

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Luciany Aparecida Alves Santos

**A ENCENAÇÃO DO POPULAR:
A LITERATURA DE CORDEL NO ESPAÇO DA MIGRAÇÃO**

**João Pessoa - PB
2011**

LUCIANY APARECIDA ALVES SANTOS

**A ENCENAÇÃO DO POPULAR:
A LITERATURA DE CORDEL NO ESPAÇO DA MIGRAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura
Linha de Pesquisa: Memória e produção cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Marinho
Lúcio

**João Pessoa - PB
2011**

S237e Santos, Luciany Aparecida Alves.

**A encenação do popular : a literatura de cordel no espaço da migração
/ Luciany Aparecida Alves Santos. - - João Pessoa: [s.n.], 2011.**

151f. : il.

Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1. Maxado, Franklin. 2. Jotabarro. 3. Literatura popular. 4.
Literatura de Cordel. 5. Migração.

UFPB/BC

CDU: 82-91(043)

Dissertação intitulada **A encenação do popular: a Literatura de Cordel no espaço da migração**, da mestrandia Luciany Aparecida Alves Santos, defendida e aprovada com distinção no dia 4 de março de 2011, como condição para a obtenção do título de mestre em literatura pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA:



Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina Marinho Lúcio - UFPB/PPGL (Orientadora)

Prof. Dr. Helder Pinheiro - UFPB/PPGL (Examinador)

Prof^ª. Dr^ª. Julie Antoinette Cavignac - UFRN/PPGAS (Examinadora)

Prof^ª. Dr^ª. Liane Schneider - UFPB/PPGL (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Considero tarefa difícil após a realização de um trabalho acadêmico, seja ele em qualquer nível, construir uma lista de agradecimentos e reconhecimento que consiga abarcar todos os (as) envolvidos (as) no processo. Na verdade, é impossível listar o nome de todos (as) quem devo agradecer pelas contribuições por vezes ofertadas a esta pesquisa. Por isso desde já peço desculpas aos que por ventura deixei de citar.

Inicio esta difícil tarefa agradecendo aquelas que me proporcionaram ser a mulher que sou hoje, minhas mães Maria Ruth Vieira Alves e Luci Iara Vieira Alves, mulheres que me constituíram independente, autônoma e corajosa.

Agradeço a minhas tias e tios que como sujeitos migrantes me foram exemplos, presenças e sentimentos constantes durante toda a escrita desta dissertação.

Agradeço a meu irmão André Luís pelo afeto, pelo carinho e pelo companheirismo. À minha especialíssima cunhada/irmã Tássia Tavares, que me compreende, me incentiva e me apóia. Ao meu amigo/irmão Alexandre Geisler, alma errante que me acompanha por todos os caminhos e não caminhos da vida.

A todas as minhas amigas e amigos que me acompanham pela vida e que me constituem. Neste momento em especial agradeço a Fernanda Marques que tanto apoiou e incentivou meu deslocamento para a Paraíba. À Débora Suely e família pela amizade, confiança e incentivo. À Agenilda França, Pollyanna Brasil, Denise Mota, Claudi Mota, José Roberto Braga, Jorcelia Raimilda, Rebeca Dantas, Luciane Almeida, Jandira Souza e Cissa Rodrigues, pelos emails, pelas ligações, pelas visitas, pelas mensagens no celular, pelo apoio e amizade que me dedicaram no processo de mudança de estado e de desenvolvimento do mestrado.

Agradeço a Rita Vieira por ter acompanhado minha trajetória acadêmica, incentivando aconselhando e principalmente encorajado-me nas decisões e por ter sido meu elo com a Paraíba.

A todas as residentes e funcionárias da Residência Universitária Feminina da UFPB Elisabeth Teixeira, casa que fiz morada nos primeiros meses em João Pessoa.

À Rosilene Marafon, pela atenção, pelo carinho, amizade e cumplicidade que dedicou a mim desde meus primeiros momentos em João Pessoa.

À Liane Schneider pela acolhida no PPGL-UFPB, pelo carinho, pela atenção e pelos conselhos.

A minha orientadora Ana Cristina Marinho, pela calma e serenidade com a qual assumiu minha pesquisa.

Às (o) professoras (or): Wilma Martins, Helder Pinheiro e Socorro Barbosa, pela acolhida na instituição, pelas dicas e referências.

À professora Maria Ignez Ayala pelas conversas, pelos livros, e principalmente por ter concedido o uso da entrevista inédita do poeta João Antonio de Barros.

Ao grupo de pesquisa sobre poéticas da oralidade “Pela Diferença Nômade”, que semeou adubo para os questionamentos e reflexões de minha pesquisa.

A diretoria, funcionários e estagiários do Museu Casa do Sertão da Universidade Estadual de Feira de Santana, espaço acadêmico no qual minhas pesquisas brotaram. Em especial agradeço a Cláudia, Odilon, Cristiana, Júlia, Carlinhos, Ana Marta, Fernanda e Seu Mário.

A meu orientador da Graduação Gilmário Moreira Brito que tanto me esclareceu e instruiu sobre os caminhos a trilhar na pesquisa da poética popular nordestina.

Ao poeta Franklin Maxado por ter dividido suas memórias e por ter autorizado o uso de sua entrevista neste trabalho.

À Danielle Deyse pela colaboração e compreensão no desenvolvimento do estágio docência REUNI.

Ao CAPES/REUNI pelo incentivo financeiro.

A todas as (os) colegas do mestrado em especial a Marina e Rodrigo.

As minhas queridíssimas amigas e apoios em João Pessoa, Georgiana Coelho, Gilsa Elaine, Nara Limeira, Suelany Christtinny e Lilásia Arêa. À Cristina Bongestab, pela amizade, companheirismo e pelo compartilhamento das saudades.

Ao Núcleo de Estudantes Negras e Negros da Universidade Federal da Paraíba, que me fez encontrar-me irmã entre eles. Agradeço a Danilo, Ana Luiza, Elizabete e Alessandro pela irmandade, amizade, companheirismo e AXÉ.

A Fred Igor Santiago, pelo forte AXÉ, pela pretitude, pela amizade e pela doação de livros a minha pesquisa.

Finalizo, com um agradecimento especial a Clissio Santana, a quem agradeço o Amor, o companheirismo, o carinho, o apoio constante, o incentivo, a amizade, o divertimento, a espiritualidade, a força, a coragem, a sensibilidade, a paciência, a leitura e releitura de meus textos, a dedicação com a qual tem me incentivado na continuidade e crescimento da vida acadêmica. E principalmente por se permitir e me permitir constituirmo-nos novos em nossa relação de gênero.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar como a literatura de cordel se apresenta no espaço multicultural da migração. Compreendemos a cidade de São Paulo como palco no qual, nas décadas de 70 e 80 do século passado, os poetas migrantes João Antonio de Barros (Jotabarros) e Franklin Machado (Maxado Nordestino) expressaram, através de seus folhetos, as relações com o novo espaço. Essas produções literárias serão objetos de análise para esta dissertação. Entendemos a literatura de cordel como tradição dinâmica que ganha novos contornos nas sociedades fragmentadas, pois acreditamos que a poética nordestina é uma arte viva que, inserida na sociedade, acompanha seus produtores e se modifica com eles. O poeta migrante, ao chegar ao novo lugar, retoma suas tradições como forma de se manter ligado ao passado. Essa ação reconstrói as tradições, trazendo-as para o presente. Nossa pesquisa se propôs a demonstrar as relações com o espaço da migração através das vozes e dos versos dos poetas Jotabarros e Franklin Maxado.

Palavras-chave: Literatura de Cordel; Migração; Jotabarros; Franklin Maxado.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the cordel literature is presented in the multicultural area of migration. We will analyze the work of Joao Antonio Barros (Jotabarros) and Franklin Machado (Maxado Nordestino), migrant poets who moved to and lived in São Paulo in the 1970s and 1980s, and their articulation with this new urban space. Cordel literature is seen as both traditional and dynamic, as it is shaped by the past and the changing dynamics of the fragmented societies where it is produced. Thus, it undergoes a constant process of re-invention, as writers reflect their current reality while at the same time attempting to reconnect with their roots. Barros and Machado rearrange their relation with the past in response to a challenging present, and this study will look at the impact of migration on their voices and verses.

keywords: Cordel literature; migration; Jotabarros; Franklin Maxado.

Lista de Ilustrações

Figura 01: Capa do folheto A sêccca do Ceará	28
Figura 02: Capa do folheto Os nordestinos no Rio e o Nordeste abandonado	32
Figura 03: Capa do folheto O que faz o nordestino em São Paulo	36
Figura 04: Franklin Machado e a Esposa, Maria Helena.....	56
Figura 05: Capa do folheto Doutor! Que faz em Cordel?	60
Figura 06: Capa do folheto Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr.	65
Figura 07: Capa do folheto A metamorfose é só em São Paulo	70
Figura 08: Capa do folheto ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”	74
Figura 09: Capa da 1ª. Edição do folheto Um marco feito a Maxado Nordestino	101
Figura 10: Capa da 2ª. Edição do folheto Um marco feito a Maxado Nordestino	101

ROTEIRO

ABERTURA.....	11
----------------------	-----------

PRIMEIRO ATO - Apresentação do Cenário: Conceitos e Espaços

1.1 Literatura de Cordel: Definições Poéticas.....	17
1.2 Migração Nordestina: Nos Espaços da Literatura de Cordel	27
1.3 São Paulo: Cidade Palco.....	40

SEGUNDO ATO - Os Personagens em Cena

2.1 Jotabarro: O Poeta da Tradição.....	51
2.2 Franklin Maxado: A Construção de Um Personagem Popular.....	54
2.3 A Encenação do Popular ou A Literatura de Cordel no Espaço da Migração.....	59

TERCEIRO ATO - Moral da Peça: A Tradição Se Refaz

3.1 O Marco: Uma Tradição Poética.....	81
3.2 “O Marco Brasileiro”.....	93
3.3 “Um Marco Feito a Maxado Nordestino”.....	100

FECHAM-SE AS CORTINAS	109
------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	110
--------------------------	------------

ANEXOS.....	124
--------------------	------------

ABERTURA

As cortinas se abrem e vemos um grupo de pessoas, esqueléticas e famintas, a se escorarem umas nas outras na tentativa vã de dar mais um passo. A expressão desse grupo é de aturdimento, tonteira, desvario. Uma forte luz incide sobre elas até que suas imagens não podem mais ser vistas. Aos poucos, a luz diminui e as imagens vão reaparecendo no palco, agora, no grupo, reconhecem-se famílias, muitos homens, poucas mulheres e algumas crianças. Vestidos com a roupa do domingo, sobem no carro, aglomeram-se entre os bancos de madeira. O caminhão sai de cena, o palco fica vazio, a luz diminui até não se ver mais nada.

O palco se divide em dois. Numa rodoviária, um homem sozinho, com uma mala, espera o ônibus. Apegado à sua mala como a um bote salva-vidas, ele entra e senta na primeira poltrona vazia. Ele, sua mala e seu sonho. Na memória, a saudade e a angústia de onze filhos para alimentar. Do outro lado, homem branco e mulher negra se despedem de familiares e amigos. Lágrimas, risadas, atores e atrizes acenam para o casal que parte, o aceno é discreto, a noite é taciturna. Na memória do homem, desapego, angústia, aflição e ansiedade.

O palco é um só, os prédios são grandes, altos, os carros buzina e correm, o tempo é acelerado, frenético. As ruas são vazias de compreensão. Os ônibus são lotados, apertados, o trem vem vindo – corre, pega o metrô, pega o tempo, o tempo passa, o tempo não espera, dois homens dançam, alucinados, cada um com uma mala, assustados, ausentes, excitados, sonhadores. Os dois dançam até desacelerar o tempo - exaustos, sem cama, sem lama, sem chão. Desconexos com o presente, perdidos do passado, buscando o futuro, eles repousam na noite sem tréguas.

O dia é o mesmo, é a mesma cidade multiconvulsiva. Movidos pelos sonhos até ali, adaptam-se inadequados à rotina noite-dia da cidade. Sem trégua, sem beira, sem espelho. Sem imagem para se refletir, maquiam-se cotidianamente na definição do outro sobre si, na imagem do que lembram que eram. Armados com as máscaras do passado e do presente, coladas ao rosto, vão para as ruas, vão para os centros, encenam suas imagens. Querem ser os mesmos, são sem definição, querem ser outros. Passado, presente, futuro. Com o presente no meio, sempre o presente agora, os dois são do tempo presente, sem deixar de ser do passado e do futuro.

Esses homens são João Antonio de Barros, migrante nordestino que sai de Recife para São Paulo, em 1973, “sem um cruzeiro no bolso”, mas com uma mala cheia de folhetos, deixando na cidade onze filhos. O outro é Franklin de Cerqueira Machado, também migrante, que sai de Feira de Santana, em 1972, com sua esposa, a atriz Maria Helena, deixando atrás de si incompreensão e racismo. Para esses dois sujeitos, São Paulo será espaço para encenarem suas tradições e suas identidades culturais. Nesse novo lugar, eles se fragmentaram e se reconstituíram a partir da herança do lugar de partida, do presente que lhes exigiu novas posturas e do futuro que os impulsionou para prosseguir (LUYTEN, 1981; SANTOS, 2009b).

Duas viagens diferentes, dois sujeitos diferentes, mas uma mesma tradição os une - a poética popular nordestina. João Antonio de Barros, o Jotabarros, vai para São Paulo com sua arte pronta, leva na mala mais de 4 mil folhetos. Franklin Machado reconstrói-se poeta popular no lugar de chegada, em São Paulo ele transforma-se em Maxado Nordestino (LUYTEN, 1981).

Essas são as cenas escolhidas para abrir esta dissertação. O desejo é que este texto seja visto como se vê no teatro uma peça, pois o que analisamos são as encenações de poetas populares, migrantes nordestinos na cidade de São Paulo.

A temática desta dissertação teve início na graduação (Letras/Universidade Estadual de Feira de Santana), num dia de árdua pesquisa no acervo de cordel da Biblioteca Setorial Monsenhor Renato Galvão. A biblioteca é parte do Museu Casa do Sertão. Eu era bolsista do museu e tinha como função catalogar o acervo de folhetos da biblioteca. Em alguns dias da semana, ficava na biblioteca no período da tarde. Nesses dias, tinha como companhia o auxiliar de biblioteca e um senhor calvo e grisalho que sentava duas mesas depois da minha e lia um jornal. Um dia, angustiada com dúvidas sobre a classificação dos folhetos, dirigi-me ao auxiliar e pedi ajuda e ele disse que quem poderia me ajudar era o dito Senhor, pois este era cordelista.

Imediatamente, dirigi-me a ele e tive a grata surpresa de descobrir que aquele era Franklin Maxado. Numa tarde, eu soube de toda sua vida, da infância, das viagens, das graduações, do casamento, de São Paulo e, principalmente, do cordel. Encantada com aquele vasto universo que se abriu para mim, comecei a pensar sobre a literatura de cordel na cidade de São Paulo. Nesse mesmo período, fazia a leitura dos livros **Identidade cultural na Pós-modernidade** e **Da diáspora**, de Stuart Hall, e **Culturas híbridas**, de Nestor Garcia Canclini. O relato daquelas memórias mais a leitura desses teóricos desencadearam em mim questões que ainda hoje busco responder. Algumas dessas procuro responder nesta dissertação.

Esse encontro com Franklin coincidiu com o momento em que o Museu começou a organizar uma exposição em homenagem ao poeta. Devido a minha aproximação com ele, fui responsabilizada por desenvolver a pesquisa para essa exposição. Foram nove meses de pesquisa sobre o poeta, no acervo da Biblioteca do Museu e em seu acervo pessoal. A partir dessa investigação, fui juntando e guardando o que achei que algum dia pudesse servir para uma pesquisa mais densa e detida. Depois desse período, fui bolsista de iniciação científica e meu projeto se propôs a fazer um levantamento de poetas migrantes que tivessem produzido folhetos em São Paulo e/ou Rio de Janeiro, entre as décadas de 50 e 80 do século passado.

Durante o mestrado, pude me dedicar a uma análise mais específica da obra desses poetas. Nossa proposta é compreender quais foram as dinâmicas da poética popular nordestina no espaço da migração. Nosso espaço da migração será a cidade de São Paulo, entre as décadas de 70 e 80. Entenderemos essas relações a partir das vivências dos poetas migrantes João Antonio de Barros (Jotabarro) e Franklin de Cerqueira Machado (Maxado Nordestino). Organizada para ser vista como uma peça na qual os atores desfilam suas encenações sobre nossos olhos, esta dissertação dividiu-se em três atos.

No primeiro ato, conheceremos a lógica da peça, a escolha do cenário e o palco; definiremos teoricamente os conceitos utilizados em nossa pesquisa. A literatura de cordel será apresentada como forma literária que possui uma poética específica. Através dos versos dos poetas, buscaremos teorizar sobre quais são as regras que compõem essa poética, quando se formaram e como são divulgadas. Entenderemos a literatura de cordel como tendo suas origens nas cantorias e cantigas nordestinas (ABREU, 2006).

Questionaremos o uso do conceito de popular, compreendido a partir das teorias românticas e folcloristas europeias desenvolvidas no século XIX, que viam a cultura popular e o povo como massas anônimas que precisavam ser resgatadas (ORTIZ, 1992). Nesta pesquisa, a poética popular será compreendida de forma dinâmica, como literatura viva que se relaciona com o presente. O poeta popular será um autor individual que imprimirá em seu texto sua marca autoral. Para demonstrarmos esse dinamismo das poesias populares, iremos analisar seus produtores no espaço multicultural da migração (HALL, 2008).

Na década de 70, eram várias as imagens sobre a migração nordestina que se constituíam no país, através de músicas, filmes, romances, poemas. Escolhemos três folhetos para compreendermos as diversas cenas da migração a partir dos versos dos poetas. São eles **A sêcca do Ceará**, de Leandro Gomes de Barros; **Os nordestinos no Rio e o Nordeste abandonado**, de Apolônio Alves dos Santos; e **Os nordestinos em São Paulo**, de Jotabarro. Esses três poemas nos apresentam uma cenografia sobre a migração nordestina brasileira que

é composta por imagens grandiosas e eloquentes da seca, os sofrimentos do pau-de-arara e a vida do migrante no espaço da migração. Esta última imagem, construída pelo folheto do Jotabarro, será nossa primeira visão do migrante e poeta popular na grande cidade.

Entre as décadas de 70 e 80, São Paulo já se constituía como um grande pólo econômico do país, o que fez com que esse estado recebesse milhares de migrantes (BAPTISTA, 1998). Cidade multicultural, a capital paulistana apresentava-se como o lugar da fragmentação, os sujeitos recém-chegados de outras realidades tinham que se adaptar às novas vivências. O que eles haviam sido até ali parecia descartável para sobreviver naquele novo lugar, no entanto, eles ainda não eram outros e o seu eu do passado habitava no presente. O migrante torna-se um sujeito que tenta equilibrar os três tempos: o seu eu do passado, seu atual e seu desejo de futuro. No espaço multicultural da migração, o susto em ter que ser outro o faz retornar às suas identidades culturais. Nesse momento, sua memória traz à tona as recordações do passado: o sujeito passa a ser uma imagem mítica do que era (SANTOS, 2009b; HALL, 2003, CANCLINE, 2008). Nos grandes centros, eles marcavam pontos de encontros entre iguais para a troca de experiências. Em São Paulo, o bairro do Brás foi o ambiente que aglutinou esses sujeitos saudosos de suas práticas culturais. (AYALA, 1988).

No segundo ato, os poetas João Antonio de Barros (Jotabarro) e Franklin de Cerqueira Machado (Maxado Nordestino) serão personagens para compreendermos a encenação da literatura de cordel no espaço da migração. Jotabarro, que havia chegado a São Paulo, pronto e legitimado como poeta popular, choca-se com as novas nuances do cordel apresentadas na cidade. O poeta não se fecha às novas possibilidades, tenta se adaptar aos novos lugares de venda e novas possibilidades de produção. Ele será requisitado para vender seus versos em Universidades e feiras de arte. As xilogravuras do poeta ganham destaque e ele passa a ser reconhecido mais por suas gravuras do que por seus versos. A diminuição na venda de seus versos e o fato de ter como vizinho de banca, na feira, o poeta Franklin Maxado, que tinha como profissão a advocacia e o jornalismo e que estava fazendo sucesso, incomodam Barros e o fazem produzir o folheto **Doutor! O que faz em cordel?** O poema questiona a legitimidade de Franklin Maxado como poeta popular, Barros alegava que o colega não dominava as regras de composição da literatura de cordel.

Franklin Maxado, poeta formado no espaço do deslocamento, encontrou-se na encruzilhada entre ser e não ser poeta popular. Respondendo ao questionamento do colega, Franklin escreve **Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr**, poema que vai defender uma tradição poética dinâmica e passível de modificações. Depois desse folheto, Jotabarro segue a peleja e lança **A metamorfose é só em São Paulo**, poema que reafirmará suas

posições contra as possíveis modificações na poética nordestina. Entra na peleja o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que escreve **ABC a Franklin Machado, o “Maxado Nordestino”**, versos que buscam defender o poeta iniciante. A análise desses quatro folhetos nos levará a compreender as encenações do popular, ou seja, da literatura de cordel no espaço da migração.

No terceiro ato, refletiremos sobre as consequências da encenação do popular nos espaços do deslocamento, enfatizando que as tradições, quando trazidas para os espaços multiculturais, refazem-se. Franklin Maxado, para legitimar-se como poeta popular, escreve um marco resgatando a escrita do consagrado poeta popular Leandro Gomes de Barros. Para compreendermos a importância de escrever um folheto no formato de marco na literatura de cordel, explicaremos no terceiro ato o que é essa composição e como ela se estrutura. Fazer um marco significa expor os dotes de versar, rimar e construir temas na literatura de cordel. São raros os estudos que se propõem a analisar os marcos, por este motivo para esta pesquisa criamos um método de análise. Dividimos o marco em três grandes partes: 1) Anúncio (apresentação da narrativa); 2) Descrição do marco (entrada do texto no universo fantástico); 3) Revelação (a voz do autor). Compreenderemos também, que a segunda parte compõe-se de três momentos: 2.1) Descrição das construções e maravilhas do marco; 2.2) Exposição de conhecimentos do autor; 2.3) Defesa de sua propriedade poética. A partir desta construção metodológica analisaremos os folhetos **Um marco feito a Maxado Nordestino** de Franklin Maxado e **O marco brasileiro** de Leandro Gomes de Barros.

Franklin Maxado escreveu, **Um marco feito a Maxado Nordestino**, em referência ao marco do poeta Leandro Gomes de Barros, **O marco brasileiro**, escrita que seguiu à risca a estrutura do texto de Leandro Gomes. Quando um novo poeta mostra-se consciente do passado literário da arte que pratica, ele retoma a tradição e a traz para o presente, oportunizando que seu texto seja comparado ao texto consagrado. Essa atitude mantém as tradições vivas e dinâmicas (ELIOT, 1989).

Por fim, fecharemos as cortinas de nossa encenação, ou seja, concluiremos nossa dissertação, reafirmando que as tradições populares renovam-se no espaço multicultural da migração. Nossa pesquisa buscou mostrar a literatura de cordel como arte dinâmica que se reformula nos novos espaços e que acompanha seus produtores em seus percursos sociais, transformando-se junto com eles. Acreditamos que a produção da poética popular nordestina nos espaços do deslocamento e da fragmentação não dissipa suas tradições, mas, ao contrário, retoma o passado, acrescentando a ele novos valores e novos formatos.

PRIMEIRO
ATO

APRESENTAÇÃO DO CENÁRIO:
CONCEITOS E ESPAÇOS



1.1 Literatura de Cordel: Definições Poéticas

A literatura de cordel nordestina possui uma poética¹ que define as formas de versificação, rimas, oração e editoração de cada folheto. Os poetas atuais, ao escreverem seus versos, estão reproduzindo as regras que foram estabelecidas por escritores de outra geração, criando um sentido histórico para o texto. Esse percurso histórico da escrita estabelece uma tradição. No caso do folheto nordestino, essa tradição se baseia não apenas no texto escrito, mas também na oralidade. Os primeiros poetas que imprimiram seus versos no papel escreveram tendo como base regras fixas de versificação utilizadas na oralidade das cantorias nordestinas. Por isso, ao nos referirmos a uma tradição da literatura de cordel, temos que ter em mente tanto uma historiografia do texto escrito quanto da oralidade.

Antes de compreendermos como se constitui essa poética, é indispensável entendermos o uso da nomenclatura: literatura de cordel. Definição implantada no Brasil entre as décadas de 60 a 70, a denominação literatura de cordel passou a ser usada com o objetivo de equiparar as origens do folheto nordestino às da literatura de cordel portuguesa.² Na década de 70, declarações de alguns poetas revelavam a novidade do uso do termo, fato que observamos na fala do poeta Jotabarro em entrevista cedida aos pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, em São Paulo, na década de 70³. Perguntado sobre a novidade do uso do termo, o poeta afirma:

a palavra literatura de cordel é realmente nova, porque ela surgiu assim 1968 ou 1969, como eu escrevi no meu livro, registrei como 1969, mas deve ter sido em 1968 mais ou menos, eu não tenho certeza, mas foi nessa época. Essa palavra de literatura de cordel é muito nova, ainda existe nordestinos no interior de Pernambuco (...) que não sabe o que é literatura de cordel. Ele conhece esses livretos como folhetos e romances ou então história contada em verso.⁴

¹ O termo *Poética* nesta dissertação é utilizado como “coleção de regras ou de preceitos estéticos referentes à poesia”. (VALÈRY, 1945, apud, TODOROV, 1968, p. 16)

² A pesquisadora Márcia Abreu trouxe à tona a arbitrariedade da denominação, numa vasta pesquisa de comparação entre o folheto nordestino e a literatura de cordel portuguesa. (ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. São Paulo: Mercado de letras. 2006).

