não tem “patronos”, “cadeiras,”²²⁵ nem se auto-intitulam “os verdadeiros cordelistas,” é posto da seguinte forma por uma de suas principais fundadoras, a poetisa Salete Maria da Silva:

Os Mauditos acreditam que a literatura de cordel não é propriedade de um grupo ou de pessoas que auto-intitulam porta-vozes dos sertanejos e de homens ingênuos, de pessoas ditas populares. Acreditam que o cordel é uma produção literária como são as demais e deve pertencer a toda humanidade, e não apenas a um grupo definido como produtores exclusivos do cordel. Então levantam este questionamento, de que o cordel não tem que ficar em poucas mãos e ter aquela mesma estrutura de linguagem matuta e tem que ser voltado para um público X, analfabeto ou semi-alfabetizado, que vai consumir através da leitura de outras pessoas, enfim. O cordel permite que outros setores inclusive pessoas do mundo urbano possam consumir, inclusive confeccioná-lo, todo mundo que queira (SILVA, Salete Maria da. Entrevista concedida em 2004).

Os *mauditos* fizeram o que nenhum grupo dessa tradição poética oral ainda tinha feito, uma desterritorialização das idéias convencionais que fora construída por seu cânone em relação a essa narrativa. Dizem eles:

Não estamos interessados em resgatar um passado opressor e discriminador, ao contrário, somos a crítica deste passado onde o cordel esteve situado e foi palco de grandes sagas e pedaços da história, vista através das lentes dos

²²⁵ O segundo manifesto dos tropiscialistas, em Recife, intitulado “Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino” questionava “entidades intocáveis como os Conselhos de Cultura e Academias” (TELES, p. 114, 2000).

poetas que em muitos casos reforçavam uma memória dominante reacionária. No entanto, não queremos negar a importância literária e estética dada por estes poetas à literatura brasileira. Sabemos, aliás, o quanto estes foram discriminados e relegados à segundo plano, estando em geral, fora do espaço oficial letrado e acadêmico. Mas o poeta dito popular resistiu, insistiu e produziu no Nordeste do Brasil uma das maiores narrativas de nosso século (Texto de concepção do grupo, 2000).

Nota-se, portanto, que a postura protagonizada pela *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* vem a desarticular neste campo o conceito de autenticidade e pureza. Suas concepções sinalizaram tanto a uma ressignificação temática do cordel quanto a sua tradição histórica, não perdendo de vista também uma ressignificação formal, estilística ou de conteúdo.

Por isso, questionamos a defesa ingênua ufanista do popular, sua sacralização, e a falta de uma crítica aos aspectos retrógrados dessa cultura. O resgate puro e simples cai no erro de congelarmos o tempo e obedecermos somente a uma concepção ancestral de mundo, em geral, imbuída de sentimentos profundamente nefastos, que reforçam os modelos de exploração de sistemas opressores como o capitalismo.

A *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* apresenta um trabalho de ruptura não só por introduzir novos signos visuais, temas, “linguagens”, entre outros. Sua ruptura também é conceitual com a tradição canônica da qual eles procuram desconstruir. Os *mauditos* não propõem uma identificação direta com a tradição dita popular, como faz a *Academia dos Cordelistas do Crato* ou os outros grupos de cordelistas, eles redefinem essa própria cultura popular.

A Sociedade dos Mauditos não existe para reforçar o modelo estabelecido dos gostos temáticos, mas para dizer, por exemplo, que o Padre Cícero (grande motivo do cordel nordestino) foi um político esperto, comprometido com o poder, enfim. A igreja, obscurantista... Nosso olhar vê pelo ângulo oposto da luneta mágica da classe dominante, que tenta transformar a realidade num senso comum. Essa subversão que propomos, para alguns será sempre *mau dita*, afinal, não temos a obrigação de falar as mesmas coisas, ou de defender os mesmos mitos para dizermos que fazemos cordel. Não queremos fazer um fac-símile do folheto dos poetas que foram abençoados de popular, como têm feito a grande gama de cordelistas que defendem uma tradição, mesmo que seja forçada. Não devemos enxergar apenas o óbvio, mas o que fitamos nas entrelinhas (Texto de concepção do grupo, 2000).

Procurando abrir o debate por meio dos folhetos sobre um discurso vigente sobre o que seria um “verdadeiro cordelista” o poeta *maudito* Hélio Ferraz escreveu um cordel

intitulado *Os dez mandamentos do bom cordelista* (2001), texto irônico que inicia com a epígrafe “fumaça subiu nas suas narinas, e da sua boca saiu fogo devorador”, retirada de Salmos 18,9.

A quem possa interessar,
Para os devidos fins,
Este poeta vulgar
Atesta e dá fé, assim:
Cá estão dez mandamentos
Do cordelista invento
Do começo até o fim (FERRAZ, *Os dez mandamentos do bom cordelista*, 2001).

“Um anjo afoito/ em um transe surreal” aparece nestes versos para seduzir o poeta que queira ter fama, “ser bom e considerado”. Para tanto, é só seguir seu “bizu,” ou seja, seus “dez mandamentos retados”. O narrador vai, a cada verso, introduzindo, por meio da fala desse anjo, um modelo para se fazer o “bom” cordel. Porém, a intenção do autor é criticar tal postura, posicionando-se ao final do texto contra essa visão, e não cedendo, portanto, às propostas ali sugeridas. Diametralmente oposta, a idéia defendida é a de rebater os conceitos e temas históricos desse campo poético tendo como lei, fazer “tudo ao contrário”.

O primeiro mandamento
Espere a inspiração
Pra fazer verso de tema
Padre Ciço, Lampião
Ou qualquer mote da moda
Comentado pelas rodas
De boteco ou de salão (FERRAZ, *Os dez mandamentos do bom cordelista*, 2001).

Fazer tudo ao contrário, eis exatamente o novo sentido em que esta *Sociedade* propõe ao cordel. A relação entre o “velho” e o “novo” nesse campo literário é metaforizada pelo poeta Hélio Ferraz por meio de um “anjo sinistro” que, sempre ofendido, zangado e prepotente, oferece aos novos poetas, que são para este “desbocados”, seus dez tradicionais mandamentos, a fim de demonstrar a interessante peleja entre “os mauditos e benditos”.

O segundo elogies
Apologia ao poder:
É bom chaleirar político
Babes mesmo pra valer
‘bom na terra é bom no céu’
se te chamam xelexéu
é inveja, podes crer.

O terceiro é colocar
 A mulher em seu papel
 Que é de ser submissa
 Pois, a mulher no cordel
 Tem posição, tem lugar
 É talhada para o lar
 Procriar e ser fiel (FERRAZ, *Os dez mandamentos do bom cordelista*, 2001).

Fora as influências do *mangue beat* – pela qual os *mauditos* assimilaram as fusões do cordel na perspectiva da intertextualidade sob o nome de linguagens -, outras literaturas e movimentos de vanguarda, como o tropicalismo e a antropofagia, além dos próprios movimentos sociais em que estiveram inseridos, seus principais integrantes, a exemplo da poetisa Salete Maria, que militava no Partido Comunista do Brasil - PC do B, outros eram militantes e filiados ao Partido dos Trabalhadores – PT e ao Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados – PSTU.

ao contrário dos cordelistas tradicionais, não estamos preocupados (referindo-se aos *mauditos*) em afirmar coisas. No cordel ‘o que é ser mulher’, a capa tem um ponto de interrogação. E o cordel é feito de perguntas. Não apenas afirmamos, também questionamos, ou seja, chamando a atenção às mulheres que existe uma luta maior do que o combate à estria. Ficar presa a uma questão estética, enquanto o mundo sofre de injustiças, o mundo morre de fome e de sede. Este cordel se presta a isto, fazer questionamentos (SILVA, Salete Maria da. Entrevista concedida em 2007).

Os *mauditos* nascem, também, sobre o signo das políticas de identidade. Nesse sentido é que questionam o imaginário em relação às chamadas minorias (mulheres, gays, negros) e apresentam folhetos que narram relações homossexuais, exemplo de *Incelença do amor transcendental*, que narra uma relação entre duas mulheres no “reino do sertão”, escrito pelo poeta Daniel Batata ou da *História de Joca e Juarez*, de Salete Maria e Fanka Santos. A respeito desse folheto, Salete nos narra que:

em Joca e Juarez, cordel feito pela Fanka e por mim, não fazemos apologia ao homossexualismo. Colocamos a necessidade da tolerância, do respeito à igualdade. Colocamos que esse discurso, principalmente o da igreja, de que todos nós somos irmãos, somos filhos de Deus, isso na realidade não acontece. Nós somos nossas circunstâncias. Neste único cordel abordamos várias questões. Criamos uma ficção que houve espaço para fala de todos. Pegamos uma temática ‘X’ que de fundo tem outras questões” (SILVA, Salete Maria. Entrevista concedida em 24 de junho de 2001).

Os *mauditos* preenchem, com suas presenças poéticas, um interessante debate que poderia ter surgido bem antes, não fosse a lacuna de jovens poetas nesse campo, desencadeada, também, pelas políticas culturais que “assassinaram” o cordel e pelo incentivo de publicação relacionado apenas aos “clássicos” – Leandro, João Martins, etc. – o que interditou uma nova produção de autores. Segundo Melo, no período compreendido,

entre 1972 e 1981, por exemplo, praticamente todos os folhetos editados pela Tipografia São Francisco foram reimpressões dos poemas de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, José Bernardo da Silva e Expedito Sebastião da Silva, salvo poucas exceções. A mesma estratégia editorial era seguida pela Tipografia Casa dos Horóscopos, de Manoel Caboclo e Silva, ao concentrar suas edições nos folhetos de sua própria autoria, além das obras de Joaquim Batista de Sena e João de Cristo Rei. Até mesmo a Luzeiro Editora, em São Paulo, preferia editar os romances de Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, além dos poemas de Manoel de Almeida Filho, a lançar autores ainda desconhecidos (MELO, 2003, p.81).

Por outro lado, além de criticar o imaginário dos poetas tradicionais, e não aceitarem a política do cânone e proporem novos temas nesse campo, eles optaram por fazerem uma arte a partir de uma educação sustentável, imprimindo uma prática “(eu)cológica” em suas oficinas de xilogravura, a partir da proposição da plantação da umburana, matéria prima da gravura. Essa visão ecológica, presente no contexto da década de 1990, está presente na própria definição do movimento que deu origem ao *mangue beat*. O mangue, como conceito e ecossistema produtivo O *maquatown* é a cidade cortada pelos rios que foram destruídos pelo crescimento desordenado destruindo as manguezais. A partir dessa destruição houve as mazelas que a cidade hoje vive como o desemprego e o caos urbano, entre outros.

Para os *mauditos*, a arte é a própria vida, por isso a necessidade do cultivo da umburana para gerar novas gravuras futuras. Eles incentivaram entre os gravadores e por meio de suas oficinas a plantação de árvores.

Meu leitor peço licença
Pra me fazer conhecer
Não sou homem de ciência
Mas já estudei um bocado
E pelo mundo tenho andado
Procurando compreender.

Por que num mundo perfeito
Tão repleto de grandeza
O homem não vive direito

Anda no caminho errado
Tendo já desmantelado
Quase toda natureza. (NICODEMOS, João. *Apague o Pavio: o fim não tem revanche*, 2001)

Outra importante questão os *mauditos* abriram à discussão: a presença de mulheres poetisas. Consta terem passado pelo grupo várias mulheres, entre poetisas e gravadoras, a saber: Regilene Stéfanni, Jô Andrade²²⁶, Fanka Santos, Salete Maria, Edianne Nobre, Emanuela Alencar, Eliane Nobre e Camila Alenquer. São alguns trechos de folhetos de algumas dessas autoras:

Crianças verdes de fome
Deitadas eternamente
Vivem em berço esplêndido
Na rua cega e doente
A mercê de seu olhar
Cínico e indiferente (NOBRE, Edianne. *Agora são outros 500- Fatos reais*, 2000).

Um português mentiroso
Diz que “achou” o Brasil
Para um rei ambicioso
Escreveu um imbecil
Roubou flora, fauna e ouro
Deu espelho de consolo
A 22 de Abril (SILVA, Salete Maria da. *Agora são outros 500 - Mentira tem Perna curta*. 2000).

E olha que coisa linda
Que coisa cheia de graça
É essa pobre menina
Cheirando cola na praça
A menina anda aos tombos
Espantando até pombos
E fazendo arruaça (ALENQUER, Camila. *Agora são outros 500! - A saga de fulana de tal*, 2000).

Com nossa educação
O país esta lascado
Nessa nossa condição
Já sofremos um bocado.
Qual será a tradução
Da palavra “esculhambado”? (STÉFANNI, Regilene. *Lama: a vida é um drama*, 2000).

A revolta se inicia
Em época de eleição

²²⁶ Não escreveu folhetos, dedica-se a criação de xilogravuras

Descartemos as promessas
Fazendo uma revolução
Basta, FMI
Que já é uma maldição (PINHEIRO, Emanuele Alencar. *O grito de uma maldita*, 2001).

O surgimento de grupos de poetisas na década de 1970, emergem, sobretudo, para refutarem a campanha de morte do cordel. Em seus inícios, ainda, não contava com a presença de mulheres. Em 7 de Setembro de 1988, com a criação da *Academia Brasileira de Literatura de Cordel* (ABLC), consta entre seus fundadores três nomes femininos: Mirian, Eunice Cézae Souza e Maria do Livramento. Não se sabe se essas eram autoras de folhetos, já que não se encontra nenhum folheto de suas autorias. Todavia, é somente a partir da década de 1990 que elas passam a compor os grupos, a exemplo da Academia dos Cordelistas do Crato, que se inicia já com a presença de Bastinha e Josenir. No início da década de 1980, em Fortaleza, surge a CECORDEL, as mulheres, contudo, só passam a fazer parte desse grupo posteriormente, no ano 2000, com a presença de Vânia Freitas – poeta que participa dessa agremiação e que tem hoje grande produção em folhetos. A Sociedade dos Cordelistas Mauditos será não somente composta por mulheres, como será pensada por elas, em especial pela poetisa Salete Maria da Silva.

4.3.5. Salete Maria da Silva: a “poetisa maldita”

No contexto deste fenômeno social e literário que foi a *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, surgido no interior do Ceará, Juazeiro do Norte, talvez o último movimento de cultura conceitual do final do século XX no Nordeste em relação ao cordel, destaca-se a produção da poetisa Salete Maria da Silva. Não é por acaso que se trata de uma mulher. O final desse século foi marcado pelo signo da diferença, da presença de outsiders, das políticas de identidade sexual que apareceram com a mobilidade de uma cultura globalizada.

Nascida no dia 07 de março de 1970, em São Paulo, reside desde a década de 1980 no Ceará, na cidade de Juazeiro do Norte. Filha do pedreiro Hamilton José da Silva e a dona de casa Raimunda Alexandre da Silva, esta autora é, ainda, sobrinha do poeta e cordelista juazeirense Zé Alexandre e neta de Dona Maria José, primeira poetisa com a qual a autora teve contato desde sua infância, quando a escutava recitando seus versos que nunca foram publicados.

Advogada, professora de Direito Constitucional da Universidade Regional do Cariri – URCA, Crato, mãe, integrante e fundadora da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*. Em razão de sua militância política, foi candidata em vários pleitos: 1996, 2000, 2007, respectivamente a vereadora, prefeita e governadora. A autora editou, até o ano 2009, 35 folhetos.

Engajada nos movimentos sociais de seu Estado, a poeta participa da ideologia que reclama insistentemente, por meio de seus versos, a desalienação do mundo do capital que subjuga as mulheres, deixando-as, segundo a poeta, como “presa fácil do machismo e da discriminação sexual” (SILVA, Salete Maria da. Entrevista concedida em 2005).

Utilizando-se do código do cordel para “despertar o interesse” das pessoas para as questões sociais, a poeta Salete Maria da Silva versa sobre violência, discriminação e opressão das mulheres. Nesse sentido, usa o folheto como panfleto, como jornal, como uma tribuna para propagar vozes e reivindicações. Nela, o lúdico se transforma em luta, em peleja, em rimas engajadas que assumem sentimentos de amor e indignação, em que se mostra quão diferentes são as formas de rimar no cordel – se compararmos essas reivindicações às do folheto canônico.

Enquanto se observa nos cordéis da poetisa Sebastiana Gomes de Almeida, Bastinha, temas mais relacionados aos costumes tradicionais, Salete Maria prefere os temas da atualidade e menos “folclóricos”. Quando dialoga com a cultura popular é para recriá-la, para denunciar e convocar a população às barricadas de posicionamento e de luta – notadamente também presente na temática social de Bastinha. Seu estilo, contudo, é construído além de uma crítica política e social, é da crítica feminista que ela introduz em sua poética. Nesse sentido, embora ela parta da valorização de alguns elementos dessa tradição, ela os redefine em outros aspectos, postulados e valores morais, praticamente impossíveis em contextos anteriores no campo do folheto.

É com um poema intitulado *Desabafo acadêmico matuto* (1994) que Salete lança-se no mundo do folheto. O folheto é lançado, em 1994, no jornal *O Caldeirão*, órgão do Diretório Central dos Estudantes da URCA. Pela raridade dos versos que circularam praticamente entre os estudantes da época, eis um tracho desse poema:

Seu menino eu tô doente
Tô tiririca da vida
Tô quase que arrependida
De querê me doutorá
Já estou pra me daná
E abandoná este curso

Eu tô estudando a pulso
 Pra mode eu me formá
 Mais as coisa cuma tá
 Me deixa mágua no peito
 Este curso de direito
 Só vai me desmantelá. (SILVA, Salete Maria da, *Desabafo acadêmico matuto*, 1994)

Como integrante da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos* desde sua fundação, Salete Maria participou de importantes atividades de divulgação dessa poesia, bem como de palestras sobre o tema, lançando cordéis, divulgando e propagando as idéias dessa *Sociedade*. Esteve presente como palestrante no *Projeto de Literatura de Cordel Nordeste*, do SESC de Aracaju, abrindo o evento no dia 27 de agosto 2001. Em 2005 ganhou o segundo lugar do Prêmio Nacional de Literatura de Cordel da Fundação Cultura da Bahia e em 2006 o terceiro lugar no referido prêmio, respectivamente com os folhetos *Mulher também faz cordel* (2005) e a *Mulher de sete vidas* (2006).

Percebe-se que a autora realizou no interior de seu grupo, os *Mauditos*, não só uma importante produção literária para construção desses novos temas na ressignificação do cordel, como também – já que o grupo atualmente não existe mais enquanto organização coletiva, tendo se dissolvido em 2007-, uma intervenção decisiva e sistemática sobre os rumos políticos da *Sociedade* em questão. Ela posiciona-se e contribui para a definição do próprio grupo ao qual faz parte, incluindo críticas. Diz esta autora:

Eu estava lendo um cordel de uma Maudita sobre amor [...] a mulher fazia um esforço tão grande para conquistar um homem e esse homem a desprezava, e ela travava uma luta contra uma outra mulher. Ela queria aquele objeto amoroso, e ela estabelecia uma disputa elevando sempre as qualidades dela e menosprezando a da outra, etc. É um cordel que se pretende maudito mais que na verdade traz a mesma concepção dos cordéis que eu lia pra minha avó, lá no passado, entendeu? nesse cordel, a novidade está em trazer uma série de intertextualidades, mais no pano de fundo, você lê que ela continua vendo a relação homem/mulher como [...] uma peleja onde quem tem melhores atributos estéticos é que vai ser vitorioso, então eu acho isso um absurdo, porque não é uma concepção combativa, revolucionária, onde as pessoas estão porque se amam, é uma luta pelo ser amado que tem que ser propriedade dela (SILVA, Salete Maria. Entrevista concedida em 2005).

Depois que o grupo se desintegrou, a poetisa Salete Maria continuou e continua lançando seu folhetos, a exemplo dos que deram origem aos prêmios já citados, sendo seus

últimos lançamentos *Do direito de ser gay – ou condenando a homofobia* (2008), *Lesbecause* (2008) e *Maria Helena* (2008).

4.3.5.1. A poesia na voz de Dona Maria José, avó de Salete Maria

A poetisa cordelista Salete Maria da Silva ressaltava a presença de sua avó, Maria José, como uma das pessoas que a teria influenciado enquanto autora. Ela pontua, em entrevista realizada em 2007, a capacidade poética que esta teria para fazer versos de improviso os quais, todavia, nunca foram registrados. O único registro de fala coletado de Dona Maria José foi feito pela própria Salete, no qual ela declama versos, porém, não de sua autoria.

Segundo sua explicação, o interesse pelo cordel nasceu desse contato com sua avó, quando Salete ia, ainda pequena, de São Paulo a casa de sua avó. “Eu comecei a gostar de cordel lendo pra ela,” diz a autora. Esse assunto, ela aborda em seu poema *Cordelirando* em agosto de 2001, através dos seguintes versos:

Eu faço cordel porque
Aprendi a escutar
E mesmo aprendi a ler
Vendo vovó recitar
História de Lampião
De Padim Ciço Romão
De João Grilo e Boi-bumbá (SILVA, Salete Maria da, *Cordelirando*, 2001).

Os versos cantados por Dona Maria José, em entrevista concedida à Salete Maria, e que gentilmente nos cedeu para esta pesquisa, foram por ela capturados de seu cotidiano. São versos que, segundo ela mesma diz na gravação, “[...] o povo diz, a rente aprende! Ai...”.