³ Essa entrevista não está publicada, ela foi gentilmente cedida para esta pesquisa pela Professora Maria Ignez Ayala.

⁴ BARROS, João de. **Entrevista concedida à Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala**, em São Paulo, 19/03/1978. Acervo Ayala digitalização da fita cassete numero 117.

Entre os consumidores e produtores do folheto nordestino, até as décadas de 70-80⁵, a literatura de cordel era chamada de livretos, versos, folhetos, romances ou histórias. Em algumas cidades do interior baiano, se conheceu o termo literatura de cordel a partir dos folhetos da Editora Luzeiro⁶, que eram trazidos para o sertão pelos filhos da terra que migraram para São Paulo.⁷ A Editora Luzeiro trazia impresso no verso de seus folhetos o nome “Literatura de Cordel” e uma definição, explicando que esta tinha se originado em Portugal e que o nome era cordel, pois os exemplares eram vendidos em cordões.

No Brasil, a prática de vender os folhetos pendurados em cordões não existia até esse período. O que se via eram os livretos sendo vendidos em malas, bancas ou expostos em esteiras, nas feiras livres. Como reafirma o pesquisador Umberto Peregrino:

Nas feiras (...), o sistema de pendurar é pouco encontrado. O que prevalece é a venda feita tendo os folhetos espalhados em esteiras (estas sobre o chão) ou em cima de tabuleiro, armado de propósito. E o vendedor, em geral munido de alto-falante, faz o pregão de folhetos que lhe parecem mais atraentes (PEREGRINO, 1984, p. 19).

As novas nomenclaturas e definições espalharam-se entre os estudiosos, produtores e consumidores do folheto. Na entrevista a cima citada, Jotabarro esclarece em quais condições ele utilizava o termo e de onde surge:

Bom (...) na faculdade, quando eu dou conferências, eu chamo de literatura de cordel, que é realmente, é uma palavra até bonita, né? (...) Então, a literatura de cordel ficou bem bonitinho, né!? Esse nome até que eu gostei. (...) Apesar de ser uma coisa estranha, não é nossa, né, mas fazer o quê, se vem dos sabichões, né.⁸

O poeta afirma que fazia o uso do termo apenas em conferências na faculdade⁹, essa afirmação sugere que a nomenclatura “literatura de cordel” primeiro começou a ser usada em universidades. Jotabarro demonstra simpatia pelo uso do termo, segundo o poeta, essa nomenclatura ficou bem “bonitinho”, fato que demonstra a aceitação do novo uso. No entanto, ao final de sua fala, o poeta faz a ressalva “apesar de ser uma coisa estranha”. Por

⁵Em alguns lugares, até hoje, o cordel é também reconhecido como livreto, versos, folhetos, romances ou histórias.

⁶ Editora localizada na cidade de São Paulo, que produzia folhetos nordestinos.

⁷ Meu primeiro contato com o cordel se deu a través dos livretos da Luzeiro, trazidos para a Bahia pelos meus tios que tinham migrado para São Paulo. Em São Paulo meus tios compravam os livretos para apaziguarem a saudade das histórias que minha avó contava em casa. Na Bahia, os livretos eram recebidos como lembranças da capital paulistana.

⁸ BARROS, op, cit, nota 3.

⁹ Nesse período Jotabarro era solicitado para apresentações e conferências na Universidade de São Paulo.

“coisa estranha” entendemos que o poeta quis dizer que esse termo, essa nomenclatura, é estranha ao seu meio, não é usual em seu ambiente. Se pensarmos que Jotabarro é poeta popular nordestino, podemos concluir que o termo literatura de cordel surge fora desse ambiente, ou seja, não é um termo usado ou definido por poetas populares nordestinos. O poeta confirma essa hipótese, quando, ao final da frase, diz: “não é nossa né, mas fazer o que, se vem dos sabichões”, ou seja, não é “nossa”, não é usada pelos poetas populares. Porém, ele está fazendo uso, pois “vem dos sabichões”. Como na sua fala já havia uma referência à faculdade, supomos que “sabichões” são os acadêmicos.

A fala de Jotabarro confirma que a denominação literatura de cordel não surge dos produtores dessa arte, mas de pesquisadores universitários, no entanto, demonstra também que os poetas populares começavam a fazer uso desta nomenclatura, para que sua experiência fosse reconhecida e aceita pelas faculdades. A partir das décadas de 70-80, a denominação se populariza entre os produtores, poetas e leitores, chegando, na atualidade, a ser usada sem estranhamento, tanto no meio acadêmico quanto no popular. Utilizaremos o termo literatura de cordel, no entanto compreendemos que essa poética tem influências nas cantorias nordestinas e não unicamente no cordel português.

Entendemos que a literatura de cordel é uma forma literária com registros impressos que datam do século XIX, tendo uma edição mais sistematizada a partir de 1893, com o poeta Leandro Gomes de Barros. Antes mesmo de sua primeira versão impressa, sua estrutura métrica vinha sendo definida nas experiências de oralidade desenvolvidas no Nordeste brasileiro: as cantorias, pelejas, desafios, repentis e versos. “A poesia popular dos folhetos tem sua pré-história nos chamados cantadores” (PEREGRINO, 1984, p. 22). Segundo a pesquisadora Márcia Abreu:

Não restaram registro dessa prática nos primeiros séculos da história do Brasil, mas alguma notícia sobre cantorias oitocentistas foram conservadas. São informações e trechos de poemas guardados na memória de antigos poetas entrevistados por folcloristas ou reconstituições feitas em folhetos recordando velhas pelejas. Se não são registros inteiramente confiáveis, sujeitos aos deslizes da memória, carregam consigo uma marca fundamental: o caráter fortemente oral dessa produção, tanto no que tange à composição quanto à transmissão (ABREU, 2006, p. 74).

As cantorias nordestinas foram as bases que compuseram as formas poéticas da literatura de cordel que conhecemos hoje. A composição formal dos folhetos apresenta versos feitos a partir da oralidade. Muitos poetas recitam seus poemas antes de os transcreverem para o papel; alguns cantam as palavras para formarem as rimas que depois serão escritas. O verso

popular está inserido no ambiente da oralidade, independente do poeta ser letrado ou não. Nesta pesquisa, compreendemos o cordel como uma forma literária que se relaciona com as formas orais da literatura popular. Nos folhetos, o oral e o escrito se complementam, se agrupam, nunca se deslocando um do outro. Ainda é prática no interior de algumas cidades nordestinas¹⁰ a leitura do folheto em voz alta, mesmo se os ouvintes forem letrados. Por isso, compreendemos que no momento da produção do folheto, “as exigências pertinentes às composições orais permanecem”, mesmo tratando-se de um texto escrito. “Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito” (ABREU, 2006, p.118).

É em finais do século XIX que a prática da impressão dos versos se intensifica. As versões impressas dos folhetos passaram a existir de forma mais sistematizada a partir da aquisição de equipamentos tipográficos pelos poetas cantadores:

O início da atividade editorial, no campo da literatura de folhetos, contou, nas últimas décadas do século XIX, com a maquinaria ociosa dos jornais de Recife, com a Tipografia Minerva, de Fortaleza, a partir de 1892, e com outras gráficas da região. Período em que se estabeleceram os primeiros poetas/editores, como Leandro Gomes de Barros, em Recife, e Chagas Batista, na Paraíba, formadores do acervo que depois pertenceria a João Martins de Athayde, vendido, em 1949, a José Bernardo da Silva,romeiro alagoano estabelecido em Juazeiro do Norte, Ceará (CARVALHO, 2005, p.11).

É nos Estados Nordestinos¹¹ que a editoração dos folhetos origina-se e encontra solo fértil para sua formação e multiplicação. Os poetas Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista e João Martins de Athayde iniciam e sistematizam a editoração dos folhetos. Os primeiros poemas registrados são do poeta Leandro Gomes de Barros¹². O pesquisador Câmara Cascudo, no livro **Vaqueiros e cantadores**, publicado em 1937, foi um dos primeiros a relatar a grandiosidade poética e editorial de Leandro Gomes.

Leandro Gomes de Barros, 1868-1918. (...) Viveu exclusivamente de escrever versos populares, inventando desafios entre cantadores,

¹⁰ Minha mãe é uma jovem professora do município de Irajuba, interior baiano. Até hoje, ela canta as histórias dos folhetos dentro de casa. E os familiares, letrados, preferem a leitura dela (oral) à que eles mesmos fazem individualmente.

¹¹ Inicialmente, Pernambuco e Paraíba.

¹² Maiores informações, ver as referências: CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA; UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA. **Literatura popular em verso. Antologia: Leandro Gomes de Barros**. Tomo III. João Pessoa, 1977. DIEGUES JR., Manoel. *Ciclos temáticos na literatura de cordel*. In: **Literatura popular em versos**. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1973.

arquitetando romances, narrando as aventuras de Antônio Silvino, comentando fatos, fazendo sátiras. Fecundo e sempre novo, original e espirituoso, é o responsável por 80% da glória dos cantadores atuais. Publicou cerca de mil folhetos, tirando deles dez mil edições (CASCUDO, 1984, p. 318).

Leandro Gomes de Barros foi o primeiro poeta que, sistematicamente, começou a publicar seus versos. A partir dele, surgiram os poetas-editores. O período entre finais do século XIX e começo do século XX foi definitivo para as implementações e definições das marcas editoriais dos folhetos. No começo do século XX, o poeta e editor João Martins de Athayde criou inovações para a publicação dos livretos, que viraram tradição. As formas editoriais¹³ destes, utilizadas por esses autores (número de páginas, estrutura dos versos, das rimas, número de estrofes por páginas, impressões das capas), foram seguidas como regras e passaram a definir a qualidade dos folhetos e a aceitação destes entre os consumidores. Essas regras foram propagadas entre os poetas, produtores e consumidores, gerando o que iremos denominar de forma poética da literatura de folhetos. Podemos encontrar, de forma detalhada, as regras dessa poética em folhetos, em artigos dos poetas, em entrevistas ou mesmo em trabalhos acadêmicos sobre o assunto. São diversos os meios de propagação e legitimação de uma teoria poética da literatura de folhetos nordestina.

A pesquisadora Márcia Abreu destacou em seu livro **Histórias de cordéis e folhetos**, um artigo escrito por Rodolfo Coelho Cavalcante, no qual o poeta esclarece quais são as regras para a produção do folheto (ABREU, 2006, p. 110). No artigo intitulado *Como fazer versos*, publicado em 1982, no jornal Correio Popular, em Campinas, o autor esclarece quais são as regras de produção e editoração dos livretos.

Segundo o poeta, o folheto tem que seguir regras próprias de versificação, rimas e editoração. Sobre a versificação, os folhetos teriam que ser compostos com versos em sextilhas, setilhas e décimas (com seis, sete ou dez sílabas). Sobre as rimas, Cavalcante indica um tipo de rima para cada conjunto de versos. As sextilhas teriam rimas ABCBDB; as setilhas rimariam ABCBDDDB; e as décimas apresentariam rimas em ABBAACCCDDC.

O poeta afirma ainda não haver restrições temáticas, entretanto “a questão formal não se restringe ao padrão estrófico, abrangendo, também, os recursos lingüísticos a serem

¹³ Maiores informações sobre os processos editoriais da literatura de folhetos, ver as referências: GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. QUINTELA, Vilma Mota. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. 2005. 226 f.. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística) – Instituto de Letras/Universidade Federal da Bahia, Salvador.

empregados ‘não adianta o poeta querer mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares’” (ABREU, 2006, p. 112).

Jotabarro, em entrevista à pesquisadora Maria Ignez Ayala, falando sobre um livro seu que estava para ser publicado, esclarece sobre tipos de rimas para versos decassílabos:

Então, esse livro aqui, ele tem várias modalidades da literatura de cordel, ele tem a estrofe de seis versos, tem estrofes de sete versos e tem de dez versos. Agora o de dez versos tem um tema aqui que eu escrevi *A capital bandeirante, o orgulho da nação*, é um mote. (...) Nós temos também o martelo malcriado, como chamam o martelo tira couro lá no Nordeste, que é escrito em decassílabo. Depois, vem também em decassílabo o galope à beira-mar.¹⁴

A fala do poeta Barros reafirma as formas de versificação definidas no artigo de Cavalcante, sinalizando que existe, de fato, uma poética específica para os folhetos nordestinos. Jotabarro fala ainda sobre características das estrofes de dez versos, que podem ser *mote*, *martelo malcriado* ou *galope à beira-mar*. Continuando a entrevista, o poeta dará exemplos de *mote* e *galope à beira-mar*:

Aí o dono da casa parou o assunto e mandou cantar um mote
A capital bandeirante, o orgulho da nação.
 Eu cantei assim, disse o Barros:

De vinte e cinco de janeiro
 Dia santo abençoado
 Que fundou-se esse estado
 Neste país brasileiro
 Santo padre hospitaleiro
 Amou esta região
 Anchieta com razão
 Deu um estudo brilhante
A capital bandeirante
O orgulho da nação

Aí disse o José Gaspar:

Lugar santo hospitaleiro
 Pai de toda criatura
 Bem empregava a bravura
 De Dom Pedro Rei primeiro
 Que tirou do cativo
 Seu povo seu coração
 Estirando a sua mão
 Com seu grito triunfante
A capital bandeirante

¹⁴ BARROS, op, cit, nota 3.

*O orgulho da nação*¹⁵

O mote, segundo o poeta cantador Lindoaldo Campos, “significa tema, motivo. Na poesia, é uma sentença de sabedoria, um pensamento geralmente formado por dois versos, que constitui um assunto que pode ser desenvolvido em décimas” (CAMPOS, 2010, p. 36). O mote apresentado pelo poeta Jotabarro é em décima setissilábica espanhola. O pesquisador, cantador e poeta José Alves Sobrinho diz que a décima setissilábica apresenta duas formas: a portuguesa, ou recitativa, com a sequência de rimas ABABCCDEED e a espanhola, ou espinala, com a sequência de rimas ABBAACCDDC. Esta última é utilizada por Jotabarro no exemplo transcrito (SOBRINHO, 2003, p. 38).

Agora, o exemplo de *galope à beira-mar*:

Aqui eu dou o exemplo do galope à beira-mar. Vamos dizer que eu comecei a cantar com o José Gaspar, dizendo assim: (cantando)

Sou cantor pequeno mais sou privinado
Pra cantar galope eu canto por dois
Agora mais tarde amanhã e depois
Em banho em peixe em qualquer sentido
Sou principiante mais sou destemido
Nunca tenho medo de improvisar
É aqui é lá fora em qualquer lugar
Canto no assunto que me convier
Quem canta improvisado faz tudo que quer
Cantando galope na beira do mar

Aí, disse o Zé Gaspar:

Eu não acredito que tu cantes nada
Porque teu estudo é muito pequeno
Portanto agora sou quem lhe ordeno
Emburacá-los em uma treichada
De geografia e depois na peixada
Vou tirar a prova se sabes cantar
Veja se tem base pra me acompanhar
Se não és competente é bom correr logo
Porque eu cantando no rio lhe afogo
No velho galope da beira do mar.¹⁶

O galope à beira-mar é um tipo de décima muito utilizado em cantorias (SOBRINHO, 2003, p. 39). Com esses exemplos, demonstramos que entre os poetas, cantadores e teóricos sobre o assunto, existe uma teoria poética sobre os folhetos, que se constitui a partir das falas,

¹⁵ Ibid.

¹⁶ BARROS, op, cit, nota 3.

exemplos e escritas. Diversas e vastas são as regras de versar e rimar na literatura de cordel, colocamos aqui apenas alguns exemplos para demonstrar a existência dessa forma literária.¹⁷

Em seu artigo, o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante alerta para dois outros elementos que devem ser observados: a escolha do título e os aspectos gráficos do folheto. Sobre os aspectos gráficos do folheto, diz:

Cavalcante esclarece que os textos estão vinculados a uma certa quantidade de páginas (entre 8 e 64). (...) O número de páginas define, também, o conteúdo da publicação. Considera-se *folheto* a brochura de oito a dezesseis páginas, destinada a abrigar pejejas e poemas ‘jornalísticos’, e *romance* a de 24 a 56 páginas, reservadas às narrativas ficcionais (ABREU, 2006, p.113).

As regras gráficas sugeridas pelo poeta são semelhantes às formas de editoração definidas no começo do século XX por João Martins de Athayde, que, atendendo a necessidades tipográficas, desenvolveu o método da publicação na folha de jornal dobrada, por isso o número de páginas é sempre múltiplo de quatro.

Segundo a pesquisadora Márcia Abreu, o poeta Manuel da Almeida Filho destaca três elementos como principais na produção de um folheto: “métrica, rima e oração” (ABREU, 2006, p. 115). Sobre a oração, é destaque no texto da pesquisadora o comentário do poeta Manuel Caboclo e Silva:

A oração do folheto é aquela que a gente conta uma história sem mudar o sentido. Que começa num assunto sem mudar o sentido. (...) Ela às vezes fica um pouco difícil porque a gente tem que imprimir personagens, coisas estranhas dentro da história não é (...) pra não sair da oração, é preciso que seja uma história só, só de um sentido só. Sobre determinada pessoa, sobre determinado caso (SILVA (entrevista), apud, ABREU, 2006, p. 115).

Segundo o autor, oração do texto é a “unidade da narrativa”, é a permanência da verossimilhança do tema que o poeta se propuser a contar. As palavras não podem fugir aos motivos da temática, mesmo com a inclusão de personagens e mudanças de ambiente, o poeta ressalta que o texto tem que manter sua unidade. Para a boa escrita, para a manutenção da unidade narrativa do folheto, o poeta Silvino Pereira da Silva afirma que a escrita das histórias tem que seguir um “roteiro” (ABREU, 2006, p. 115). Ou seja, a escrita dos folhetos não

¹⁷ Os interessados em estudar mais sobre as regras poéticas da literatura de cordel podem ler os livros dos poetas cantadores tais como: SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003 e CAMPOS, Lindoaldo. **ABC da poesia**. Natal: Sebo Vermelho, 2010.

ocorre de forma aleatória, mas sim de forma organizada, as narrações são compostas dentro de um esquema.

Demonstrados os métodos de produção dos folhetos nordestinos, observamos que em nenhum momento sua escrita está sujeita ao acaso. Notamos que ela não é feita de forma fortuita ou acidental, ao contrário, nota-se que ela obedece a regras fixas de construção poética, fato que comprovamos na fala do poeta Jotabarro, respondendo a uma pergunta sobre a qualidade dos novos cantadores:

Tem cantadores quando começa a cantar, é, não pode ser bonzão né, porque essa história de que quem é bom já nasce feito isso é mentira pura né, porque o cara tem que se aperfeiçoar né..¹⁸

Jotabarro ressalta que o cantador/poeta não nasce pronto, tem que se “aperfeiçoar”, ou seja, tem que aprender as regras de versejar para melhorar sua produção. Essa declaração afirma a existência de uma tradição poética que define regras de composição dos folhetos, tradição estabelecida a partir de regras e formas rígidas. Rigidez própria das tradições orais, que precisam de rimas que se estruturam em lugares fixos nas estrofes para facilitar a memorização dos versos, visto que, na oralidade, os versos são guardados unicamente na memória. Portanto, são essas marcas que sustentam e que mantêm as características orais nos folhetos impressos; são características diferentes, por exemplo, do que seriam as regras tradicionais da poética baseada unicamente no texto escrito.

O poeta popular se move no espaço da tradição, sua grande criação é estabelecer inovações, dentro da forma. O surpreendente dos versos populares é exatamente a possibilidade de se mostrarem inéditos em lugares já trilhados. O poeta do folheto representa a voz do cantador. Ele tem que cantar, com a mesma voz, outras cantigas. O espectador experiente¹⁹ traz consigo um ouvido treinado, ensaiado pela memória. O que ele quer é ouvir a voz do passado, guardada com carinho e saudade. O poeta tem que possibilitar ao ouvinte experiente o deleite de suas memórias e ao espectador sem experiência, a ilusão de, ao ouvir a poesia, sentir como se aquela vivência pertencesse a ele.

Reafirmamos que a literatura de cordel tem uma tradição poética, na qual estão definidas formas de versar, rimar, colocação das orações e modos de edição, tradição que tem suas origens nas diversas formas da cultura popular nordestina. No Brasil, o uso do termo

¹⁸ BARROS, op, cit, nota 3.

¹⁹ Aquele que já ouviu a poesia, que conhece as rimas, os versos.

cultura popular baseia-se nas ideias dos românticos e folcloristas europeus do século XIX. Período em que:

a idéia de ‘cultura popular’ foi inventada, (...) pelos (...) românticos e folcloristas. (...) Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Contrários as transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades européias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada (ORTIZ, 1992, p.6).

Os conceitos definidos pelos românticos e folcloristas foram utilizados no Brasil para se referir à literatura de cordel. Estudos iniciais²⁰ sobre a poesia popular a analisavam a partir da conceituação do popular como “anônimo”, “ingênuo”, “espelho da alma nacional”, e como cultura que sofria a ameaça de extinção. A partir desse viés teórico, o povo foi visto como um “grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. (...) O camponês (...) apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização” (ORTIZ, 1992, p. 26). Esse conceito de povo foi atribuído ao poeta popular, que foi identificado como o homem rural, “atrasado”, “ingênuo” e “anônimo”. Realidade observada na fala do poeta, cantador e pesquisador Alves Sobrinho ao referir-se aos pesquisadores da poesia popular de finais do século XIX e alguns do começo do século XX:

Grandes folcloristas do início do século, como Rodrigues de Carvalho (1903) e Pereira da Costa (1906), seguiram à risca o antigo processo de documentação folclórica adotado pelos primeiros estudiosos e defensores da cultura do povo (Varnhagem, Basílio de Magalhães, general Couto de Magalhães, Sílvio Romero e Melo Moraes) que estavam mais preocupados em anotar o produto que o produtor. (...) Perguntamos, por que omitir os nomes dos autores dos poemas estampados até com certo destaque em seus livros? Comodismo? Preconceito? (...) Acho eu ser um grande equívoco e até falta de consideração pelos poetas populares atribuir-se ao anonimato do povo aquilo que tem dono na individualidade de seu criador. É como se a poesia popular fosse um dom coletivo e não uma qualidade individual (SOBRINHO, 2003, p. 17-18).

²⁰ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977. ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1985. CASCUDO, Luiz da Câmara. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1953. CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978. CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do norte**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do Livro, 1967. Outras referências sobre pesquisadores do começo do século XX podem ser encontradas no livro **Cantadores, repentistas e poetas populares**, do pesquisador, poeta e cantador José Alves Sobrinho.

A fala do poeta questiona os métodos de pesquisa e o comportamento dos pesquisadores do final do século XIX e começo do século XX. Seguidoras de conceitos folcloristas e românticos, as pesquisas referidas por Alves Sobrinho excluía o autor e consideravam a poética popular como arte acabada, extinta.

Como vimos ao longo deste texto, a poética popular nordestina não é produzida de forma casual ou fortuita, mas a partir de regras fixas e de roteiros pré-estabelecidos. Nesse sentido, ao fazermos uso do termo popular não o compreenderemos como arte findada, produzida por uma massa “anônima”, sem autoria individual ou regras específicas de produção. Ao contrário, a poesia popular significará uma arte viva, dinâmica, produzida por sujeitos individuais, que tem características autorais próprias. O poeta popular, em nossos estudos, é o produtor de uma literatura tradicional, que se renova a partir de suas relações com o presente. Compreenderemos a poética popular nordestina como arte que acompanha seus produtores, relaciona-se com o presente e se refaz a partir dele.

Para comprovarmos essa dinâmica, analisaremos a poética popular retomada por produtores migrantes no espaço do deslocamento. Estudaremos como, em sociedades multiculturais, as tradições populares são retomadas por sujeitos migrantes para (re)construírem suas identidades. Especificamente, analisaremos o percurso migratório e a relação com a poética popular nesses espaços dos poetas Jotabarro e Franklin Maxado, ambos nordestinos que migraram para São Paulo, na década de 70. São Paulo será espaço multicultural da migração, no qual esses poetas iriam retomar suas tradições. Quando os poetas analisados migram para São Paulo, já existe no imaginário do nordestino uma ideia de migração e de sudeste. Por isso, antes de chegarmos a essa cidade, é indispensável compreendermos a migração a partir da voz dos poetas. Analisaremos como a migração foi sendo construída nos versos da poesia popular.

1.2 Migração Nordestina: Nos Espaços da Literatura de Cordel

A condição de migrante do nordestino se apresentou em diversas fases de sua história e em diversos versos de sua literatura. São muitos os poetas que cantaram a tristeza da partida, os martírios da viagem, os sofrimentos do novo lugar, a saudade da terra deixada, o desejo de

retorno. Luiz Gonzaga²¹, possivelmente, foi a voz mais forte desses lamentos, murmúrios e saudades.

Na literatura de cordel, são vários os folhetos que trazem como temática a migração²². Os motivos mais comuns que levaram os nordestinos a migrarem foram a seca, a falta de emprego e/ou o sonho de ir ao “lugar de maravilhas”. Possivelmente, o tema da seca tenha sido o mais descrito pelos poetas. Destacamos o folheto *A Sêcca do Ceará*²³, do poeta Leandro Gomes de Barros, como exemplo de um poema que narra o tema da migração causada pela seca.

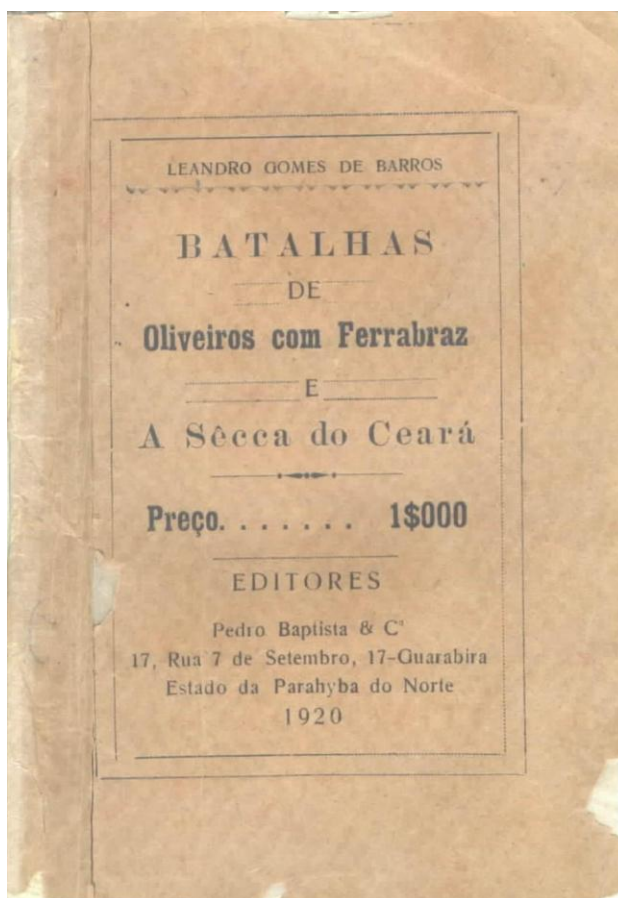


Figura 1: Capa do folheto **A sêcca do Ceará**

Fonte: cordel de Leandro Gomes de Barros (acervo digital da Fund.Casa de Rui Barbosa)

O poema **A Sêcca do Ceará**²⁴ é composto por dezoito estrofes, cada uma com dez versos. Numa linguagem penosa e grave, o poeta vai criando um ambiente áspero, inóspito, sem vida, no qual retirantes, esfomeados e miseráveis, se deslocam em busca de qualquer

²¹ Nas músicas: Asa Branca, A volta da Asa Branca, Triste Partida, Légua Tirana, Último Pau-de-arara, cantadas por Luiz Gonzaga, podemos sentir as angústias, tristezas, sonhos e saudades vivenciadas pelos migrantes nordestinos.

²² Na Tabela 1, em anexo, selecionamos alguns títulos que têm como tema a migração e que foram escritos por poetas migrantes.

²³ Folheto na íntegra em anexo.

²⁴ Folheto na íntegra em anexo.

esperança. Esse folheto pode ser uma referência à prolongada estiagem ocorrida no Estado do Ceará em 1915²⁵. As imagens da seca construídas pelo poeta são carregadas de sentimentalidade. Com voz dramática e condoreira, o poeta irá clamar pedidos de socorro para o povo migrante.

A primeira estrofe do poema faz um relato geral dos acontecimentos, apresentando a temática da seca.

Sécca a terra as folhas caem,
Morre o gado sai o povo.
O vento varre a campina,
Rebenta a secca de novo:
Cinco, seis mil emigrantes
Flagelados retirantes
Vagam mendigando o pão,
Acabam-se os animais
Ficando limpo os curraes
Onde houve a criação. (1ª. estrofe, p. 37)

O poeta constroi a cena da saída dos migrantes relacionando-a às intempéries da natureza: a terra seca, as folhas caem, o gado morre. A chegada da seca é anunciada através dos falecimentos dos elementos naturais que compõem o quadro de relações sociais do sujeito, a terra, a flora e a fauna se extinguem, deixando ao elemento humano uma única saída: a fuga. A campina vazia, sem terra para plantar, sem plantação ou animal, é varrida pelo vento, que traz o anúncio da seca. A imagem do vento que varre a campina é metáfora para exemplificar que não existe mais vida sobre aquela terra. O poeta ressalta - “secca de novo” - sugerindo que a condição de retirada por motivos da estiagem é repetitiva naquele lugar. Destacar a repetição do ciclo da seca é reforçar a condição de migrante dessas pessoas. Observamos que o poeta escolhe as palavras, para dar intensidade aos sentimentos revelados pelos acontecimentos: “Cinco, seis, mil emigrantes”, o poeta parece perdido ao contar o número de migrantes, artifício usado para revelar ao leitor a grandiosidade das lóstimas da seca reveladas por seus versos. Segundo o poeta, os retirantes “vagam mendigando o pão”. O uso da palavra vagar sugere caminantes sem destino, sem esperanças, a única coisa que parecem buscar é o “pão” e a manutenção de suas vidas.

Não se vê uma folha verde
Em todo aquelle sertão
Não há um ente d’aquelles
Que mostre satisfação

²⁵ Estiagem que também foi inspiração para a produção do romance **O Quinze**, da escritora Raquel de Queiroz.

Os touros que nas fazendas
 Entravam em luctas tremendas,
 Hoje nem vão mais o campo
 É um sitio de amarguras
 Nem mais nas noites escuras
 Lampeja um só pirilampo. (2ª. estrofe, p. 37)

O sertão, agora sem verde, sem vida, é um “sítio de amarguras”. O touro e o pirilampo são apresentados como imagens metafóricas que simbolizam a derrocada do sertão. Antes símbolos de valentia e mistério, a força do touro das terras do norte e o encanto das noites do sertão povoadas de vaga-lumes, agora representam a derrota. O touro, antes representação máxima de poder, virilidade e força da fazenda, agora é perdido, é fraco, nem vai mais ao campo. Os dias, sem a coragem do touro e as noites sem o faiscar dos pirilampos, envolvem o sertão em desencanto.

A cena de horror e desespero se completa com a morte dos retirantes. O poeta descreve as cenas com profunda dramaticidade:

Vê se uma mãe cadaverica
 Que já não pode fallar,
 Estreitando o filho ao peito
 Sem o poder consolar
 Lança-lhe um olhar materno
 Soluça implora ao Eterno
 Invoca da Virgem o nome
 Ella débil triste e louca
 Apenas beija-lhe a bocca
 E ambos morrem de fome. (7ª. estrofe, p. 39)

A mãe, imagem santa de fertilidade e vida, na cena descrita pelo poeta, é “cadavérica”. A mãe não tem mais fala, em vão, abriga a cria ao peito seco. Sem mama e sem voz de consolo, sabe do fim, despedindo-se do filho com um olhar, clama ao Eterno e à Virgem um amparo para suas almas. O poeta usa a palavra débil para qualificar a mãe, sugerindo um ser franzino, frágil, quebradiço. Cheia de tristeza, alucinada, a mãe beija a boca do filho e ambos morrem. O beijo como despedida simboliza o último suspiro de vida.

Ver-se nove, dez, num grupo
 Fazendo suplicas ao Eterno
 Creanças pedindo a Deus
 Senhor! Mandai-nos inverno,
 Vem, oh! grande natureza
 Examinar a fraqueza
 Da frágil humanidade
 A natureza a sorrir

Vel-a sem vida cahir
 Responde: o tempo é debalde. (14ª. estrofe, p. 41-42)

As súplicas se intensificam, “nove”, “dez”, “um grupo”, clamam ao eterno. Mais uma vez, observamos que, ao contar os retirantes, o poeta fica atordoado, sugerindo que são infinitas as pessoas que clamam ao infinito. Ao fazer a descrição do apelo das crianças, o poeta usa uma linguagem condoreira, um clamor exagerado, desesperado. As crianças, simbolizando a parte mais frágil, inocente e distraída da humanidade, suplicam piedade, fazendo seus clamores serem ainda maiores. O eu poético da narrativa suplica à natureza: “Vem, oh! grande natureza/ Examinar a fraqueza/ Da frágil humanidade”. A natureza é personificada pelo poeta como sujeito irônico, que ri dos clamores humanos e responde com desdém: “o tempo é debalde”. O tempo é vão, o escritor sugere que o tempo é de dor, é de clamores e lamentações e de nada adianta os pedidos humanos. Nos próximos versos, os pedidos serão às autoridades:

Os habitantes procuram
 O governo federal
 Implorando que os socorra
 Naquelle terrível mal
 A creança estira a mão
 Diz senhor tem compaixão
 E elle nem dar-lhe ouvido
 É tanto a sua fraqueza
 Que morrendo de surpresa
 Não pode dar um gemido. (16ª. estrofe, p. 42)

Nem o Senhor, nem a natureza, nem o governo, nenhuma instância de poder socorre o retirante, que sucumbiu no susto da fome. O poeta exaure todas as possibilidades de auxílio e coloca o migrante no espaço do desterro. Narrativa clássica da seca, esse folheto agrupa as principais cenas que compõem nosso imaginário, quando pensamos em seca sertaneja. A falência das plantações, a morte do gado, as mães cadavéricas e famintas, as crianças suplicantes e os clamores em vão ao Eterno, à natureza e ao governo. Essas imagens se fixaram no campo representativo, quando se fala em seca nordestina. Ao falarmos em migrante nordestino, imediatamente a ambiência do retirante esfomeado se revela.

Outra causa clássica da migração, que também é tema nos folhetos, é a falta de emprego nos Estados do Nordeste, o que levou trabalhadores a migrarem para a região sudeste do país. Essas criações poéticas sobre o migrante que se dirige ao “Sul” constroem uma imagem de Sul como o lugar das maravilhas. Um dos folhetos emblemáticos dessa

condição é o poema do poeta Apolônio Alves dos Santos, **Os nordestinos no Rio e o nordeste abandonado**²⁶.

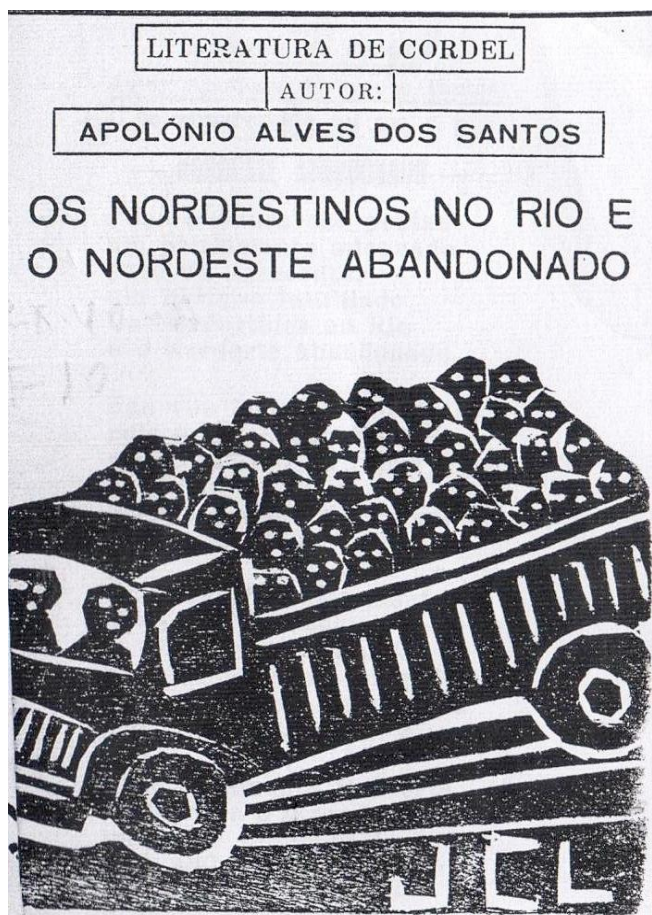


Figura 2: Capa do folheto **Os nordestinos no Rio e o nordeste abandonado**.
Fonte: cordel de Apolônio A. dos Santos (acervo pessoal da autora).

Apolônio Alves dos Santos foi um poeta migrante, nascido em Guarabira, Paraíba, em 20 de setembro de 1926, viveu no Rio de Janeiro durante longos anos. Poeta desde novo, Apolônio, mesmo no Rio, continuou sua produção (BATISTA, 1977, p. 35).

Nos primeiros versos do folheto, o poeta esclarece que os motivos da migração descrita em seu poema não foram climáticos:

Não vou falar do Nordeste
Pois o seu clima é sadio.
Mas o motivo ou razão
Eu quero contar a fio
Porque é que os nordestinos
Se acham todos no Rio (2ª. estrofe, p. 1)

²⁶ Folheto na íntegra em anexo.

O poeta esclarece que o problema do Nordeste não é o clima e que ele irá contar o que está acontecendo para que os “nordestinos” se achem “todos no Rio.” Com essa fala, o poeta mostra-se consciente da existência de outro tipo de migração nordestina, diferente daquela causada pelo clima, a seca, e expõe que irá versar sobre outra migração:

Pois geralmente no Norte
É somente o fazendeiro
Que quer ser dono de tudo
Com ambição no dinheiro
E assim vive oprimido
O pobre no cativeiro. (4ª. estrofe, p. 1)

(...)

Assim passa toda vida
O pobre na quebradeira
Com fome e sacrificado
Trabalha semana inteira
Por fim o saldo que tira
Não dar para ir a feira. (10ª. estrofe, p. 3)

A questão da mudança de lugar agora é motivada pela exploração no trabalho e pela impossibilidade de sustento. Continuar no Nordeste, na condição descrita pelo poeta, é “passar toda a vida” na condição de faminto e “sacrificado”. O nordestino descrito por Apolônio é um trabalhador rural que cumpre uma jornada intensa de atividade, sem folga, e que, mesmo assim, ao fim de um período de ganho nem pode “ir à feira” comprar alimentos para a família. Essa descrição constroi a imagem de um trabalhador rural explorado.

Eis aí qual o motivo
Que obriga o nordestino
Deixar seu torrão amado
E sair sem ter destino
Pelo mundo foragido
Feito mesmo um Pelegrino. (11ª. estrofe, p. 3)

Os versos são emblemáticos e sugerem que, mesmo com toda exploração trabalhista, o nordestino deixa sua terra forçado. Observamos um elemento importante nesses versos, que estará presente nas narrativas de migrações de nordestinos para o sudeste do país, que é a saudade do lugar de origem. Este é sempre visto como pouso das recordações e sair dele significa estar foragido, perdido, peregrino pelo mundo.

Torturado pela fome
Num cativeiro infeliz

Depois de tanto sofrer
 Chama a mulher e diz
 Vamos escapar a vida
 Lá pelo Sul do País. (12ª. estrofe, p. 3)

Arruma todos farrapos
 Numa bolsa de titara
 Depois reúne a família
 A viajar se debara
 E segue de mundo a fora
 Em cima dum pau de arara. (13ª. estrofe, p. 3)

O autor constroi a imagem de uma família cansada dos sofrimentos da terra de origem e destinada a migrar. A descrição da migração em direção ao “Sul²⁷ do país” revela retirantes esfarrapados que viajam num pau-de-arara. No primeiro folheto analisado, a migração era feita a pé, agora o retirante vai amontoadado em cima de um caminhão. Nessa construção poética da migração, é atribuído ao migrante um sentimento de esperança em um lugar melhor e a saudade do lugar que deixa.

Alguns que chegam no Rio
 Sem ter nenhuma instrução
 Vão dar um duro tremendo
 Dentro duma construção
 Enfrentar a picareta
 Ou o carinho de mão. (15ª. estrofe, p. 4)

Segundo as descrições do poeta, ao chegar aos Estados do “Sul”, os nordestinos conseguiam empregos nas construções, fábricas, casas de família, lavouras. A construção civil é o campo de trabalho que mais aparece nos folhetos.²⁸

Vão morar pelos subúrbios
 Porque não podem ficar
 Pertinho do seu trabalho
 Pois nenhum pode alugar
 Casas ou apartamentos
 Pois o salário não dar. (16ª. estrofe, p. 4)

(...)

Outros vão morar no morro
 Em um péssimo barracão

²⁷ Quando o poeta usa o termo Sul do país, ele está fazendo referência aos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná.

²⁸ Essas conclusões estão pautadas em pesquisa realizada durante minha graduação em Letras, na Universidade Estadual de Feira de Santana, quando analisei folhetos produzidos em São Paulo e Rio de Janeiro por poetas migrantes. Foi resultado dessa pesquisa um relatório final da bolsa pesquisa PIBIC.

Sai todo dia bem cedo
Com a marmita na mão
Para pegar 7 horas
Na fábrica ou na construção. (18ª. estrofe, p. 4)

A realidade de emprego e de moradia no sonhado “Sul” não é fácil. Os nordestinos são excluídos dos centros das cidades, são empurrados para os subúrbios e periferias. Cumprem uma via-crúcis diária para chegarem a seus trabalhos e para retornarem às suas casas. No entanto, o poeta exalta o ambiente de chegada como espaço de possibilidades:

Apesar do sacrifício
Aqui no Rio de Janeiro
Tem o salário família
E mais o décimo terceiro
O pobre vive empregado
E livre do fazendeiro. (19ª. estrofe, p. 4)

O poeta relata que, mesmo com todas as dificuldades, a vida no “Sul” ainda é melhor que viver sujeitado a uma relação de submissão com os fazendeiros no Nordeste. A partir dessas construções, se criará no imaginário da migração a ideia do “sul” como lugar das maravilhas, tendo como único mal a saudade.

Enquanto o sulista canta
A sorrir alegremente
O nordestino coitado
Chora copiosamente
Por se achar desterrado
Da sua terra ausente. (34ª. estrofe, p. 7)

A saudade de seu lugar de origem é o sentimento que abundantemente acompanha o sertanejo. É ele, segundo o poeta, um “desterrado”. Longe de sua terra, o migrante é um sujeito que não tem um canto onde possa se encostar com confiança. Ele vive no espaço do outro, como um deslocado, um corpo sem corporeidade adequada para o lugar a que chega. A terra do migrante é “ausente”, não existe mais no tempo, existe apenas nele mesmo, em sua saudade, na sua inadequação ao lugar de estada. O lugar que ele ocupa no presente, incansavelmente o aponta como pertencente a um outro tempo. Tempo que não mais existe. O migrante, então, encontra-se no “entre-lugar”²⁹, ele nem pertencerá mais ao lugar de saída, visto que não existe mais, e nem se adéqua ao lugar de chegada.

²⁹ Conceito inicialmente usado pelo Teórico Silviano Santiago no texto. SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

O folheto analisado descreve uma migração nordestina causada pela exploração no trabalho, uma viagem humilhante num pau-de-arara e uma chegada deslocada à cidade grande, mas que lhe proporciona um mínimo de alento em relação ao lugar de saída, pois no “Sul” o sujeito tem ao menos “um salário” e encontra-se “livre do fazendeiro”. O migrante desse contexto carrega dentro de si a saudade de sua terra natal e, se por acaso ele a esquecer, o novo espaço que lhe exclui o fará lembrar. Após essa análise, acrescentamos à imagem do migrante o pau-de-arara, o “sul” de maravilhas e o banzo.

Como fechamento analítico do percurso poético da migração nos folhetos nordestinos, analisaremos o poema **O que faz o Nordestino em São Paulo**³⁰, do poeta Jotabarro.



Figura 3: Capa do folheto **O que faz o Nordestino em São Paulo**.
Fonte: cordel de Jotabarro (acervo pessoal da autora).

³⁰ Folheto na íntegra, em anexo.

O sudeste brasileiro passou a ser descrito nos folhetos como o lugar do trabalho, das oportunidades de melhores condições de vida. No folheto que analisaremos a seguir, a voz do poeta é a voz do migrante que está no lugar de chegada da migração. Sua narração encontra-se no espaço do deslocamento:

São Paulo, terra querida
Pelo povo nordestino
Onde lutam pela vida
Homem, mulher e menino
Do oficial ao servente
Cada toma seu destino (1ª. estrofe, p. 1)

São Paulo é o lugar da narração e o personagem é o nordestino de fora que busca sua colocação na cidade. A capital paulista é apresentada como um lugar bom onde os migrantes nordestinos, seja “homem, mulher” ou “menino”, de “oficial” a “servente”, terão seu espaço, encontrarão seu “destino”. São Paulo é construída como o destino do migrante.

São Paulo tem nordestino
Muito mais do que no Norte
Trabalham por essa terra
Nosso nordestino forte
Homens de pulsos de aço
Que lutam até a morte. (4ª. estrofe, p. 2)

A população de nordestinos, segundo o autor, é maior em São Paulo que no Nordeste. O nordestino é apresentado como um povo “forte”, homens de “pulso de aço” que trabalham pela construção da cidade. A descrição do poeta sugere que o lugar do nordestino não é mais no “Norte³¹”, mas em São Paulo, “terra querida” pela qual ele trabalha até a morte. Começa aqui a descrição do migrante como um sujeito trabalhador, que dará até a vida pelo seu emprego no novo espaço.

Nortista que era vaqueiro
Hoje aqui é motorista
Camelô de propaganda
Tornou-se em grande artista
Cada um segue o destino
Que tem no ponto de vista. (10ª. estrofe, p. 3)

³¹ A expressão “Norte”, usada pelo poeta, refere-se ao Nordeste.

Como no folheto anterior, esse também apresenta as ocupações desenvolvidas pelos migrantes na terra de chegada. No entanto, nesse folheto destacamos o acréscimo da profissão de “artista”, que é uma referência aos cantadores que migraram para a cidade e que estavam conquistando espaço com sua arte. No período que esse folheto foi escrito, entre as décadas de 70 e 80, São Paulo atraía não apenas o migrante trabalhador, mas também o poeta popular que queria mais espaço e que via na cidade multicultural uma oportunidade para viver de sua arte. Percebemos que esse espaço de migração não é mais o mesmo do primeiro folheto analisado, nem do segundo, pois este apresenta uma relação do migrante com o espaço de chegada. Nesse folheto o migrante está em São Paulo, narrando sua relação com a cidade.

Só mesmo em fins de semana
É que procuram uma dança
Pra se divertir um pouco
Para matar a lembrança
De sua terra querida
Que de voltar tem esperança. (22ª. estrofe, p. 6)

O migrante é encenado como o trabalhador dedicado. Os finais de semana são momentos de recordar “sua terra querida”. A saudade repete-se como tema inerente ao migrante, que agora traz consigo, para além do banzo, a “esperança” do retorno.

Os nossos irmãos do Norte
Sempre sempre vão no Brás
Escutam os violeiros
Pedem tema e tudo mais
Tomando pinga do Norte
Que lembrança sempre traz. (23ª. estrofe, p. 6)

Cada um pede aos poetas
Que relembre o seu sertão
Cantam versos de improviso
Tema de amor e canção
Comem carne e rapadura
Com batida de limão. (24ª. estrofe, p. 7)

No espaço da migração, os migrantes, como sujeitos deslocados, costumam se reunir em grupos para reviverem suas memórias do passado. O poeta cita o bairro do Brás como ambiente onde acontecem encontros de “nortistas”, no qual ouvem músicas, tocam viola e comem as comidas da sua terra. O migrante construiu na cidade um espaço para sua saudade, espaço para lembrar seu “sertão”. A descrição desse ambiente de saudade revela que o migrante, mesmo ausente de sua terra natal, não se desvincula dela e as atividades culturais

são como fios que alimentam suas memórias. Nessas imagens, notamos ainda a presença dos poetas e cantadores nordestinos em atividade, o que reforça a teoria de que nesse período também migravam para São Paulo outros cantadores e poetas populares que começavam a ver nessa cidade novas possibilidades artísticas.

Mas na segunda bem cêdo
 Todo mundo está ativo
 Sem perder um só minuto
 Do horário positivo
 Cada obedece ao trabalho
 Como que fosse cativo. (25ª. estrofe, p. 7)

Como o personagem desse folheto é o operário, ele é “cativo” em sua função. Os versos desse poema nos apresentam um migrante nordestino que vive em São Paulo, que trabalha muito e que nos finais de semana distrai sua saudade ouvindo as cantigas do sertão. No entanto, em paralelo às descrições do personagem principal, observamos a dinâmica social que acompanhava esse sujeito, inclusive com a presença de nordestinos em outras funções (por exemplo, a de cantador) que não são as de operários.

Juntando as representações de migração apresentadas nesses três folhetos, chegamos ao fim de nossa análise com algumas imagens clássicas na composição do imaginário sobre os migrantes nordestinos. Na cenografia da migração pela seca, temos: ambiente inóspito e sem vida, plantas secas, animais mortos, pessoas esqueléticas e anônimas andando em bandos que se extinguem a cada paragem. Clamores mórbidos em todas as direções, retirantes que caminham sem destino e que têm como cíclica sua condição de fuga.