Um casal velho recrama
Em uma noite de frio
Ainda sendo sadio
Casal véio num ama
Vai para o canto da cama
A véa toda incuida
Com uma colcha rompida
Quando um puxa o ôto puxa
A colcha vira uma bucha
Tudo é disgosto na vida

Sai um póbi para a fêra
Sofreu tiranamente
Dexando a mulé duente
De cesão, febe, papêra

Passanu a semana intêra
 Ca casa disprivinida
 Para chegá logo, corre
 O cavalo cansa e morre
 Tudo é disgosto na vida

Sai um póbi caçadô
 Caçando peba e tatu
 Com fome, descalço e nu
 Sofrenu todo cramô
 A noite escura é horrô
 A ele nada intimida
 O tatu pôco demora
 Dá um pulo e vai embora
 Tudo é disgosto na vida.

A fala de Dona Maria José revela a presença de mulheres não só como receptoras, mas também como testemunhas de um contexto ao qual elas, ali inseridas, recriavam as informações recebidas por meio dos poemas rítmicos e que as suas memórias, mnemonicamente, tratavam de reencenar. Essas citações constataam que as mulheres, embora não publicassem, faziam e/ou declamavam, já que estavam, também, no entorno desse contexto como receptoras e testemunhas. Elas produziam suas poéticas na forma oral, a exemplo da avó de Salete Maria.

4.3.5.2. Conteúdo e continente: a paródia de Salete

O conteúdo do cordel *Mulheres fazem* (2005) de Salete Maria da Silva traz embutido em sua poética dois tipos de discurso. O primeiro, explícito, propõe-se a falar de mulheres em geral, seja como puras, bondosas e santas – tão ao gosto do perfil cristão, seja como aquelas “as outras”, putas ou profanas. O segundo discurso, que se afigura implícito e em suas entrelinhas exibe o não dito, traz a subversão de um gênero que agora fala, escreve e publica. A existência desses dois discursos no texto implica em rupturas, já que demonstram uma atitude questionadora e conspiradora do eu lírico contra o universo androcêntrico do cordel.

A autora apresenta esses questionamentos para o campo do cordel utilizando-se, inclusive, de discussões feitas nos estudos de gênero, notadamente a partir do descentramento do sujeito, o que seu texto apresenta ao discorrer sobre uma multiplicidade de mulheres. Na construção poética de *Mulheres fazem*, ela traz à tona, ao assumir estrategicamente um discurso que não é seu, o seu próprio discurso, feminista, com o qual ela se propõe a falar para reinventar a sua cultura local. O discurso explícito apropriado é (re)-utilizado, projetado outro, o

irônico. Apropriando-se dos papéis atribuídos tradicionalmente às mulheres, o poema exibe uma série de discursos oficiais – de homens- e faz do texto uma bricolagem, a fim de denunciar a discriminação das mulheres na sociedade patriarcal e de classe. É nesse processo, que o enunciado é denunciado, que se manifesta a paródia.

Usando abundantemente o verbo “fazer” – flexionado 150 vezes (!), ora em anáfora, ora em diácope, ora em ênfase – o folheto torna-se quase uma fábrica de verso que, em movimento, dá ação às mulheres. É na repetição insistente do verbo que se opera a construção oral do poema e a denuncia da condição feminina. É por meio da ação desse verbo que o discurso irônico é construído para despir os estereótipos femininos. Segundo Lemaire, “[...] as civilizações da oralidade valorizam o recurso estilístico, ou figura retórica da *repetição/reiteração* – seja ela aliteração, assonância, rima, anáfora, onomatopéia, paralelismo ou pleonasmo – para exprimir, acentuar e reforçar conhecimentos tradicionais” (2000, p. 126). No caso da obra em questão, a prática da repetição (utilizada, inclusive estilisticamente, através do verbo), é trazida à tona, como estratégia, para dar ênfase a um assunto pouco convencional no cordel, a presença das mulheres no espaço público e a desterritorialização de paradigmas convencionais.

A repetição – quase obsessiva – do verbo fazer, não acontece por acaso, denota tanto o posicionamento político – que demarca no tempo e no espaço uma atitude indagadora – como um estilo, próprio da poética, do que parte a autora e que ela questiona e amplia. Sua característica estética, formal, baseada na ação indagadora, que pulsa, vislumbra na poética do cordel um questionamento novo em seu interior. Diferente no tema, no discurso, na forma e no sexo, a obra, apesar de nascida da forma matricial do cordel, a setilha, se apresenta de maneira singular, evidenciando rupturas com a comunidade da qual provém e a qual se dirige. Nesse sentido, dialoga com outras linguagens, a exemplo da retórica característica dos poetas concretistas, ou através da canção, do então tropicalista Caetano Veloso, *O quereres*. A referência ao tropicalismo talvez não seja casual. Salete Maria é membro da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*, grupo que parte da relação com vários grupos que subverteram paradigmas em seus respectivos contextos, como a tropicália e a antropofagia.

Quando o eu lírico dos versos de Salete Maria repete o verbo (em anáfora, em aliteração), ritualiza a tradição, cujo princípio básico é justamente o repetir-se. Porém, quando brinca deliberadamente com este verbo, por meio de um jogo neoconcreto, o faz num sentido inovador, para chamar atenção à sua temática. Nesse sentido, o que surge inova, trazendo a força de um novo pensamento que ali se instaura e se coloca ressignificando o texto

tradicional. Repetindo o verbo, parte da tradição, contudo, assemelha-se aos procedimentos da escrita, no sentido moderno da palavra. A repetição do verbo, de acordo como é construído no poema, é uma prática, um alarme disparado que provoca o trânsito entre o oral e o escrito.

Na primeira estrofe o eu lírico anuncia, a partir do título *Mulheres fazem* – mote recorrente em todo o poema tal qual uma moldura que abre e que fecha – um jogo dialógico de situações e vivências da mulher no espaço público e privado. Esse jogo é tensionado por uma apropriação tanto do discurso convencional masculino, construído historicamente no interior dessa linguagem artística e do seu campo imaginário, como do feminino. Vale observar como se posiciona o eu lírico na primeira estrofe para perceber que se trata de uma apropriação irônica, dado que assume com orgulho esses discursos, instaurando-se neles, estrategicamente, para degluti-los.

Mulheres **fazem**²²⁷ amor
Fazem sexo, raiva e medo
Fazem cara de horror
Fazem figa e segredo
 Mulheres **fazem** questão
Fazem grupo de pressão
Fazem a hora e o enredo (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

Usando uma gradação para demonstrar particularidades de uma mulher que faz: “amor”, mas também, “sexo”, que provoca “raiva”, e pode causar “medo”, o poema traz à baila uma interessante apropriação dos discursos de gênero visando mostrar a multiplicidade do ser mulher. No vai-e-vem da peripécia-estratégia poética uma intenção: trazer à tona outro discurso, o feminista. O eu lírico, porém, para trazer à tona o discurso feminista se apropria e assume peremptório o discurso masculino. Seu objetivo é pô-lo em desvantagem, ri de seu vigor, ri de seu estatuto. Ao reivindicar a fala e subjugar os discursos que, *a priori*, excluíam as mulheres, ela joga na contramão com as ambigüidades para que o dito ali, antropofagicamente saboreado, perca a sua razão de ser quando invocado, convocado.

O poema, metalingüístico, ao contestar, ironicamente (como peleja), os discursos masculinos, ri do fato, se apropria do ato e desconstrói uma mulher idealizada pelo homem, assimilada e reforçada, algumas vezes, pelas próprias mulheres. O discurso (implícito) que se avoluma, cresce e conspira parodicamente contra o universo imaginário do cordel, questiona

²²⁷ Sem grifo no original, grifo meu, em todo poema. A intenção é demonstrar como o texto construi uma perspectiva concretista.

uma tradição “fortemente marcado pelos princípios de honra, da fidelidade, da exaltação das virtudes da mulher” (JUNIOR, 1980, p.29).

Indicando uma voz questionadora que faz “questão” de anunciar lugares, postos e situações de uma nova mulher, que sabe “a hora e o enredo”, vai catalogando um jogo de vozes que se interligam, desdobram-se e se convulsionam. Ali, o discurso do feminino – que, em geral também é ditado por ideologias machistas, é apropriado (tal qual o masculino) para desconstruí-lo e desmontá-lo. Essa desconstrução projeta o novo – o discurso feminista, em que a autora se coloca e se lança. Eis o que se afigura como estratégia fulminante: ridicularizar o discurso masculino para efetuar a quebra de sua patente, de sua verdade. Essa estratégia de ridicularização implícita efetua algo muito importante nesse momento, a introdução de outras vozes no cordel. Vozes que foram silenciadas, desligadas e ou esquecidas nesse campo, dando passagem aos novos discursos que emergem e que são inéditos, como o discurso feminista:

Mulheres **fazem** fuxico
Fazem sopa, **fazem** dó
Fazem bocas, **fazem** bico
Fazem juntas, **fazem** só
 Mulheres **fazem** as unhas
Fazem vergonha, algumas
Fazem bem, **fazem** pior

Mulheres **fazem** apelo
Fazem sujeira e faxina
Fazem mudança em cabelo
 Em peito, bunda e vagina
Fazem caridade e briga
 Filantropia e intriga
Fazem menino ou menina (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

Nesse sentido é que se pontua o poema *Mulheres fazem*, como uma paródia. A paródia, na acepção exposta por Hutcheon, como uma “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...] repetição com distância crítica que demarca a diferença em vez da semelhança” (1985, p.17).

Vale lembrar que “os estratagemas dos poetas orais derivam de uma percepção do discurso não como visão, mas como som. A métrica é um padrão auditivo imposto ao discurso” (FENTRESS e WICKHAM, 1992, p.63), procedimento que a autora utiliza em sua poética, já que se trata de uma obra em cordel, cujo ritmo se impõe à forma. Assim, criando no modelo da setilha, a autora repete uma tradição, no entanto, com distância crítica, quer

dizer, partindo do ritmo, porém, inscrevendo no ritmo outros procedimentos, próprios de uma produção literária escrita, como, por exemplo, a disposição do verbo flexionado, que lembra aos concretistas, transgredindo a própria forma e instaurando um deslocamento de imagens sonoras para visuais e vice-versa. Mas não seria somente isso. No ato de sua imitação, caracterizada pela inversão irônica, a autoria feminina quebra vários preconceitos: ao assinar sua obra, ao desconstruir representações históricas sobre as mulheres, ao dialogar com outras linguagens, e ao escrever não a partir do cânone literário, mas a partir de uma poética das vozes, questionando sempre o próprio cânone do cordel ao introduzir a política de identidade de gênero. Assim, reafirma uma cultura popular ao passo que dela questiona e, muitas vezes, com ela rompe.

Implicando desterritorializações textuais, forma e representação, escritura feminina e questionamento dos papéis impostos às mulheres, a autora elenca a própria paródia, convidando o leitor a saborear o que as mulheres não fazem, por exemplo. Estes elementos, combinados e desiguais, não fazem a obra deixar de ser cordel. Ao contrário, demonstra que a literatura de cordel relaciona-se a outras formas estilísticas e com outros discursos ideológicos, que a autora, política e habilmente reconstrói para mostrar, por meio de sua escrita cordelirante, índices de uma opressão de gênero que ela contesta e rebate.

Registra-se que na história do cordel a grafia das mulheres praticamente não foi publicada, até porque a esmagadora maioria dessas mulheres, sobretudo as sertanejas, não sabia ler, nem escrever. O que se impunha era sua voz, como a de Vovó Pangula²²⁸, “uma mulher do povo, que, de viola em punho, enfrentou preconceitos, discriminações e se fez respeitar usando como arma de defesa, ora a beleza do seu repente, ora um jucá de PAU DE FERRO, madeira de amansar doido” (SANTOS, 1987 p.5). Foi assim que as mulheres desafiaram os acordes da realidade, que conseguiram cantar, enfrentando o lugar público e conflituoso, destilando suas peripécias em um mundo que mais parecia ser somente de homens.

Como um “processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de artes anteriores” (HUTCHEON, 1985, p.22), a paródia cria outras formas de discursos codificados. É o que faz Salete Maria em sua obra, cria outras formas de discursos e lança, nesse sentido, nova performance que ressignifica essa literatura. Sua paródia ocorre com base em outros discursos, no diálogo com outros textos e

²²⁸ Maria Assunção do Senhor, conhecida como Vovó Pangula, violeira que cantou desde a década de 1940 no sertão piauiense (SILVA e BATISTA. Coleção Meninos eu Vi. Terezina-Pi, 1987).

questionando o passado, a tradição. Segundo Zumthor, “a performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra” (1997, p.264).

Mostrando outros níveis de linguagem e desfazendo, por exemplo, a compreensão de que o folheto tem de ser produzido de forma linear, a poetisa transforma e reiventa (sua) cultura. Para tanto, elege outros tipos de conhecimentos e abordagens, como a semiótica, a intertextualidade, o verso/verbo como *play*, como jogo.

Pelo verbo em anáfora – todas quase sinfônicas – porque vibram, reverberam audazes, enfatizando a cadência do dito, constata-se: “mulheres fazem progresso” (mas também, “regresso”). No texto tanto há ambigüidade como antítese. Na antítese, a metáfora da alteridade; na diferença, o jogo de gêneros. Nesses versos (citados abaixo), o eu lírico se apropria da própria condição de mulher, e a bebe, antropofagicamente, lesbianamente, para falar de uma outra mulher, ou de outros tipos de mulheres, cada vez mais plural. Mulheres que “fazem o homem gemer”, mas também, “fazem enlouquecer, (enjambement) outra mulher, sem problemas”. Note como, para falar dessa outra mulher, dispensou a rima consoante e veio uma rima toante, dita imperfeita: “cenas” e “problemas”, tanto quanto, no quinto verso, uma locução verbal, “fazem” com “enlouquecem”. No verso há uma desconstrução de discurso e de forma. Por outro lado, o verbo, flexionado em todo o texto, não finaliza o último verso da estrofe, caso encontrado apenas nesta sextilha (abaixo) e nas duas últimas. Houve uma elisão do verbo no último verso que desconstruiu visualmente a forma do poema, abrindo uma porta com a inversão. A porta aberta com a inversão sinalizou a emergência de uma nova personagem no interior do cordel, “outra mulher” que não aquela (de sempre) presente no imaginário dos poetas populares.

Mulheres **fazem** progresso
Fazem mingau e novena
Fazem, às vezes, regresso
Fazem ciúmes e cenas
Fazem o homem gemer
Fazem enlouquecer
 Outra mulher sem problemas.

Mulheres **fazem** pedidos
Fazem também simpatias
Fazem blusas e vestidos
Fazem verso e ironias
Fazem dança de salão
Fazem que vão e não vão
Fazem fila em romaria.

Mulheres **fazem** pirraça
Fazem silêncio e zoadá
Fazem exibição na praça
Fazem palavra cruzada
Fazem tese de mestrado
Fazem também, rebolado
Fazem pagando ou de graça.

Mulheres **fazem** projetos
Fazem crochê e tricô
Fazem lixos e dejetos
Fazem lobby e complô
Mulheres **fazem** cordéis
Fazem filas em bordéis
Fazem dos homens robôs.

Mulheres **fazem** canções
Fazem arte, **fazem** show
Fazem parte de esquadrões
Fazem pose, **fazem** gol
Mulheres **fazem** ciladas
Fazem quorum nas calçadas
Fazem chote, **fazem** “soul” (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

É através de “uma nova posição de oposição” (HUTCHEON, 2000, p.36) no interior da tradição do cordel que a escritora, no rastro das figuras de linguagens, se lança. Sua construção estética é ambígua, panfletária, fazendo exsurgir uma voz irônica, polêmica, questionadora, contra ideologias e códigos de uma tradição poética de perfil marcadamente androcêntrico. É pelo ver(b)o, dito, redito, na ênfase de quem “nunca” disse, que se anuncia o novo, colocando “em funcionamento o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação, [...] a força *raciocinante-conceitualizante* (masculina). [...] e a força *semiótico-pulsátil* (feminina) (RICHARD, 2002, p.132). É, pois, no rastilho das disputas de gênero que a obra se contextualiza, remetendo sonhos, afagando dores, circulando gostos, gestos, dedilhando laços de forças, sufocando preconceitos:

Mulheres **fazem** festinhas
Fazem votos, **fazem** chá
Fazem pirão de galinha
Fazem cantos de ninar
Mulheres **fazem** regime
Fazem clube, **fazem** time
Fazem aqui e acolá.

Mulheres **fazem** escolhas
Fazem desgosto e saudade
Fazem sabão, **fazem** bolhas

Fazem bem, **fazem** maldade
 Mulheres **fazem** orquestra
Fazem som, **fazem** seresta
Fazem sigilo da idade (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

É da sutileza em contrastar-se signos aceitos e não aceitos que a autora constrói a tessitura do texto. Opondo palavras como: silêncio e zoada, bem e maldade, ferir e sarar, aborto e quermesse etc., autoriza sua poesia para um canto neobarroco. O trocadilho se insinua no próprio título: *Mulheres fazem*. Observe que, em contraste com a máxima cristã: “primeiro foi o verbo”, temos, no folheto em debate, o substantivo “mulher” antecedendo o verbo *fazer*. Talvez porque elas realizam o pretérito perfeito: “o que ninguém fez”, segundo o poema. Temos, portanto, no título, uma situação de ironia com aquela ideologia religiosa que outrora queimou Joanas e bruxas. Vale salientar que a palavra “mulheres” antecede a narrativa, assim como “homem” é “a primeira palavra (em grego)” (LOURENÇO, 2003, p.13) da Odisséia, de Homero, sobre o herói Ulisses, herói-homem encontrado em quase toda (senão toda) historiografia literária ocidental.

Mulheres **fazem** política
Fazem aborto e quermesse
Fazem paz e **fazem** crítica
Fazem jogo e **fazem** prece
 Mulheres **fazem** plantão
Fazem bem depilação
Fazem tudo que acontece (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

É por meio da utilização da terceira pessoa do singular e mediante um verbo transitivo direto de uma voz que espregueira, que surge o questionamento. Relatando o que elas fazem no privado, “as unhas”, o “tricô”, os “cantos de ninar”, entre outras atividades, deslança em outras trilhas a vida pública, por exemplo, onde a voz ativa dispara contra o sol sua metralhadora nem sempre cheia de mágoas. Essas mulheres podem ser putas em filas de “bordéis”, cristãs na “fila em romaria”, operárias que fazem “greve”, preocupadas em “mudança em peito, bunda e vagina” ou intelectuais que fazem “tese de mestrado”, “diários” etc. Mulheres idênticas no sexo, mas díspares nos interesses – são destas de quem o cordel fala, que o poema exala em um cardápio extenso de facetas. Sendo mulheres, no plural, são várias, e sendo uma variedade de tantas, estraçalham um paradigma patriarcal fazendo “arte”, “parte de esquadrões”, “política”, realçando que, apesar das conquistas sociais, a luta ainda existe e que a sua emancipação ainda não é completa.

No poema, pode-se falar de permanentes ambigüidades (mulheres fazem fuxico, arte, pressão, sabão...) e inconseqüências: “esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas idéias que aparentemente não têm nenhuma relação lógica entre si” (COHEN, 1978, p.138). Como exemplo: mulheres fazem “sopa”, fazem “pena”. “A inconseqüência quebra o fio do discurso. Mas o fio pode ser retomado depois do termo inconseqüente, voltando a ligar-se com o que se segue” (COHEN, 1978, p. 145), isso porque a “poesia é um processo de duas faces, correlativas e simultâneas: desvio e redução, desestruturação e reestruturação”, segundo Cohen (1978, p. 147).

Mulheres **fazem** diários
Fazem também maioria
Fazem luta de contrários
Fazem carta de alforria
Fazem arroz e feijão
Fazem greve e oração
Fazem a melhor companhia (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

Diferentemente dos homens, as mulheres são vistas no poema como aquelas que têm a capacidade mágica de transformar o tempo, fazendo “o globo girar”, transformar “caibros” em “ripas”, “choro” em “canção”. Observe na estrofe abaixo a disposição do verbo *fazer* flexionado, ele vem quebrado apenas pela conjunção *e* para chamar a metáfora. Observe a carga de lirismo, a recriação metafórica do ditado popular que diz “fazer das tripas coração”. Aqui se usou o verbo transitivo indireto: *o que as mulheres fazem das tripas?* Talvez tudo na vida. Porque quando fazem, “fazem do coração”. A visão que o texto aborda sobre as mulheres é oposta à visão masculina que é fria e racional.

Mulheres **fazem** das tripas
 E **fazem** do coração
Fazem dos caibros as ripas
Fazem do choro a canção
Fazem dos clamores hinos
Fazem dos velhos meninos
Fazem do gigante anão.

Mulheres **fazem** história
Fazem o tempo parar
Fazem perder a memória
Fazem morrer e matar
 Mulheres **fazem** o dia
Fazem da dor alegria
Fazem ferir e sarar

Mulheres **fazem** aplique
Fazem o tipo perua
 Mulheres **fazem** chlique
Fazem protesto na rua
Fazem teatro e cinema
Fazem nojo e poema
Fazem até foto nua (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

Em virtude das molduras criadas no poema, com a frase “mulheres fazem” iniciando todas as estrofes, observa-se que há aquelas molduras em cujos últimos versos houve uma elipse do verbo, abrindo a moldura para um dizer. Isso ocorre a partir da quarta estrofe, cujo último verso termina com a sentença, “outra mulher sem problemas”, e a penúltima: “os frutos do verbo amar”, bem como a última que encerra: “não convence mas engana”.

Mulheres **fazem** piada
Fazem sentença e magia
Fazem a vida encantada
Fazem inferno e alegria
 Mulheres **fazem** denúncia
Fazem carta de pronúncia
Fazem sentir nostalgia.