As cenas da migração do nordestino explorado no “norte” são: um pai de família explorado que, cansado de sofrer e de ver sua família padecer, junta o quase nada que possui e parte numa viagem tirana em cima de um pau-de-arara para o “Sul do País”. Esse migrante carrega consigo a esperança de dias melhores e a saudade sem fim de sua “terra querida”. Terra que, a partir de sua partida, existirá apenas em sua memória.

A cenografia do migrante, descrita no último folheto, é a condição que iremos analisar de forma mais detida no segundo capítulo desta dissertação. As imagens são: de um migrante trabalhador e/ou poeta que está em São Paulo e que tenta achar seu espaço na cidade. Nessa construção, São Paulo é descrita como o lugar do trabalho, do emprego certo, do dinheiro farto. O migrante, agora, é O Trabalhador, o nordestino “mãos de aço”, que erguerá a cidade, que a levará nas costas. Essa condição de migrante traz consigo o banzo, a saudade da “terra querida” e o desejo de retorno. Nessa construção, São Paulo é a cidade do deslocamento, da

migração, do moderno. Buscaremos compreender como, nessa cidade, se dão as relações culturais entre migrantes nordestinos cantadores.

Ouvida a voz dos poetas, munidos de sensibilidade para compreendermos melhor as problemáticas da migração, vamos observar, na sequência do texto, como essas experiências vividas nos versos podem ser teorizadas, para esclarecer as angústias e questões que povoam o universo da poesia popular produzida no espaço do deslocamento. São Paulo será palco para assistir às pelejas angustiantes dos migrantes nordestinos.

1.3 São Paulo: Cidade Palco

Desgostoso e cansado das condições de trabalho de seu lugar, o migrante se arruma para a viagem. Infeliz por deixar suas terras, destina-se a buscar vida melhor e parte para o “Sul beleza”³². A partir de meados do século XX, nordestinos atraídos por promessas de melhores condições de emprego nos Estados do “Sul” apresentaram uma expressiva movimentação geográfica com destino ao sudeste brasileiro. São Paulo, como um dos Estados do sudeste que mais se industrializou, foi o que mais recebeu migrantes nordestinos.

A história de São Paulo está diretamente ligada ao fenômeno migratório. E o fenômeno migratório está ligado à urbanização e à industrialização. Praticamente, metade da sua população é de migrantes de origem rural e pobre. A representatividade dos migrantes nordestinos em São Paulo em 1950 era de 27,8%, em 1974 de 48%, em 1978 de 49%, em 1982 de 56% e em 1997 de 46%. Outro dado significativo é que cerca de 60% destes migrantes são de origem rural (BAPTISTA, 1998, p. 37).

As décadas de 60 a 80 foram o período de maior migração de nordestinos para São Paulo³³, em sua maioria advindos da zona rural de seus estados, fator relevante na construção da imagem de São Paulo como palco no qual esses migrantes rurais encenaram suas tradições

³² Expressão utilizada, em entrevista, pelo poeta Franklin Maxado para referir-se a São Paulo.

³³ São expressivas as produções artísticas e literárias desse período (1960-1980) que se referiram à migração nordestina ou à chegada de nordestinos em São Paulo. Foram destaque músicas como **Carcará** (João do Vale). Valendo-se da imagem do Carcará, o compositor metaforiza a condição de sofrimento do trabalhador rural nordestino que depende da terra, das intempéries da natureza e da violência do “Senhor da Terra” e que por fim sofre também tendo que migrar. Ao final da música, alguns dados da migração são citados: “1950. Mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. 10% da população do Ceará emigraram; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas. Pega, mata e come! Carcará”. **Sampa** (Caetano Veloso) reflete a perplexidade do migrante diante da cidade de São Paulo; **No dia em que eu vi-me embora** (Caetano Veloso), relato da saída do migrante; O romance **Essa Terra** (Antonio Torres), que narra a volta do migrante a sua terra natal. O filme: **O homem que virou suco**, de João Batista de Andrade, de 1980, que discute a condição do migrante nordestino em São Paulo dentre vários folhetos já apresentados no texto e na Tabela 1.

populares. Encantado pelo urbano e pelo desejo de fuga do lugar que o aprisiona e maltrata, o migrante encontra na “cidade grande” a esperança de ser o que quiser ser. Todas as possibilidades são viáveis. Muitos poetas migram para São Paulo onde encontram um solo fértil para recriar seus versos, suas cantorias:

O urbano por si só já exerce um grande poder de atração nas pessoas. É a busca do consumo, do anonimato, da procura de si próprio, libertando-se da aldeia, da família e das relações de controle. O migrante também sai ao encontro da liberdade, da realização existencial, procurando usufruir das condições favoráveis que a cidade oferece (BAPTISTA, 1998, p. 32).

Emprego, liberdade, moradia, divertimento, bens materiais são desejos que impulsionam o migrante a deslocar-se. Os que vão antes retornam para buscar irmãos, primos, vizinhos. Na volta, trazem na fala o encanto do novo, do moderno, do poder consumir. Trazem roupas, brinquedos, folhetos coloridos da Luzeiro³⁴. Encantados, entusiasmados, vários os seguem. São Paulo passa a ser o lugar novo, o lugar da chegada, lugar onde o migrante irá desenvolver redes de relação trabalhista e culturais.

O pesquisador Milton Santos, ao referir-se à chegada do migrante ao novo espaço, afirma: “No lugar novo, o passado não está; é mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação” (SANTOS, 2009b, p. 328). A chegada ao novo lugar resulta em deslumbre, encantamento, “perplexidade”, desejo de futuro melhor, de vida diferente, são construídos sonhos de mudanças. A interação com o novo espaço exige “orientação”, definições de eixos. Formas de conduta são estabelecidas. O sujeito migrante tem dentro de si o lugar do passado e é junto com ele que ele se (re)constroi. Sua reconstrução se baseia no equilíbrio entre passado e presente.

Nessa conjuntura, consideraremos São Paulo como o espaço do deslocamento, lugar onde diversas culturas se cruzam e buscam se equilibrar. Utilizaremos o termo deslocamento para designar as crises globais de identidade, sentido abordado por Kathryn Woodward. Woodward emprega o conceito de deslocamento de Enerto Laclau para referir-se às sociedades modernas que, segundo o autor, “não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas, em vez disso, uma pluralidade de centros” (SILVA, 2009, p.29). São Paulo abrigará diversos centros culturais, será uma cidade “multicultural”.

Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na

³⁴ Bens de consumo que o nordestino que trabalhava no ganho da terra não tinha oportunidade de possuir.

qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade 'original' (HALL, 2008, p. 50).

No espaço multicultural, o migrante é confrontado consigo mesmo através da diferença, do outro. Sua cultura, que estava acomodada dentro de si, em sua corporeidade, como coisa natural, agora é notada, ele se vê diferente daquele lugar³⁵. Ao sentir-se diferente, o sujeito busca construir espaços para relembrar suas memórias, para encenar suas tradições. A migração possibilita um espaço multicultural de convivência, no qual o migrante se percebe outro e suas experiências culturais passam a ser cenas do passado. “Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra” (SANTOS, 2009b, p. 328).

Nesse sentido, consideraremos São Paulo como uma “sociedade multicultural”, onde diversas comunidades deslocadas se encontram, se organizam e expressam suas tradições, que circulam entre várias outras. Segundo Stuart Hall, as sociedades multiculturais não são algo novo, pois “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente 'mistas'” (HALL, 2008, p. 52). São Paulo será o exemplo dessa sociedade multicultural, onde a migração proporciona ao nordestino um espaço de reencontro consigo mesmo, com suas origens culturais.

O migrante chega ao espaço do deslocamento e imediatamente é apontado pela diferença, nesse momento uma identidade lhe é atribuída, a identidade do outro. Recorrer à memória do lugar de saída é sua primeira atitude, como defesa do que lhe exclui.

O homem de fora é portador de uma memória, espécie de uma consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formação. A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado (SANTOS, 2009b, p.330).

O migrante nordestino traz consigo uma espécie de herança cultural entregue a ele pelo seu lugar de origem. Quando ele chega a São Paulo, lhe é exigida uma memória cultural que não lhe pertence, que é diferente da sua. Suas experiências de vida remetem a outro lugar e outra vivência, ao “passado”. O migrante vai para São Paulo desejoso de mudanças, olhando para o “futuro”. Ao chegar à cidade, ele não deixa de ser quem era, mas é confrontado com

³⁵ Em conversa com o poeta Franklin Maxado, este me relatou que se descobriu nordestino em São Paulo.

seus desejos de “futuro”, com o que pode vir a ser. Nesse afã de ser o que ainda não é e de deixar de ser o que é, o “presente” do migrante é uma encenação dessa “novação”, entre “passado” e “futuro”. Nesse contexto, o sujeito estará sempre em formação, sua identidade não se conclui, é aberta, mutante.

Quando o imigrante abandona a terra dele é para nunca mais encontrá-la. O que permanece na memória é a realidade da infância. Quando vai lá de novo não acha mais nada daquilo, mas aprendeu a conviver com o lugar que não é mais o seu passado. Então, a pessoa não é nada, vive num deslocamento permanente na vida (ANDRADE, 2005, p. 163).

Tanto o migrante não é mais o mesmo quanto o lugar de origem no momento do retorno também não será mais o mesmo. O sujeito manterá em sua memória o desejo eterno de retorno a um passado que não existe mais. No lugar de chegada, a forma de equilibrar esses tempos é possibilitar encontros com parceiros que tenham a mesma herança cultural que a sua. São Paulo foi palco no qual o migrante encenou suas tradições para diminuir a saudade e criar referenciais de si mesmo no lugar de chegada. Formaram-se núcleos de encontros em bairros, feiras, centros de vendas de produtos do Nordeste. Inicialmente esses encontros objetivavam uma encenação da saudade, do desejo do migrante de reencontrar-se com suas memórias de casa.

O migrante usava esses momentos com seus pares como exercício teatral de rememoração de sua identidade. O que ele era antes agora não existe mais, pois ele é outro, sempre em estado de “novação”, vira personagem. O lugar de onde ele veio, que agora só existe em sua memória, vira cenário. Mitificada a imagem de si e de seu lugar de origem, o migrante será sempre um personagem deslocado. Deslocado no lugar de chegada e, na volta, deslocado no seu lugar de origem, visto que o que guarda deste é uma ideia do passado - passado que não se mantém igual. Vivente do desassossego, o migrante vai sempre buscar equilibrar sua tradição com o novo espaço no qual está inserido.

O poeta Franklin Maxado, migrante nordestino que morou em São Paulo, diz que foi a saudade de sua terra que lhe fez “procurar suas raízes” e sua “identidade cultural” (MAXADO, 2005, p. 240). Os migrantes que se encontram nessas cidades tendem a se juntar em comunidades. Essas comunidades criam núcleos de reencontros nos centros das cidades com o objetivo de avivamento de suas tradições culturais.

A trajetória do migrante é marcada pela reelaboração de seus referenciais identificatórios – traços sócio-culturais com os quais os sujeitos identificam-

se e a partir dos quais se fazem reconhecidos como membros de um grupo (SOBRAL, 1993, p. 19).

Os migrantes se organizam em grupos e marcam encontros para se sentirem iguais. Os grupos têm as mesmas heranças culturais, ouvem as mesmas músicas, gostam das mesmas comidas, falam o mesmo sotaque. Devido ao grande número de migrantes nordestinos em São Paulo, esses espaços se tornaram frequentes. Devido ao crescente interesse das universidades e de centros de pesquisa em estudar as tradições populares, esses espaços ganharam um novo público que passou a frequentar e a pagar por esses ambientes. Como comenta a pesquisadora Maria Ignez Ayala ao referir-se à Casa do Conterrano, espaço que na década de 70, em São Paulo, reunia cantadores nordestinos:

havia um livro na Casa do Conterrano, sempre apresentado aos novos freqüentadores (principalmente estudantes, professores, jornalistas e outros profissionais com graduação universitária, ou ainda políticos), que ali registravam sua presença, colocando nome completo, profissão endereço e data de nascimento (AYALA, 1988, p. 74).

O novo público era especificamente composto por pessoas ligadas às universidades. O crescente interesse de acadêmicos e pesquisadores pelos poetas e cantadores fez de São Paulo um centro de divulgação da cantoria e do cordel, fato que causou a ampliação dessas Casas na cidade. Segundo a pesquisadora Maria Ignez Ayala, o que se concentrava em apenas um bairro, depois de determinado tempo, já se podia encontrar em outras partes da cidade. E em cada espaço desses, ressalta a pesquisadora, se podia observar a definição de um público específico. Havia casas mais frequentadas por migrantes e outras que já se direcionavam para atender especificamente ao público dos pesquisadores, estudiosos e jornalistas (AYALA, 1988, p. 82). Alguns bairros de São Paulo tornaram-se pontos de encontro de poetas populares:

O bairro industrial do Brás concentrou primeiro os imigrantes italianos para depois os “pau-de-arara” chegarem. E vieram os seus armazéns de cereais e de produtos nordestinos. Naturalmente, implantaram os seus bares de cantoria de viola, favorecidos por sua localização central e por ser servido pelas linhas férreas, facilitando o seu acesso. Comumente, por suas ruas, encontram-se folheteiros, ou bancas de jornais que vendem Literatura de Cordel (MAXADO, 1984, p.89).

O bairro do Brás³⁶ é destacado por poetas e pesquisadores como a localidade onde nordestinos mantinham espaços de cantorias e de encontros. Era o espaço onde se podia entrar em contato direto com a cultura dos migrantes nordestinos. Com a efetivação desses espaços na cidade, os poetas e cantadores viam em São Paulo uma possibilidade de viver de sua arte. Essa agitação cultural fez da cidade um palco para os migrantes que tinham o sonho de viver da cantoria, chegando ao ponto de poetas e cantadores migrarem não mais pelos motivos apenas econômicos e sociais, mas também por motivos culturais, como destaca a pesquisadora Ignez Ayala,

Os motivos que levaram estes cantadores a procurar São Paulo, como local de moradia, não foram os mesmos que para cá trouxeram os primeiros repentistas. Já não é falta de condições de sobrevivência (...) a causa da migração. (...) Outros poetas jovens têm vindo para São Paulo seduzidos pela possibilidade de obter sucesso rapidamente, introduzindo-se na indústria cultural, a fim de retornar em melhores condições (AYALA, 1988, p. 95).

A migração de poetas e cantadores para a região sudeste também foi destaque na fala do poeta Franklin Maxado:

Por várias razões, alguns poetas nordestinos desceram com suas malas para o Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Paraná basicamente propagando o Cordel nessas regiões, cuja forte economia dita moda no país. Os empregos nas indústrias do Sudeste e a construção da capital federal Brasília fora grandes motivações. Uns procuravam melhores oportunidades para vender folheto e ser publicado (MAXADO, 2005, p. 242).

Polos centrais da economia do país, esses Estados eram vistos como possibilidades de crescimento artístico pelos poetas. Para os migrantes que já estavam em São Paulo ver chegar poetas e cantadores era um reencontro com suas origens culturais. Esses cantadores e poetas, alvo de interesse de pesquisadores, universidades e migrantes nordestinos, conquistaram espaços na cidade, aglutinaram pessoas, formaram novo público e novos interessados pela cultura popular. A disseminação da literatura de cordel promove, para além de novos leitores, novos poetas e novos lugares de produção. A cidade de São Paulo torna-se o espaço multicultural no qual a literatura de cordel se (re)inventa.

³⁶ O bairro do Brás é destaque no folheto de João de Barros **O que faz o nordestino em S. Paulo**. Guarabira, Paraíba: Tipografia da Folhetaria Pontes, s/d. 8p. E nos livros: AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988. MAXADO, Franklin. **O cordel televisivo, futuro, presente e passado da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

Com o expressivo número de nordestinos em São Paulo e com o crescente aumento da migração de poetas populares para a cidade, o local de produção da cultura nordestina parecia estar mudando de endereço. Era como se a produção da literatura de cordel acontecesse em São Paulo e não mais nos estados do Nordeste.

Sabe-se que andam em 4 milhões os nordestinos que vivem na capital paulista. Daí dizer-se que São Paulo “é a maior capital nordestina” do Brasil. (...) Verdade é, segundo admito os estudiosos da sociologia do Cordel, que as migrações para o Sul, Sobretudo Rio e São Paulo, acarretam desintegração cultural. Verifica-se, entretanto, que a poesia popular produzida nas grandes cidades do Centro-Sul (Rio, Brasília, São Paulo) conserva em alta proporção as motivações originárias no Nordeste (PEREGRINO, 1984, p. 103).

O pesquisador Umberto Peregrino ressalta que os “sociólogos do Cordel” haviam afirmado que as migrações acarretariam uma “desintegração cultural”. No entanto, Peregrino destaca que a poesia popular produzida no “centro-sul” do país “conserva” as “motivações originárias no Nordeste”, ou seja, segundo sugestão do autor, a poesia produzida no local do deslocamento segue as tradições de suas origens.

Não apenas os “sociólogos do Cordel” apontavam a mistura cultural produzida pela migração como prejudicial para as culturas populares. Segundo depoimento do poeta Franklin Maxado, “muitos pesquisadores” decretavam o “falecimento” do cordel:

Muitas universidades já estudam, colecionam, divulgam, editam e ditam influências aos autores da Literatura de Cordel. Também, o surto de turistas estrangeiros, preferindo os de capas xilogravadas, cria normas. Em ambos os casos, o folheto é visto como uma coisa exótica. Uma peça de museu que deve ser conservado em sarcófagos, sem ter mais ação. Parado no tempo e espaço. Morto e mumificado. E muitos pesquisadores decretam seu falecimento, encerrados em seus gabinetes e bibliotecas. Refestelados em redes, poltronas ou bem acomodados, pensando só sobre o lido e sem sair para ver o que acontece lá fora. Sem ter pique para acompanhar a luta dos novos poetas em vários locais, até então, não convencionais, como barzinhos, portas de teatro, de fábricas, de faculdades, filas, feiras de artesanato, galerias, pontos de transportes, livrarias, etc. (MAXADO, 1984, p.59).

A migração de poetas populares e cantadores para São Paulo proporcionou o surgimento de um polo de produção, venda, apreciação e exibição dessa arte na cidade paulista. A literatura de cordel acontecia em São Paulo como arte literária dinâmica, pulsante, que estava a se (re)inventar. Como denuncia o poeta, os pesquisadores que decretavam “o falecimento” do folheto nordestino eram sujeitos que “encerrados em seus gabinetes e

bibliotecas” não se dispunham a investigar o que de fato acontecia na época. Tal posicionamento, segundo Franklin Maxado, levou esses pesquisadores a não perceberem o quadro dinâmico dos folhetos nordestinos que se espalhavam pela cidade em “barzinhos, portas de teatro, de fábricas, de faculdades, filas, feiras de artesanato, galerias, pontos de transportes e livrarias”. A poética nordestina ganhava novos espaços, mantinha-se atualizada, sem se desligar de suas formas tradicionais.

Comprovamos ao analisar a arte popular que sua anunciada morte não acontece quando admitimos que se desenvolveu transformando-se. Uma parte dessa mudança consiste em que o artesanato, as músicas folclóricas e as tradições já não configuram blocos compactos, com contornos definidos. (...) Como a arte que circula nas galerias e museus, aquela que percorre mercados e feiras urbanas vai-se reformulando interdiscursivamente (CANCLINI, 2008, p. 366).

Uma análise mais detida do percurso das tradições nordestinas, especificamente da literatura de folhetos, mostra-nos que ela não se finda, mas se transforma. A poética nordestina que circulou pelos espaços urbanos da migração foi se reinventando, recriando. Novos poetas, novos produtores e novas temáticas surgiram, acrescentando novos valores a essa arte. Recriando-se no espaço do deslocamento e do multicultural, a tradição da poética nordestina desenvolveu novos formatos, novos “contornos”, mantendo-se viva.

Imaginar o cordel como uma arte que não pode mudar é considerá-la como uma forma literária estagnada, finda, que está avessa às mudanças. Imagem que em nada corrobora com a dinâmica do folheto nordestino. O pesquisador Nestor Garcia Canclini destaca que, contrário ao que se imaginou, as tradições populares não definham com a modernidade, elas se desenvolvem e se transformam. O autor levanta quatro questões para justificar o não desaparecimento das culturais tradicionais frente à modernidade:

a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) a necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) à continuidade da produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 2008, p. 215).

Acreditamos que os quatro fatores sugeridos pelo autor têm relevância no caso da permanência do folheto nordestino como arte viva. No entanto, destacamos como fator de maior importância no Brasil para a manutenção do cordel a “continuidade de produção

cultural dos setores populares”. O que observamos no Brasil, principalmente nos espaços da migração, foi que a produção dos folhetos pelos setores populares esteve sempre ativa. Poetas migrantes em São Paulo ou Rio de Janeiro, quando não tinham como produzir seus folhetos nessas cidades, mandavam-nos para os estados da Paraíba, Pernambuco ou Ceará, onde tipografias ainda funcionavam. Esse fato é comprovado pela fala do poeta Jotabarro que, em 1978, morando em São Paulo, afirmou em entrevista aos pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala que fazia seus folhetos “na Paraíba, na casa de José Alves Pontes”.³⁷ O que vimos no Brasil é a produção do folheto sempre ligada aos elementos da modernidade, como no século XIX, com o uso de materiais tipográficos pelos poetas para imprimirem seus versos.

Concluimos este capítulo destacando que “as migrações resultam na reconstrução de comunidades de origem no local de destino” (BAPTISTA, 1998, p. 272). Estruturar uma comunidade de origem no lugar de destino significa trazer o que está na memória para fazer parte do novo espaço. A cultura retirada da memória não existe de forma intocada, como colhida um dia, ela agora existe de outra forma, renovada, com novas influências. O cordel, escrita que antes de tudo é memória, é oralidade, entrou em cena como exercício de recordar, de re-vivenciar. O sujeito, buscando se reencontrar com sua identidade cultural, procura em suas tradições elementos para formar sua identidade.

São Paulo será o espaço no qual o poeta irá (re)construir suas identidades culturais. Segundo Stuart Hall, pensar que com a globalização (migrações) as identidades populares só teriam duas saídas - voltar às raízes ou se perder – pode ser um falso dilema (HALL, 2003, p. 88). Hall aponta outra possibilidade, a da “tradução”, a “identidade negociada”. Através das misturas culturais que a migração proporciona, a literatura de cordel se renova. Produzida e consumida num espaço multicultural, essa manifestação popular irá relacionar-se com outras culturas, irá negociar seus valores com valores do outro, sem se perder da tradição, mas sim negociando com o moderno as novas possibilidades.

Há um sentimento de tradição entre os poetas repentistas, no sentido de continuidade de uma prática literária popular. No entanto, deve-se frisar que esta produção não se pretende imutável, revelando uma dinâmica na alteração e criação de gêneros e uma renovação temática, o que expressa de certo modo as transformações existentes na sociedade (AYALA, 1988, p.).

Para o poeta migrante, retomar a tradição como um “sentimento de uma prática literária popular” pode significar não se perder do que era, ou do que imaginava ser, ou ainda

³⁷ BARROS, op.cit., nota 3.

se reencontrar com o que o caracteriza no lugar de chegada como seu, postura que leva o sujeito vivente no espaço do agora a descobrir-se no passado e o retomar para si. Retomada que não se mantém “imutável”, mas “dinâmica”.

É nessa dicotômica relação que a literatura de cordel se insere, no ambiente multicultural da cidade de São Paulo. A migração nordestina, o deslocamento cultural de sujeitos de uma realidade cultural para outra, são transformações sociais que se refletem na produção da cultura. A literatura de cordel, como tradição dinâmica, ao chegar num novo palco modifica-se, reajustando-se às novas imagens, novas falas, gestos e práticas.

No segundo capítulo examinaremos as vivências poéticas dos migrantes Jotabarros e Franklin Maxado. Poetas populares que fizeram de São Paulo, nas décadas de 70-80 do século passado, palco para sua arte, rimas e pelejas. Em nossa análise, Jotabarros será o exemplo do poeta tradicional que chega a São Paulo com uma prática literária pronta. Manter-se nessa prática, para esse poeta, é não se perder do que era. Franklin Maxado será o exemplo do sujeito que se descobre inserido numa tradição no espaço do outro e que a usa para se reafirmar. Em ambos os casos a tradição não se manteve estagnada. Nos próximos capítulos vamos observar como se deu o confronto dessas duas práticas poéticas.

JOTABARROS



SEGUNDO
ATO

OS PERSONAGENS EM CENA



MAXADO
NORDESTINO

2.1 Jotabarro: O Poeta da Tradição

O primeiro poeta a ser apresentado é o migrante João Antonio de Barros³⁸. Jotabarro, como costumava assinar seus folhetos e xilogravuras, nasceu no interior do estado de Pernambuco em 1935, na cidade de Glória de Goitá. Casou aos vinte anos de idade e teve onze filhos. Aos vinte e cinco anos, exercendo a profissão de marceneiro, foi para Recife onde permaneceu por treze anos. A partir da marcenaria, começou a interessar-se pela xilogravura. Depois de um acidente de trabalho, dedica-se ainda mais à gravura e à poesia. Em 1957, publica seu primeiro folheto intitulado **Peleja de Otilia Soares com Jotabarro**. Em 1966, na capital pernambucana, segundo o pesquisador Joseph Luyten, Jotabarro terá como incentivadores de sua poesia Ariano Suassuna e Liêdo Maranhão e como modelo, o xilógrafo José Costa Leite (LUYTEN, 1981, p. 73).