Mulheres **fazem** tratados
Fazem lavagem de roupas
Fazem compras em mercados
Fazem que são muito loucas
 Mulheres **fazem** revistas
Fazem também entrevistas
Fazem favor como poucas

Mulheres **fazem** as leis
Fazem a educação
Fazem o que ninguém fez
Fazem esculhambação
 Mulheres **fazem** carreira
Fazem barulho na feira **Fazem** do sim quase não (SILVA, Salete Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

O poema, que transcorreu em afirmativas permanentes, chega à penúltima estrofe (clímax) deflagrando uma opinião diametralmente oposta ao mundo masculino. Por meio da negação: “mulheres não fazem guerra” (em oposição à “mulheres fazem amor” e “são frutos do verbo amar”), ela define o diálogo com o homem, assumindo um pensamento cósmico vinculado à terra e à natureza.

Mulheres **fazem** o mundo
Fazem o globo girar
Fazem tudo num segundo

Fazem a vida durar
 Mulheres não **fazem** guerra
Fazem nascerem na terra
 Os frutos do verbo amar.

Mulheres **fazem**, enfim
 Parte da espécie humana
 Não é pior nem melhor
 É o anjo mais sacana
 Mulher é a “bruta-flor”
 De quem Caetano falou
 Não convence mas engana (SILVA, Salette Maria da. *Mulheres fazem*, 2005).

O texto traz à baila a canção, *O quereres* de Caetano Veloso (1984), para definir e concordar com o autor, a mulher como “bruta-flor”: espinho e rosa, pública e privada, erudita e popular, um ser múltiplo (inclusive diabólico), mas especificamente um “anjo sacana”, porque “a vida é real e de viés”. Esse anjo bem pode ser desdobrável em outros, “esbelto”, como em Adélia Prado, “torto”, como em Drummond, com 7 faces, 7 versos (setilha), anjo cabalístico.

Segundo Eduardo de Assis Duarte, “a abordagem das representações do feminino consorciado ao demoníaco nos conduz a algo fundante: ao eterno embate entre eros e tanatos” (1997, p.93). O mito de Lilith é trazido à tona nos versos em comento, através de mulheres destronadoras de papéis sociais, aquela outra que se coloca na linha de força com o homem. Mulher de altiva voz que se lança fora da ordem, essa “outra mulher, sem problemas”. Também se liga ao mito de Gaia, sendo “os frutos do verbo amar”, ou ao mito da mulher enganadora, demônio (MELLO, 1999) em “não convence mais engana”. É do discurso típico do homem em relação à mulher (ser enganoso), que a poetisa joga na encruzilhada (“onde queres o sim e o não, talvez”, como diz a canção de Caetano) descontruindo, desmontando, desparafusando e ao mesmo tempo apropriando-se para ironizar com esse discurso desdenhoso.

Se as mulheres “fazem que vão e não vão”, não é porque sejam indecisas, ou incapazes, senão por mera estratégia política. O enganar feminino, de acordo com a perspectiva do texto, tem a ver com uma atitude de resistência, sobrevivência. Quando ela termina o poema, com uma frase de fundo masculino (a mulher ser enganador), ela o faz para deglutir sua última sentença e deixar a obra aberta. Essa “bruta-flor” não se deixa mais convencer, e a inversão é a “sacanagem” que (não) “convence”, (mas) “engana” o poder “dos homens robôs”. O eu lírico se apropria do discurso masculino, descascando-o sorratamente

para deixar no final do texto uma sentença de duplo sentido, aberta. Ela tanto desconstruiu o discurso como o comeu, antropofagicamente.

4.3.5.3. Do caos ao cosmos

Pode-se dizer que a poética de Salete Maria da Silva expressa grande parte das problemáticas que emergem fins do século XX e no início do XXI: raça, classe e gênero. Nesse sentido, ela é, tanto em seu grupo como no campo contemporâneo do cordel, uma das responsáveis pelas rupturas mais desterritorializantes. Ela realiza o que Deleuze e Guattari ressaltam como sendo uma desterritorialização absoluta, que não é somente o abandono do antigo território mas “remete ao próprio pensamento, a virtualidade do devir e do imprevisível” (2004, p.130), na interpretação de Rogério Haesbaert no seu livro sobre *o mito da desterritorialização*. Para Deleuze e Guattari, “é preciso que o material seja suficientemente desterritorializado para ser molecularizado e abrir-se ao cósmico” (2002, p. 161), ou seja:

tudo que se pode dizer é que enquanto as forças aparecem como da terra ou do caos, elas não são captadas diretamente como forças, mas refletidas em relações da matéria e da forma. Trata-se antes, portanto, de limiares de percepção, de limiares de discernibilidade, que pertencem a este ou àquele agenciamento. É só quando a matéria é suficientemente desterritorializada que ela própria surge como molecular, e faz surgir puras forças que não podem mais se atribuídas senão ao Cosmos. Isto já estava presente ‘desde sempre’, mas em outras condições perceptivas. É preciso novas condições para que aquilo que estava escondido ou encoberto, inferido, concluído, passe agora para a superfície” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 165).

Para promover o encontro, para criar algo novo, pode-se dizer, finalmente, que a poética de Salete Maria rompe com o pensamento proposto pelo cânone da “literatura popular em verso” elaborado na década de 1970 e promovido pelas três ações aqui destacadas – a política cultural da Casa de Rui Barbosa, a militância do francês Raymund Cantel e as pesquisas de José Alves Sobrinho e Átila Almeida -, e ainda, com grande parte da memória e do imaginário dessa poesia. Desterritorializa-se porque, conforme Deleuze e Guattari já se apresenta como “uma matéria molecularizada; esta em relação com forças a serem capturadas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 162) e são definidas “pelas operações de consistência que incidem sobre ele” (*idem*).

Por meio de idéias e pressupostos já descritos nesse trabalho, foi oficialmente formatado e aceito o quadro de análise sobre o cordel brasileiro, com pouco questionamento, ainda, nos estudos acadêmicos. Sobre esses pressupostos divulgados entre uma massa de

textos lançados, Ana Maria de Oliveira Galvão se diz impressionada, dada a “homogeneidade dessa produção quanto a certas afirmações, a certas idéias, a certas maneiras de descrever, de falar sobre o objeto, que eram recorrentes na grande maioria dos textos”, de maneira a concluir, diante daquele acervo: “compreendi, ao ler essa produção, como um determinado discurso sobre o cordel contribuiu para conformar certos modos de visualizar e de compreender esse objeto, até hoje” (Mimeo, p. 4-5).

Talvez pela fortaleza dessas idéias, que se arraigaram fortemente na cultura brasileira, até hoje os estudos críticos sobre o cordel não questionam suas bases da maneira que esse trabalho, apesar das lacunas, propõe. Por outro lado, ainda não havia, também, uma contribuição da crítica feminista para o campo do cordel, uma literatura historicamente deixada às margens dos estudos literários, entre outros, pela sua denominação enquanto “popular”

Se nos estudos literários “a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significações e representações foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdura até mais ou menos, a década de 1970” (SCHMIDT, mimeo, p. 183), para o caso da literatura de cordel, ainda hoje, há essa lacuna. A crítica feminista que “tem gerado conhecimentos significativos sobre os processos de constituição de nossa identidade literária e cultural, a partir do resgate de textualidades silenciadas na historiografia literária e na história do pensamento brasileiro” (SCHMIDT, 2002, p. 8), ainda não havia realizado no Brasil um estudo sobre essas vozes femininas que cantaram nos sertões e nas caatingas nordestinas, bem como sobre a poética impressa dessas vozes, como é o caso do folheto que hoje está em todas as cidades brasileiras. Nesse sentido, esse trabalho, ao trazer as vozes das mulheres produtoras de uma poética relacionada ao mundo da voz, a partir da crítica feminista, coloca em evidência a importância e as implicações que os estudos de gênero possibilitam ao redimensionamento dessa área no que concerne ao surgimento de novas cartografias para esse campo.

CONCLUSÃO

A proposta desta pesquisa foi iniciar a construção de uma nova historiografia da cantoria e do folheto, a fim de incluir nos estudos da poesia brasileira a presença de uma autoria feminina, até então excluída das análises sobre esse contexto poético. Pretendeu-se elaborar uma historiografia feminina da poética das vozes que é muito mais do que colecionar um acervo, significa pensar em outro mapa possível para esse universo. Também não se buscou uma historiografia que seja a imitação da literatura dita oficial, em que só constam os grandes nomes e cada um deles com muitos títulos publicados. Buscou-se, portanto, uma historiografia do cordel que não fosse imitadora da do cânone dos “eruditos”, que circunscreveram sua história à perspectiva do escrito, visão escriptocêntrica, e dos homens, visão androcêntrica.

Para esse novo fenômeno, outras necessidades emergem. A principal delas é trazer à tona esse “cosmos” feminino – para usar uma expressão deleuzena –, que fala, agora, de um conjunto de produções poéticas existentes desterritorializadas em um mundo considerado exclusivamente masculino. Em outras palavras, construir uma nova historiografia que inclua a todas, inclusive as que publicaram apenas um folheto, e que registre também aquelas que cantaram antes mesmo de terem sido escritos ou impressos em folhetos, ou quaisquer outro suporte, seus versos. Por essa razão, podemos contabilizar nesse trabalho 54 cantadoras e 200 autoras de folhetos com 871 títulos publicados. Por imposição do recorte metodológico, apenas algumas poetisas foram aqui destacadas, entre elas Sebastiana Gomes de Almeida Job, Salete Maria da Silva e Mocinha de Passira. As demais foram citadas ao longo do texto.

São registradas nesta tese todas as mulheres autoras que publicaram folhetos, não importando o número de títulos, bem como as mulheres que fizeram as capas destes folhetos em desenhos e xilogravuras e ainda *todas* as mulheres que cantaram – as repentistas. Para tanto, foram citadas não somente as artistas encontradas em pesquisa de campo, mas as que foram mencionadas em livros, catálogos, entrevistas e jornais.

Embora se possa dizer de nosso contentamento com o final desta pesquisa, temos em vista que apesar de todos os esforços, no sentido de contemplar o máximo de autoras possíveis, muitas delas não foram citadas, sobretudo pelo fato de não termos realizado pesquisa em alguns estados como Alagoas e Sergipe, ou mesmo cidades onde há uma importante produção em folhetos como Feira de Santana na Bahia, Patos na Paraíba, Bezerros em Pernambuco, entre outras.

Contudo, está aqui presente o conjunto das mais representativas autoras de folhetos, partindo do ano de 1935, com Maria das Neves Pimentel, chegando as autoras que escreveram na década de 1950, até as do ano de 2009, não esquecendo as que cantaram no século XIX, como Chica Barrosa, até as atuais e mais conhecidas cantadoras, com Mocinha de Passira.

Os poetas cantadores e os da chamada literatura de cordel, ao longo desses séculos, sempre estiveram às margens dos estudos oficiais. Fazendo uma analogia, como Zumthor ao se referir aos estudos orais na historiografia, eles estariam entrando pela janela entreaberta, como ladrões nos estudos oficiais. De modo que é pelas portas dos fundos, ainda, que se estuda a poética popular. Para o caso das pesquisas relacionadas às mulheres nesse mundo, um prejuízo ainda maior e incalculável salta aos olhos. Restou a tarefas “pioneiras”, como a da Fundação Casa de Rui Barbosa, na década de 1960, a realização dessas pesquisas, mas os seus estudos críticos, a seu tempo e espaço, não contemplaram as mulheres como sujeitos produtores, o que se pode perceber em sua total ausência em catálogos e, até o ano vigente, em uma lacuna quanto à autoria feminina. Quer dizer, mesmo que essas investigações tenham trazido à cena um tema pouco divulgado na historiografia, no caso as manifestações poéticas dos sertanejos, e contribuído para diminuir a lacuna existente nesse campo, em geral, suas análises ficaram presas a pressupostos e ideologias eurocêntricas, androcêntricas, escriptocêntricas, entre outros ismos, responsáveis pela interdição das vozes femininas que cantaram e declamaram.

O questionamento que faço nesse sentido implica em se compreender não só as mudanças pelas quais o mundo passa hoje, para repensar o próprio campo do cordel, mas enquadrar o cordel como fenômeno específico dentro de um contexto global a fim de problematizá-lo a partir das novas tecnologias e das novas epistemes. Para isso é preciso repensar o cordel tanto a partir de fora, como de dentro, ou seja, de sua historiografia e do que se convencionou a seu respeito como verdade única.

As novas reflexões vêm demonstrando, por outro lado, que os pontos de vista dos poetas homens não são tão lineares como apresentou sua historiografia, que mostra, em geral, os poetas aversos à presença feminina. No campo das relações sociais dos poetas, embora seja um fato a existência do machismo, também é possível observar outras formas de relacionamento de gênero. Nesse contexto prático e concreto das manifestações humanas há uma multiplicidade de visões e versões que ostentam tanto àquelas posições mais radicais, e machistas, como àquelas posturas mais abertas a diversidade e a diferença. Ao contrário do que parece crer a historiografia, os poetas não estão, rigorosamente, preocupados se as

mulheres cantam, recitam ou escrevem. Diferentemente, pode-se observar outras manifestações por parte dos poetas, seja de incentivos, apoios – a exemplo, inclusive, de minha entrada no cordel, por meio da acolhida simpática de Hamurabi e Abrãao Batista ao me encaminharem nesse universo, bem como de outras autoras, caso de Sebastiana Gomes de Almeida Job e Josenir Lacerda, altamente referendadas pelo poeta Patativa do Assaré.

A despeito dessas atitudes de homens poetas para com mulheres poetisas, a exclusão das mulheres no campo em questão se efetua e se dá de várias maneiras, entre essas, por meio de ações e projetos provenientes dos que, por estarem no campo do poder, determinaram os discursos territorializados entre o erudito e o popular. Não foi somente porque as mulheres estavam no espaço privado do lar, realizando as tarefas domésticas, que elas foram silenciadas. Houve outras interdições e “calabocas”, notadamente vistas pelas formas como foram determinados os espaços das publicações, as políticas culturais e suas ideologias. Os discursos e as políticas que foram fomentados sobre esse mundo das vozes construíram o perigoso caminho que separou não só a voz da letra, mas os homens das mulheres.

Nesse sentido é que se *conclui* este trabalho, mostrando a presença feminina por meio de suas trajetórias enquanto testemunhas de uma tradição. Cantadoras e produtoras culturais de uma poética aqui cartografada a partir das principais cidades nordestinas e outras em diásporas pelo sul deste país para recontar, sob novo olhar, a história do cordel. Sua história, contudo, não pode ser dissociada de sua produção e recepção em que estão inseridas as vozes femininas. No caso da poética feminina em folheto, não mantém-se a forma cantada como outrora, quando o texto impresso era suporte do canto. Um outro tempo se esboça e oportuniza mudanças nas quais as mulheres criadoras interagem, apesar de, no caso das cantadoras, a questão da formação escolar ainda esteja em defesagem em relação às cordelistas que, em grande maioria, têm segundo grau completo ou mesmo formação universitária. A conquista do letramento faz com que essas mulheres participem de outros contextos sociais, a exemplo de como desterritorializaram o suporte tradicional do folheto em papel para reterritorializarem diversos gêneros textuais do espaço virtual: *blogs, chats, fóruns, sites*. Elas interagem no ciberespaço mostrando que o folheto – o livro – de acordo com Jacques Derrida, não está somente ligado a uma escrita. O contexto onde se insere essa “romaria de versos” feminino difere dos inícios do surgimento do folheto, quando sua tradição residia na voz e no suporte papel. Agora ganhou-se outros suportes, como a Internet, os Cds, os DVds, entre outros.

Mesmo as máquinas de impressão mudaram, são também *offset*. As mulheres tanto imprimem nestas como ainda utilizam as antigas tipografias e, sobretudo, computadores. Escrevem ora por prazer, para vivenciarem uma memória social, ora para comercializarem e venderem seus folhetos, como parte de campanhas publicitárias ou movimentos políticos de identidade e de classe, usados como código para dialogar com sua comunidade, ou como material didático para sala de aula, entre outras funções utilitárias. A produção feminina, nesse sentido, situa e ressignifica o gênero textual do folheto quando se desterritorializa não somente nas antigas temáticas dos tradicionais ciclos – cangaço, Padre Cícero, entre outros – como também desterritorializam novos suportes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos literários:

ALENQUER, Camila. *Agora são outros 500! - A saga de fulana de tal*. Juazeiro do Norte, 2000.

AMÂNCIO, Geraldo & PEREIRA, Vanderley. *De repente cantoria: uma coletânea de versos e repentos dos maiores cantores do Brasil*. Fortaleza: LCR, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003.

ANJOS, Josefa dos. *Ontem e Hoje no Sertão*, s.l.,1969.

ASSARÉ, Patativa. *Digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras, 2001.

ATHAYDE, João Martins de. *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*, s.n.t.

ATHAYDE, João Martins de. *João Martins de Athayde*. Mário Souto Maior (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Antologia de literatura de cordel*. Fortaleza, 1982.

BATISTA, Abraão. *100 anos de cordel*. Juazeiro do Norte, 2001.

BATISTA, Esmeralda. *A menina que virou balão*, 1990.

_____. *O ser de não ser e a verdade*. Juazeiro do Norte, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. *Literatura popular em verso - Leandro Gomes de Barros* (antologia). Tomo III. Rio de Janeiro, 1977.

O Sertão pro Lampião. Juazeiro do Norte, 1997.

CELESTINO, Antonio. *Alestey Crowley na terra do Padre Santo*, 1998.

FERRAZ, Hélio. *Os dez mandamentos do bom cordelista*, 2001.

FRAGA, Josenira. *Mulher e constituição*. Natal, 1988.

GALVÃO, Izabel. *Visão de D.Izabel de Oliveira Galvão e luta com o demônio quatro vezes*, s.d.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. *Antologia bahiana de literatura de cordel*. Salvador, 1997.

GUSTAVO, José. *Peleja de José Gustavo com Maria Roxinha da Bahia*, s.d.

JOB, Sebastiana Gomes de Almeida [Bastinha]. *Trinta anos de sertão – Preto a Elói Teles de Moraes*. Crato, 1995.

_____. *Voto do Matuto Desiludido*. 2. ed. Crato: 2002. (Academia dos Cordelistas do Crato).

LACERDA, Josenir. *Dona Chica*. Crato, 1995.

LOPES, José Ribamar (Org.). *Literatura de Cordel* (antologia). 2 ed. Fortaleza: BNB, 1983.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE REGIONAL DO NORDESTE. *Literatura popular em verso* (antologia) Tomo II. Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Literatura popular em verso - Leandro Gomes de Barros* (antologia). Tomo III. Rio de Janeiro, 1977.

_____. *Literatura popular em verso - Francisco das Chagas Batista*. (antologia). Tomo IV. Rio de Janeiro, 1977.

NICODEMOS, João. *Apague o Pavio: o fim não tem revanche*. Juazeiro do Norte, 2001.

NOBRE, Edianne. *Agora são outros 500- Fatos reais*. Juazeiro do Norte, 2000.

PESSOA, Maria Hermínia. *Medroso*. Juazeiro do Norte, 2006. (SESCordel).

PINHEIRO, Emanuele Alencar. *O grito de uma maudita*. Juazeiro do Norte, 2001.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *O novo prometeu e Presépio mambembe: dois textos teatrais*. Campina Grande: RG Editora Gráfica, 2001.

RIBEIRO, Maria Lindalva. *História em Quadrinhas: síntese dos principais acontecimentos históricos de Juazeiro do Norte*. Juazeiro do Norte, 1975.

RODRIGUES, José Nildo (Org.). *Nair Sempre! A marca de uma mulher* (antologia). Juazeiro do Norte: Edições ICVC, 1999.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Romaria dos Versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008.

SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTO E PROMOÇÃO SOCIAL GOVERNO DO ESTADO. *Antologia de literatura de cordel*. Fortaleza – Ceará, 1978. v. 1.

SILMAN, Wilson. *Agora são outros 500-A verdadeira história do descobrimento do Brasil*. Juazeiro do Norte, 2000.

SILVA, Expedito Sebastião da. *Expedito Sebastião da Silva*. Martine Kunz (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca de Cordel).

SILVA, Manoel Caboclo. *Manoel Caboclo*. Gilmar de Carvalho (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2000. (Coleção Biblioteca de Cordel).

SILVA, Salete Maria da Silva. *Mulheres fazem*. Juazeiro do Norte, 2005.

_____. *Agora são outros 500 - Mentira tem Perna curta*. Juazeiro do Norte, 2000.

_____. *Cidadania nome de mulher*. Juazeiro do Norte, 2001.

_____. *Cordelirando*. Juazeiro do Norte, 2001.

_____. *Desabafo acadêmico matuto*. Juazeiro do Norte, 1994.

_____. *Mulheres fazem*. Juazeiro do Norte, 2005.

_____. *A mulher de sete vidas*. Juazeiro do Norte, 2000.

_____. *Agora são outros 500*. Juazeiro do Norte, 2000.

_____. *Mulher, amor não rima com aids*. Juazeiro do Norte, 2000.

STÉFANNI, Regilene. *Lama: a vida é um drama*, 2000.

TAVARES, Clotilde Santa Cruz. *A vida e a Obra de Xico Santeiro, Glória de Nossa*. Natal, 1976.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *Patativa do Assaré* (cordéis). Fortaleza: UFC Edições, 1999. (Coleção Nordestina).

Textos teórico-críticos:

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

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Tomo I e II. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1978.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & SOBRINHO, José Alves. *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*, 1. Campina Grande, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 1981.

ALMEIDA, Átila. Notas sobre a poesia popular escrita. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita, et al (Orgs.). *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

ANDRADE e MACIEL. *Teatro de Lourdes Ramalho: dois textos para ler e/ou montar*. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Idéia, 2005.

ANDRADE, Claudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré as razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja*. Fortaleza: Editora UFC/São Paulo: Nanquim editorial, 2004.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Lingüístico: que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BAKHITIN, Mikhail- *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.

BARROSO, Gustavo. *À margem da história do Ceará*. Rio, São Paulo, Fortaleza: ABC Editora, 2004.

BASTIDES, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. 2 ed. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética Popular do Nordeste*. Coleção Literatura Popular em Verso, Estudos/nova série, 2. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BORGES, Francisca Neuma Fachine. Reflexões sobre a pesquisa em literatura de cordel: dos métodos tradicionais à informatização. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita, et al (Orgs.). *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*. Tradução. de Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANTEL, Raymond. *Temas da atualidade na literatura de cordel*. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1972.

CANTEL, Raymond. *La Littérature Populaire Brésilienne*. Edité par Jean-Pierre Clément et Ria Lemaire. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: cultura e Memória*. São Paulo: Annablume, 1998.

CARVALHO, Gilmar de. Cordão, cordel, coração. *Cult-Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, p. 44 - 49, 01 jan. 2002.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em Cordel: o Mote do Consumo*. São Paulo: Editora Maltese, 1994.

CARVALHO, Gilmar de. *Tramas da Cultura*. Comunicação e tradição. Fortaleza: Coleção outras histórias. Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura Doze Escritos na Madeira*. Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

CARVALHO, Gilmar. *Lyra Popular: o cordel de Juazeiro*. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARVALHO, Gilmar. *Patativa Poeta Pássaro do Assaré*. 2. ed. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2002.

CARVALHO, José de Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Cinco Livros do Povo*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1985.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no nordeste do brasil*. Natal: Editora da UFRN, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. *Mito fundador sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

ITAÚ CULTURAL. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial In: *Revista do Observatório Itaú Cultural*. OIC – n. 4, jan/mar. 2008. São Paulo, 2008.

COSTA, Fábio José Rodrigues da & AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. *Ensino da Arte: entrelaces*. Crato: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ensino de Arte da URCA, 1999.

COSTA, Gutenberg. *Dicionário bio-bibliográfico de poetas cordelistas do Rio Grande no Norte*. Mossoró: Queima-Bucha, 2004.

COSTA, Rogério Haesbeart da. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

COUTINHO FILHO, F. *Violas e Repentes*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1972.

CULLER, Jonathan. Reading as a Woman. In: *On deconstruction- theory and criticism after structuralism*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1982

CURRAN, Mark J. *A Literatura de Cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

CURRAN, Mark. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.

DAUS, Ronald. *O ciclo dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Coleção Literatura Popular em Verso, Estudos/nova série, 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1977. 4 v.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 2ª Ed. Tradução de José Carlos Rodrigues. Lisboa: Veja, 1998. (Coleção Perfis).

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIEGUES Jr, Manoel. Ciclo temático em literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Versos*. Belo Horizonte: Itatiaia, SP: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

DINIZ, Joseilda de Souza. *O Rouxinol da Saudade: o canto do Poeta José Alves Sobrinho*. 2000. 46 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Université de Poitiers, França, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. A mãe obscura ou o diabo de saias no cordel nordestino In: (Org) Rita Terezinha Schmidt. *Mulheres e literatura (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FENTRESS, James & CHRIS Wickham. *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema. 1992.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *O cordel e os dismantelos do mundo*. Antologia/ Nova série. Rio Janeiro, 1983.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *O Cordel testemunha da história do Brasil*. Antologia/Nova série, 2. Rio de Janeiro, 1987.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *O negro na Literatura de Cordel*. Estudos, número 7, Rio de Janeiro, 1989.

GADZEKPO, John Rex Amuzu. *Do duelo poético-satírico na gestão de conflitos sociais: um tríptico de gêneros africano, português e brasileiro*. 2007. 527 f.. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Poitiers, França, 2007.

GADZEKPO, John Rex Amuzu. Do folheto à tela cibernética: histórico, cotidiano e sobrevivência do cordel. In: Clerton Martins (Org.). *Antropologia das coisas do povo*. São Paulo: Roca, 2004.(p.165-196).

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

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Leituras de Cordel em Meados do Século XX: oralidade, memória e a mediação do “outro”. In: ABREU, Márcia & SHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. São Paulo: Mercado das Letras, 2005. (Coleção Histórias de Leitura).

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escritas de si: escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge, 1977.

GUATARI, Félix & ROLINK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 4º ed. Rio de Janeiro: Editora: DP&A, 2000.

HAVELOCK, Eric. A Equação Oralidade. In: OLSON, David R. e TORRANCE, N (Orgs.). *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (Orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Edições 70, 1985.

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

KUNZE, Martine. *Expedito Sebastião da Silva: poeta artesão de Juazeiro do Norte*. Cadernos do Ipesc 4 ed. Ipesc-URCA, 1997.

LAMANIT, Elisabeth Clanet & CRUZ, Eduardo de Vasconcelos. *Creuza Soares repentista: aspectos da cantiga de improviso e da profissão de violeiro no Nordeste do Brasil*. 1979. 173 f.. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Sornone, Paris, 1979.

LEITÃO, Cláudia. *Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” Nordestina*. Universidade Estadual do Ceará. Fundação Demócrito Rocha, 1997.

LEMAIRE, Ria. ‘*Para o povo ver e ouvir...Pour que les gens voient et entendent - la présence de la voix dans les folhetos de la littérature de cordel*’ brasileira. In : *PRIS-MA*, 45-46, tomo XXII, CESCUM, Poitiers, 2008. (pp. 123-174).

LEMAIRE, Ria. Discurso histórico narrativa literária: cruzamentos e encontros intrigantes. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico narrativa literária..* São Paulo: Editora Unicamp, 1998. (Coleção Momento).

LEMAIRE, Ria. Donde vindes filha, branca y colorida? Reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros & SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo. etnia, marginalidade, e diáspora*. João Pessoa: Idéia, Editora Universitária, 2005.

LEMAIRE, Ria. Entre oralidade e escrita: as verdades da verdade. In: *Actas do Congresso Literaturas marginais*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2008.

LEMAIRE, Ria. Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal: Comissão Nacional de Folclore, 2007.

LEMAIRE, Ria. Metaforizar, des-metaforizar, re-metaforizar :— qual é a verdade que (não) se quer revelar?: O caso de casa-grande e senzala. *Rivista Di Studi Portoghesi e Brasiliani*. II. 2000.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: a noção do passado na transição da oralidade para a escrita. In: *Letterature d'America.*, Roma: La Sapienza, Anni XXI-XXII, 92, 2002:83-121.

LEMAIRE, Ria. *Passions et Positions – contribution pour une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi,, 1988

LEMAIRE, Ria. Rer os textos – resgatar as vozes ?. In: *Tradições populares açorianas*. Ponta Delgada-Açores: Ed. da Universidade, 2007.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.(58-71)

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento da era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacilio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2 ed. Fortaleza – CE: Edições UFC, 1982

LUYTEN, Joseph M. F. Feminismo versus machismo: autoras mulheres na literatura de cordel. *Comunicação Latino-Americana: O Protagonismo Feminino*. 1 ed. São Bernardo do Campo: Catedra Unesco/ Umesp/Fai, 2003, v. 1, (p. 141-155).

MATURANA, Humberto R. & VERDEN-ZÖLLER, Gerda. *Amar e bincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Caleidoscópio feminino do cordel: autoras e personagens. In: SCHNEIDER, Liane, MACHADO, Charliton (Orgs). *Mulheres no Brasil: resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Cultura Popular e Multiculturalismo. IN: ASSUNÇÃO, Luiz. (Org.). *Vivência*, nº 27. UDUFRN, 1994.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Leitura labiríntica dos folhetos de cordéis: da feira pública à ciberfeira. In: *Congreso internacional Lectura 2007: para leer el XXI por el mejoramiento humano*, Cuba: Comitê cubano Del Ibby, 2007.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. *Poesis Esquecida*: epifania nas travessias da memória do poeta popular José Costa Leite. In *Língua, Lingüística e Literatura*, Vol. 1, número 3. mimeo.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. *Redemoinhos na Encruzilhada do Imaginário Ibero-paraibano*: pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel. Tese João Pessoa, 1999.

MELLO, Beliza, Áurea de Arruda. O imaginário do pacto da mulher com o diabo nos folhetos de cordel. In: *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. Editora Universitária, João Pessoa, 2004. (orgs) BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; BORGES, Francisca Neuma Fechine; FARIA, Evangelina Maria de Brito; ALDRIGUE, Ana Cristina de Souza.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso*: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982. Dissertação de mestrado em História Social- UFC, maio de 2003.

MENDONÇA, Maristela Barbosa. *Uma Voz Feminina no Mundo do Folheto*. João Pessoa: Editora Thesaurus. 1993.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A Condição Feminina Revisitada*: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária. 2003.

MOTA, Leonardo. *Cantadores Poesia e Linguagem do Sertão Cearense*. 7ª. ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

MOTA, Leonardo. *No Tempo de Lampião*. 3ª. ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

MUZART, Zahidé Lupi Nacci. A questão do Cânone. In: *Mulheres e Literatura, (trans)formando identidades*. Org. Rita T, Shimidt. UFRGS, 1997.

NADDAF, Ana. *Nem Todos Estão "Assassinano" o Cordel*. Jornal O Povo. Vida e Arte. p.1 e 6. Novembro de 2001. Fortaleza, Ceará.

NASCIMENTO, Braúlio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. Edição comemorativa dos 80 anos do autor. PPLP- João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

NASCIMENTO, Braúlio do. Os núcleos invariantes na literatura oral. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita, et al (Orgs.). *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. João Pessoa: Editora Universitária, 1999.

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. Sujeito Poético do desejo erótico. A poesia de Gilka Machado sobre a ótica de uma leitura estética e política feminista. 2002. Dissertação. 2002.

OLIVEIRA, Francinete de. *A representação da Mulher na Literatura de Cordel*. 1981. Número de páginas 96 f.. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1981.

OLIVEIRA, José Erivan Bezerra de. *A literatura de cordel no novo espaço urbano: trajetórias, rupturas e inovações*. 2001. Número de páginas 131 f.. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2001.

ONG, Wálter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. São Paulo: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Simone Luci. Sons, vozes e corpos na comunicação: contribuições de Paul Zumthor. In: *XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*. Belo Horizonte, 2003.

Bresciani, Maria Stella Martins (Org.). A mulher e o espaço público. In: *Revista Brasileira de História – Órgão da Associação Nacional dos Professores Universitários de História – São Paulo (ANPUH)*, Marco Zero, vol. 09, Agosto, 1989.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. Francisco das Chagas Batista e a tradição poética do Teixeira. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita, et al (Orgs.). *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

POERNER, José Arthur. *Identidade cultural na era da globalização política federal de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.

PRIORE, Mary Del. *Mulheres no Brasil colonial*. São Paulo: Contexto, 2000.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti de. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro:, Editora Brasília, 1977. (Coleção Letras)

QUINTELA, Vilma Mota. *Literatura de cordel: ensaios*. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. São Paulo, 1996.

QUINTELA, Vilma Mota. *O cordel no fogo cruzado da cultura*. 2005. 226 f.. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou carta de alforria. In: RAGO, Margareth. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *Biblioteca educação é cultura*. Rio de Janeiro: Bloch Fename, 1980.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROBERT, *Dictionnaire Historique de la langue française*.

SALLES, Vicente. “Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes”. In: *Revista brasileira de cultura*. Conselho Federal de Cultura. Ministério da Educação. Rio de Janeiro. Ano III. v. 9. p. 87-102. julho/setembro, 1971.

SANTOS, Alvanita Almeida. *O canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero e narrativas em narrativas orais*. 2006, Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia -UFBA, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Romaria dos Versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel*. 2002. 159 f.. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará-UFC, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *Memória da vozes: cantoria, romance e cordel*. Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Idelette-Muzart Fonseca dos. Uma poética em permanente reconstrução: voz passada e presente de Paul Zumthor FERREIRA, In: *Oralidade em Tempo & Espaço Colóquio Paul Zumthor*. Jerusa Pires (Org.). São Paulo: EDUC, 1999.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do poeta*. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SARAIVA, Arnaldo. O início da literatura de cordel brasileira. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita, et al (Orgs.). *Estudos em Literatura Popular*. Edições comemorativas dos 25 anos de PPLP. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: IX Seminário Nacional Mulher e Literatura, 2001, Belo Horizonte. *ANAIS do IX Seminário nacional Mulher e Literatura*. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2001. (p. 125-126).

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. In: *Revista Estudos feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. (p. 84-97).

SCHMIDT, Rita Terezinha. Poética e política: o romance do século XIX à margem da literatura. In: BRAGIO D'ANGELO, org, *Coletânea nuevas cartografias literárias en América Latina: entre la voz y la letra*. Lima: Fondo editorial, 2007.

SHIMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatia a genolatia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Suzana (Org.) *Trocando idéias sobre mulher e a literatura*. Florianópolis: EDUFSC, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia (Org.). *Gênero e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: EDURGS, 1995.

SILVA, Alexandra Barbosa da. *Entre a feira e a academia: a questão da legitimidade entre Cordelistas no Rio de Janeiro*. 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Museu Naciona- UFRJ. Rio de Janeiro, 1997.

SILVA, Rosa Pereira & BATISTA, Ana Cristina. *Maria Pangula*. Teresina-PI: Livraria e Editora Corisco, 1987. (Coleção Meninos eu Vi).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 4 ed. v. 1. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

SLATER, Candace. *A vida no barbante - literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

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

SOUSA, João Bosco Alves de. *Contando histórias—fazendo história: experiência com os poetas cordelistas do Cariri*. 2002, Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, 2002.

SOUZA, Laércio Queiroz de. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. 2003. 103 f.. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística). Universidade Federal do Pernambuco-UFPE, 2003.

SOUZA, Liêdo M. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste*. Homenagem ao centenário do Mercado de São José 1875 – 1975. Prefeitura Municipal do Recife. Secretaria de Educação e Cultura. Recife, 1977.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação Popular da Literatura de Cordel*. Petrópolis:Editora. Vozes, 1976.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TAVARES, Clarissa. Maria dos Benditos e a reinvenção dos cantos religiosos. In: *Padre Cícero: Mistérios da fé* – Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria de Cultura do Estado do Ceará; Crato: Universidade Regional do Cariri, 2004.

TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TERRA, Ruth B. Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893 1930)*. 1º Edição. São Paulo: Editora São Paulo. Tese n. 13. 1993.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLEDO, Cecília. *Mulheres o gênero nos une, a classe nos divide*. São Paulo: Editora Xamã, 2001. (Cadernos Marxistas)

VALE, Israel do. A peleja da poesia popular contra a vida agreste. In: *Revista Palavra*. Ed. Especial. Belo Horizonte, v. 1, n. 12, p. 62-70, abril de 2000.

VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento -a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Editora Annableme, 2000.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz na literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Entrevistas

CALLOU, Helvia. Entrevista concedida em março de 2007. DVD.

JOB, Sebastiana Gomes de Almeida. Entrevista concedida em abril de 2000, DVD.

LACERDA, Josenir Amorim Alves de. Entrevista concedida em maio de 2007, DVD.

SILVA, Maria José da. Entrevista concedida à cordelista Salete Maria da Silva, s.d., gravada em fita K7.

SILVA, Salete Maria da. Entrevista concedida em 21/01/2007, DVD.

BULE-BULE. Entrevista realizada no dia 26 de janeiro de 2007, Salvador- BA - DVD

Endereços eletrônicos

Casa de Cultura da mulher negra – Disponível em:

http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/mn_mn_t_histo01.htm#brasil_13. 05. 02 2008

Fundação Casa de Rui Barbosa - Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/default.asp>. 3.12.2008

Cartas

Manuel Diegues Jr a Veríssimo de (21.06.77). Adquirida no *Fonds Cantel* – Universidade de Poitiers. França.

Patativa do Assaré a (Sebastiana Gomes de Almeida Job). Datiloscrita. (1991)

Rodolfo Coelho Cavalcanti a Raymond Cantel (1972). Adquirida no *Fonds Cantel* – Universidade de Poitiers. França.

Thiers Martine Moreira a Raymond Cantel. (1964). Adquirida no *Fonds Cantel* – Universidade de Poitiers. França.

Veríssimo de Melo a Raymond Cantel (25. 07.77) Adquirida no *Fonds Cantel* – Universidade de Poitiers. França.

Jornais

A ACADEMIA dos cordelistas do Crato comemora 10 Anos. *Jornal Diário do Nordeste*.

A LITERATURA de cordel, enfrentando sua mais nova ameaça. *O Estado de São Paulo*, segunda-feira, 18.09.1978 (Acervo Fonds Cantel).

BARBOSA, Franco. SESC Lança Projeto de Valorização do Cordel. *Jornal do Cariri*. Juazeiro do Norte, maio de 1998. Cultura.

BARBOSA, Franco. *Jornal do Cariri*. Juazeiro do Norte, abril de 2001. Cultura.

ESPECIALISTA francês em literatura de cordel discute tema com colegas daqui. *Correio do POVO*. 17.10.1978, Porto Alegre. (Acervo Fonds Cantel).

GUTERMAN, Débora. Nova Geração de Poetas Renova o Cordel Nordestino. Folhetos São Reeditados. *Jornal O Valor*. São Paulo, maio de 2000. Cultura.

VALE, Israel do. Nova geração de poetas renova o cordel nordestino. *Jornal O Valor*. São Paulo, maio de 2000. Cultura.

VICELMO, Antonio. Academia dos Cordelistas do Crato comemora 10 anos. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 13 fev. 2001. Regional.

VITORIANO, Mônica. Sescordel Novos Talentos. *Jornal do Cariri*. Juazeiro do Norte, 20 dez 2000. Cultura.

Jornal da Semana de Recife, 1973. p.3.

Musicografia

VELOSO, Caetano. *Estrangeiro*. São Paulo: Universal Music - Sonopress, 1989. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. *Velô*. São Paulo: Universal Music - Sonopress, 1984. 1 CD de Áudio.