Na década de 70, Jotabarro já é um artista formado, exímio xilógrafo e poeta em alta produção. Talvez por influência de seus incentivadores, João Antônio de Barros migra para São Paulo, em 24 de dezembro de 1973, “sem um centavo no bolso, embora com mais de 4.000 folhetos na mala” (LUYTEN, 1981, p. 73). O poeta chega à grande cidade com a mala cheia de versos, de rimas e de sonhos. São Paulo era um centro de migrantes nordestinos e onde diversos poetas estavam conseguindo viver de sua arte. Jotabarro sonhava em conseguir o seu espaço, ter o seu dinheiro e trazer a família, seus onze filhos e sua esposa, que ficara em Pernambuco.

O poeta seguiu o rastro da migração, foi buscar o seu destino. Os folhetos da mala seriam trocados por sonhos, por sobrevivência e por reconhecimento artístico. Viver apenas de sua arte era o que vislumbrava o migrante. São Paulo, cidade multicultural, aglutinava no bairro do Brás e na feira de arte da Praça da República nordestinos que, deslocados de suas terras, juntavam-se em grupos para rememorar suas tradições e vender seus versos. As manifestações populares nordestinas que circulavam no espaço urbano paulista chamaram a atenção de centros de pesquisas e universidades³⁹ e reacenderam os estudos sobre a poesia

³⁸ Os dados biográficos sobre o poeta foram retirados do livro **A literatura de cordel em São Paulo**, do pesquisador Joseph Maria Luyten; e do site da Fundação Casa de Rui Barbosa (Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/lista_poeta_segunda.html> Acesso 25 out. 2009).

³⁹ Universidade de São Paulo, Universidade Federal da Paraíba e Fundação Casa de Rui Barbosa.

popular nordestina. Poetas e cantadores eram requisitados para entrevistas e palestras.⁴⁰ A família Barros muda-se para São Paulo e a migração se completa.

Vivente do desassossego, por ser migrante, por estar fora de seu lugar, o poeta sente-se deslocado no lugar de chegada. A poesia produzida no novo espaço é diferente da sua, os lugares de venda do folheto são outros, os produtores da poesia não são parecidos com ele. O cordel, forma literária que sob o conceito folclórico de popular é visto como arcaico, rural e tem seu produtor como um semiletrado, no espaço multicultural ganha novos contornos e novos produtores. O folheto nordestino em São Paulo circulava por galerias e feiras de arte, universidades, pontos de ônibus, bancas de revistas, teatros e bares. O cordelista, no espaço multicultural da cidade paulista, não era apenas o sujeito semiletrado, oriundo da zona rural dos estados nordestinos, como relatavam alguns estudos. Havia poetas que eram letrados e oriundos das zonas urbanas do Nordeste. Jotabarrois sente-se pressionado pelo presente, que lhe exige uma nova postura. Naquele contexto, ser novo queria dizer equilibrar o que ele era até então com os seus desejos de futuro.

Em 1977, Barros continua produzindo folhetos e xilogravuras. Suas xilogravuras se destacam, no entanto seus folhetos não vendiam muito. Por várias vezes, seu filho mais velho, ao tentar vender seus livretos em locais públicos da cidade, teve todo seu material apreendido por fiscais da prefeitura.⁴¹ Frustradas as tentativas de ampliação dos locais de comercialização de seus versos, suas vendas se limitaram às feiras na Praça da República, aos domingos e, ocasionalmente, aos locais onde aconteciam palestras e festivais.

Jotabarrois, então, estabelece como ponto fixo de vendagem de seus versos uma banca na feira da Praça da República. Segundo descrições da Professora Maria Ignez Ayala, que viveu em São Paulo na década de 70 e que conheceu o poeta, Jotabarrois teve sua banca próxima à do poeta Franklin Maxado. Este migrara para São Paulo no começo da década de 70 e se descobriu poeta popular no espaço da migração, pois antes exercia as profissões de

⁴⁰ Jotabarrois foi entrevistado pelos pesquisadores Maria Ignez e Marcos Ayala (UFPA), Joseph Luyten (USP). Proferiu palestras na USP, produziu xilogravura para a capa do livro **A literatura de cordel em São Paulo**, de Luyten.

⁴¹ Maiores informações sobre a apreensão do material dos poetas e cantadores populares em São Paulo por fiscais da prefeitura, que por vezes resultavam na prisão dos artistas, podem ser encontradas nos livros: AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988. LUYTEN, Joseph Maria. **A literatura de cordel em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1981. PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984. Esta temática também inspirou cenas do filme **O homem que virou suco**, de João Batista de Andrade (Filme de 1980 que discute a condição do migrante nordestino em São Paulo na década de 70. Conta a história do poeta popular *Deraldo* que vai para São Paulo vender seus folhetos e lá é confundido com Severino, operário que matara o patrão. (ANDRADE, 2005, p. 15). Maiores informações sobre o filme podem ser encontradas no livro ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**. Org. Ariane Abdallah e Newton Cannito. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

jornalista e advogado. Para Barros estar convivendo com Maxado significava estar de frente com as mudanças do novo lugar, que o incomodavam. O novo poeta representava as transformações na lógica da poesia popular nordestina que o poeta tradicional não aceitava. Franklin tinha mais contatos entre os novos interessados na literatura de cordel e mais facilidade para produzir seus folhetos. Jotabarro mandava seus folhetos para serem produzidos em tipografias do Nordeste⁴², fator que dificultava ainda mais as vendas do poeta.

Os poemas produzidos por Jotabarro, a partir desse momento, serão reflexões sobre a cidade de São Paulo e a condição da arte popular neste espaço. Os folhetos mais representativos dessa situação são **Doutor! Que faz em Cordel?** e **A metamorfose é só em São Paulo**. Os dois ilustram as novas condições da poética popular nordestina, encontradas pelo autor no espaço do deslocamento.

Depois da publicação desses dois folhetos, Jotabarro diminui sua produção de versos. Segundo o pesquisador Joseph Luyten, um dos principais motivos para o “rareamento” de sua publicação em verso teria sido a sua fama como xilógrafo. No livro **A literatura de cordel em São Paulo**, Luyten comenta que Barros podia ser “considerado, juntamente com Mestre Noza, Abraão Batista, José Costa Leite, J. Borges, Minelvino Francisco Silva e Ciro Fernandes, um dos dez mais importantes gravadores populares do Brasil” (LUYTEN, 1981, p. 74). Jotabarro torna-se um dos maiores xilógrafos do país. Nas décadas de 70 e 80 suas xilogravuras são requisitadas por cordelistas para ilustrar seus versos e por acadêmicos para ilustrar a capa de seus livros. Ainda nesse período, suas gravuras vão para as salas de arte brasileiras e estrangeiras.

Jotabarro, no folheto **Doutor! Que faz em Cordel?**, questiona a legitimidade poética dos “doutores” na literatura de cordel. Críticas feitas pelo poeta a Franklin Maxado, que as respondeu com o folheto **O Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr**. Neste capítulo analisaremos esses dois folhetos como se fossem uma peleja, visto que um se assume como refutação ao outro. A peleja entre os dois poetas nos interessa como encenação teatral para observarmos como, no espaço multicultural do deslocamento, a literatura de folhetos nordestina adquiriu novos contornos.

Também serão analisados neste capítulo os folhetos **A metamorfose é só em São Paulo**, de Jotabarro, e **ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”**, de Rodolfo Coelho Cavalcante. Esses folhetos serão analisados como poemas que foram gerados a partir

⁴² Constatação observada pela professora Maria Ignez Ayala, que conviveu com os poetas na época, e reafirmada na entrevista com o poeta Franklin Maxado.

do embate levantado por Jotabarros: menestrel x bacharel. Os quatro títulos serão ilustrações poéticas para melhor compreendermos aquele tempo e suas mudanças. Analisaremos a presença da poética popular nordestina no espaço da migração, a partir das vozes de seus produtores.

Antes das análises dos folhetos, traremos para cena o poeta baiano Franklin Maxado. Analisaremos seu percurso migratório e suas vivências no lugar de chegada, para melhor compreendermos sua relação com esse espaço e sua inserção na literatura de cordel.

2.2 Maxado Nordestino: A Construção de Um Personagem Popular

Maxado Nordestino nasce Franklin de Cerqueira Machado em 1943, na cidade de Feira de Santana, Bahia. Esta é uma cidade formada dos encontros de tropeiros e vaqueiros que se reuniam para vender gado. A cidade originou-se de uma feira, por isso fez-se Feira no nome. Formada no século XVIII até meados do século XX, a cidade ainda mantinha diversos hábitos rurais e uma enorme e ativa feira no centro, que era palco para encontros e despedidas. Feira de Santana também ficou conhecida como *Portal do Sertão*, por ser portão de saída para os retirantes que se dirigiam ao “sul” do país e porta de entrada do sertão para os que retornavam.

Crescer nesse ambiente possibilitou a Franklin Machado diferentes vivências e o contato com vários tipos populares que, migrantes ou não, frequentavam Feira de Santana. Filho da aristocracia rural da cidade, Machado manteve contato com esses tipos e personagens emblemáticos do sertão brasileiro em feiras livres ou durante as férias na fazenda do avô, como relatou em entrevista cedida à diretoria do Museu Casa do Sertão – Universidade Estadual de Feira de Santana, em agosto de 2005.⁴³ As histórias orais fizeram parte desse ambiente:

Fim de semana ou nas férias que eu ia para a fazenda (...) a gente via cantiga de roda, casa de fazer farinha, as cantigas e tinha os aboios de vaqueiro, casos de vaqueiro e tudo isso. Eu era curioso, gostava de ver tudo isso.⁴⁴

⁴³ O poeta Franklin Maxado autorizou o uso desta entrevista nesta dissertação.

⁴⁴ MAXADO, Franklin. **Entrevista concedida à Diretoria do Museu Casa do Sertão**, em Agosto de 2005. FK7.

As cantigas, os vaqueiros e os aboios se juntaram aos personagens da feira livre e a experiência com cultura popular do poeta foi se constituindo.

E então eu com oito, dez, onze (...) carregando os bocapiu. (...) E botando as coisas dentro do pocapiu e tudo isso. E farinha, e provava a farinha. Aí via aquela conversa, de conversar, se choveu na roça, se não. A farinha tá boa (...). Gostava de ir à feira, aqueles artistas populares ao céu livre, quer dizer era o cara com o peixe elétrico, era outro com a macaquinha amarrada (...) e tinha o homem da cobra também (...) tinha também o óleo do pequi na serra do Araripe no Ceará, esse eu não me esqueço esse servia pra tudo: espinhela caída, canseira, dor de barriga. (...) aí desses tipos populares da feira ainda tinha um cego, que cantava pedindo esmola, Crispina de fazer aquelas figurinhas de barro, ficava ali na porta do mercado municipal, vendendo aquelas figurinhas (...) ⁴⁵

Na feira livre, foram vários os tipos populares que marcam sua memória: o vendedor de farinha, os artistas da feira, os vendedores de remédios milagrosos, o cego cantador, a vendedora de peças de barro. A feira oferecia o convívio, no mesmo ambiente, de uma diversidade de elementos culturais.

Tinha também estes nordestinos que vinha do Norte vendendo folheto de cordel, fazia aquela roda. O pavão misterioso, Zezinho e Mariquinha, é, é, o Boi Mandingueiro, O cavalo Misterioso, então essas coisas todas entendeu, e fazia aquela roda e cantava e eu ficava ali embebecido vendo aqueles negócios todo. Me lembro bem de um que se chamava João Baraúna. João Baraúna tinha um vozeirão aí quando tinha uma estória triste ele chorava, ele, ele aí comovia. (...) lembro bem de um folheto que era O estouro da boiada (...) Sim e João Baraúna, e depois é que eu soube que era João Baraúna, cordelista lá da Paraíba, que sempre vendia folheto aqui em Feira de Santana. Então João Baraúna combinava com aquela voz de nordestino (...) aí chega e disse (Franklin começa a cantar) Vou contar umas estória dum pavão misterioso, que levantou voo na Grécia com um Rapaz corajoso, raptando uma Condessa filha de um conde orgulhoso (para de cantar) aí parava todo mundo, olha pra isso chega me arrupeia rapaz, de verdade essas coisas, aí parava todo mundo coisa e tal, aí ele lia um pedaço da estória. Quando estava todo mundo ligado nele, agora, agora se vocês não comprarem o folheto eu não vou cantar mais que eu não vou ficar aqui gastando minha voz e sem aparar nada, aí todo mundo comprava. Aí lia mais outro pedaço (...) aí chegava gente nova e tornava dá outro tranco, chama o tranco, dá o tranco, (...) ele nunca deixava completar a estória. ⁴⁶

Esse ator das feiras livres do começo do século XX, o vendedor de folhetos, ficou entre as recordações de Franklin como a parte mais entusiasmada de suas vivências. No meio da grande feira, chamar a atenção do comprador exigia dos vendedores uma performance oral

⁴⁵ MAXADO, op. cit. nota 43.

⁴⁶ Ibidem.

e corporal que se destacasse das tantas outras manifestações que aconteciam no mesmo espaço. O vendedor de folhetos também encenava nesse palco, e para vender um produto que era um acréscimo à feira e não o elemento principal dos consumidores que se dirigiam àquele mercado de vendas, ele tinha que, primeiro, atrair a atenção e, só depois, expor o produto. Cantar partes do folheto era o método de venda utilizado pelo poeta para chamar o comprador. Depois de deixar o público encantado e excitado pela história, o vendedor parava e expunha seu folheto à venda. O ouvinte, despertado pela ânsia de continuar ouvindo a narrativa, entregava-se àquela agonia e comprava o folheto. A performance desses artistas ficou gravada na memória de Franklin e anos depois, no espaço do deslocamento, quando o presente lhe exigiu uma imagem de si, foram essas recordações que vieram à tona como elementos constituintes de sua identidade cultural. No início da década de 70 se inicia o processo de migração do poeta.

Em 1970, Franklin Machado, casa-se com a atriz negra Maria Helena, numa cerimônia afro-religiosa no centro da cidade, ao ar livre, para quantos quisessem assistir. A cerimônia reuniu as mais conceituadas mães e pais-de-santo da região e foi destaque na revista **O Cruzeiro** com uma reportagem intitulada *Casamento tropicália em Feira de Santana*.⁴⁷

⁴⁷ SILVESTRE, Edney. *Casamento tropicália em Feira de Santana* In **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n°.25, 124-129, jun. 1970. Foi destaque na reportagem a grande quantidade de pessoas que acompanhou o cortejo do casamento.

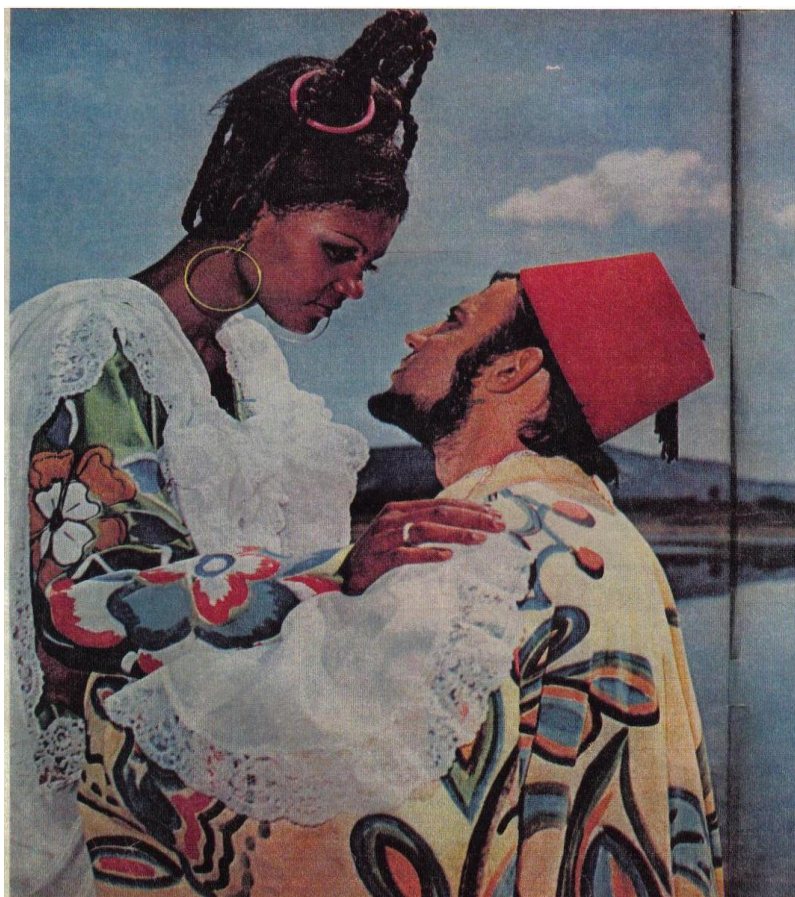


Figura 4: Franklin Machado e a esposa, Maria Helena,
Fonte: foto de capa da reportagem da revista **O Cruzeiro**.

O casamento acirrou a relação de Franklin com a sociedade feirense que, por racismo, não aceitava a sua união conjugal com uma mulher negra numa cerimônia afro-religiosa. Em entrevista, Franklin afirmou que a situação em Feira para ele ficou difícil:

devido o preconceito eu ter casado com uma Negra, quer dizer eu jornalista, (...) da sociedade de Feira, muitas coisas já não me convidavam mais, negocio de clube esses negócios todo. E havia uma censura velada aonde eu ia, mesmo parte da família. Então minha situação em Feira, trabalhando no jornal que o Dono faz um editorial contra mim, quer dizer ficou meio insustentável. Aqui eu quero lembrar o nome de uma pessoa muito importante na minha vida, que é o jornalista Juarez Bahia (entrevistado chora). (...) Então Juarez me conheceu na repercussão do casamento, eu via falar dele, mas me fez uma visita na sucursal, ele naturalmente como um intelectual e jornalista, ele viu o que eu estava passando, a repercussão da coisa, e viu que para ficar em Feira era difícil. Aí virou pra mim e disse: venha cá rapaz por que você não vai para São Paulo, não quer ir pra São Paulo não? Bom, minha mulher também não queria ficar em Feira (...).⁴⁸

Excluído socialmente e sem o apoio da família, Franklin e a esposa, ajudados por um amigo, migram para São Paulo. Antes da viagem, Franklin escreve a peça **Terra de Lucas**,

⁴⁸ MAXADO, op. cit, nota 43.

adeus!, referência a Lucas Evangelista, escravizado da região de Feira de Santana, que no século XIX fugiu para um quilombo, ele organizava assaltos para comprar alforrias. Lucas virou o lendário Lucas da Feira, que até início do século XX, ainda era retratado na cidade como o grande bandido.⁴⁹ Franklin faz homenagem ao escravizado como forma de expressar o racismo que ele e Maria Helena sofreram. Ainda nesse período, Franklin escreveu o livro de poemas **Protesto à desuman-Idade**. Avaliamos que Franklin Machado não cabia mais na cidade de Feira de Santana, suas atitudes o empurravam para outros espaços, e o casamento pode ter sido o mote que impulsionou sua partida.

Em 1972, Franklin Machado chega a São Paulo com um estágio arranjado no jornal *Folha de São Paulo*, depois de ter escrito na Bahia uma peça de teatro e um livro de poemas. Segundo relatos do próprio poeta, sua adaptação ao meio jornalístico paulistano é complicada, sua escrita sofre críticas constantes, pois a consideram muito baiana. Concomitante com o trabalho de jornalismo, agora no jornal **Diário do Grande ABC**, Franklin e Maria Helena montaram a peça **Terra de Lucas, Adeus!**, com o título **Escravo Lucas, o Cristo-Exu da Bahia**. Apontados como diferentes no lugar de chegada, os migrantes buscam em suas origens elementos para reequilibrar suas identidades deslocadas.

Franklin começa a buscar comparadores para o seu livro **Protesto à desuman-Idade** e entra em contato com cantadores, poetas e xilógrafos nordestinos que também tinham migrado para São Paulo. A partir desses contatos, vai se afinando sua relação com a poética popular, o autor descreve como começou sua incursão para o cordel:

No sudeste, (...) encontro Chico Diabo que me fez lembrar das figuras do meu sogro e amigo, seu Neco, e do cunhado Paulino. Começo a ir, como eles, para as feiras vender meu fruto intelectual. E reencontro mestre Rodolfo Coelho Cavalcante que me ilumina mais:

- Você é um dos nossos!

- Mas, como? O poeta de cordel é sem instrução e pobre eu sou formado e de classe média!

- E daí? Você acha que eu sou ignorante e que o povo vai ficar ignorante a vida toda? Já tem tanto colega formado e remediado!

Foi um estalo! (MAXADO, 1980, p. 127).

Rodolfo Coelho Cavalcante, poeta conceituado na década de 70, que viajava por todo o Brasil disseminando o cordel, vendendo, cantando e falando sobre o assunto, vê na escrita de Franklin influências da poética popular nordestina. Franklin não se considerava poeta

⁴⁹ Segundo Franklin Machado, até meados do século XX, em Feira de Santana, pelo estigma que o nome levava, não existia nenhum registro cartorial de criança com o nome Lucas. O primeiro filho de Franklin foi batizado com o nome de Lucas.

popular, pois, achava que para ser popular teria que ser pobre e “sem instrução”. Essa visão foi disseminada no Brasil por estudos acadêmicos do começo do século XX, que analisaram a poética nordestina a partir dos conceitos folclóricos europeus, como foi visto no primeiro capítulo. A fala de Cavalcante ecoou no poeta iniciante como um “estalo” que o fez acordar para a sua própria escrita.

Encontrando-se consigo mesmo no espaço do outro, do deslocamento, o poeta vai se constituindo. Vai ao encontro de suas memórias, das feiras, das cantigas, dos aboios, das cantorias. Os atores que compuseram suas recordações das feiras, agora se reúnem numa única função, a reconstrução de um poeta popular nordestino em São Paulo. O personagem vai se montando, as memórias ajudam na elaboração dos versos, os contatos com a poética dos poetas do presente atualizam sua escrita. O tempo presente e suas vivências na cidade multicultural serão motes para seus folhetos.

O poeta se constroi no espaço do deslocamento, reinventa-se nas lacunas da tradição. Ele, agora, é outro, é ele mesmo, e é um novo que ainda não se sabe. O personagem se inventa passo a passo, rima a rima, seu nome é marca de sua própria condição. Ao explicar como se deu a escolha de seu nome, essas hipóteses se afirmam:

Quando entrei na literatura de cordel em mais ou menos 1976, assim profissionalmente, eu tive que escolher um nome que marcasse, um nome assim de marca. E nesse tempo eu tava em São Paulo. Então o Maxado com x chamava a atenção, claro. Porque eu já tenho um nome difícil, Franklin (...) Bom e aí então no cordel ficava difícil. Eu ainda tentei aportuguesar pra Franque, também pensei em botar Francolino, mas deixei. E como tava em São Paulo e era assim o baiano, o nordestino etc. Então eu adotei no cordel Maxado com x Nordestino. E vingou, pegou porque passei a ser conhecido Maxado Nordestino.⁵⁰

Franklin Machado, agora Maxado Nordestino, traz no nome sua condição de deslocado, de migrante, ele é nordestino em São Paulo. O nome localiza o poeta em outro lugar, diferente do lugar em que ele está, da mesma forma ele não pertence mais ao lugar do nome que o adjetiva, pois inventou-se, em outro espaço. O sujeito migrante retoma suas origens no espaço fragmentado da migração e por isso sua identidade será questionada, não será considerada legítima.

Decidido a viver seu personagem, Maxado Nordestino abandona as outras profissões e passa a dedicar-se exclusivamente à poesia popular. Viaja pelo Brasil vendendo e escrevendo folhetos (vendia poemas seus e de outros poetas), mas fixa ponto de venda em São Paulo, na

⁵⁰ MAXADO, op. cit., nota 43.

feira de arte da Praça da República e numa loja na Rua Augusta, ponto de venda e lugar onde morava.

Na feira de arte da Praça da República, Maxado Nordestino será vizinho de venda do poeta Jotabarros. Nesse espaço, as duas vivências se cruzam, as duas realidades se chocam. As crises de venda vividas por Jotabarros e o contato com o personagem gritante que encena em sua frente irritam o poeta e sua poesia protesta: **Doutor! Que faz em cordel?** O doutor, acabado de construir-se poeta popular, responde: **Doutor faz em Cordel o que Cordel fez em Dr.** Inconformado com a situação encontrada no espaço do deslocamento, Jotabarros escreve **A metamorfose é só em São Paulo**. O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que via nas novas nuances da literatura de cordel brasileira sua reafirmação e sua renovação, lança **ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”**. Analisaremos esses quatro folhetos para compreendermos como se dá a encenação do popular no espaço da migração.