ANEXO A – Poetisas e folhetos

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
ALBA DE MOURA	CANUDOS-NOSSO CHÃO	FEV/01	CEARÁ
ANA DENISE PRIMO DE MORAIS	CASÁ DE NAMORADO	FEV/01	CEARÁ
ARLENE HOLANDA NUNES MAIA	O AMOR E SEUS PAVÕES UM TANTO MISTERIOSOS	2004	CEARÁ
ARLENE HOLANDA NUNES MAIA	QUANTOS DRAGÕES JUVENIS INDA TERÃO QUE ENFRENTAR?	2004	CEARÁ
ARLENE HOLANDA NUNES MAIA	SEJAMOS OSCAR EM DEFESA DAS NOSSAS ÁGUAS RAINHAS	2004	CEARÁ
ARLENE HOLANDA NUNES MAIA	O TESOURO QUE NINGUÉM QUER	OUT/05	CEARÁ
ARLENE HOLANDA NUNES MAIA	MESTRE VITALINO O ARTEIRO DA VIDA	S/D	CEARÁ
ÉRICA MENESES	AS PEDRAS PRECIOSAS	OUT/01	CEARÁ
EDIANE DOS SANTOS NOBRE	DRIADE E A SAGA DE EROS (OU O AMOR E OUTROS MALES)	2000	CEARÁ
EDIANE DOS SANTOS NOBRE	AGORA SÃO OUTROS 500! (FATOS REAIS)	ABR/00	CEARÁ
EDIANE DOS SANTOS NOBRE	MORACA MOVIMENTO RAÍZES DO CARIRI (DEDICADA AO MORACA)	DEZ/00	CEARÁ
EDIANE DOS SANTOS NOBRE	PELEJA DE DRIADE E VIRGÍNIA NINFA DAS TREVAS	MAI/01	CEARÁ
EDIANE DOS SANTOS NOBRE	O RETORNO DE DRIADE À TERRA DOS MAUDITOS	MAI/03	CEARÁ
ENGRÁCIA RAMOS DA SILVA	O PERNA-TORTA DANÇARINO E A SURDA-MUDA QUE TOCAVA SERENATA	MAI/06	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	O SER DE NÃO SER E A VERDADE	ABR/84	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	DEPUTADOS, TÃO BONZINHOS!...	SET/90	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	A MENINA QUE VIROU BALÃO	NOV/90	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	O SERTÃO PRO LAMPIÃO	JUL/97	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	JESUS MEU AMOR	JUN/98	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	"SANTÍSSIMA TRINDADE"	OUT/05	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	O SANTO E O DOUTOR	S/D	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	PELA PAZ SEM COMUNISMO	S/D	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	ROMEIRO X ROMARIAS	S/D	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	MENINOS DE RUA	S/D	CEARÁ
ESMERALDA BATISTA	MEU VOTO VERSUS MEU PRESIDENTE	S/D	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	VINGANÇA BEM BOLADA	MAI/01	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	NO TEMPO DA MINHA AVÓ	NOV/01	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	O DRAMA DOS ERROS MÉDICOS	NOV/02	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	O MILHO NA CULINÁRIA	ABR/03	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	VIAGEM ATRAPALHADA	NOV/03	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	AS CONFUSÕES DE MANÉ	NOV/04	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	COISAS QUE CHATEIAM	NOV/05	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	VIVA GONZAGÃO	NOV/06	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	EVOLUÇÃO URBANA E ARQUITETURA	FEV/08	CEARÁ
FRANCISCA MARIA CARDOSO (MANA)	JOCA, O TRANBIQUEIRO	NOV/07	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
FRANCISCA DE LIMA (DONA FRANÇA)	UMA TARDE ANGUSTIADA	S/D	CEARÁ
FRANCISCA NEZITE ALENCAR	RETIRAMOS DO PLANETA MAIS DO QUE ELE PODE DAR	JAN/06	CEARÁ
FRANCISCA NEZITE ALENCAR	HISTÓRIAS DE CAÇADOR	FEV/07	CEARÁ
FRANCISCA NEZITE ALENCAR	A SAGA DO JUMENTO	JUL.08	CEARÁ
FRANCISCA NEZITE ALENCAR	LAMPIÃO: MITO E REALIDADE	JUL.07	CEARÁ
FRANCISCA NEZITE ALENCAR	NAS TERRAS DO MEU AVO (SERTÃO AUTO-SUFICIENTE)	MAR/09	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	A MULHER E O CANGAÇO	JUL/97	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	O ENCONTRO DE MEU PAI COM LAMPIÃO	MAI/98	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	PADRE CÍCERO E A VAMPIRA	2000	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	AGORA SÃO OUTROS 500! TUPY OR NOT TUPY	ABR/00	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	A HISTÓRIA DE JOCA E JUAREZ	MAI/01	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	O VERBO PATATIVAR	MAI/01	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	NO TEMPO DA CLARABÓIA	AGO/01	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	TERRORISTA É QUEM NOS U\$A	MAI/03	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	MAUDITOS	MAI/03	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	DIMAS, O BOM LADRÃO?	2004	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	A HISTÓRIA DE ALZIRA	NOV/07	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	LAGARTIXA É QUEM TE AMA	NOV/07	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	MEU POEMA LAMBE-LAMBE	NOV/07	CEARÁ
FRANCISCA PEREIRA DOS SANTOS (FANKA)	VERSO MOUCO	NOV/07	CEARÁ
FRIDNA MOREIRA DA COSTA	HOMENAGEM AO ROMEIRO	FEV/99	CEARÁ
GEMA MARIA WEYNE DE PAULA	O CADEIRUDO	AGO/97	CEARÁ
GERALDA TARJINO DO NASCIMENTO	LAMENTOS DE UMA ARTESÃ	ABR/06	CEARÁ
GERALDA TARJINO DO NASCIMENTO	NASCI, SOFRI MAS JESUS ME VALEU	S/D	CEARÁ
INAMBÊ	PEDAGOGIA 2004.2	FEV/05	CEARÁ
IRACEMA MENDES RÉGIS	A VIDA NOS TRILHOS	2001	CEARÁ
JOSEFA COSTA DOS SANTOS	PADIM CÍCERO O CEARENSE DO SÉCULO	S/D	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	A ISTORA DA CABÔCA QUI INGANÔ O SANTO	S/D	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	AS "DANAÇÃO" DE JULITA	S/D	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	PRIVADA NÃO, SEU DOUTOR!	S/D	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	A MOÇA E A LAMBADA (A MOÇA, O CÃO E A LAMBADA)	JUL/90	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	SIVIRINO E LUZIA (OU AS PROEZA DO DESTINO)	1991	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O MENINO QUE NASCEU FALANDO	NOV/92	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O CAÇADOR E A CAIPORA	DEZ/93	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	A FÁBULA DO PERU NUM RECADO À HUMANIDADE	NOV/94	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	DONA CHICA	NOV/95	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O QUE É FOLCLORE? XIX FESTIVAL FOLCLÓRICO DO CARIRI	AGO/96	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	A TRISTE SINA DE JOSÉ	DEZ/96	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	GENTE DA GENTE	DEZ/97	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	DE VOLTA AO PASSADO	DEZ/98	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	HOMENAGEM ÀS MÃES / "ANJO DE PAZ E LUZ"	MAI/99	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O VALOR DA DEVOÇÃO	DEZ/99	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	ELÓI TELES FEZ ESCOLA E SUA LUTA CONTINUA (O POVO FICOU CHORANDO MAS ELÓI PARTIU SORRINDO)	NOV/00	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	SABER DO POVO	DEZ/00	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	TRIBUTOS À ZÉ ESMERALDO	DEZ/00	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O LINGUAGEM CEARENSE	MAI/01	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	SEMINÁRIO DO VERSO POPULAR	MAI/01	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	XXIV FESTIVAL FOLCLÓRICO DO CARIRI	AGO/01	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	APA-CHAPADA DO ARARIPE PRESERVAR É PRECISO	SET/01	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	A SAGA DA MULHER IRIS DO POVO	MAR/02	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	ADVINHAÇÃO NO CORDEL	AGO/02	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	BRIGA DE CEGOS	DEZ/02	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	"PADRE CÍCERO E O HOMEM COM O DIABO NO CORPO"	SET/03	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O APELIDO NO FUTEBOL	JAN/04	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	HISTÓRIA DAS DONZELAS TEODORAS	2004	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	"CRATO LÁ E CRATO AQUI ALENTEJO E CARIRI"	AGO/05	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	BICICLETA VÉIA	OUT/05	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	BOITE COLIBRI	DEZ/05	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O MATUTO E O ORELHÃO	DEZ/06	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	CRESCER COM SAÚDE É UM DIREITO DA CRIANÇA E UM DEVER DO ESTADO	MAR/07	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	FRASES DE PÁRA-CHOQUE	ABR/07	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	CAIXA VOCE FAZ PARTE DESSA HISTÓRIA	OUT/07	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	POÉTICA DA INDIFERENÇA	NOV. 07	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	CHAPEADO NOVENTA	DEZ.07	CEARÁ
JOSENIR AMORIM ALVES DE LACERDA	O PULO DO SANTO: A HISTÓRIA DE SÃO LONGUINHO	DEZ.08	CEARÁ
JULIANY ANCELMO SOUZA	A HISTÓRIA DO PADRE CÍCERO CONTADA PELA MINHA AVÓ QUE FOI BATIZADA POR ELE	JUL/02	CEARÁ
JULIE ANE OLIVEIRA SILVA	A ESPERTEZA DE JOÃO O RAPAZ POBRE QUE CASOU COM UMA PRINCESA!	S/D	CEARÁ
JULIE ANE OLIVEIRA SILVA	UMA TRAGÉDIA EM FAMÍLIA OU O PAI QUE MATOU O FILHO	S/D	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	A SEPARAÇÃO DE ZÉ LASCA-PAU E MARIA GERASCINA	JUL/01	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	QUEM COM FERRO FERE...	OUT/01	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	UMA BONITA ESTÓRIA DE AMOR DE NEIDINHA E JOÃO OCRÍDIO	JAN/02	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	BERTIOGA, PARAÍSO PERDIDO	S/D	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	HISTÓRIA DE MINHA TERRA	AGO/01	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	MÃE	JUN/02	CEARÁ
LÚCIA MARIA DORES	EXERCÍCIOS FÍSICOS, SAÚDE E LONGVIDADE	AGO/03	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
GONÇALVES (LUMA)			
LÚCIA MARIA DORES GONÇALVES (LUMA)	BAIXIO 51 ANOS	SET/07	CEARÁ
LUIZA CAMPOS OLIVEIRA	NOSSO BRASIL	JUN/00	CEARÁ
LINDICÁSSIA NASCIMENTO	CALDAS DO MEU AMOR	S/D	CEARÁ
LINDICÁSSIA NASCIMENTO	A PAIXÃO DO CRISTO BÉBO	MAÇ.08	CEARÁ
LINDICÁSSIA NASCIMENTO	O PAU DA BANDEIRA E A FESTA DO BOM JESUS DO CALDAS	S/D	CEARÁ
MADALENA DE SOUZA FIGUEIREDO	UMA HISTÓRIA VERDADEIRA	FEV/00	CEARÁ
MARIA ALDA DE OLIVERIA	CANTORES DO INFINITO	MAI/02	CEARÁ
MARIA ARAÚJO FÉRRER	PASSAGEM DE LAMPIÃO NAS CACIMBAS DE JARDIM	JUN/00	CEARÁ
MARLUÍSA B. DE ARAÚJO	"HABEAS BOCAS, COMPANHEIRAS!"	1997	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	DOENÇAS POPULARES	MAR/01	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	OS PATRONOS DAS RUAS DO CRATO	DEZ/01	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	DOIDOS E DOIDINHOS	MAI/02	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	NOSSA PADRE DE HONOR DE BRITO AGORA É MONSENHOR	FEV/03	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	NA BASE DA PALMATÓRIA APRENDI O BÊ-A-BÁ	JUN/03	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	PLANO DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE-PAS	FEV/04	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	RECORDAÇÕES DA INFÂNCIA	JUN/04	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	ALEITAMENTO MATERNO E ALIMENTAÇÃO COMPLEMENTAR	JUN/05	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	MERCARIA BEZERRA 27 ANOS DE TRADIÇÃO A SERVIÇO DO POVO	JAN/2005	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	HOMENAGEM AOS PADRINHOS DA SOAFAMC	JUN/2004	CEARÁ
MARIA ANILDA DE FIGUEIREDO	LABORATÓRIO VICENTE LEMOS 15 ANOS DE SERVIÇO PRESTADO	JUN/06	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	RETRATO DO JUAZEIRO	ABR/01	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A ESCOLHA DO CEARENSE DO SÉCULO COM A VITÓRIA DO PADRE CÍCERO ROMÃO BATISTA	JUL/01	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	LEMBRANÇAS DE PATATIVA DO ASSARÉ	SET/01	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	HISTÓRIA DE UMA VIDA: MARCIANA PEREIRA DE FIGUEIRÊDO	MAR/02	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	O HOMEM E A NATUREZA "DEUS PERDOA SEMPRE, O HOMEM ÀS VEZES E A NATUREZA NUNCA"	NOV/03	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	PE. CÍCERO DO JUAZEIRO E... QUEM É ELE?	JUL/04	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	PADRE JOAQUIM DE ALENCAR PEIXOTO O BALUARTE DA EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DE JUAZEIRO	SET/04	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	POETA PEDRO BANDEIRA 50 ANOS DE POESIA	JAN/05	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A PEDRA DO REINO DE SÃO JOSÉ DO BELMONT - PE	MAI/05	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A HISTÓRIA DO CORDEL	OUT/05	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A RADIOGRAFIA DA MULHER	MAI/06	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A REABILITAÇÃO DO PADRE CÍCERO	JUL/06	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	DESABAFO DE SANTO ANTÔNIO PARA UMA SOLTEIRONA	OUT/06	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	O BISPO DO PADRE CÍCERO	JAN/07	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	O REITOR ROMEIRO	JAN/07	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A DROGA DA VIOLÊNCIA	JAN/07	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	A DAMA DO JUAZEIRO	S/D	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	UMA "MUIÉ" DE LETRAS	S/D	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	O REMÉDIO DE TONICO	JAN/08	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	UM ROMEIRINHO NO JUAZEIRO	JAN/08	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	QUANDO DOM JOÃO PEGOU O BECO	OUT/08	CEARÁ
MARIA DO ROSÁRIO LUSTOSA DA CRUZ	O NASCIMENTO DA PRINCESINHA	S/D	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	UMA LIÇÃO DE VIDA	DEZ/02	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	MOTE-AS COISAS DO MEU TORRÃO EU CARREGO A VIDA INTEIRA	OUT/03	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	OVNICULTURA NO CARIRI A CRIAÇÃO DA CCOA	JUL/01	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	CONTAR CARNEIRO DÁ LUCRO (DURMA TRANQUILO)	JUL/01	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	SAUDADE QUE NÃO TEM FIM	OUT/04	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	A HISTÓRIA DE BERNARDO XENOFONTE	AGO/06	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	CORDEL PARA VOVOZINHA	MAI/06	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	QUANTO CUSTA FAZER VERSOS	DEZ/05	CEARÁ
MARIA DO SOCORRO BEZERRA (WILLIANA BRITO)	AS COISAS DO MEU TORRÃO EU CARREGO A VIDA INTEIRA	OUT/03	CEARÁ
MARIA DOS SANTOS BATISTA (SANTINHA)	FÉ, CORAGEM E CONFIANÇA EM DEUS	DEZ/00	CEARÁ
MARIA DOS SANTOS BATISTA (SANTINHA)	DECLARAÇÃO A MÃE TERRA	S/D	CEARÁ
MARIA EROTILDES MACÊDO	A PELEJA DA PEDAGOGIA COM A IGNORÂNCIA	S/D	CEARÁ
MARIA GIZELDA TRIGUEIRO	A CURA DO PROFESSOR OU A VITÓRIA DO SERTANEJO	S/D	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA HERMINIA PESSOA	MEDROSO	MAI/06	CEARÁ
MARIA IRIS TAVARES	A MOÇA E A LAMBADA (A MOÇA, O CÃO E A LAMBADA)	JUL/90	CEARÁ
MARIA IRIS TAVARES	PRIVADA NÃO, SEU DOUTOR!	S/D	CEARÁ
MARIA IRIS TAVARES	A ISTORA DA CABÔCA QUI INGANÔ O SANTO	S/D	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	SOLIDARIEDADE MUDANDO A REALIDADE	S/D	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	23 DE ABRIL - DIA MUNDIAL DO LIVRO	ABR/06	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	PROGRAMA CRIANÇA FORA DA RUA DENTRO DA ESCOLA	JUN/06	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	PAIXÃO, VIDA E OBRA DE LOURDES OLIVEIRA DE FRANÇA	2007	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	FAMÍLIA DE A A Z NUMA ABORDAGEM SISTÊMICA	JUL/07	CEARÁ
MARIA IVONETE BEZERRA DE MORAES	O AMOR DE A A Z: VIRTUDES INDESCRITÍVEIS	OUT/08	CEARÁ
MARIA LINDALVA MACHADO RIBEIRO	HISTÓRIAS EM QUADRINHAS (SÍNTESE DOS PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS DE JUAZEIRO DO NORTE)	S/D	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O DESAFIO ENTRE O CANÁRIO E O BEM-TE-VI	MAI/00	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O VÔO DO ÍCARO	DEZ/00	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	MINHA DEDICATÓRIA AO PATATIVA DO ASSARÉ	JAN/01	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O DESAFIO ENTRE O MANDACARU E O VAQUEIRO DO SERTÃO	FEV/01	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O PIRAMBU TEM SUA HISTÓRIA	AGO/01	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	SEGURANÇA ALIMENTAR UMA QUESTÃO DE CIDADANIA	OUT/01	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O AMOR REAL DE EUDES E NECY	FEV/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	É ASSIM QUE O DIABO GOSTA	FEV/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	AOS 80 ANOS DE POESIA DO PATATIVA DO ASSARÉ	MAR/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A TRAGÉDIA DO ABORTO E O BILHETE DE UM FETO PARA A MÃE	ABR/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A MEMÓRIA DA CIMPELCO E O ANIVERSÁRIO DOS DEZ ANOS DA ÁREA PASTORAL DA BARRA DO CEARÁ	JUN/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	SÓ VELHO TEM ILUSÃO PRA JUVENTUDE VOLTAR	OUT/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DO BOM MARIDO	OUT/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	MULHER UTOPIA E ARTE	OUT/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O MEMORIAL DA COMUNIDADE E A CONSTRUÇÃO DA IGREJA N.S. APARECIDA	OUT/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A FEITIVIDADE FAZ O HOMEM CAPAZ DE UM SER MAIS SOLIDÁRIO	DEZ/02	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CAPÍTULO I-UM DESAFIO AO LULA PRESIDENTE / CAPÍTULO II-A SAÚDE NO ESTADO DEIXA MUITO A DESEJAR	JAN/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL DAS PRAÇAS MÁRTIRES (PASSEIO PÚBLICO)	MAR/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O MAIOR DESAFIO DE LAMPEÃO COM SÃO PEDRO	ABR/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O NOVO DESAFIO DE LAMPIÃO COM SÃO PEDRO	ABR/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A VOZ DO MEIO AMBIENTE NA HISTÓRIA DO CORDEL	MAI/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O ROMANCE DE NENZINHA E JOÃO GALDINO "MOSTRA O ROSTO DA MULHER MADURA"	JUN/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	AS RESPOSTAS DE SEU LUNGA PRA PERGUNTAS IDIOTAS	JUN/03	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DA BOA MULHER	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL DE PESQUISA NORTE E NORDESTE	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A HISTÓRIA CEARENSE BARRA DO CEARÁ BERÇO DOS 400 ANOS	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A VITÓRIA DE UM ÉBRIO O MILAGRE DAS CAVEIRAS E A BENÇÃO DE UM ANJO	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O DESAFIO ENTRE O MANDACARU E O VAQUEIRO DO SERTÃO	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O JUMENTO VIRGULINO	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	PIADAS EM CORDEL	OUT/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ILUSTRES RADIALISTAS	DEZ/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	VIDA E LUTA DE RACHEL DE QUEIROZ	DEZ/03	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	I BARRARTE MOSTRANDO A RIQUEZA ARTESANAL DA BARRA DO CEARÁ	JAN/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CASAMENTO JUNINO EM CORDEL	MAR/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	HISTÓRIA REAL DE LEUNICE E JACKELINO OU A SORTE DE JUCELINA	MAR/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	LEANDRO GOMES DE BARROS O INESQUECÍVEL REI DA POESIA SERTANEJA (HOMENAGEM AOS 139 ANOS DE NASCIMENTO)	MAR/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	"O LINGUAJAR CEARENSE" NA HISTÓRIA DO CORDEL	ABR/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	PATATIVA NO SERTÃO NINGUÉM PÔDE SEGURAR	MAI/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	C.V.C. DO NORDESTE CORDEL, VAQUEIRO E CANGAÇO	JUN/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	JUBILEU 400 ANOS DO FORTIM DE SANTIAGO DA BARRA DO CEARÁ	JUL/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL ORIGEM DE QUIXADÁ OU "A TERRA DOS MONÓLITOS"	AGO/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	INFORMAÇÃO ARTESANAL "CENTER UM" SHOPPING	NOV/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ANO NACIONAL DA MULHER 2004 - MEMÓRIA E LUTA	NOV/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	II CAPÍTULO ANO NACIONAL DA MULHER 2004	DEZ/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ELOGIO DE SOGRA É PIADAS	DEZ/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	MÃE UMA FLOR ENTRE OS ESPINHOS DO MUNDO DE HOJE E MÁ?	DEZ/04	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DOS SONHOS	FEV/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	50 TIPOS DE CORNOS BRASILEIROS	FEV/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL PRA LOUVAR O SANTO DISPUTANDO O CARNAVAL E A CONCLUSÃO	FEV/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	OS DEZ MANDAMENTOS DA CACHAÇA	MAR/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	O PELO SINAL E AVE MARIA DA PAZ	JUN/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ORIGEM DE FORTALEZA NA BARRA DO CEARÁ	JUL/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	LUIZ GONZAGA REI DO BAIÃO	JUL/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	A LIDA DE SÃO FRANCISCO	OUT/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	EXIBINDO EM CANTORIA GANHADOR CONTRA PERDEDOR	NOV/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	MEMÓRIA DE PADRE CÍCERO	NOV/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	QUANDO TOCA O SINO É NATAL	DEZ/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DOS TIPOS DO AMOR	JUN/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	FILOSOFANDO OS PORQUES DOS CORAÇÕES DAS CRIANÇAS	JUN/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	COPA DO MUNDO EM CORDEL REVELA A ORIGEM E O MOTE A RONALDO VOU AJUDAR PRA O MELHOR DIZ RONALDINHO	JUN/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	SETOR BRAILLE EM CORDEL E A BIBLIOTECA PÚBLICA MENEZES PIMENTEL	JUL/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	PERGUNTAS E AFIRMAÇÕES-MARIA BONITA HOJE NO CONVÍVIO SOCIAL	AGO/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL-OS TRÊS DESEJOS E A CORRIDA DOS SAPINHOS	AGO/06	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA LUCIENE DA SILVA	QUEM FOI O MILAGREIRO SANTO EXPEDITO E A ORAÇÃO DAS CAUSAS JUSTAS E URGENTES EM CORDEL	AGO/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL DA MALA DA VIDA-A MALA DA FOLHETEIRA	AGO/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DO AMIGO	JAN/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DE SEU LUNGA	ABR/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ORIGEM DO DIA DAS MÃES	ABR/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	REFLEXÃO ENTRE MÃE E FILHA	ABR/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DA JUVENTUDE	MAI/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ROMANCE ASSIS E MARIA E O AMOR DE JUSTO E MARINA	MAI/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	GALINHA EMBRIAGADA	AGO/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	HISTÓRIA DE ANTONIO CONSELHEIRO	SET.07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	HOMENAGEM AOS 10 ANOS DA USF "CHICO DA SILVA"	JUN.06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DAS MARIAS	AGO/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ABC DA MEIA IDADE	AGOST.07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CORDEL 500 ANOS MOSTRA PASSEIO ECOLÓGICO E A BARRA DO CEARÁ	AGOST.07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	UMA HISTÓRIA REAL	MAI/01	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	ANIVERSÁRIO DOS 50 ANOS DE ADEMAR	MAI/05	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	UM REFLEXO DA HISTÓRIA DA ILUSTRE ESCRITTOURA ZÊNITE	S/DATE	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	PROGRAMA DO BIODIESEL COM INCLUSÃO SOCIAL NO SEMI-ÁRIDO	MAR/07	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	HOMENAGEM AO PE. JESUS IZQUIERDO	S/D	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	OS REMADORES DA JANGADA	S/D	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	MINHA VIDA - MINHA HISTÓRIA	S/D	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	HOMENAGEM AOS DEZ ANOS DA USF "CHICO DA SILVA"	JUN/06	CEARÁ
MARIA LUCIENE DA SILVA	CAPÍTULO I - UM DESAFIO AO LULA PRESIDENTE	JAN/03	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	DE CORAÇÃO PRA CORAÇÃO	NOV/03	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	MENINA DO INTERIOR	MAR/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	LEANDRO GOMES DE BARROS O INESQUECÍVEL REI DA POESIA SERTANEJA	MAR/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	A MONTANHA ENFEITIÇADA	SET/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	GRACILIANO RAMOS VIDA E OBRA	SET/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	A HISTÓRIA DO PADRE CÍCERO	NOV/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	CRATO DE CABO A RABO	NOV/04	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	LUIZIANNE A LOIRA GUERREIRA	JAN/05	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	A BRIGA DA GALINHA E O GAVIÃO	JUN/05	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	APELIDOS DA CACHAÇA	JAN/06	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	O PRÍNCIPE E O GIGANTE	S/D	CEARÁ
MARIA MATILDE MARIANO	JUVENAL O AVENTUREIRO	S/D	CEARÁ
MARIA RIVANEIDE	O SONHO EM DUAS RODAS	SET/04	CEARÁ
MARIA RIVANEIDE	IARA E SAMUEL	S/D	CEARÁ
MARIA RIVANEIDE	O HOMEM QUE DUVIDOU DE DEUS	S/D	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	HOMENAGEM AOS ROMEIROS	NOV/98	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	EXALTAÇÃO A LUIZ GONZAGA	DEZ/98	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	CENTO E UM ANOS DE CANUDO	FEV/99	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	OS TRÊS MAIORES MOMENTOS DA HISTÓRIA DO JUAZEIRO A CHEGADA DO PE. CÍCERO, O MILAGRE E A EMANCIPAÇÃO POLÍTICA	JUL/99	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	O QUE É FOLCLORE	AGO/99	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	VALORIZE A EDUCAÇÃO	SET/99	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	HOMENAGEM A MULHER	FEV/01	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	PE. CÍCERO R. BATISTA O CEARENSE DO SÉCULO	MAI/01	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	PATATIVA DO ASSARÉ	2002	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	A ESCRAVIDÃO NO BRASIL	S/D	CEARÁ
MARIA ROSIMAR DE ARAÚJO	O CALDEIRÃO DO BEATO JOSÉ LOURENÇO	S/D	CEARÁ
MARIA SANTANA LEITE	O PECADO ORIGINAL	JUN/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A TRISTE HISTÓRIA DA MOÇA QUE VIROU LIXO	JAN/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A VITÓRIA DE ANA MARIA BRAGA CONTRA O CÂNCER	FEV/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	DICAS PARA CURAR O ESTRESSE - CORDEL DE AUTO-AJUDA -	FEV/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	O MUNDO ABALADO PELA TRAGÉDIA DA GUERRA E DO TERROR	FEV/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	VIVA MAIS ALEGRE E SAUDÁVEL COM AS PLANTAS MEDICINAIS	MAR/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	O CENTENÁRIO DO CASARÃO NOS VERSOS DE CORDEL	OUT/02	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	DO PAU-DE-ARARA À PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA	JAN/03	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A SOCIEDADE BRASILEIRA CONTAMINADA PELO VÍRUS DA VIOLÊNCIA	OUT/03	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	PRESERVE A ÁGUA POTÁVEL PARA NÃO FALTAR NA SUA MESA	NOV/03	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	LEANDRO GOMES DE BARROS O INESQUECÍVEL REI DA POESIA SERTANEJA	MAR/04	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	OS MILAGRES DE JESUS NO EVANGELHO DE SÃO JOÃO	MAR/04	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	SÃO JOSÉ, A CHUVA E O CEARÁ	MAR/04	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	BOMBAS TERRORISTAS FAZEM VÍTIMAS EM MADRID	AGO/04	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	UM CASTELO ENCANTADO NA MONTANHA DE CRISTAL	AGO/04	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	JUIZ PERDE JUÍZO E MATA VIGIA INDEFESO	MAR/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	UMA HOMENAGEM AO ALBERTO GALENO NO DIA DE SÃO JOSÉ	MAR/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	HOMENAGEM AO MEU IRMÃO WAGNER	ABR/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	TRAÇOS DA VIDA DO PAPA JOÃO PAULO II	ABR/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	CUEÇÃO DE DÓLARES APERTA A VIDA DE CEARENSE	AGO/05	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	NO LAMAÇAL DO MENSALÃO	AGO/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A MUIÉ QUE TROCOU UM CÃO POR UM PASSARINHO	SET/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A HISTÓRIA DO BODE QUE BOTOU A ONÇA PRA CORRER	OUT/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A VOLTA DE MARIA BONITA (FESTIVAL DE TROVADORES E REPENTISTA EM QUIXERAMOBIM)	DEZ/05	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A CRIAÇÃO (ORIGEM DO MUNDO E DA HUMANIDADE)	FEV/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	ORIGEM DO POVO DE DEUS (ABRAÃO, O HOMEM DE FÉ)	FEV/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A DEPUTADA QUE "DANÇOU" PORQUE DANÇOU	ABR/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	A HISTÓRIA DO CAPOTE QUE BOTOU A MORTE PRA CORRER	JUN/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	O URUBU VAIDOSO E O CÃO BAJULADOR	JUN/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	URUBU É TAMBÉM ANIMAL DE ESTIMAÇÃO	AGO/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	TESTEMUNHO VERÍDICO DE HUMILDADE, AMOR E FÉ	SET/06	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	NO NAMORO É ASSIM... NO CASAMENTO É ASSADO...	JAN/07	CEARÁ
MARIA VÂNIA DE ALENCAR CARVALHO FREITAS	O MUNDO QUE VAI PEGAR FOGO COM O AQUECIMENTO GLOBAL	NOV/08	CEARÁ
MARINEUSA SANTANA	A OBRA DA CRIAÇÃO	2006	CEARÁ
MARINEUSA SANTANA	MORENO O CANGAÇEIRO	ABR/08	CEARÁ
MARINEUSA SANTANA	HOMENAGEM AO JUMENTO	JUL.08	CEARÁ
MARINEUSA SANTANA	PADRE INACIO RIBEIRO	S/D	CEARÁ
MUNDINHA MACÊDO TORQUATRO	COMPARANDO E RECORDANDO RECORDANDO E COMPARANDO	S/D	CEARÁ
MUNDINHA MACÊDO TORQUATRO	ENGANO DE MANÉ SARAPIÃO E A TRAIÇÃO DE CREMICE SABURÁ	S/D	CEARÁ
REGILENE STÉFANNI	LAMA: A VIDA É UM DRAMA	2000	CEARÁ
REGILENE STÉFANNI	IMUNDO MUNDO	MAI/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHER-CONSCIÊNCIA NEM VIOLÊNCIA NEM OPRESSÃO	1997	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	"HABEAS BOCAS, COMPANHEIRAS!"	1999	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHER, AMOR NÃO RIMA COM AIDS	2000	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHER-CARIRI CARIRI-MULHER	2000	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	AGORA SÃO OUTROS 500 "MENTIRA TEM PERNA CURTA"	ABR/00	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	EMBALANDO MENINAS EM TEMPOS DE VIOLÊNCIA	2001	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	O QUE É SER MULHER?	MAR/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	A HISTÓRIA DE JOCA E JUAREZ	MAI/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	DIREITO FUNDAMENTAL EM CONSTANTE EVOLUÇÃO	MAI/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	O GRITO DOS "MAU" ENTENDIDOS	MAI/01	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
SALETE MARIA DA SILVA	CORDELIRANDO	AGO/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	CIDADANIA NOME DE MULHER	SET/01	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	VIOLETA: CARPINTEIRA DA CULTURA	DEZ/02	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	O QUE É VELHICE?	MAI/03	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	URCA: 18 DE JULHO	JUL/03	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	DIMAS, O BOM LADRÃO?	2004	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHERES DO CARIRI: MORTES E PERSEGUIÇÃO	MAR/04	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	ASSÉDIO MORAL: DIGA NÃO!	MAI/04	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MEU PAI	NOV/04	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHER TAMBÉM FAZ CORDEL	2005	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	URCA : CASO DE POLÍCIA?	MAI/05	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MARIA DE ARAÚJO E SEU LUGAR NA HISTÓRIA OU A BEATA BEAT CULT	OUT/05	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHERES FAZEM	NOV/05	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	A MULHER DE SETE VIDAS	2006	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	DIREITOS HUMANOS: ISTO É FUNDAMENTAL	ABR/06	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	V ENCONTRO DO MINISTÉRIO PÚBLICO NO CARIRI / TEMA: MINISTÉRIO PÚBLICO E SOCIEDADE-PERSPECTIVAS DA CIDADANIA	MAI/06	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	LAGARTIXA É QUEM TE AMA	NOV/07	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	DIA DO ORGULHO GAY	S/D	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MULHERES (INVISÍVEIS) DE JUAZEIRO	S/D	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	A HISTÓRIA DE ZÉ LEITOR	S/D	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	É HORA DE DAR O TROCO: NEM RAIMUNDÃO, NEM CC!	S/D	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	LESBECAUSE	JUN/08	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	MARIA, HELENA	S/D	CEARÁ
SALETE MARIA DA SILVA	DO DIREITO DE SER GAY OU CONDENADO A HOMOFOBIA	JUN/08	CEARÁ
SAMARA DE SOUZA	O MILAGRE DO SÉCULO	S/D	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	VOTO DO MATUTO DESILUDIDO	FEV/91	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	PRECE DE UMA SOLTEIRONA	MAR/91	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	GRITO ECOLÓGICO	MAR/92	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	CRATO, CADÊ?	DEZ/92	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	ORAÇÃO À NATUREZA	1993	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O POVO SABE O QUE DIZ	ABR/93	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	FORRÓ BOM É NO SERTÃO	ABR/94	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O QUE VOCÊ DEVE SABER SOBRE HIGIENE	JUL/94	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	30 ANOS DE SERTÃO	ABR/95	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA	O PROFESSOR DA URCA E O FUNDO DE GARANTIA	ABR/96	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
(BASTINHA)			
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O QUE É FOLCLORE? XIX FESTIVAL FOLCLÓRICO DO CARIRI	AGO/96	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O FILHO QUE LEVANTOU FALSO A MÃE	ABR/97	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	DONA FLOR E SEUS NAMORADOS	ABR/98	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	PELA CURA NATURAL	NOV/98	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	50 ANOS DE MÚSICA - PREITO A PE. ÁGIO MOREIRA	ABR/99	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	HOMENAGEM ÀS MÃES / MENSAGEM ÀS MÃES	MAI/99	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	BRASIL 500 - COMEMORAR O QUÊ?	ABR/00	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O CORNO E A TIPOLOGIA	ABR00	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	ELÓI TELES FEZ ESCOLA E SUA LUTA CONTINUA (ELÓI DEIXOU UM LEGADO "DAS COISAS DO MEU SERTÃO")	NOV/00	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	TRIBUTOS À ZÉ ESMERALDO	DEZ/00	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	TURISMO E ECOLOGIA	JUN/05	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	A SOGRA NO FOLCLORE	ABR/01	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O FRADE E FREIRA OU LENDA DO AMOR PERDIDO	JUN/01	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	COMPUTADOR NO CORDEL	OUT/01	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	SÓ QUEM SEGURA OS CAÍDOS É DEUS E O SUTIÃ	OUT/01	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	SANTO ANTONIO RESPONDE À SOLTEIRONA	ABR/02	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	ADVINHAÇÃO NO CORDEL	AGO/02	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	PEGANDO CARONA	ABR/03	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	SE QUERES SER MEU AMIGO NÃO FALES MAL DE MEU CRATO!	ABR/03	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	AS PROEZAS DOS JOÃO GRILO BRASILEIROS	2004	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	A ÁGUA É FONTE DE VIDA - NÃO DEIXE A ÁGUA MORRER	ABR/04	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	O CORNO E A TIPOLOGIA II	ABR/04	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA	LULA, CADÊ?	JUN/04	CEARÁ

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
(BASTINHA)			
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	CORDEL NO QUADRÃO PERGUNTADO	JUL/05	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	SANTA LUZIA PROTETORA DOS OLHOS	MAR/06	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	LEVANTA-TE, VEM PARA O MEIO!	ABR/06	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	FRASES DE PÁRA-CHOQUE	ABR/07	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	FRATERNIDADE E AMANZÔNIA "VIDA E MISSÃO NESTE CHÃO"	ABR/07	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	A SAGA DO PROFESSOR	S/D	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	PATATIVA DO ASSARÉ NA AULA DA SAUDADE	S/D	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	COLÉGIO DIOCESANO 1927-2007/80 ANOS	ABR/07	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	ENEAGRAMA NO CORDEL	JUN.08	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	SANTAS MISSÕES POPULARES	SET.07	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	ESCOLHE, POIS, A VIDA	ABR/2008	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	PATATIVA DO ASSARÉ (1909-2009) CENTENÁRIO DE VIDA	FEV/09	CEARÁ
SEBASTIANA GOMES ALMEIDA (BASTINHA)	LETRAS EM (RE)VISTA	JAN/85	CEARÁ
SILVIA MATOS ROCHA	500 ANOS DE HISTÓRIA	2000	CEARÁ
SILVIA MATOS ROCHA	A BELA E O BODE	S/D	CEARÁ
TEREZINHA DE LIMA	UM SANTO PARA CADA PROBLEMA	S/D	CEARÁ
TEREZINHA DE LIMA	UM MATUTO EM SÃO PAULO	S/D	CEARÁ
TEREZINHA DE LIMA	O SACROFÍCIO DO MATUTO PRA CASAR COM A MOÇA FORMADA	S/D	CEARÁ
VALDELICY BARBOSA	CONTRADIÇÕES	S/D	CEARÁ
ANTONIA MOTA	ROMANCE EM COPACABANA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ANTONIA MOTA	A DOMÉSTICA E O PATRÃO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
AVANI CIRINO	TRAÍÇÃO E TRANSFORMAÇÃO	MAR/08	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	MULHER E EDUCAÇÃO	1992	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	MULHER E SAÚDE	1992	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	VOTE ELIZABETH NASSER-VEREADORA NO 40.660-ESSA MULHER É DE LUTA!	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	LAVÔ FEZ E FARÁ-QUEM NÃO LAVÔ VAI LAVAR	S/D	RIO GRANDE DO

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
			NORTE
JOSENIRA FRAGA	COLLOR-VOU APONTAR DISCRETAMENTE PARA O MEU CANDIDATO NO RIO GRANDE DO NORTE: ABAIXO O PLANO COLLOR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	ILUSÃO DE SER DOUTOR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	ESTRATÉGIA POPULAR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	CONSTITUINTE PRA VALER TEM QUE GARANTIR DIREITOS DA MULHER	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	DEFICIENTE E SOCIEDADE	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	SOS GUARAMIRANGA/CE	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	URBANO-UM NOME DA TERRA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	LUIZ FREITAS-UMA ADMINISTRAÇÃO COM O POVO PARA O POVO/CE	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	SILVA JARDIM-O PROPAGANDISTA DA LIBERDADE	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
JOSENIRA FRAGA	ALÚZIO ALVES A ESPERANÇA DO CABUGI	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
LUCILA DE NORONHA	O GRITO - A CULTURA DO AUTORITARISMO	SET/08	RIO GRANDE DO NORTE
LUCILA DE NORONHA	O CRAVO E A ROSA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
MARIA DO CÉO COSTA	ARQUIVO SERTÃO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
MARIA DO CÉO COSTA	DOM QUIXOTE - MIGUEL CERVANTES - 403 ANOS DE PUBLICAÇÃO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
MARIA DO CÉO COSTA	O TREM É NOSSO - COM PEDRA OU SEM PEDRA!	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
MARIA GUADALUPE SEGUNDA	GÊMEOS: A BORBOLETA DO SODÍACO	MAI/04	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	A MENINA E AS BORBOLETAS / FAMÍLIAS NORDESTINAS	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	O AMOR DE MÃE	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	O PEDANTISMO DA MADAME	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	O VAQUEIRO VALENTE APAIXONADO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	AS MAIS NOVAS IGNORÂNCIAS DE SEU LUNGA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	CASAMENTO DE MATUTO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	O PADRE E O BOIOLA	S/D	RIO GRANDE DO

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
			NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	UM GRANDE AMOR FRUSTRADO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
NEUZA ROMÃO SOARES	VIDA DE SEM TERRA - UMA HISTÓRIA VERDADEIRA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A BELA ADORMECIDA</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A CORRIDA DOS CARANGUEJOS (CORDEL EM DÉCIMAS DE SETE PÉS)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	A EDUCAÇÃO DO JOVEM EM PLATÃO (TRABALHO UNIVERSITÁRIO CORDELIZADO)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A EDUCAÇÃO DO JOVEM NA REPÚBLICA DE PLATÃO - FOLHETO I (ATUALIZADO)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A EDUCAÇÃO DO JOVEM NA REPÚBLICA DE PLATÃO - FOLHETO II (ATUALIZADO)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A EDUCAÇÃO DO JOVEM NA REPÚBLICA DE PLATÃO - FOLHETO III (ATUALIZADO)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A EDUCAÇÃO E O CORDEL NO BRASIL COLONIAL</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	A FOFOQUEIRA DO BREJO E O CASTIGO DE DEUS	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	A LITERATURA DE CORDEL	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>A MENINA DO LEITE</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	A VERDADEIRA HISTORIA DE FORTUNATO E MARIA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	A VINGANÇA DE NESSO (MITOLOGIA EM CORDEL)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>AQUELA DOSE DE AMOR (ANTÔNIO FRANCISCO - ABLC)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	AS TRANSFORMAÇÕES NO PLANO ECONÔMICO E SUAS IMPLICAÇÕES (NUMA FORMA ATREVIDA DE FALAR DE ECONOMIA...)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	AS TRILHAS POTIGUARES EM SÃO GONÇALO DO AMARANTE-RN	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>BRANCA DE NEVE (EM QUADRINHAS)</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	CASA DE TAIPA	2005	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	CHAPÉUZINHO VERMELHO (LITERATURA INFANTIL RECONTADA: EM CORDEL)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	COPA DO MUNDO 2006 (1º DIA)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	DE ALÇAÇUZ PARA O ALÉM	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	DISCURSOS DE FORMATURA	S/D	RIO GRANDE DO

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
			NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	FILOSOFIA EM CORDEL	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	FILOSOFIA EM CORDEL (APLICADA À EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	FUI CHEGANDO, FUI VENDENDO, E QUERENDO PARTICIPAR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	HÉRCULES/HÉRACLES (PRETENSO CORDEL DA MITOLOGIA GRECO/ROMANA)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	HORROR SEM LIMITE (HORROR DA ESCRAVIDÃO)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	LEMBRANÇAS DO MEU LUGAR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>MINGA ZÓIO DE PRATA</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	MYTHOS - A MITOLOGIA GRECO/ROMANA RECONTADA	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	MYTHOS (A MITOLOGIA GRECO-ROMANA RECONTADA)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	NA TRILHA DE MARCO HAURÉLIO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O AMOR EM PLATÃO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O DISTINO DE JUSÉ FIO DE DONA SINHÁ	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O HOMEM E O PENSAMENTO FILOSÓFICO (UM PRETENSO CORDEL FILOSÓFICO)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	<u>O HOMEM MORCEGOMEM</u>	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O MILAGRE DO AMOR	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O MITO DE DÉDALO E ÍCARO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	PENSAMENTOS FILOSÓFICOS (PRETENSAS CORDELIZAÇÕES DE UMA PRETensa FILOSOFANTE)	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	RELIGIÕES ENGANADORAS	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	UM GAROTO COMO QUALQUER OUTRO	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	UM PEDIDO DE AMIGO (CORDÉIS PARA "O T R O V A D O R E S C O")	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	XVII SEMANA DE FILOSOFIA DA UFRN - 2007	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	O RIO GRANDE DO NORTE E A FUNDAÇÃO DE NATAL	S/D	RIO GRANDE DO NORTE
ROSA REGIS DA SILVA	SARAU NA FACEX - DIA DE POESIA	2008	RIO GRANDE DO