2.3 A Encenação do Popular ou A Literatura de Cordel no Espaço da Migração

Jotabarros, ao escrever **Doutor! Que faz em Cordel?**⁵¹, abriu caminho para a sequência dos folhetos que iremos analisar. Os folhetos selecionados se ligam um ao outro e refletem as novas dinâmicas da literatura de cordel no espaço da migração. Os quatro serão reflexos da peleja do menestrel x bacharel, levantada por Barros.

Doutor! Que faz em Cordel? é um folheto escrito em glosa, estrofes em dez versos, acompanhadas de um mote. O mote são os dois últimos versos que se repetem ao final de cada estrofe. Todas as estrofes desse folheto seguem a sequência de rimas ABBAACCDDC. O poema é composto por oito páginas, contendo vinte e três estrofes. Cada glosa obedece ao mote: “doutor é poluição / nos livretos de cordel”⁵².

⁵¹ Íntegra do poema, em anexo.

⁵² As reproduções dos versos dos folhetos analisados seguem a escrita original do poema.



Figura 5: Capa do folheto **Doutor! Que faz em Cordel?**

Fonte: cordel de Jotabarro (acervo pessoal da autora).

A capa do folheto apresenta uma xilogravura do próprio autor, na qual observamos dois homens, um usando uma máscara de respiração e outro com expressão de dor de cabeça, rodeando-os a palavra poluição, dando a ideia de ar impuro.

Na primeira página do folheto, abaixo do título, o poeta escreveu a dedicatória de seus versos:

Dedico este aos doutores que fazem
literatura de cordel.
com um abraço do poeta
JOTABARROS (BARROS, p. 1)

Ao dizer que dedica seus versos aos doutores que fazem cordel, Jotabarro revela o tom irônico do folheto. A problemática da presença do doutor no cordel é apresentada na primeira estrofe.

Apareceu jornalistas
E até advogados
Estragando os recados
Dos poetas repentistas
Tratados por menestrel

Hoje um tal bacharel
 Quer lhe atrasar o pão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel. (1ª. estrofe, p. 1)

É a peleja do menestrel x bacharel, disputa sugerida pelo poeta, que coloca a presença do doutor como ameaça para a literatura de cordel, visto que este pode “estragar seus recados”, ou seja, danificar suas rimas, escrever errado. O poeta sugere, ainda, que o bacharel representa concorrência desleal na vendagem dos folhetos. Nos versos, os “doutores” que são “poluição” para o cordel são o jornalista e o advogado, o que nos faz crer que Jotabarro referia-se a Franklin Maxado, visto que os dois eram vizinhos de venda e o poeta Maxado Nordeste era advogado e jornalista. Outro dado é que, naquele momento, o poeta Jotabarro reclamava da diminuição da venda dos seus folhetos.

Jotabarro expressa nos versos todo o seu incômodo com a presença do bacharel na literatura de cordel. Na terceira estrofe, o poeta usa a expressão: “deixe viver sossegado/ o legítimo menestrel”. Ao utilizar a palavra “legítimo menestrel”, o poeta coloca o bacharel, no caso o “doutor”, especificamente Franklin Maxado, na condição de ilegítimo. Com isto, os versos sugerem que existe o poeta autêntico e, em contrapartida, o poeta falso. Essa dicotomia, explicitada a partir do uso da palavra “legítimo menestrel”, faz crer que o poeta Jotabarro está falando a partir da crença em um modelo específico de poeta popular, modelo no qual o poeta Franklin Maxado não cabia, por ser doutor.

A crise na venda dos folhetos parece ser o motivo maior do desespero do poeta. Nos versos a seguir, essa crise é denunciada:

Antes qualquer folheteiro
 Podia se deslocar
 Ir numa feira cantar
 Ganhava algum dinheiro
 Mas hoje meu companheiro
 Passa uma crise cruel
 Só porque o bacharel
 Dos folhetos é tubarão
 Doutor é poluição
 Nos livretos de cordel. (4ª. estrofe, p. 2)

O bacharel, segundo o poeta, agora é o “tubarão”, expressão que sugere que, naquele momento, ele é o mais poderoso, o que vende mais, o que ganha mais dinheiro com o cordel, situação que vinha acontecendo em São Paulo, na feira de arte da Rua da República, o poeta vinha perdendo público para Maxado Nordeste. Nesse período, o folheto **O sapo que**

desgraçou o Corinthians, de Franklin, estava fazendo sucesso e alcançando altos índices de venda. O novo poeta começou a escrever folhetos que se relacionavam com a vida paulista.

Jotabarro criticava a escrita do poeta doutor:

Sua escrita é malfeita
Sendo desmetrificada
Para mim não vale nada
Essa idéia imperfeita
Quem não conhece aceita
Certas nojeiras em papel
De quem se tornou revel
Contra a quem não é vilão
Doutor é poluição
Nos livretos de cordel. (6ª. estrofe, p. 3)

Nas críticas, o poeta afirma a importância da metificação e do emprego das orações corretas para a produção de um bom folheto que, não tendo essas características, não “vale nada”. Quando o poeta diz: “quem não conhece aceita”, sugere que os leitores do novo lugar não conhecem as rimas tradicionais do folheto e, por isso, aceitam folhetos com métrica incorreta. Versificação, rima, oração e editoração formam um conjunto de regras que caracterizam a escrita da poética nordestina. O folheto que não seguir a tradição dessas características, não é bem aceito pelos poetas e nem pelo público. As regras da poética nordestina circulam entre os produtores, nos próprios folhetos, nas falas dos poetas, em textos escritos por eles e em artigos produzidos por acadêmicos.

Ser poeta não se aprende
Esse dom já vem do berço
Do assunto não sabe o terço
Quem o cordel não entende
Se mete escreve e vende
Mas isso é infiel
O certo é catar papel
Ou então lamber sabão
Doutor é poluição
Em livreto de cordel. (7ª. estrofe, p. 3)

Na estrofe acima, Barros retoma a discussão sobre legitimidade do poeta popular através da questão do dom⁵³. A expressão “Ser poeta não se aprende/Esse dom já vem do

⁵³ A ideia do dom que vem do nascimento está relacionada a ideia de dom como uma possessão divina. Segundo Harold Osborne a relação de inspiração como possessão é um conceito grego no qual “a inspiração consistia numa espécie de possessão por alguma força divina fora do artista – empregava-se a palavra grega *enthousiasmos*, ‘entusiasmo’ ou literalmente, - o estado de ser possuído por um deus.” (OSBORNE, 1993, p. 185).

berço” é muito usada ao referir-se a poetas populares, sugere que ser poeta é um dom que vem de nascimento. Essa ideia apresenta algumas complicações, pois é enredada por preconceitos sociais. Por exemplo, se pensarmos a partir das teorias folcloristas e românticas, nascer com o dom para ser poeta popular quer dizer ter nascido pobre, na zona rural e ter permanecido iletrado. Essas caracterizações limitam a arte popular a um lugar pré-determinado e obrigam o produtor dessa arte a desempenhar sempre um mesmo papel social. Ao utilizarmos tais conceitos, devemos estar atentos a esses vícios teóricos que naturalizam práticas que são constituídas na vida sócio-cultural dos sujeitos. Ou seja, não devemos pré-determinar lugares sociais para os poetas populares. No caso do poema de Jotabarro, nos versos seguintes, o poeta explica: “Do assunto não sabe o terço/ Quem o cordel não entende/ Se mete escreve e vende/ Mas isso é infiel.” Saber sobre o cordel quer dizer conhecer sua poética, logo, para o poeta, ter o dom quer dizer conhecer as estruturas da poética nordestina. E quem, segundo Barro, não as conhece e se propõe a fazê-lo, está sendo desleal com a poesia.

Por fim, o poeta termina o folheto retomando a ironia da dedicatória e arrematando a discussão sobre a poética popular, expondo sutilmente cada regra cumprida. A sugerida dicotomia entre legítimo menestrel e doutor-poeta se escancara:

Já escrevi com vontade
O meu cordel de apreço
Todos os bons versos ofereço
Aos poetas de verdade
Bolei com capacidade
Arranjei rima a granel
Registrei o meu cordel
Recordei tudo que li
O resto ofereço a ti
Seu poetaço merdel. (23ª. estrofe, p. 8)

A ironia foi companheira do poeta na escrita desse folheto. Com escárnio, ele se despede dizendo que escreveu um “cordel de apreço”. Escancarando a diferença sugerida em todo o texto entre bom e mau poeta, Barro oferece os “bons versos” aos “poetas de verdade” e o “resto” ao “poetaço merdel”. O poeta justifica seus “bons versos” alegando que apresentou bem a temática, desenvolveu bem as rimas, editou bem o cordel e memorizou os versos. Jotabarro fecha seu folheto reafirmando a valorização das regras poéticas para a apresentação de um bom poema.

O folheto de Jotabarro questiona a presença de poetas graduados na literatura de cordel, ou mais especificamente, objetou a presença do poeta Franklin Maxado. Jotabarro via a venda de seus folhetos diminuir e atribuía a culpa ao poeta doutor que estava a todo

vapor vendendo seus folhetos. O poema de Barros atesta a existência de uma poética popular para a produção do folheto. Segundo o autor, o “legítimo” poeta é aquele que conhece essa poética e que a usa de forma adequada para a produção de seu texto. O escritor que se disponha a escrever um folheto e não cumprir essas regras estaria, de acordo com Barros, falseando a literatura de cordel.

O espaço multicultural e deslocado torna fluidas as relações sociais que se estabelecem em seu tempo. A tradição, repleta de lacunas, deixa-se penetrar por novos elementos, novas regras, e essa relação transforma o que parece imutável. A literatura de cordel, uma forma literária que tem uma tradição, ganha novos contornos no espaço multicultural da migração.

Num domingo do mês de janeiro do ano de 1978, na feira de arte da Praça da República, Barros lançou seu folheto **Doutor! O que faz em Cordel?** Exatamente oito dias depois Franklin Maxado escreve: **O Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr.**

O poema de Franklin Maxado se apresentou como uma defesa de seu lugar na literatura de cordel. **O Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr.** é um folheto composto por nove páginas e quarenta e seis estrofes, constituídas por seis versos em rima ABCBDB.



Figura 6: Capa do folheto **Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr.**
 Fonte: cordel de Franklin Maxado (acervo pessoal da autora).

A capa do folheto foi feita pelo próprio poeta, um homem vestido de fraque com um folheto na mão. A imagem e o título, juntos, referem-se à presença do doutor na literatura de

cordel. Nesse folheto, a dedicatória veio na capa: o poeta dedica o livro a todos, sem prerrogativas.

Dedico este folheto a todos os colegas
de Literatura de Cordel, inclusive aos sulistas
e aos da nova geração, independente de cor,
religião, raça, classe, sexo, instrução,
filosofia, idade, etc. (MAXADO, 1978)

A dedicatória deste é um contraponto à outra, que especifica para quem é encaminhado seu texto; nesta, o poeta amplia as possibilidades. A ampliação sugere o que vai ser a temática do folheto: um protesto a favor da adição de poetas não tradicionais à literatura de cordel.

Os primeiros versos do poema fazem referência à fala do outro, retomando o mote anterior e abrem a discussão questionando a condição do cordel como arte estática e findada.

Alguém disse que doutor
É poluição do Cordel
Como fosse propriedade
Encerrada em sete véus
Parada no tempo e espaço
Cavando seu mausoléu (2ª. estrofe, p. 1)

O autor contesta a definição de cordel como arte finada num tempo e num espaço determinados, critica a visão do cordel como exótico, como peça de museu. Vimos, anteriormente, que essas ideias tiveram suas bases teóricas nos conceitos folcloristas e românticos do século XIX, que viam a arte popular como manifestação cultural que sofria ameaças de extinção e que, por isso, deveria ser imediatamente “resgatada” e guardada. O autor, como poeta do presente, visto que acabou de se constituir poeta popular, explica a condição do cordel como arte do passado.

O cordel hoje renova
Não é peça pra museu
Teve, tem e terá valor
Entretanto o que se deu
É que os tempos mudaram
Pois a vida não morreu (4ª. estrofe, p. 1)

O poeta traz o cordel para o presente e o apresenta como arte dinâmica que acompanha as modificações de seu tempo e se “renova”. Produzida por sujeitos sociais, a literatura de

cordel sofre as modificações dos tempos. Nos versos que se seguem, o poeta exemplifica quais são as mudanças sociais que têm provocado essa transformação no cordel.

O poeta popular
Tem de ter evolução
Se já foi analfabeto
Hoje recebeu lição
Se já cantou pelas feiras
Já chega a televisão (6ª. estrofe, p. 2)

Pois também estão acabando
As feiras livres das praças
Fazendo supermercados
Que o homem rico traça
O Cordel pra não morrer
As mangas já arregaça (7ª. estrofe, p. 2)

O folheteiro tem de ir
Vender em outros lugares
Livrarias, galerias
Teatros, escolas e bares
Pois pra não ficar parado
Terá de ter outros andares (8ª. estrofe, p. 2)

Também o povo da roça
Está vindo prá cidade
A própria São Paulo já é
Terra de nordestinidade
Com milhões de conterrâneos
Trabalhando de verdade (9ª. estrofe, p. 2)

O letramento dos poetas, o surgimento da televisão, a diminuição das feiras livres, os novos lugares de venda e a migração de nordestinos para São Paulo são fatores apontados por Franklin como modificadores da literatura de cordel. O poeta estabelece o paralelo entre feira e televisão para demonstrar a passagem do tempo e a permanência do folheto popular. Essa permanência é mantida devido às transformações também ocorridas no poeta, como o letramento. A diminuição das feiras livres, segundo o poeta, exigiu dos cordelistas a busca por novos espaços para vender seus produtos. Influenciado por uma vivência em São Paulo, Franklin elenca o que, nesse espaço, são novos lugares de venda do folheto: livrarias, galerias, escolas, teatros e bares. São Paulo aparece como “terra de nordestinidade”, revelando o lugar de onde o poeta fala e o tempo no qual está inserido. Nesse período, a cidade apresenta

espaços frequentados por nordestinos, que se tornaram ambientes de divulgação e venda de suas tradições e de seus folhetos.⁵⁴

Maxado Nordestino segue ressaltando que, se o espaço social muda, o poeta também tem que se transformar para manter renovada a sua poesia.

Querem continuar fazendo
O Cordel que Leandro fazia
Falando de donzelas virgens
E de beatos doutro dia
Doutros temas e tempo ido
Que mesmo antes não existia (12ª. estrofe, p. 3)

Depois do rádio de pilha
Do Mobral, televisão
Do êxodo rural para o sul
Do jornal interiorização
O poeta que não estuda
Limita sua criação (13ª. estrofe, p. 3)

Ao referir-se a Leandro, o texto estabelece um vínculo com o passado, inserindo-se em uma tradição⁵⁵ que tem como referência a poesia de Leandro Gomes de Barros. Ou seja, quando Franklin Maxado cita o poeta já consagrado, revela-se consciente da historiografia da arte que escreve, inserindo, desta forma, sua poesia numa tradição literária. Estabelecer esse vínculo demonstra que a poesia se renova, pois o poeta do presente a modifica consciente da história literária do passado. Franklin reafirma que as modificações, que se baseiam no tripé modernização, letramento dos poetas e migração, são causadas por mudanças sociais.

A ligação do novo poeta com a tradição é explicitada. Este é apresentado como sujeito consciente de seu fazer artístico e de seu lugar na sociedade.

O novo poeta então
Tem a poesia e a teoria
Procura ter consciência
De sua arte e magia
Para encaminhar o povo

⁵⁴ A pesquisadora Ignez Ayala, em seu livro **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina, afirma que em São Paulo, entre as décadas de 70 e 80, bares como o Recanto dos Repentistas ou Bar do seu Henrique, Casa do Conterrano ou Academia dos poetas Repentistas, Bar e Lanches Garanhuns ou Bar do Zé Minhoca, Bar Baião de Dois, Ice & Hot – Lanches e Drink's ou Bar do Gaúcho, Bar Kung, tornaram-se pontos de encontro de cantadores e poetas nordestinos (AYALA, 1982, pp.70, 72, 76, 77, 82, 84 e 88).

⁵⁵ Termo utilizado como referência ao conceito de Tradição Literária usado por T. S. Eliot, no qual o autor sugere que “é, sobretudo, através dos autores vivos que os mortos mantêm sua vida”. T. S. Eliot afirma ainda que é através de referências ao passado literário, no qual o poeta contemporâneo está inserido, que a literatura se atualiza, que a tradição se renova (ELIOT, T. S. *A tradição e o talento individual*. In: **Ensaio**. (Org. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989).

Do qual é sempre o guia (22ª. estrofe, p. 5)

Mas ele não vai desprezar
Os colegas velhos mestres
Pois é a evolução
Para que a coisa preste
Isso também já se dá
No nosso belo Nordeste (23ª. estrofe, p. 5)

Por exemplo, o Rodolfo
Que é Coelho Cavalcante
Com Manuel d'Almeida Filho
Dois mestres representantes
Lêem muito e acompanham
O que surge e vai avante (24ª. estrofe, p. 5)

É importante conservar
As raízes e tradição
Os novos sabem disso
Quando fazem a renovação
Mesmo quando lhe atacarem
Mostrarão sua razão (26ª. estrofe, p. 5)

Franklin afirma que os novos poetas têm que ter consciência de seu fazer artístico, sem desvalorizar a tradição. Rodolfo Coelho Cavalcante e Manuel d'Almeida Filho eram a favor de novas mudanças na literatura de cordel. Esses dois poetas foram incansáveis divulgadores da poética nordestina e desejavam ver essas mudanças em todos os espaços, como arte moderna que se renova. Quando Franklin fala dos poetas novos que são atacados, faz uma referência a si mesmo. Franklin afirma que o poeta novo sabe da importância de conhecer e reverenciar a tradição.

Nos últimos versos, Maxado reafirma sua poesia e fala sobre seus lugares de origem.

Fui advogado e defendo
O povo de minha estima
Como jornalista escrevo
Os fatos com toda rima
Não tive culpa de estudar
E ter talento por cima (43ª. estrofe, p. 9)

Sou de Feira de Santana
Nordestino e brasileiro
Se hoje estou em São Paulo
Cumpro o escrito roteiro
Da minha sorte e arte
A que me dedico inteiro (44ª. estrofe, p. 9)

Maxado Nordestino, para se afirmar no presente como poeta, assume sua condição passada de advogado e jornalista como elementos positivos. Estar no lugar do migrante, para o poeta, é seguir o destino de sua arte, que o levou de Feira de Santana a São Paulo para se descobrir poeta popular no espaço do deslocamento.

O folheto de Maxado nos apresenta um poeta defendendo seu lugar poético. Construído no espaço do deslocamento e sendo, por si só, um deslocado no lugar artístico que deseja ocupar, Franklin defende sua existência na poesia popular, alegando que a poesia também sofre transformações. O poeta elenca mudanças sociais e argumenta que a literatura de cordel, não sendo uma arte parada no tempo, transformou-se a partir dessas mudanças. A migração nordestina é destaque como fator da mudança social que ampliou os contornos da literatura de cordel. Exemplo dessa situação, demonstrada pelo poeta, seria sua própria experiência de ter-se descoberto poeta popular nordestino em São Paulo, no espaço do deslocamento.

São Paulo afirma-se como palco no qual personagens encenam suas tradições e suas práticas culturais, como vimos no primeiro capítulo. Ao mesmo tempo, esse lugar influencia as vivências ao ponto delas adquirirem novos contornos e novos elementos. Franklin Maxado e Jotabarro são exemplos de personagens que circularam nesse espaço multicultural e que se transformaram a partir dele. Jotabarro chega a São Paulo com sua arte pronta e, no lugar de chegada, percebe que o que imaginava terminado adquiria outros formatos.

O poeta tradicional tem como primeira atitude, diante da novidade, a rejeição. Rejeitar o diferente significa manter-se no status de original, de legítimo. Maxado Nordestino inventa-se em São Paulo, é no espaço do outro que o poeta descobre-se. Nordestino de nascimento, acha-se Nordeste no “sul”. O contato com o que lhe é alheio possibilita a (re)construção de sua identidade cultural. O que ele se torna já existia dentro dele como memória e o que ele era, acrescenta-se como experiência. Por isso, afirmamos que ele encontra-se no entre-lugar, seu personagem viverá entre o que ele era e o que ele se torna, ou o que ele deseja ser.

Em 1981, Jotabarro, ainda preocupado com as novas dinâmicas da literatura de cordel que presencia na cidade multicultural, escreve **A metamorfose é só em São Paulo**.

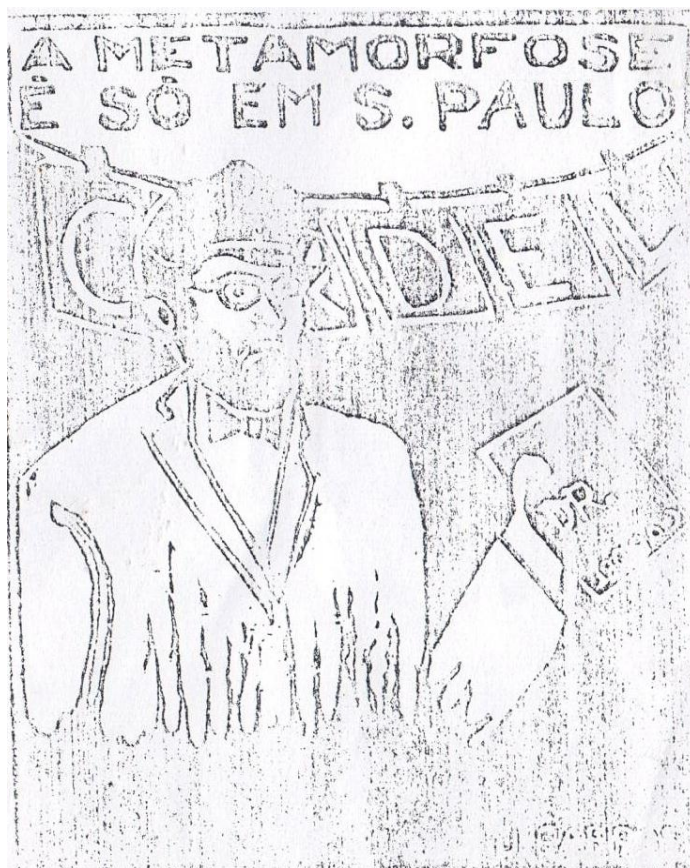


Figura 7: Capa do folheto **A metamorfose é só em São Paulo**
 Fonte: cordel de Jotabarros (acervo pessoal da autora).

Nesse folheto, o poeta, em crise com o lugar de chegada e querendo reafirmar seus conceitos e crenças trazidas do passado, retoma a discussão do folheto **Doutor! Que faz em cordel?**

Um dos meus filhos já disse
 Que quer ser meu sucessor
 Mas eu tenho que lutar
 Para formá-lo Doutor
 Prá poder me suceder
 Na vida de trovador (1ª. estrofe, p. 1)

Lhe respondi, não precisa.
 Larga dessa vaidade
 Trovar é dom que deus dá
 Não precisa faculdade
 O povão é que garante
 A nossa propriedade (2ª. estrofe, p. 1)

Na primeira estrofe, Jotabarros, mais uma vez, usa da ironia para falar do assunto “doutor no cordel”. Ao dizer que o filho queria formar-se doutor para ser trovador, o poeta ironiza, sugerindo que, em São Paulo, para ser cantador, antes tem que ser doutor. O poeta

rebate essa ideia, afirmando que, para ser poeta, depende do dom e do “povão”. O poeta traz à tona, mais uma vez, dois conceitos: o de dom e o de aceitação do povo. Ao afirmar que “dom” é Deus quem dá, Barros coloca a poesia no lugar da sacralidade: se quem dá o dom da poesia é Deus, logo, ela é sagrada; e se ela é sagrada, não deve sofrer alteração. É essa a ideia sugerida pelo texto, que arremata atestando que é o “povão” quem sustenta o bom poeta. O povo é imaginado como massa homogênea, que representa quantidade e anonimato.

Negar as mudanças é a postura do poeta, que se coloca na posição da defesa da tradição. Para Barros, a literatura de cordel ganha novos contornos, quer dizer, desliga-se da tradição.

Quem falou que o cordel
Vai sofrer transformação
Está perdendo o trabalho
Pois tenho convicção
Que coisas enraizadas
Jamais se transformação (11^a. estrofe, p. 3)

O cordel surge como forma literária “enraizada”. O uso do termo raiz sugere fixação, estar preso a um tempo, a um espaço ou a uma forma. Barros nega a ideia de que o cordel possa se transformar, afirmando que a poética nordestina, como raiz, não se transforma, não se modifica. Ao falar de raiz, o poeta refere-se à forma da poesia.

Eu falo é de boas rimas
Do estilo e expressão
Do enredo, dos sentimentos
Boa metrificação
Isso é que faz poesia
Com imagem e oração (15^a. estrofe, p. 4)

Nesta estrofe, o poeta apresenta as regras para a escrita de um folheto, afirmando que é o cumprimento dessas regras que faz a boa poesia. As regras para a produção do folheto popular baseiam-se na tradição oral. Inicialmente, alguns poetas compunham seus versos na oralidade, para, só depois, transpor para o papel. Por isso, algumas rimas precisavam se manter fixas, para que os versos pudessem ser memorizados. Assim, também na escrita, os folhetos apresentam formas fixas de rimas, metrificação, versificação. Os poetas destacam, ainda, a oração, enredo e o estilo como elementos fundamentais para a escrita de um bom texto. Barros reafirma o bom uso desses elementos como definidores do que é fazer poesia.