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
			NORTE
SIRLIA SOUZA DE LIMA	O PERFIL DOS EDUCANDOS DA EJA NA VILA DE PONTA NEGRA	JUN/05	RIO GRANDE DO NORTE
SIRLIA SOUZA DE LIMA	O PECADO DE UMA EDUCADORA EM FORMAÇÃO	OUT/08	RIO GRANDE DO NORTE
SIRLIA SOUZA DE LIMA	A DROGA NÃO É UM NEGÓCIO DA CHINA	DEZ/08	RIO GRANDE DO NORTE
SIRLIA SOUZA DE LIMA	MISCIGENAÇÃO NO BRASIL	OUT/08	RIO GRANDE DO NORTE
SIRLIA SOUZA DE LIMA	A BORBOLETA E A ESTRELA	DEZ/08	RIO GRANDE DO NORTE
ALTINO ALAGOANO (MARIA DAS NEVES B. PIMENTEL)	O VIOLINO DO DIABO, OU O VALOR DA HONESTIDADE	1938	PARAÍBA
ALTINO ALAGOANO (MARIA DAS NEVES B. PIMENTEL)	O CORCUNDA DE NOTRE DAME	S/D	PARAÍBA
ALTINO ALAGOANO (MARIA DAS NEVES B. PIMENTEL)	O AMOR NUNCA MORRE	S/D	PARAÍBA
ALTINO ALAGOANO (MARIA DAS NEVES B. PIMENTEL)	AS MOCINHAS DE HOJE	S/D	PARAÍBA
CATARINA MARIA DE FRANÇA (CÁTIA FRANÇA)	O IMPROVISO QUE PODE CUSTAR A VIDA	S/D	PARAÍBA
CATARINA MARIA DE FRANÇA (CÁTIA FRANÇA)	"PROJETO AROEIRA"	S/D	PARAÍBA
CATARINA MARIA DE FRANÇA (CÁTIA FRANÇA)	"QUEM RENEGA SEUS DOIDOS ESSA SOCIEDADE É FALHA"	S/D	PARAÍBA
CÉLIA DE CASTRO	O NASCIMENTO DO JESUS (FOI AQUI NO SERTÃO NORDESTINO)	JUN/02	PARAÍBA
CÉLIA DE CASTRO	HISTORIANDO COM OS ANIMAIS	NOV. 2004	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	A JORNADA TORMENTOSA DE CLOTILDE, QUE SE FORMOU EM DOUTORA APÓS MUITOS DESENGANOS	NOV/75	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	A VIDA E A OBRA DE XICO SANTEIRO, GLÓRIA DE NOSSA ARTE	AGO/76	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	COM BOM SENSO NA CABEÇA EU SEI QUE VOU ACERTAR-OU A HISTÓRIA ESCALADA DO BOM SENSO À REITORIA DA UFRN	SET/86	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	PRAÇA, POETA E VIOLA-SEGUNDA VIAGEM DOS POETAS AO BRASIL	ABR/87	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	CONVOCAÇÃO AO VOTO NA UFRN	AGO/90	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	O NASCIMENTO DE UM MENINO CHAMADO JESUS	2001	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	A VIDA E A OBRA DO PADRE MALAGRIDA O SANTO ANDARILHO DO NORDESTE	MAR/05	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	A VIDA DE QUINCOLÓ-O BOIADEIRO, BRAVO VAQUEIRO DO SERTÃO	S/D	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ TAVARES	A TRISTE SINA DE RITINHA QUE CRIOU SEU FILHO SEM DAR DE MAMAR	S/D	PARAÍBA
CLOTILDE SANTA CRUZ	TEATRO ALBERTO MARANHÃO 100 ANOS DE HISTÓRIA	S/D	PARAÍBA

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
TAVARES			
EMANUELA ALENCAR PINHEIRO	AS PORTAS DA PERCEPÇÃO	2000	PARAÍBA
EMANUELA ALENCAR PINHEIRO	O GRITO DE UMA MALDITA	MAI/01	PARAÍBA
JUSSARA ROCHA KOURY	CANTORIA DE NATAL	1994	PARAÍBA
HILDÊNIA ONIAS DE SOUSA	MEMÓRIAS DE UM ENTERRO	OUT/05	PARAÍBA
IONE DOS SANTOS SEVERO FORMIGA	A VISAGEM DE UM POETA	2001	PARAÍBA
IONE DOS SANTOS SEVERO FORMIGA	COMO CANÇÃO DE FOGO E JOÃO GRILO LOGRARAM UM PADRE E UM DELEGADO	OUT/05	PARAÍBA
MAGNA CONSUÉLO VIEIRA DE MEDEIROS	O ANO DE 96 NA CNEC	S/D	PARAÍBA
MAGNA CONSUÉLO VIEIRA DE MEDEIROS	O CONSELHO DE DUAS MULHERES PARA UMA AMIGA QUE VAI CASAR	S/D	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	O SOFRIMENTO DE SOCORRO E SUAS FORÇAS OCULTAS	1991	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	AS BRAVURAS DO RATINHO NA TV	2000	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	O DIABO QUER TOMAR CONTA DO MUNDO	2000	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	CÁSSIO PARA GOVERNADOR - ELEIÇÃO 2000	2000	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	A SAGA DE LUIZ GONZAGA O CANTADOR DE BAIÃO	2001	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	O MENINO ESTUDIOSO E O MENINO PREGUIÇOSO	NOV/04	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	O MENOR ABANDONADO	SET/05	PARAÍBA
MARIA DA PIEDADE CORRÊA (MARIA DIVA)	MINHA VIDA MEU VIVER		PARAÍBA
MARIA DAS N. RODRIGUES ALBUQUERQUE	QUEIMADAS EM VERSOS. UMA CIDE EM DESENVOLVIMENTO	OUT/06	PARAÍBA
MARIA DE FÁTIMA COUTINHO	A VIDA DA MULHER	AGO/02	PARAÍBA
MARIA DE FÁTIMA COUTINHO	DE CORDEL E DE MULHER MUITO SE TEM A DIZER	JUN/05	PARAÍBA
MARIA DE LURDES NUNES RAMALHO	CORDEL I	S/D	PARAÍBA
MARIA DE LURDES NUNES RAMALHO	JUDITE FIAPO EM SERRA PELADA	S/D	PARAÍBA
MARIA DE LURDES NUNES RAMALHO	VIAGEM NO PAU-DE-ARARA	S/D	PARAÍBA
MARIA DO SOCORRO CAVALCANTE SOARES	DOIS MATUTOS NO MAIOR SÃO JOÃO DO MUNDO	1987	PARAÍBA
MARIA DO SOCORRO CAVALCANTE SOARES	VEXAME PARA CASAR NO MAIOR SÃO JOÃO DO MUNDO	1988	PARAÍBA
MARIA DO SOCORRO CAVALCANTE SOARES	A MICARANDE E O MAIOR SÃO JOÃO DO MUNDO	1993	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	O GOSTOSÃO	NOV/02	PARAÍBA

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA GODELIVIE	O HOMEM QUE BEIJOU UMA ALMA	ABR/03	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	A VINGANÇA DA FALECIDA	AGO/03	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	O "DOIDINHO" BEM DOTADO OU O TESÃO DE FILOMENA	NOV/03	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	EITA! PAIXÃO DOS DIABOS E UM POEMA DE PATATIVA	MAI/04	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	Ô MULHER DESNATURADA	AGO/04	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	A GANÂNCIA DO CHIFRUDO	JUL/05	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	TAPA TROCADO NÃO DÓI OU CHIFRE COM CHIFRE SE PAGA	MAR/06	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	UM MARIDO DUVIDOSO OU UM CASAMENTO INTERESSEIRO	MAI/06	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	CHIFRUDOS ASSOCIADOS	MAI/08	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	MULHER MACHO SIM SENHOR!	JUL/08	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	VIAGEM À SANTA VONTADE	SET/08	PARAÍBA
MARIA GODELIVIE	A GALEGA DO NEGRÃO	ABR/08	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	DONA CRISE E O JOVEM MAXI	1983	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	O SACO	1984	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	SONHO DE JORNALISTA	1984	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	PINCELADAS DA HISTÓRIA PREVIDENCIÁRIA	2001	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	BRASIL PLASTIFICADO	AGO/02	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	ABOLIÇÃO SEM LIBERTAÇÃO	AGO/02	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	A GESTAÇÃO DE DONA CRISE	2004	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	A VIDA DO PRESIDENTE	2005	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	O FAMOSO PAU DO SANTO	2005	PARAÍBA
MARIA HELVIA CALLOU	EXALTAÇÃO A CAMPINA GRANDE NO MAIOR SÃO JOÃO DO MUNDO	2005	PARAÍBA
MARIA JULITA NUNES	MOTE-ESTUDE O DICIONÁRIO SE QUISER SABER TAMBÉM	JUN/01	PARAÍBA
MARIA JULITA NUNES	A CRIANÇA E O IDOSO ESTÃO PLANTANDO ESPERANÇA	AGO/02	PARAÍBA
MARIA JULITA NUNES	REGRESSO A SÃO SARUÊ	NOV/04	PARAÍBA
MARIA JOSÉ MARQUES	O AMOR E VITÓRIA	S/DATE	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A SAGA DA PROFESSORA NELCIMÁ	2007	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O TORMENTO DE MIRINHA COM AS BOTIJAS	2007	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	SAUDOSA QUIXABA	2007	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	...E ASSIM DEUS FEZ O MUNDO	2007	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A TRAJETÓRIA DO LEÃOZINHO	2007	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O VELHINHO QUE ESCAPOU DA SOLIDÃO	MAI/08	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A CURA DE OUTRORA	MAI/08	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A CURA DE OUTRORA II	MAI/08	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A CURA DE OUTRORA III	MAI/08	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS	A PERSEGUIÇÃO DE UMA ÍNDIA NO PICO YAYU	SET/07	PARAÍBA

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
SANTOS			
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O ANJO E A MALDIÇÃO DE SARA	SET/07	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	A VIRGEM LUZIA OU O MARTÍRIO DE UMA VIRGEM	S/D	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O ESCRITOR JOSÉ LINS DO RÊGO	S/D	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O MENINO DO ENGENHO	S/D	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	TRAVESSURAS DO SACÍ	S/D	PARAÍBA
MARIA NELCIMÁ DE MORAIS SANTOS	O CENTRO CULTURAL SÃO FRANCISCO	NOV/08	PARAÍBA
MARIA SUÊDES ALVES DE ARAÚJO	A HISTÓRIA DE ROSA	S/D	PARAÍBA
MARINALVA (QUERENDINHA)	NO DIA DOS NAMORADOS...	S/D	PARAÍBA
MARINALVA (QUERENDINHA)	A CHEGADA DE IMBIRINHA...	S/D	PARAÍBA
MARINALVA (QUERENDINHA)	MACAMBIRA E SUA TRUPE	S/D	PARAÍBA
MARINALVA (QUERENDINHA)	UM BICHO CHAMADO CORRUPÇÃO	SET/08	PARAÍBA
MIRIAN CARLOS FREIRE	PEREGRINAÇÃO: DE ESPERANÇA À PESQUEIRA	JUN/80	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	MULHER QUE NAMORA PADRE	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	O CABOCLO SALTADOR	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	A DIFERENÇA ENTRE O RICO E O POBRE	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	UMA BRIGA NA FEIRA: GINA, XANDÓ E BURRÃO	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	UM CASAL DESMANTELADO	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	UMA DUPLA DE VIGARISTA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	O CAVALO NÃO TEM CHIFRE PORQUE CASOU COM UMA ÉGUA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	ZEZITO 80 ANOS	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	O RICO E O POBRE, A DONA E A NINGUÉM	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	A CAPITAL JOÃO PESSOA EM 1985	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	CARLOTA DO BREJO DE AREIA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	NO TEMPO DA ESCRAVATURA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	IVANETE, A HEROÍNA DO RIO DE JANEIRO	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	VALE, GRUTA, MONTANHA E CORDILHEIRA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	A HISTÓRIA DE LEANDRO GOMES DE BARROS	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	AS TRÊS FAMÍLIAS: CAMILO, CARLOS E DIAS	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	UM PADRINHO QUE TENTOU ENFORCAR A AFILHADA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	VAMOS JUNTOS CONTEMPLAR A NATUREZA	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	VAMOS VER QUEM FAZ MELHOR: PELEJA ENTRE MANOEL CAMILO E NARLI DIAS	S/D	PARAÍBA
NEUMA MAGALHÃES	CORDEL DA ELEIÇÃO	S/D	PARAÍBA
SOCORRO BASÍLIO	UM NORDESTINO EM SÃO PAULO	S/D	PARAÍBA
TEREZINHA FERREIRA DA SILVA	A SAÚDE ANDA DOENTE	ABR/05	PARAÍBA
TEREZINHA FERREIRA DA SILVA	A VOLTA QUE VALE MAIS DO QUE O DINHEIRO	S/D	PARAÍBA
TEREZINHA FERREIRA DA SILVA	A VIDA NA FAVELA	FEV/00	PARAÍBA

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
VERA LÚCIA DA COSTA	LAGOA SECA ATIVA	MAR/06	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	OS MÁRTIRES DO CANHAÚ	ABR/00	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	A HISTÓRIA DA SANTA IGREJA ABRAÃO A JESUS CRISTO	S/D	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	O ROMANCE DE MANÉ BESTA E DA PRINCESA SABIDA	S/D	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	O CASO FOGO DE AGEU ACONTECIDO EM BARRA DE SANTANA NA RIBEIRA DO PARAÍBA DO NORTE	S/D	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	O ROMANCE DE FERDINANDO E MARIA	S/D	PARAÍBA
ZILMA FERREIRA PINTO	A DEMANDA DO SANTO GRAAL - OU AS AVENTURAS DE UM MOÇO CHAMADO GALAAZ	1978	PARAÍBA
ANA MARIA DE SANTANA	A VIDA DO PROFESSOR	1980	BAHIA
ANA MARIA DE SANTANA	HISTÓRIA DE LUCAS DA FEIRA	DEZ/82	BAHIA
ANA MARIA DE SANTANA	HOMENAGEM AOS VELHOS DO MUNDO	S/D	BAHIA
ANA MARIA DE SANTANA	VISITE A BAHIA	S/D	BAHIA
MAYSA MIRANDA	ABC DA RIBEIRA	1992	BAHIA
MAYSA MIRANDA	O BANDIDO QUE VIROU HERÓI OU O IBOPE DE LEO	1995	BAHIA
MAYSA MIRANDA	ABC DE UMA CORDELISTA BAIANA	S/D	BAHIA
ZUZU DE OLIVEIRA	A HISTÓRIA DE HELENA E VALDEMAR (DE COMO O AMOR VENCEU A TOLICE)	JUL/05	BAHIA
SANTINA GERALDO DE CASTRO ANDRADE	COISAS DO MEU SERTÃO	S/D	PERNAMBUCO
ÉRIKA MONTENEGRO	BOTO-ROSA UMA LENDA BRASILEIRA	S/D	PERNAMBUCO
ÉRIKA MONTENEGRO	JOANINHA BONITINHA E A LUTA PELO MEIO AMBIENTE	S/D	PERNAMBUCO
ÉRIKA MONTENEGRO	VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA	S/D	PERNAMBUCO
ÉRIKA MONTENEGRO	MONTEIRO LOBATO SUA VIDA E TRAJETÓRIA	S/D	PERNAMBUCO
FRANCISCA FAUSTINA DE ANDRADE	O CASAMENTO DE MARIAZINHA	S/D	PERNAMBUCO
MARIA ILZA BEZERRA	ROMEU E JULIETA	2001	PIAUÍ
MARILENE EDUARDO DE LIMA	A FORÇA DA MULHER	S.D.	PIAUÍ
APARECIDA NUNES FATIMA	O ESPINHO DA SAUDADE	1985	DISTRITO FEDERAL
CAMILA ALENQUER	AGORA SÃO OUTROS 500! "A SAGA DE FULANA DE TAL"	ABR/00	SÃO PAULO
CECÍLIA MARIA RODRIGUES NAHAS	"TRILHANDO A VIDA EM SÃO PAULO"	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	CORDEL MATÉIRA VIVA	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	CRIANÇA RESPONDE (CORDEL INFANTIL)	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	LUGAR DE CRIANÇA É NA ESCOLA	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	NA GOZAÇÃO DO REPENTE	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	O JEITO BOM DO NAMORO	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	O RICO E O POBRE	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	CARUARU DO MEUS SONHOS	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	A VIDA DOS SULANQUEIROS	S/D	SÃO PAULO
ISAURA DE MELO SOUZA	O IMPEACHMENT DO COLLOR	S/D	SÃO PAULO
MARIA DE FÁTIMA LUCAS (FÁTIMA FILON)	APOLOGIA À VIDA	S/D	SÃO PAULO
SANDRA LACERDA	CANTORIA, PROFECIA DE POETA	S/D	SÃO PAULO

POETISAS	TÍTULO DO FOLHETO	MÊS/ANO	ESTADO
MARIA DE JESUS MONTEIRO PEREIRA (IRMÃ LUCY)	E DELA FOI QUE NASCEU	S/D	MARANHÃO
SÔNIA FREITAS	ALCA O DRAGÃO DO SÉCULO XXI	S/D	ESTADOS DESCONHECIDOS
TEREZA MOURA	A RAINHA DA COCADA PRETA	MAR/00	ESTADOS DESCONHECIDOS
TEREZINHA PEREIRA DA SILVA	A VOLTA QUE VALE MAIS DO QUE O DINHEIRO	S/D	ESTADOS DESCONHECIDOS
TEREZINHA SANTOS	ALCA O DRAGÃO DO SÉCULO XXI	S/D	ESTADOS DESCONHECIDOS

ANEXO B - Acervo de poetisas citadas

POETISAS	LOCALIZAÇÃO
ALAÍDE LIMA	DICIONÁRIO BIO-BIBLIOGRÁFICO (p.157)
ANA MARIA AVELINO	Site Recanto das Letras (página de Ana Maria Avelino)
ANAJARA LOPES	Site Recanto das Letras (página de Anajara Lopes)
CLARALUA	Site Recanto das Letras (página de Claralua)
CORINA TORRES DE ANDRADE	DICIONÁRIO BIO-BIBLIOGRÁFICO (p. 64)
CREUZA SOARES DE OLIVEIRA	Dissertação de mestrado de Eduardo de Vasconcelos Cruz – ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPROVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL, Université de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Outubro de 1979
DOMINGAS ROCHA	Dissertação de Mestrado de Janete da Silva Borges - DISCURSO AMAZÔNICO NO VARA – UFPA.
DULVALINA ALMEIDA SOUSA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina Grande. Bagabem, 2003.
EDNALVA DE AZEVEDO SILVA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p. 80)
ELOISA MAIA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.83)
FRANCISCA DE ASSIS MOREIRA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
FRANCISCA DE OLIVEIRA CONFESSOR	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.87)
GRAZIELA COSTA FONSECA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.108)
IRENE VASCONCELOS DE BRITO	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.117)
ISABEL FRANCISCA DE SOUZA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 117)
IVANILDA ALVES ARCANJO*	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.118)
IVANILDA DE ARAÚJO	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003. .
IVANY FULLINI SVERSUTI	Site Recanto das Letras (Página de Ivany Fullini)
JOSEFA DOS ANJOS	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
JOSEFA NAZARÉ ALVES (DONA NAZARÉ)	Citada na dissertação de mestrado O VERSO E A RUA: VOZES DA POESIA POPULAR NA ESTADO DE CURRAIS NOVOS-RN de Ana Cláudia Mafra da Fonsêca, UFPB, João Pessoa, 1999
KYRIADALUA	Site Recanto das Letras (página de kyriadalua)
LINDALUZ XIMENES DE ANDRADE	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 161)
MARIA APARECIDA NUNES DE OLIVEIRA	Citada no CATÁLOGO DE LONDRINA

POETISAS	LOCALIZAÇÃO
MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTE FREITAS	Maria do Socorro Cardoso Xavier. TESOURO REDESCOBERTO: A RIQUEZA DO FOLHETO EM VERSO. - João Pessoa: Editora Universitária, 2002. 236p.
MARIA LINDALVA GOMES	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 183)
MARIA MACEDO SILVA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
MARIA MARTA DE SOUZA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 184)
MARIA NATIVIDADE CORTEZ GOMES (NATI CORTEZ)	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.187)
MARIA NEVES BATISTA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
MARIA ONEIDE DE LIMA SOUZA	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p.184)
MARIA SALETE SOUSA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
MARIA SÔNIA	Citada na dissertação de mestrado O VERSO E A RUA: VOZES DA POESIA POPULAR NA ESTADO DE CURRAIS NOVOS-RN de Ana Cláudia Mafra da Fonsêca, UFPB, João Pessoa, 1999
MARIA TIBÚRCIO	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
MILLA PEREIRA	Site Recanto das Letras (página de Milla Perreira)
NILZA AZZI	Site Recanto das Letras (página de Nilza Azzi)
REJANE LOPES CARDOSO SEREJO	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 209)
RITA DANTAS	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 209)
SHARLENY VIEIRA	Participa com duas estrofes no folheto Leandro Gomes de Barros O INESQUECÍVEL REI DA POESIA SERTANEJA - Cordel Coletivo da CECORDEL: Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste. Dele também participam Maria Luciene, Maria Matilde e Vânia Freitas
TERESA CUSTÓDIO DE QUEIROZ	DICIONÁRIO DE POETAS CORDELISTAS-RN-(p 224)
TERESA DE JESUS	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003..
VALDÉLIA BARROS PEREIRA	José Alves Sobrinho. CANTADORES, REPENTISTAS E POETAS PUPULARES. Campina grande. Bagabem, 2003.
ZILMA FERREIRA PINTO	Maria do Socorro Cardoso Xavier. TESOURO REDESCOBERTO: A RIQUEZA DO FOLHETO EM VERSO. - João Pessoa: Editora Universitária, 2002. 236p.
NARLI DIAS DE OLIVERIA	Informada por seu sobrinho Amarílio

Tabela 1 – Contabilização por Estados

ESTADOS	TOTAIS DE MULHERES	CORDEL PUBLIC.	ARQUIVO DA TESE
CEARÁ	52	414	412
RIO GDE NORTE	9	83	40
PARAÍBA	28	125	94
BAHIA	3	8	3
PERNAMBUCO	3	6	6
PIAUÍ	2	2	2
DISTRITO FEDERAL	1	1	1
SÃO PAULO	5	13	10
MARANHÃO	1	1	1
ESTADOS DESC.	4	4	4