Pois o público do cordel
De porcaria não gosta

Se ler a primeira página
Com toda certeza encosta
E se alguém duvidar
Eu faço até uma aposta (17ª. estrofe, p. 5)

Quem achar que é mentira
O que digo pro doutor
Vá numa feira do norte
Meta-se a vendedor
Leia o meu e leia o dele
Veja o que tem mais valor (18ª. estrofe, p. 5)

As regras da poética nordestina podem ser aprendidas de ouvido, por um ouvinte experiente, pessoa que tenha o hábito de ouvir cantoria, ou pela leitura dos versos, de textos escritos pelos poetas ou teóricos no assunto. Jotabarro afirma que o público do cordel sabe definir o que é bem rimado ou não. Essa referência nos remete a ouvintes experientes que tinham o costume de fazer a audição dos versos. A certeza dessa afirmação é comprovada quando o poeta sugere que o leitor vá a uma “feira do norte” para fazer a constatação que o público tem mesmo um bom ouvido. Ao sugerir ao público a ida a uma “feira do norte”, o poeta faz acreditar que esses ouvintes são mais eficazes em suas audições, talvez por ouvir com mais constância as cantorias. O poeta propõe que nessas feiras se compare o texto dele ao do doutor e afirma que o dele será melhor recebido. As afirmações de Barros sobre os ouvintes da “feira do norte”, como melhores avaliadores da literatura de cordel, também indicam esses ouvintes como legítimos e isso nos leva a pensar que, se os legítimos estão lá, é porque essa poética está enraizada em um só lugar, sem poder ser transposta.

O folheto de Jotabarro reafirma o posicionamento do tradicionalista que não aceita novas possibilidades para antigas formas. Levar a poética nordestina para outros espaços pode ser possível, se pensarmos nela como uma tradição viva que existe na memória de seus produtores e ouvintes e que acompanha os personagens envolvidos na dinâmica de sua produção, para onde eles se deslocarem. No ambiente do deslocamento, podemos pensar numa raiz replantada. O migrante quando viaja, leva consigo suas raízes culturais⁵⁶. Plantar

⁵⁶ A ideia do migrante que carrega consigo suas raízes é desenvolvida pela pesquisadora Ecléia Bosi no texto *Cultura e desenraizamento*. Nele, a autora refere-se às migrações como um processo doloroso de desenraizamento, no qual o migrante, tendo suas raízes partidas ou arrancadas, desloca-se para um novo lugar. Bosi sugere que, nesse novo lugar, “terra de erosão”, a cultura desse migrante deve ser pensada como desenraizada (BOSI, 2002, p. 17). Acreditamos que essas raízes não foram de todo partidas e que continuam compondo esse sujeito e que se refletem em suas expressões nessa nova terra. No entanto, é interessante refletirmos sobre cultura popular imaginando-a desenraizada, pois, num espaço composto por deslocamentos, é insustentável imaginá-la como fixa ou imutável. Acreditamos, portanto, que a cultura popular pode se deslocar, circular por vários ambientes, ser desenraizada, mas, mantendo sempre partes do solo, iniciais que brotaram suas raízes e que, no presente do novo espaço, servem de adubo para o que irá florescer no novo lugar (BOSI, Ecléia. *Cultura e desenraizamento*. In: BOSI, Alfredo. **A cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 2002).

novamente a raiz no espaço para onde se migra é metáfora para dizer que mantemos nossas tradições quando as reutilizamos sem limitações em outros espaços. Nesse sentido, entendemos a tradição como raízes que, retiradas de seus locais de formação, não se gastam, mas se refazem.

Rodolfo Coelho Cavalcante foi um dos poetas que, entre as décadas de 70 e 80, mais replantou a raiz da literatura de cordel em diferentes solos brasileiros. Arauto de seu tempo, Rodolfo não deixou de participar da grande peleja doutor x menestrel e, em 1982, escreve o folheto **ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”**. O ABC é um tipo de regra para apresentar o folheto, no qual as estrofes seguem a ordem alfabética. A forma de versar com o ABC pode ser utilizada para homenagear personalidades, ensinar modos de conduta ou definir conceitos.⁵⁷

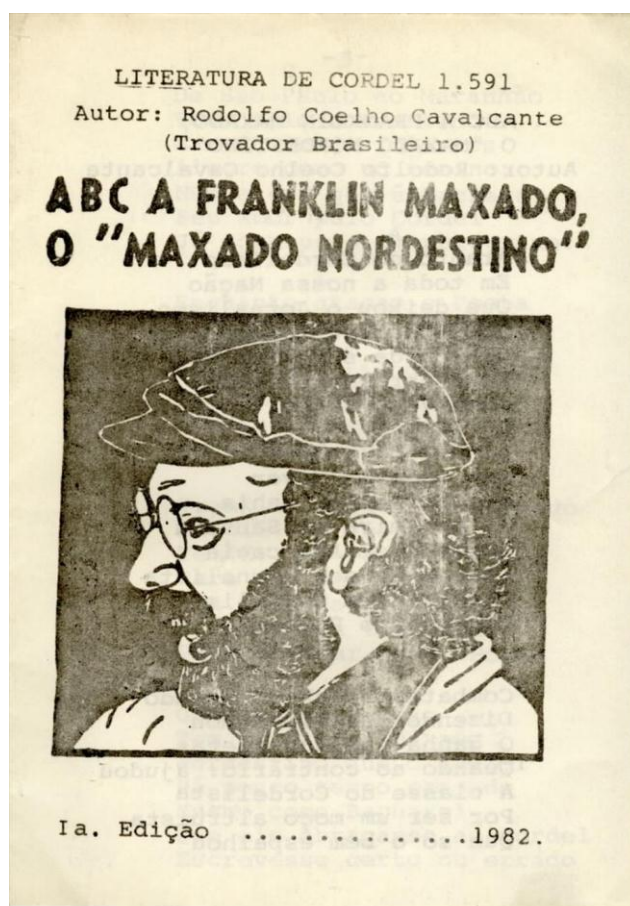


Figura 8: Capa do folheto **ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”**.
Fonte: cordel de Rodolfo C. Cavalcante.

⁵⁷ Franklin Maxado, no livro **O que é literatura de cordel?**, diz que o ABC é um tipo de poesia mnemônica que tem origem em formas bíblicas de escrita de salmos. O autor cita como exemplo de poesia mnemônica a sátira de Leandro Gomes de Barros intitulada **Ave-Maria da eleição** e como exemplo da poesia no formato do ABC, o **ABC de Lucas da Feira** atribuído a Souza Velho. (MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel?**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. p. 46 -47).

Rodolfo utiliza o ABC feito para Franklin como defesa da permanência do doutor na literatura de cordel, alegando as benesses que a vinda deste pode proporcionar.

C

Combatem Franklin Maxado
Dizendo que ele tomou
O ganha-pão dos poetas
Quando ao contrário: ajudou
A classe do cordelista
Por ser um moço altruísta
Que só o bem espalhou (3ª. estrofe, p. 2)

D

De São Paulo ao Maranhão
Todo solo nordestino
Maxado vende folhetos
Alegre como um menino,
Nunca diz que é Bacharel
Seu amor pelo cordel
Já tornou-se um peregrino. (4ª. estrofe, p. 3)

Os versos de Cavalcante, ao expor as críticas que Maxado vinha sofrendo, remetem-nos ao texto do Jotabarro, quando este alegava que os doutores estariam lhe tirando o pão. Com isso, o autor liga seu texto aos outros três que foram escritos antes do seu. Cavalcante defende Franklin Maxado, justificando que este ajudou a “classe cordelista”, haja vista que o referido poeta tinha se tornado um divulgador e vendedor do cordel não apenas em São Paulo, mas em todo o Nordeste. Será mote para todo o folheto de Cavalcante a importância de novos cordelistas para divulgação desta poética. Rodolfo, como arauto da poética nordestina, influenciou e induziu muitos escritores a se tornarem poetas de cordel. Franklin foi um dos poetas que ouviu a voz do arauto, aceitou a mensagem do experiente poeta Rodolfo Coelho Cavalcante e se dedicou integralmente a essa arte.

G

Grandioso coração
Tem meu amigo Maxado
Nordestino que o adulei
Há pouco tempo passado
Mesmo como Bacharel
Que ele abraçasse ao Cordel
Escrevesse certo ou errado (7ª. estrofe, p. 3)

Rodolfo revela que foi por influência sua que Franklin Machado construiu-se Maxado Nordestino. Ao afirmar que “adulou” o colega a abraçar o cordel, escrevendo certo ou errado, o poeta revela que seu maior interesse foi ter mais um adepto para seguir na caminhada da defesa do cordel. Cavalcante tinha a visão do profeta que vê no inadequado a nova possibilidade de reafirmação de sua crença, nesse caso, de sua poesia. O poeta viu em Franklin um vetor que podia circular com o cordel em novos espaços.

L

Lugares que muita gente
Nunca na vida pensou
Em levar os seus folhetos
Franklin Maxado passou
Levando a nossa cultura
Do Cordel-Literatura
Que muita gente comprou (11ª. estrofe, p. 4)

Universitário e vivendo em São Paulo, Franklin Maxado tinha acesso a outros espaços em que nem todo migrante nordestino conseguia inserir-se. Vendo o interesse do poeta e pensando nos novos ambientes nos quais a poética nordestina poderia ser divulgada e vendida, Rodolfo imediatamente atrai Franklin para esse universo. O poeta Maxado já tinha dentro de si, em suas memórias, as referências culturais para se revelar poeta popular - casamento completo – que gerou, para um, um disseminador do cordel em novos espaços, e para outro, uma definição poética. Quando Rodolfo usa o termo “Cordel-Literatura”, o poeta afirma que lugares são esses para onde Franklin levou o cordel, haja vista que “literatura” está com L maiúsculo, o que pode indicar referência a uma literatura “erudita”. O cordel, também escrito com maiúscula e estando ligado à palavra Literatura por um hífen, sugere igualdade, união. Essa simbologia pode ser metáfora para dizer que esses lugares para os quais Franklin levou o cordel são os ambientes universitários. Rodolfo defendia a não existência da dicotomia “popular” x “erudito”. Ele pregava que a literatura de cordel poderia se inserir em qualquer meio literário.

S

Se Maxado Nordestino
Fosse um analfabeto
Talvez que ninguém ligasse
Embora um homem correto
Mas porque é Bacharel
E hoje está no Cordel

Não é trovador completo? (18ª. estrofe, p. 6)

Rodolfo questiona e critica a ideia da literatura de cordel como arte findada, que só poderia ser produzida por um tipo poético. O autor acredita no cordel como uma forma literária dinâmica que se movimenta, que circula por diferentes espaços e que pode ser produzida tanto por poetas semiletrados quanto por universitários. Rodolfo defende as renovações do cordel no espaço da migração, pois acredita que são essas ações que manterão viva a poética nordestina.

U

Um Maxado Nordestino
Talvez que nunca apareça
No Brasil para viver
Com embrulho na cabeça
Andar nas feiras gritando
E o cordel avivando,
Isso ninguém se esqueça. (20ª. estrofe, p. 7)

Rodolfo reafirma a importância da existência de Maxado Nordestino frisando a novidade e o empenho com a qual esse poeta apresenta-se pelo Brasil. O autor acredita que essas performances do cantador “avivam” o cordel, ou seja, Cavalcante acredita na poética nordestina como arte dinâmica que, quando retomada no presente, ilumina o passado e retoma as tradições, reavivando-se. Para o poeta, a existência de Franklin Maxado na literatura de cordel reafirma essa poética, reacende suas tradições, anima sua existência e a continuidade de sua produção.

O folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante, muito mais que entrar em defesa do poeta Franklin Maxado, entra em defesa da poética nordestina. O folheto de Rodolfo também é emblemático para analisarmos outras visões e a crença, mesmo que por um poeta tradicional do cordel, que este podia mudar de espaço e adquirir diferentes contornos.

A análise dos quatro folhetos nos mostrou como se deu a dinâmica da literatura de cordel no espaço da migração. São Paulo aglutinou diferentes comunidades que criavam seus espaços de encontros para manterem suas práticas culturais. No entanto, desenvolvidas num outro tempo e espaço, essas tradições sofreram modificações e também influenciaram o lugar de chegada. Compreender como o migrante se relaciona no espaço de chegada e como ele retoma suas identidades culturais como forma de não se perder no ambiente do presente, que lhe exige novas posturas, é fundamental para compreendermos como a literatura de cordel se relacionou ou se modificou nesse ambiente, visto que ela foi produzida por poetas migrantes

que tentavam se equilibrar no novo lugar. A nova cidade também proporcionou o reencontro entre os migrantes e suas tradições.

Jotabarrois foi o personagem tradicional que encenou a defesa de suas tradições culturais como método de sobrevivência no novo lugar. O novo espaço lhe exigia novas posturas e nova poética, essas exigências causaram ao poeta um sentimento de desequilíbrio. Criticar essas novas posturas, que o desequilibravam, foi a forma encontrada por Barros para se manter inteiro, visto que o ambiente multicultural lhe revelava uma realidade fragmentada. No entanto, a tradição é composta de lacunas e a postura do poeta de exigir do que é móvel uma posição fixa o fez revelar-se fragilizado. Exposto por sua resistência em manter-se inteiro, Jotabarrois sentiu-se excluído do espaço multicultural. Sua poética passou a ser sua arma de defesa. Foi através de seus versos que ele revelou suas angústias e sua crise de existir num ambiente no qual se sentia deslocado.

Maxado Nordesteino foi o personagem construído no espaço da migração. Migrante chegado no lugar do outro, ele é apontado como o diferente, e essa diferença revela suas origens. Assumir suas origens é método para sobreviver no espaço do deslocamento, pois o migrante é apontado pelas características do lugar de onde saiu. Retomar seu passado torna-se fundamental para compreender seu presente e conseguir construir o que deseja ser no futuro. Franklin Maxado remonta suas identidades culturais para se (re)construir nordestino em São Paulo. Retomar suas memórias leva o poeta a definir sua poética, a constituir-se herdeiro de uma tradição nordestina no espaço do deslocamento. Por ter descoberto sua herança nordestina em São Paulo, Franklin permanecerá na encruzilhada de sempre ter que provar sua legitimidade poética. Seus versos e suas posturas carregarão a condição fragmentada do deslocado que se constroi a partir da junção de pedaços.

Ao analisar a poética desses personagens, fruto de suas crises no espaço da migração, concluímos que a literatura de cordel é uma arte dinâmica que acompanha as transformações sociais de seu tempo e de seus produtores. Essa literatura, produzida no território multicultural da migração, aflorou e revelou novas nuances e novos poetas. A tradição poética nordestina, ao ser retomada no espaço do deslocamento, foi trazida para o presente, essa ação reafirma sua existência e a mantém sempre viva. Ressaltamos que a tradição popular não sucumbe quando retomada num lugar estranho, como definiam as teorias baseadas nos conceitos de popular, desenvolvidas por folcloristas e românticos europeus. O que se observa é sua renovação.

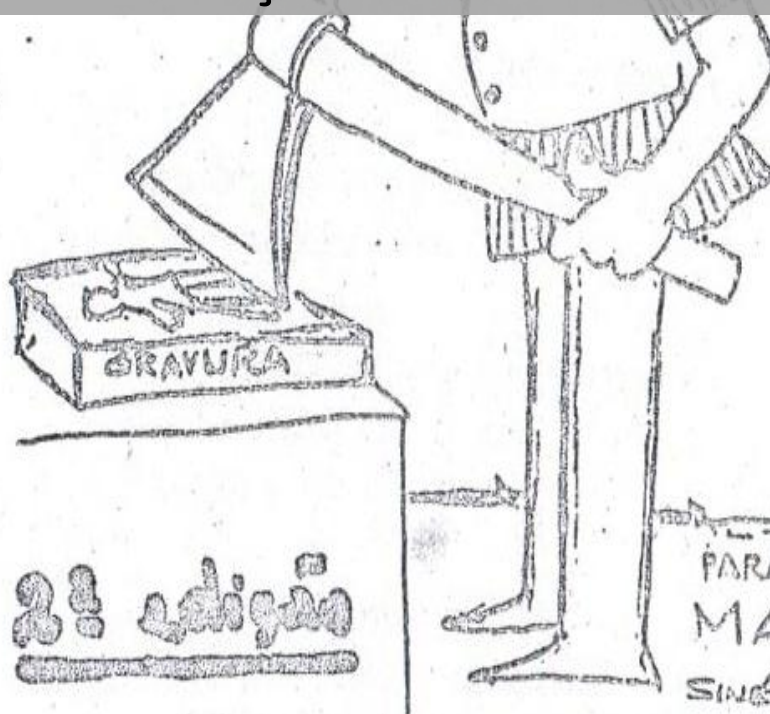
No terceiro capítulo, faremos uma análise comparativa entre um folheto do poeta Leandro Gomes de Barros, representante da tradição, e um folheto do poeta Franklin Maxado,

representante da nova geração da década de 70, para compreendermos como essa tradição poética se renova.



TERCEIRO
ATO

MORAL DA PEÇA:
A TRADIÇÃO SE REFAZ



3.1 O Marco: Uma Tradição Poética

Falávamos que as tradições apresentadas no espaço da migração se renovaram. Agora, iremos observar como, no texto, essa tradição se renovou; como o poeta inseriu-se num passado histórico para firmar-se legítimo em seu tempo.

Para se ligar a uma tradição literária, o poeta iniciante tem que desenvolver uma “consciência do passado”. Quando o poeta atual desenvolve essa consciência, atualiza o passado, pois o traz para o presente. Atualizar o passado não quer dizer reproduzi-lo, mas ser consciente de sua existência e de sua presença em seu texto. O poeta que compreende sua poesia como a contemporaneidade de um fazer poético que se desenvolve antes dele, estabelece um “sentido histórico” para o seu texto. Essa ligação histórica habilita o texto atual a ser comparado aos “padrões do passado”.⁵⁸

Nesse sentido, analisamos um texto do poeta Franklin Maxado em paralelo com o do poeta Leandro Gomes de Barros. Estabelecemos entre eles uma relação de tradição e contemporaneidade. Leandro representa o poeta tradicional da literatura de cordel brasileira e Franklin, o novo escritor aspirante a poeta popular. Esses paralelos foram estabelecidos tendo como parâmetro o Franklin Maxado que começava sua carreira na década de 70. Hoje, sua escrita já não é mais contestada, o poeta afirma: “Continuo escrevendo e estudando Cordel, embora como amador, já tendo publicado mais de 200 títulos” (MAXADO, 2005, p. 243).

Os folhetos examinados são **O Marco brasileiro**, de Leandro Gomes de Barros e **Um Marco feito a maxado nordestino**, de Franklin Maxado. Os dois poemas apresentados foram escritos em forma de marcos.

Segundo o pesquisador Alves Sobrinho, nos “jargões” utilizados na poesia popular cantada, o marco é um “tipo de poesia que os cantadores antigos compunham para representar defesa de suas ribeiras contra eventuais adversários” (SOBRINHO, 2003, p. 49). O Marco como estilo poético da cantoria começou a ser usado pelos “poetas de bancada” no começo do século XX. As informações sobre quais foram os primeiros registros impressos desse “tipo de poesia” não são precisas. Segundo os pesquisadores A. Almeida e Alves Sobrinho, os primeiros Marcos publicados em folhetos que se tem notícia foram o **Marco do meio do mundo**, de João Martins de Athayde, com possível publicação entre os anos de 1916-1917, e

⁵⁸ Os termos “consciência do passado, sentido histórico e padrões do passado” foram desenvolvidos por T. S. Eliot no texto *A tradição e o talento individual*. (p. 39-42) (ELIOT, T. S. *A tradição e o talento individual*. In: Ensaios. (Org. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989.)

o **Marco brasileiro**, de Leandro Gomes de Barros, com data de 1917 (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981, p. 17). No entanto, esses mesmos pesquisadores atestam que:

Manuscritos de Manoel Vieira do Paraíso, datados de 1907, provam que nove anos antes do aparecimento do Marco do Meio do Mundo, pelo menos um foi realizado pelo poeta de Tananduba, lugarejo próximo de Guarabira-PB, onde o poeta chegou do Rio Grande do Norte, em 1877, com sete anos, e onde faleceu, em 1928. Esse Marco, sem título declarado, mas chamaremos “Castelo da Cidade Flor Mimosa” (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981, p. 17).

Efetivamente, o que podemos afirmar é que os primeiros registros impressos de marcos são do começo do século XX e que sua origem é das cantorias nordestinas. Como explica o pesquisador Alves Sobrinho, os marcos são poemas compostos pelos cantadores para exaltarem suas cidades de nascimento ou de moradia, exaltação que tinha como objetivo demarcar geograficamente o espaço de atuação daquele poeta.

Era uma forma de ligarem-se à terra de berço ou de adoção e muitos, para defendê-la, construíam na fantasia da inspiração imaginárias fortalezas que chamavam de Castelos, ou Marcos, de imbatível resistência, inexpugnáveis muralhas: um obstáculo intransponível à entrada de adversários que se aventurassem a atacá-los de surpresa (SOBRINHO, 2003, p. 37).

Os Marcos, ou Castelos, eram construídos oralmente e algumas vezes versejados como numa peleja entre dois cantadores. No folheto impresso como ressaltam A. Almeida e Alves Sobrinho, desde a primeira edição se imprimiu no título o nome de marco (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981, p. 11).

O Marco representa para o poeta uma “fortificação”, “algo inabalável e imbatível, símbolo de sua superioridade de versejar sobre todos os seus pares” (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981, p. 11). Quando esse marco vai para o folheto, são-lhe agregadas novas definições. Se antes ele demarcava a cantoria a partir da cidade de origem, depois do texto escrito, o marco vai ser usado como enunciação de uma voz poética e não apenas delimitação do lugar onde o poeta dominava a cantoria. O gênero marco tinha a função de estabelecer, demonstrar, explicitar as qualidades de versejar. Produzir um marco passou a significar um ponto de definição na carreira do poeta.

Foi vasta a pesquisa, no entanto foram poucos os livros encontrados que apresentavam alguma citação sobre marcos, quase não há definições sobre suas regras e composições. Os autores que tratam do assunto são Almeida e Sobrinho, que afirmam que as regras dos marcos se limitavam ao uso das sextilhas, setilhas e décimas (ALMEIDA, SOBRINHO, 1981, p. 17).

Por esse motivo, neste trabalho, a partir da leitura e análise de alguns marcos⁵⁹, procuramos definir uma sequência narrativa para ser usada como método de estudo para esse gênero poético, processo que sugere um tipo de análise, podendo existir outros que se somem a este.

A partir da nossa análise, pudemos inferir que o marco é construído a partir de metalinguagens, hipérboles, metáforas e imersão do texto num universo fantástico. Agregado a essas características, observamos que os textos estruturam-se em três grandes partes: Anúncio (apresentação do marco), Descrição do marco (viagem para o mundo fantástico) e Revelação (a voz do autor). A segunda parte, que se refere à entrada do texto no universo fantástico, é dividida em três momentos: Descrição das construções e maravilhas do marco, Exposição de conhecimentos do autor e Defesa de sua propriedade poética. Desta forma, a estrutura do marco fica assim montada:

- **1ª. Parte – Anúncio**

É a apresentação da construção do marco, geralmente composta por falas eloquentes, é como uma premonição que antecede um grande acontecimento. A eloquência dos primeiros versos é usada com o objetivo de conquistar o leitor, de convencê-lo da grandiosidade daquele marco, ou seja, da grandiosidade do texto daquele poeta. O mais antigo marco registrado, **O marco do meio mundo**, de João Martins de Athayde, traz na primeira estrofe a apresentação:

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

Em muitos casos, o anúncio é feito com um apelo mais direto ao leitor, como observado na primeira estrofe do **Marco do Seridó**, do poeta Manoel Tomaz de Assis:

Leitor vou fincar o marco
Na serra do Boqueirão

⁵⁹ Os marcos que serviram de base para a definição estrutural da análise foram: **O marco brasileiro** e **Como derribei o marco do meio do mundo**, de Leandro Gomes de Barros; **Um marco feito a Maxado Nordestino**, de Franklin Maxado; **O marco do meio do mundo**, de João Martins de Athayde; **O marco paraybano** e **Destruição do marco do meio do mundo**, de José Adão Filho; **O castelo da cidade Flor Mimosa**, de Manoel Vieira do Paraíso; **O marco pernambucano**, de João Ferreira de Lima; **O forte pernambucano**, de Severino Milanez da Silva; **O marco do Seridó**, de Manoel Tomaz de Assis; **Grande marco de Campina Grande**, de Manoel Monteiro.

O forte mais gigantesco
 Que já se viu no sertão
 Como esse ainda não houve
 Depois da criação

As apresentações sempre trazem o discurso do grandioso e do verdadeiro. O marco é sempre anunciado pelo autor como o único, o verdadeiro ou o mais inédito, como podemos observar nas primeiras estrofes de **O marco paraybano**, de José Adão Filho:

Afinei minha viola
 Sentei-me nesta cadeira
 Com vontade de cantar
 Uma obra verdadeira
 Para divertir um pouco
 O povo desta ladeira

Vou dizer primeiramente
 Uma cousa pouco vista
 Só sei cantar obra feita
 Porque não sou repentista
 Sou poeta pensador
 Que pouca fama conquista

O autor reafirma a marca do texto escrito quando mostra “só sei cantar obra feita” e se coloca no lugar diferente do cantador que improvisa seus versos na hora.