ANEXO C – Gráficos e Tabelas

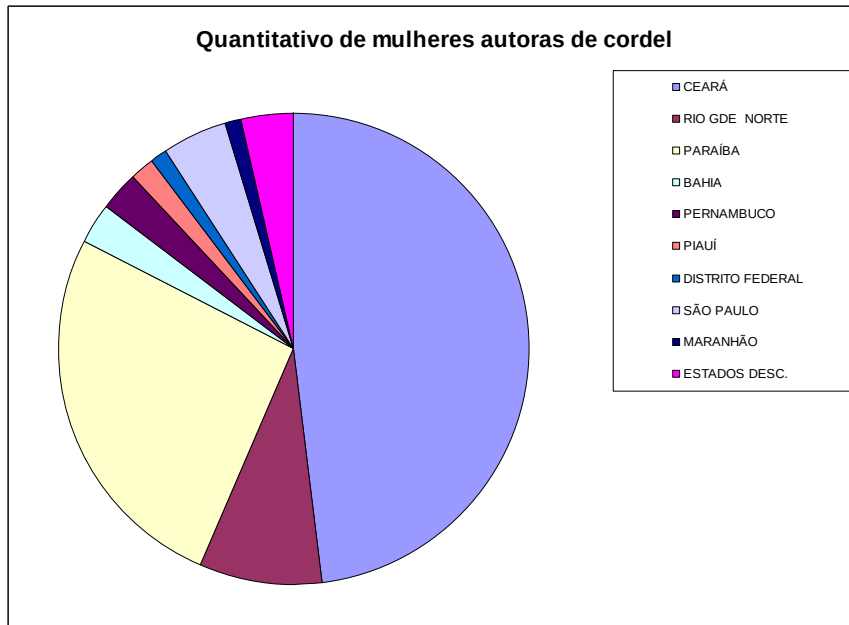


GRÁFICO 1: Quantitativo de mulheres por Estados

Tabela 2: Captação de mulheres que não sabemos a localização

LOCAL DA PESQUISA	QUANTIDADE
CITADAS EM CÓRDEIS	3
ACERVOS	39
CAPTADAS DE LIVROS	13
CAPTADAS DE DICIONÁRIOS	17
CAPTADAS DA INTERNET	8
CAPTADAS DE CATÁLOGOS	9
CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS	4

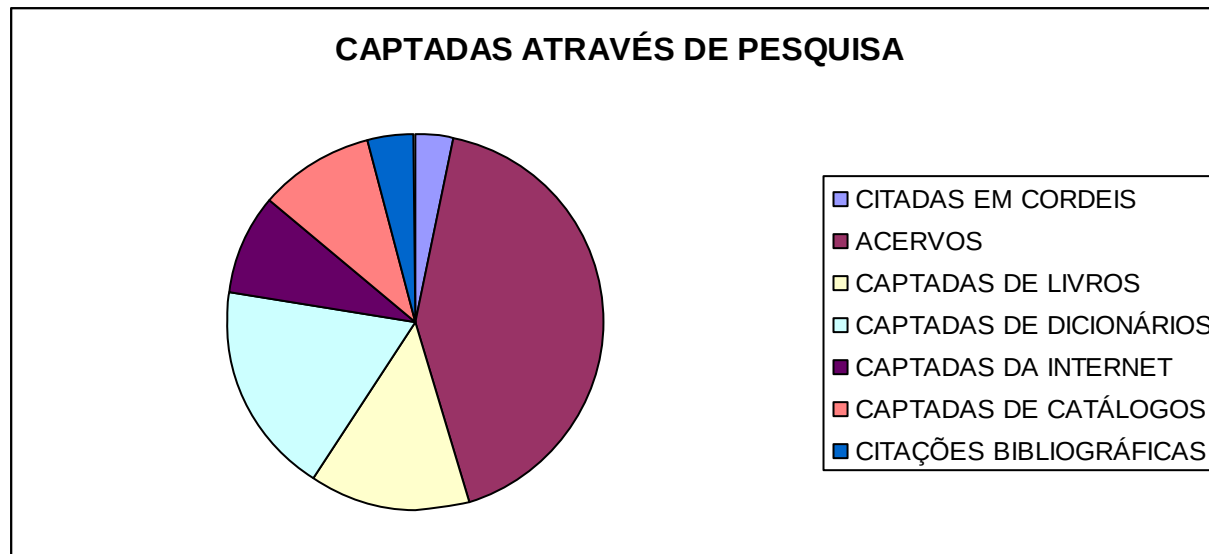


GRÁFICO 2: Pesquisa sobre mulheres captadas através de documentação, e não localizadas

Tabela 3: Acervo de pesquisa

PESQUISAS DE CAPTAÇÃO DE AUTORAS	QUANT.DE MULHERES	PORCETAGEM
ACERVO FÍSICO DA TESE	108	49%
CAPTADAS DE LIVROS	33	15%
SITES DA INTERNET	8	4%
CITADAS EM CORDEL	3	1%
CITADAS EM CATÁLOGOS	9	4%
CITADAS EM DICIONÁRIOS	17	8%
CITADAS EM ACERVOS*	39	18%
CITAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS **	4	2%
ARQUIVO GERAL DA TESE***	221	100%

* ACERVO DO FOND CATEL E ACERVO IEB-USP

** DISSERTAÇÕES, TESES

*** SOMA DE TODAS AS MULHERES CAPTADAS

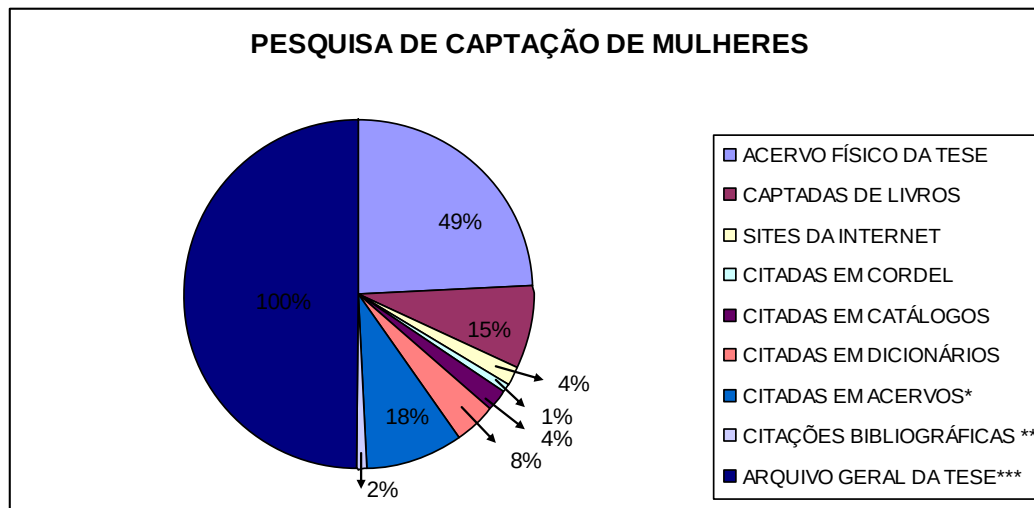


GRÁFICO 3: Levantamento de captação de mulheres observando a porcentagem de cada item em relação ao arquivo geral da tese

ANEXO D – Mulheres cantadoras e repentistas

Mulheres cantadoras e repentistas

ALAIDE FERREIRINHA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
AMÉLIA SIRIACO	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
ANITA LOPES DE ALMEIDA (Catota)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
ANTONIA FEITOSA (TOINHA FEITOSA)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
	DISSERTAÇÃO DE Mestrado: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
ANTONIA GOMES (TOINHA BRITO)	Informes coletados no 30º congresso de Repentistas em Teresina - PI, 2004
BERNADETE	DISSERTAÇÃO DE Mestrado: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
CAMILA DE MARTINZÃO	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
CARMELITA SOUZA	DISSERTAÇÃO DE Mestrado: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
FRANCISCA BARROSA (Chica Barrosa)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
CHIQUINHA RIBEIRO	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
CREUZA SOARES	DISSERTAÇÃO DE Mestrado: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
EDILEUZA S. BARROZO (Jandaia do Norte)	Informes coletados no 30º congresso de Repentistas em Teresina - PI, 2004
ELISA COSTA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90
ELPÍDIA MORAIS	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
FRANCISCA DE ASSIS BORGES (Diassis)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
FRANCISCA ONOFRE (Chiquinha Onofre)	Informes coletados no 30º congresso de Repentistas em Teresina - PI, 2004
IRACEMA GOMES	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141

LILA CRUZ	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
LUISA MARCOLINO	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
LUIZA DOS ANJOS	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice)
MARIA BENTA DE ARAÚJO	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 65
MARIA BEZERRA LEITE	Citada em entrevista com Sr. Miceno (cantador repentista). 2005
MARIA COSTA (ROSINHA ALVES)	Informes coletados no 30º congresso de Repentistas em Teresina - PI, 2004
MARIA DAS DORES PEREIRA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 9 Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
MARIA DO SOCORRO DE S. FERREIRA	Informes coletados no 30º congresso de Repentistas em Teresina - PI, 2004
MARIA DO RIACHÃO	COMUNICAÇÃO LATINO-AMERICANO - O PROTAGONISMO FEMININO. UNIVERSIDADE METODISTA. P. 146-147
LINDALVA GOMES (Maria Lindalva)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 91 Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
MARIA ROCHINHA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 92 Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
MARIA R. SILVA (Guriatã)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 92
MARIA DA SOLEDADE LEITE	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice) ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
MINERVINA DA SILVA COSTA (minervina ferreira)	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice) CITADA NA REVISTA CONTINENTE DOCUMENTO. p.14 e 15 ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
MOCINHA MAURÍCIO	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice) CITADA NA REVISTA CONTINENTE DOCUMENTO. p.14 e 15
MARIA ALEXANDRINA DA SILVA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
(MOCINHA DE PASSIRA)	CITADA NA REVISTA CONTINENTE DOCUMENTO. p.14 e 15 Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p.209 e 283 AMANCIO. Geraldo e PEREIRA, Vanderley. De repente cantoria. 1995. p. 43-44

MARIA RIBEIRO SANTOS (VOVÓ PANGULA)	CITADA NA COLEÇÃO MENINOS EU VI - EDIÇÕES CURISCO - 1987
	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
MARIA TEBANA	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p.305
	CASCUDO, Câmara. Vaqueiros e Cantadores. 2005. p. 215
	MOTA, Leonardo. Cantadores. 2002. p. 137
NANINHA GORDA DO BREJO	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	MOTA, Leonardo. Cantadores, prefácio de Luís da Câmara Cascudo. 7ª ed. Fortaleza: ABC editora. Rio-São Paulo. 2002.
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p.91
NEUMA DA SILVA	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice)
OTÍLIA SOARES	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p.292
PRETA MARIA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
RITA MEDEIROS	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p.179
SALVINA	CARVALHO, José Rodrigues de. Cancioneiro do Norte. 3 ed. Instituto Nacional do Livro. RJ. 1967. p. 340.
JOSEFA MARIA DA SILVA	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice)
	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p. 141
SEVERINA MARIA (BIU BONZINHO)	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice)
SOCORRO	Citada em entrevista com Sr. Miceno (cantador repentista). 2005
STELLA LEONARDO	Citada na carta de Manoel Diegues Jr. a Veríssimo de Melo em 1977.
TEREZINHA MARIA	AMORIM, Maria Alice. Terezinha Maria encanta pela tradição. (artigo escrito por Maria alice)
TEREZINHA RODRIGUES	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
Teresa Dantas de Lima (Terezinha Tietre)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho , 1978. p306
Antonia Feitosa (Toinha Feitosa)	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	- DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
TOINHA SANTA ROSA	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92

Josefa Anselmo de Sousa	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentista e Poetas de Bancada - Volume I de Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho, 1978. p. 141
ZEFINHA DO CHABOCÃO	ALVES SOBRINHO, José. Cantadores, repentistas e poetas populares. Campina Grande. Bagabem, 2003. p. 90 e92
	MOTA, Leonardo. Cantadores, prefácio de Luís da Câmara Cascudo. 7ª ed. Fortaleza: ABC editora. Rio-São Paulo. 2002. p.14
ZILDA QUEIROZ	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.
WANDA MARIA	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO: ASPECTOS DA CANTIGA DE IMPOVISO E DA PROFISSÃO DE VIOLEIRO NO NORDESTE DO BRASIL. Unioversité de Paris III, Elisabeth Clanet dit Lamanit, Eduardo de Vasconcelos Cruz, Outubro de 1979.

TOTAL DE 54 MULHERES REPENTISTAS

ANEXO F – Cartas

SAUDAÇÃO EM VERSOS PELO TROVADOR RODOLFO COELHO CAVALCANTE AO MAIOR FOLCLO-
RISTA VIVO DA TERRA: PROF. RAYMOND ANTEL

Cidade do Salvador
Terra em que o trovador
rubisca verso em papel,
Três de ~~novembro~~ novembro é a Data
~~quando o Poeta retrata~~
quando o Poeta retrata
Saudação para Cantel.

E neste SETENTA E DOIS
Ano do Folclore, pois,
Que relembra a Independência,
Algo que nunca se acaba
Ao chegar em Paracabana
De Cantel sofri a ausência.

Eu fui à Pousa Alegre e Santos
Para enxugar meus prantos
Por tanta melancolia,
Improvisei, de verdade,
Na famosa Faculdade
Chamada FILOSOFIA.

Na Guanabara, em São Paulo,
Dei diversas audições,
Fui à "CASA DO POETA"
Onde enchi-me de emoções,
Lembrei de COLOMBINA
A Poetisa mais fina
Nos versos de sua canções.

Meu caro Amigo Cantel
(Juro por Deus de Israel)
Que o seu nome no Brasil
É Luz para os Trovadores,
Relembro dos Cantadores
Pelos seus trabalhos mil!

Ainda tenho a esperança
De visitar sua França
Sua Grande Faculdade,
Apagaria o meu tédio
Através seu intermédio
Fosse à Paris de verdade!

Na França dos Grande Vultos
De Vitor Hugo, outros Cultos
Das Letras Universais
Faria maior reclame
Se assistisse a Notre Dame
E mais outras Catedrais!

Sua presença ao Brasil
É Folclore entre os mil
Folcloristas do País,
Consulte os grandes Doutores
E leve três Trovadores
Para cantarem Paris!

O Folclore é tão real
E por ser Universal
Sempre é algo sempre novo,
Portanto, mesmo distante
Aceite de Cavalcante
Um abraço do nosso Povo!

Os poetas, nordestinos
De Ceará à Bahia,
De São Paulo a Pernambuco
Lhes envia com alegria
Todos cheios de esperança
Um abraço para a França
Terra de Luz, Harmonia!

Berço de Jean D'ARC,
Terra de Napoleão,
De grande Alexandre Dumas,
De Charles Magne, Roldão
De Balzac e Emile Zola
FRANÇA-sempre foi a Escola
DAS LETRAS, DA ~~REDE~~ REDENEÇÃO!

Fim de estes todos versos
Meu prezado Folclorista,
Quando voltar ao Brasil
Se lebre do folhetista
Velho e cansado bastante:
RODOLFO C. CAVALCANTE -
TROVADOR E REPENTISTA!

Salvador, 3 de novembro de 1972
Rodolfo Coelho Cavalcante
RODOLFO COELHO CAVALCANTE
RUA AIVARENGA PEIXOTO, 156 - LIBERDADE
40.000 SALVADOR BAHIA

Carta de Rodolfo Coelho Cavalcanti a Raymond Cante

26.6.77

R. 20-6.77

26/06/77

VERÍSSIMO DE MÉLO

CAIXA POSTAL, 535

59.000 - NATAL - RN

Natal.25.5.77.

Eminente Mestre e Amigo

Prof. Cantel:

Mou abraço. Faz tempo que não tenho notícias suas. Espero que esteja com ótima saúde, produzindo sempre.

Trago-lhe um assunto, diria melhor, um problema de literatura de cordel, para o qual peço a sua atenção e seu ponto de vista.

Está aparecendo em Natal - e noutros pontos do país, - uma série de folhetos chamados de Literatura de Cordel, mas escritos por professores, estudantes, poetas e poetinhas não populares. Isso pode ser considerada literatura de cordel autêntica? - Evidentemente que não.

Mas, - observe - formalmente não há diferença entre essa chamada literatura de cordel e a legítima, que nós conhecemos, que vem desde o velho Leandro Gomes de Barros. Mesmo número de páginas, escrita em sextilhas, com xilogravura na capa... Mas, o importante parece que é o conteúdo. E se eu lhe disser que alguns têm um bom conteúdo folclórico? Daqui a cem ou duzentos anos, se reunirmos os folhetos autênticos com estes, quem poderá dizer o que é ou o que não é legítimo?

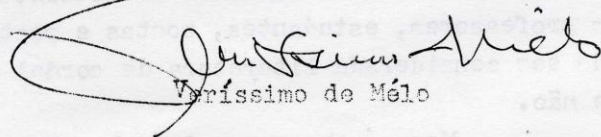
Gostaria de ouvir sua opinião sobre o problema.

Estou escrevendo ao Diégues Júnior a respeito. Quero também ouvi-lo. Mas acho muito difícil que alguém possa apresentar uma distinção - formal ou de conteúdo, - para diferenciar um folheto autêntico de outro que não o é. x

Ando hoje com esse problema na cuca.

Pego que me escreva, pois considero o Sr. a maior autoridade mundial no assunto, dando seu ponto de vista.

E aceite o meu abraço cordial, sempre amigo e de alta admiração,


Veríssimo de Melo

- A Fundação José Augusto, de Natal, está publicando folhetos de autênticos poetas populares, como forma de incentivo aos mesmos. Já recebeu algum? Se não recebeu, escreva-me que eu enviarei.

THIERS MARTINS MOREIRA

265594

R. J. Bar 134-C/3

Rio, 12 de junho 64

Meu caro Raymond Cantel.

Acabo de receber sua carta de 8. Veio rápida e rapidamente respon-
do. Estarei aqui em agosto para recebê-lo em minha casa, na Universidade ou
no Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa. Onde quizer estarei para dar-
lhe um abraço. Que história é essa de perguntar se me lembro de você? Por
que não haveria de lembrar-me? Tenho aqui os seus estudos sobre Vieira e
tenho em mim mesmo a recordação constante de sua simpatia e de nosso conví-
vio. Venha, pois. E saiba que não precisa de escrever a ninguém para ter
às suas ordens a coleção da Literatura de Cordel. Sou eu mesmo quem a colo-
cará à sua disposição. A iniciativa e o comando dos estudos sobre o assunto
é trabalho meu. Você ignora porque ao tempo em que o Catálogo saiu eu não
estava aqui e o prefácio é do Dr. Eugênio Gomes. Mas quem dirige as pesqui-
sas do Centro é este amigo que lhe escreve. Venha ver a nossa coleção. Além
dos mil já catalogados, possuímos outros mil folhetos dependentes ainda da
catalogação. Quando você chegar ~~agora~~ receberá o volume da ^{Tomos I,} Antologia que
está em provas finalíssimas. Venha ver o seu Roland, o seu Oliverios, o
seu Ferrabrás, o seu Carlos Magno, todos renascidos em novas formas da le-
genda nestas distantes terras da América. Você se espantará como certa vez
o Bataillon já se espantou. E se quer fazer um trabalho sobre o Nordeste na
Literatura de Cordel as fontes estão aqui. Lá está a vida social que a con-
diciona. Lá estão os trovadores. Lá está um estudioso como o Câmara Cascudo
Mas fonte mesmo, ordenada, posta em pequenas caixas, ~~em~~ e com uma equipe de
auxiliares que a conhecem, quem tem é o Centro de Pesquisas.

Recomendo-me à sua assentada mulher. Ela
também me recorda. É inteligente, bela e sutil.

Os amigos brasileiros o esperam.

Seu grande amigo do
Thiers



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Rio, 21 junho de 1977

Meu caro Veríssimo de Melo,

Desculpe o atraso com que respondo sua carta de 25 de maio. Em primeiro lugar, andei viajando; e em segundo lugar, houve por aqui um amontoado de problemas, alguns absorvendo-me bastante.

Por outro lado, o problema que você coloca não é fácil. Realmente, está surgindo uma literatura de cordel que podemos chamar "para-folclórica". É o que tem sucedido, da mesma forma, com danças e cantos, através de grupos de pessoas alfabetizadas, dançando e cantando Pastoril, Reisado, etc. Aqui no Rio mesmo tenho visto isto em colégios. O que é de estranhar, pois não aparece mais, no Rio mesmo (e não nos arredores, no interior) nenhum desses folguedos.

Já sabia do aparecimento desse tipo de literatura de cordel, que é elaborada por poetas não populares, antes alfabetizados, e consequentemente sem a espontaneidade e a naturalidade que encontramos nos autênticos autores populares.

Creio, pois, que a definição sua e do Cantel atende ao requisito básico para se considerar como literatura de cordel: ser popular. No caso da Stella Leonardo, claro que não é literatura de cordel; ela apenas tomou o modelo de cordel para elaborar a sua poesia. É a mesma coisa que um poeta tomar a forma dos Lusiadas e fazer uma poesia dentro dos cânones camonianos. Será que isto pode ser considerado como os Lusiadas?

A meu ver, se o autor não é popular, mas imita o popular (a espontaneidade, a naturalidade, a idéia, o estilo do autor de cordel analfabeto ou semi-alfabetizado) não é folclórico, mas, no caso, para-folclórico ou tal vez, até mesmo, nem isto.

O que se deve levar em conta, principalmente, é o conteúdo, a linguagem, a maneira de expressar, a espontaneidade das próprias frases, sempre com seu ritmo, ou pelo menos seu sentido popular.

É o que me ocorre dizer no momento. Lamento, apenas, não ter tido tempo de lhe escrever antes.

Mas aqui, como sempre, a seu dispor, na expectativa alegre de ter suas notícias.

Cordial abraço, *vlb*

Manoel Digues Júnior
Manoel Diêgues Júnior

Carta de Manoel Digues Júnior a Veríssimo de Melo