- **2ª. Parte** – Descrição do marco

O momento de imersão do texto no universo fantástico é quase sempre descrito como uma viagem, como observado na segunda estrofe do **O marco do meio do mundo**, de João Martins de Athayde:

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

O pronome pessoal em primeira pessoa, mais o verbo no passado (eu fui), sugere que ele fez uma viagem, que teve como motivo a busca de um pau ou pedra que servisse para edificar o marco. Na segunda estrofe do **Marco do Seridó**, do poeta Manoel Tomaz de Assis, a marca é “eu segui” e o elemento da construção do marco é uma pedra.

No alvor de cinqüenta e quatro
 Eu segui ao estrangeiro
 Fui procurar uma pedra
 Andei quase o mundo inteiro
 Percorri a grande Ásia
 Tendo ido a África primeiro

A parte da descrição do marco é dividida em três momentos: Descrição das construções e maravilhas do marco, Exposição de conhecimentos do autor e Defesa de sua propriedade poética.

- Descrição das construções e maravilhas do marco

Relato que começa com a seleção da pedra que será usada na construção do marco até a exposição detalhada das maravilhas, abundâncias, graças e mistérios que povoam o marco. Fase caracterizada por longas metáforas e hipérboles. O poeta Manoel Tomaz descreve, no **Marco do Seridó**, o lugar onde achou sua pedra:

Na cordilheira do norte
 Foi esta pedra encontrada
 Grande mina de brilhante
 Foi no cume dela achada
 Das obras da natureza
 Foi ela a mais elevada

Gastei para suspendê-la
 Seiscentos mil caminhos
 Noventa mil trens de carga
 Gente de trinta nações
 Alavancas não teve conta
 Guindastes oitenta milhões

Tendo como exemplo o mesmo texto, observamos nas estrofes abaixo a descrição do que existe no marco.

. As construções:

No cume deste meu Marco
 Edifiquei um castelo
 Um palácio magnífico
 Pintado de amarelo
 Com mil léguas se avista
 Este palacete belo

. As maravilhas:

Neste meu “Marco” contém
Um poder encantadouro
Tem tempo que se levanta
Lindo nevoeiro louro
Caindo chuva mesclada
Com prata, platina e ouro

. A abundância:

Às vezes neste meu “Marco”
Dá enorme trovoadas
Assim que o relâmpago abre
Cai montanha de carne assada
Riacho cheio de manteiga
Açude cheio de coalhada

. As graças:

De tempos em tempos passa
Um bafejo sorridente
Desprendido lá do céu
Do poder Onipotente
Conservando a vida eterna
Ali ninguém cai doente

Todo o pino da meia-noite
Passa o bafejo da brisa
Um anjo abre a porta
Do céu e aromatiza
Passa um odor ardente
Que a tudo suaviza

. Os mistérios:

A pessoa ali viaja
Pisando pelo espaço
Sentindo andar a pé firme
Sem precisar de terraço
Pois a vontade de Deus
Faz livrar todo embaraço

Esses versos foram inicialmente escritos em 1927. No entanto, em 1954, o autor refez o folheto acrescentando novos versos. Segundo os pesquisadores A. Almeida e Alves Sobrinho, essas modificações em muito se assemelharam aos versos do folheto **Viagem a São Saruê**, do poeta Manuel Camilo dos Santos (ALMEIDA, SOBRINHO 1981, p.195). Nosso

destaque para esses versos objetiva apenas exemplificar a parte do marco que se compõe de exposições detalhadas de suas maravilhas. Essas construções poéticas da abundância transportam-nos para um mundo fantástico, um mundo de beleza e de riqueza, um mundo muito diferente do que o próprio poeta está acostumado a ver e, talvez por isso mesmo, idealizado nesses versos. Sobre a construção do mundo fantástico na literatura de folhetos, comentando o folheto **Viagem a São Saruê**, Helder Pinheiro e Ana Marinho Lúcio afirmam que:

a fantasia poética, motivada possivelmente pela vivência e conhecimento de uma realidade de carência e sofrimento, impulsiona o poeta a criar um mundo ideal que em tudo se contrapõe ao real (PINHEIRO, LÚCIO 2001, p. 46).

A construção do marco também pode ser interpretada como a criação de um mundo ideal. No entanto, no caso dos marcos, o objetivo do autor em descrever um mundo repleto de maravilhas é exaltar sua escrita, sua poética, quanto mais coisas existir em seu marco, mais difícil será para outro poeta superá-lo.

- Exposição de conhecimentos do autor

Com o objetivo de relatar todas as maravilhas de seu marco, o autor vai expor seus conhecimentos, que vão da fauna à flora, passando pela geografia, ciência ou artes. Como exemplos, podemos observar os versos do poeta Athayde retirados do folheto **O marco do meio mundo**:

. Sobre as flores:

Tom sobre as flores nativas
Toda especie de rozeira
Naquellas bellas paizagens
De oiticica e gameleira
Mais gigantesca do mundo
Cobrindo o sollo fecundo
Com flores de trepadeira

. Frutas:

Toda a especie de fructas
É o que tem por demais
Jaboticaba e pitanga
Mimo do céu e araçaes
Abacate e sapoty

Manga maça bacuri
Cem leguas de laranjaes

. Peixes:

Nella tem todos os peixes
Pirahyba e Tubarão
Xaréu, Baleia e Cavalla
Lagosta e Camarão
A Cioba e Curimã
O Melro, a curimatã
Biquara, Bôto e Cação

- Defesa de sua propriedade poética

Depois de narrar as grandiosidades de seu marco, o poeta apresenta as armas e armadilhas que o protegem. Essa parte objetiva desafiar outro poeta a tentar derrubar seu marco, escrevendo outra poesia tão boa ou melhor que a sua. O poeta faz a defesa de seu marco, frisando a total impossibilidade de ser superado ou atingido. São vários os exemplos das defesas e dos desafios que os poetas fazem nessa parte do marco. Seleccionamos estrofes de três marcos diferentes para frisarmos como é importante esse momento para o texto. Inicialmente, observaremos exemplos de defesa do folheto de Athayde **O marco do meio mundo**:

Desse folheto, citamos as primeiras estrofes da parte da defesa:

Fiz todo este trabalho
Porém depois que findei
Temendo alguns inimigos
Muito scismado fiquei
P'ra que ninguém possa entrar
É preciso explicar
As prevenções que tomei

Mandei construir um forte
Com mil canos de travessa
Com a descarga automática
Finda por onde começa
Quem metter-se a valentão
Chegando lá com questão
Dois anos ella não cessa

O autor segue descrevendo as armadilhas que foram feitas para defender seu marco. Destacamos na estrofe abaixo a descrição de uma armadinha:

Tem quatro leguas cobertas
 De urtiga cansação
 Tem surucucu de malha
 Tem onça de boqueirão
 Tem giboia envenenada
 Tem cascavel assanhada
 Quem duvidar ponha a mão

Geralmente, na parte final da defesa, o poeta aumenta o desafio, enfatizando que seu marco é impossível de ser derrubado:

Quem pender para este marco
 Faça o pelo sinal
 Se despeça da família
 Chegou-lhe a hora fatal
 Sendo um sujeito valente
 Vai lutar com a serpente
 Está feito seu funeral

A defesa apresentada por Athayde em seu folheto é um modelo clássico de construção da proteção nos marcos. Abaixo, nos versos retirados de **O marco paraybano**, de José Adão Filho, observamos outro tipo de defesa. O poeta cita diretamente outro cantador e menciona trechos do seu texto afirmando que, quem quisesse atacar seu marco, precisaria superar os pontos já levantados por ele:

Para derrubar meu Marco
 O cantador arranjará
 Material que não fosse
 Conhecido hoje em dia
 Nem que no meu já houvesse
 Descrito em cantoria

(...)

Vindo com fogo eu apago
 Com água, toda derramo
 Com vinho não me embriago
 Com veneno bebo e chamo
 Licor, que também tenho
 Chumbo, espada, muito amo

(...)

Geographia, botânica,
 Química, geologia
 Mecânica, fundição
 Aviação, zoologia
 Nada disso se ignora

Nesta minha poesia

Todos os pontos levantados pelo poeta foram trabalhados por ele durante o seu texto como exposição de seus conhecimentos, por isso os cita como já superados. A metalinguagem se apresenta nas estrofes observadas acima, nos últimos versos da terceira estrofe, quando o poeta diz: “Nada disso se ignora/nesta minha poesia”, seu texto se encaminha para o final da descrição do marco. Nesse momento, a fala do poeta é direta, pois ele assume sua relação de escritor - e o marco de construção poética não é mais um castelo de um mundo imaginário. No folheto do poeta Manoel Tomaz, o **Marco do Seridó**, em seus últimos versos, ele revela a literariedade do texto:

Tem ali uma cadeia
Para prender cantador
Cem leguas a roda do forte
Não passa nenhum trovador
É infeliz quem cair
Naquele abismo de horror

Ao afirmar que fez uma prisão para cantadores e trovadores, o poeta admite que o possível destruidor de seu marco é um poeta como ele. Logo, seu marco assume um caráter literário, saindo da construção fantástica para a metalinguagem indireta, visto que o autor não faz uma referência direta a seu texto, pois usa o marco como metáfora de sua poesia, ele se defendia de outros cantadores.

3ª. Parte – Revelação

A parte final da poesia representa a saída do mundo fantástico. Fazendo uso da metalinguagem, o poeta revela seu texto, revela-se escritor e chama o leitor para o mundo real. Como exemplo, vejamos a última estrofe do **O marco paraybano**, de José Adão Filho:

O Marco Parahybano
Puramente original
Entrego aos cantadores
Da minha terra natal
E concluindo minha obra
Faço aqui ponto final.

E a última estrofe do folheto **Marco do Seridó**, de Manoel Tomaz:

Leitor eu já terminei
 Este volume primeiro
 E depois sai o segundo
 E em seguida o terceiro
 E se houver quem duvide
 Vai sair o mundo inteiro.

Em ambas as estrofes, observamos a finalização do folheto com o uso da metalinguagem. O texto termina falando dele mesmo, com a própria escrita e com a edição (“este volume primeiro/e depois o segundo”), ou seja, ele revela seu marco como marca poética. Observamos os marcos como estruturas poéticas que tentam demarcar o lugar do cantor.

Outra característica da estrutura da escrita do marco é a deixa. A deixa seria a lacuna do poema deixada pelo autor. O poeta que aparecer depois dele e quiser derrubar seu marco, sua poesia, terá que buscar em seu folheto uma fissura. A partir dessa lacuna, outro poeta pode derrubar o marco já estabelecido. A deixa pode estar em qualquer parte do texto, no entanto, nos poemas observados, ela quase sempre foi feita a partir das descrições da defesa. Por exemplo, o marco escrito por João Martins de Athayde **O marco do meio mundo**, “foi atacado” pelo poeta Leandro Gomes de Barros, que escreveu **Como derribei o marco do meio do mundo**. Nos primeiros versos do folheto de Leandro, ele refere-se ao marco de Athayde, demonstrando suas fissuras:

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

O poeta ironiza, brinca com as armas da defesa do Marco de Athayde. Quando afirma “diz que o tiro d’elle é certo/ e só dá tallho bem fundo”, refere-se aos seguintes versos do folheto de Athayde:

A fortaleza está
 Cercada de um grande muro
 Quem pender para este lado
 Vai atraz do mau futuro
 Tem peça de artilharia
 Que alcança de pontaria
 Dez leguas no matto escuro

Lá tem quatrocentas armas

Systema de manolicha
 P'ra ser bons atiradores
 Todo meu povo capricha
 Dentro da capoeira escura
 Com tres leguas de lonjura
 Matam até lagartixa

Notamos que os versos de Athayde sugeriam que seu marco teria armas poderosas que não erravam nenhum alvo, ao contrário disso, acertariam até no escuro. O autor que vai tentar derrubar o marco do outro busca o que naquele poderia ser uma deixa para outro texto se inserir, para uma nova escrita acontecer. Observando as brechas achadas por Leandro no texto de Athayde, analisamos também essa estrofe:

Caçou um páo mais de um anno
 Afinal poude encontrá-lo
 Outro tanto desse tempo
 Gastou para derribá-lo
 Menos de 15 minutos
 Eu gastei para rachá-lo

A deixa agora foi a relação de tempo que o poeta estabeleceu em seu texto. Observemos em qual parte do texto de Athayde essa brecha foi achada:

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

A lacuna foi achada na relação de tempo que inicialmente Athayde estabeleceu em seu texto, ao afirmar “gastei um anno e seis mezes (...) Depois gastei mais um anno/p'ra este páu derrubar”. Leandro aproveitou-se dos períodos de tempo, estabelecidos pelo poeta, para refutá-lo em seu texto, afirmando “menos de 15 minutos/eu gastei para rachá-lo”. A deixa permite que o poeta seguinte escreva outro texto, e isso cria uma dinâmica de um texto referenciar o outro, retomando-o, trazendo-o novamente para o presente.

Apresentado o método que desenvolvemos para compreender a estrutura dos marcos, ressaltamos que outras observações podem ser relevantes no prolongar das análises sobre marcos que venham a ser feitas no futuro. O que fizemos pode servir de base para que novas análises também surjam e a complementem. A partir desse método, analisaremos os textos **O**

marco brasileiro, de Leandro Gomes de Barros, e **O marco feito a Maxado Nordestino**, de Franklin Maxado. Buscaremos compreender nesta análise como o poeta atual pode se inserir na tradição ao conscientizar-se que existe um passado histórico. Retomar esse passado não quer dizer copiá-lo, mas fazê-lo presente e tornar-se, assim, parte de uma tradição.

Franklin Maxado, na década de 80, buscava sua legitimidade como poeta popular. Neste trabalho, analisamos seu percurso migratório e sua construção poética. O que pretendemos demonstrar agora é que o poeta novo, formado no espaço deslocado da migração, pode retomar a tradição e inserir-se nela, renovando-a. Acreditamos em uma tradição da poética nordestina dinâmica e que se movimenta no tempo, refazendo-se e se reconstruindo junto com seus produtores. Primeiro, vamos analisar os versos de Leandro Gomes de Barros para estabelecermos a tradição e observar como Franklin Maxado a retoma.

3.2 “O marco brasileiro”

Leandro Gomes de Barros é um dos maiores nomes da tradição da literatura de folhetos. Nascido em 1865, na Paraíba, faleceu em 1918, deixando um vasto legado artístico a ser seguido. Chamado de Príncipe dos Poetas Brasileiros por Carlos Drummond de Andrade, na crônica escrita sobre o autor e publicada no *Jornal do Brasil*, em 9 de setembro de 1976, intitulada *Leandro, o Poeta* (BATISTA, 1977, p. 267–268), Barros é consagrado como a grande referência da poética nordestina. Citado também por diversos poetas e estudiosos, o lugar de Leandro Gomes de Barros tem se reafirmado na tradição da literatura de folhetos.

O marco brasileiro, escrito em 1916, encaminha-nos, de início, para um mundo fantástico, que é o da poesia do próprio autor, esse marco é sua marca poética. Composto por 34 estrofes, todas sextilhas, com rimas ABCBDB, o poema tem uma disposição interna que segue as definições acima sugeridas sobre a estrutura de folhetos que se propõem a estabelecer um marco: 1) as duas primeiras estrofes são o anúncio: a apresentação do marco; 2) da terceira à trigésima segunda, temos a parte da descrição do marco: que é a viagem ao universo fantástico, a descrição das construções e das maravilhas do marco, a exposição dos conhecimentos do autor, que circularão por geografia, fauna e flora; finalizando, vem a segunda parte, a defesa; e 3) a revelação: nas duas últimas estrofes, temos a revelação, que é a exposição direta da voz do poeta.

O marco se anuncia com grandiosidade:

Eu edifiquei um marco
 Para ninguém derribar
 E se houver um teimoso
 Que venha experimentar
 Verá que nunca fiz coisa
 Para homem desmanchar (1ª. estrofe, p. 1)

O marco do velho Barros
 É obra desconhecida
 Porque no fundo do mar
 A pedra foi escolhida
 O objeto maior
 Que o homem viu nessa vida (2ª. estrofe, p. 1)

Nota-se que as duas primeiras estrofes abrem o poema com um anúncio do próprio poeta sobre a construção de seu marco, característica claramente identificada nos dois primeiros versos de cada estrofe. O primeiro, “Eu edifiquei um marco”, pela presença do pronome pessoal que marca a autoria da construção ou da escrita; o segundo, pela referência ao sobrenome do autor “O marco do velho Barros”, não deixando dúvida de que o anúncio está sendo feito pelo poeta Leandro Gomes de Barros. Nesse caso, o nome que se refere ao poeta (Barros) veio acompanhado de um adjetivo (velho), que caracterizou o nome e, em outros momentos, durante o poema, o substituirá.

A terceira estrofe inicia a segunda parte do poema, a descrição do marco, com a entrada no universo fantástico. O poeta começa a descrever como foi sua viagem para a construção do marco.

Uma viagem espinhosa
 Fiz eu propositadamente
 Andei na Ásia Maior
 Corri o grande Oriente
 A fim de chegar a uma pedra
 Que fosse suficiente (3ª. estrofe, p. 1)

O início da descrição da viagem é marcado pelo uso do pronome pessoal mais um verbo no passado “Fiz eu”. Nos primeiros versos já ficamos sabendo que foi “Uma viagem espinhosa” e que foi feita “propositadamente”, palavras que mantêm a hipótese de que o poeta tem consciência da construção (espinhosa) de sua poesia e marca metalinguisticamente (propositadamente) seu texto. A construção de seu marco não é ingênua nem por acaso, tem um objetivo e o poeta demarca isto ao longo do folheto. Leandro escreveu esse poema depois do poeta João Martins de Athayde ter escrito **O marco do meio mundo**, texto ao qual

Leandro refutou com o folheto **Como derribei o marco do meio mundo**. Já nesse poema, o autor anunciava que iria escrever o **Marco brasileiro**:

Nesses dias o leitor
Ver o marco brasileiro
Deixa ver se a crise abrande
E aparece dinheiro
Para eu apresentar
Um trabalho verdadeiro

No dia que eu fincar elle
O mundo todo se turba
Vá lá cinco mil poetas
Que não há um só que suba
Do pilão do velho Barros
Pinto, nunca comeu fuba

Eu quero provar quem fui
E mostrar quem inda sou
Porque nó que tenho dado
Nunca ninguém desatou
Ainda estou orelhudo
E aonde penetrar vou

Medo não faz eu correr
Perigo não me intimida
A morte eu zombo com ella
Me sento em cima da vida
Quem se botar para mim
Faz a viagem perdida.

Os dois maiores e mais famosos poetas do começo do século XX, Leandro Gomes e Athayde, viviam na mesma cidade, possivelmente concorriam entre si, disputavam os mesmos leitores. Acirrar a concorrência entre eles na escrita dos folhetos era marketing que os mesmos usavam para instigar os leitores, ao afã da leitura e da busca de seus folhetos. Leandro escrevendo um texto que afirmava “derrubar” o marco de Athayde, dessa forma, já anunciava seu próximo folheto, que, segundo o autor, seria “um trabalho verdadeiro”. Esses versos de Leandro são a finalização do seu marco **Como derribei o marco do meio mundo**. Nele observamos que o poeta declama sua superioridade como versejador e sua coragem para enfrentar qualquer peleja. Com essas observações, podemos supor que o marco também era usado pelos cantadores para legitimarem sua poesia diante de algum desafio. Logo, ressaltamos que talvez Franklin Maxado tenha feito seu marco para legitimar sua escrita.

A partir da quinta estrofe, começa a parte da descrição da construção, o poeta acha a pedra para a edificação de seu marco e, como seria verossímil, para uma pedra de um mundo fantástico, seu encontro é marcado por hipérboles:

Cento e vinte mil guindastes
Levei para suspendê-la
Noventa submarinos
Para ajudarem erguê-la
Setecentos mil vapores
Quase não podem trazê-la (5ª. estrofe, p. 1)

A oitava e nona estrofes são ainda de descrições grandiosas da pedra. Na oitava, nota-se, mais uma vez, o uso de hipérbole:

Afinal aprontei tudo
Pus a pedra em seu lugar
Depois que ficou em prumo
Tudo veio apreciar
Quatorze léguas de sombra
Faz ela dentro do mar (8ª. estrofe, p. 1)

Na discreta metalinguagem metaforizada da nona estrofe, surge a ligação ao sagrado:

E essa pedra foi lavrada
Com a maior presunção
Por escultores peritos
De grande habilitação
Tem pequena diferença
Do templo de Salomão (9ª. estrofe, p. 1)

“Escultores peritos/De grande habilitação” pode ser uma metáfora para substituir poetas peritos de grande habilidade, o que geraria a metalinguagem já observada em outros trechos da poesia. A pedra, representando o marco da narrativa, “tem pequena diferença/ Do templo de Salomão”, ou seja, é sagrada.

Depois da pedra escolhida e o marco construído, o poeta irá cantar todas as belezas que existem nesse lugar, momento no qual serão expostos os conhecimentos específicos do versejador:

- Sobre os pássaros:

Ali é belo se ver

Ao despontar da manhã
 Que as nuvens devido ao sol
 Ficam da cor de romã
 Ouvir naquela esplanada
 Cantar o guriatã (15ª. estrofe, p. 2)

O curió o sofreu
 A rola o codorniz
 O sabiá o tetéu
 A jaçanã o concriz
 Por cima dos campinais
 Milhares de juritis (16ª. estrofe, p. 2)

Trina o canário nas árvores
 Rompe o canto do sanhasu
 O colibri beija as flores
 Canta por hora o nambu
 Banhando-se sobre as águas
 O pato e o jaburu (17ª. estrofe, p. 2)

(...)

E muitos outros que passam
 Por minha recordação
 Só sei que ali tem mais pássaros
 Do que em qualquer sertão
 Quem vai lá volta dizendo
 Aquilo é exposição. (19ª. estrofe, p. 2)

- Sobre as flores:

Tendo um jardim inda novo
 Que o homem que ali vai
 A formosura das flores
 Severamente o atrai
 Esquece-se até do mundo
 cansa a vista o queixo cai. (20ª. estrofe, p.2)

Veja ali o girassol
 O tamanho das beneditas
 Os crisântemos as dalias
 Buninas, rosas misquitas
 Veja as pérpetuas dali
 Diga se não são bonitas. (21ª. estrofe, p. 2)

- Sobre os metais e pedras preciosas:

Fiz no jardim um palácio
 Que o mundo não tem igual
 Todo cravejado de ouro
 E coberto com cristal

O ladrilho de safira
Tudo dali é metal. (23ª. estrofe, p. 2)

As portas são de platina
As rótulas são de esmeralda
de forma que inda à noite
A casa estando fechada
Parece a quem tiver dentro
Que vem rompendo alvorada. (24ª. estrofe, p. 2)

O mundo descrito é extenso, rico e abundante, ele representa um universo idealizado, tudo que pode faltar no real é esbanjado no marco. No entanto, frisamos que o objetivo do poeta com a construção de seu marco é demonstrar suas habilidades como cantador/versejador. Nesse sentido, esse momento do texto não representa apenas os desejos de um mundo sonhado, objetiva também exaltar os vastos conhecimentos do poeta.

A fase final da descrição do marco é determinada pelo desafio, momento no qual o poeta instiga outros cantadores a derrubar sua criação, revelando as armadilhas preparadas para defendê-lo:

Está o marco do velho
Quem quiser pode chegar
Se existir um poeta
Que deseje derribar
Traga boa ferramenta
Está ele aí pode entrar. (27ª. estrofe, p. 3)

O verso “Está o marco do velho” apresenta mais um sinal do poeta Leandro Gomes de Barros no texto, a expressão usada no primeiro verso da segunda estrofe “O marco do velho Barros” é retomada agora, sem a utilização do nome, usando apenas o adjetivo que nesse momento representa o nome, ou seja, o próprio poeta.

Desafio lançado, as estrofes seguintes servirão como estímulo para futuros poetas que queiram derrubar o marco do Velho Barros ou como desestímulo diante das diversas dificuldades que o versejador irá colocando. A estrofe a seguir, a vigésima sétima da poesia, desestimula os prováveis candidatos que queiram investir na jornada de derrubar o marco:

Agora tem uma coisa
Quem quiser derribar
Se tiver religião
Acho bom se confessar
Porque quem olhar de fora
Deseja logo voltar (28ª. estrofe, p. 3)

A próxima reestimula os aventureiros:

Porém se houver um teimoso
Vá e veja como é
Acho bom logo ao sair
Rezar o ato de fé
Levar três nomes escritos
Jesus, Maria e José (30ª. estrofe, p. 3)

As estrofes seguintes deixam uma ressalva assustadora ao sugerir que o marco é um lugar que quase prende o Diabo e que surpreende a Deus (Jeová):

O diabo um dia disse
Vou ver isso o que será
Disse ao voltar ao inferno
Quase que eu não volto cá
Num precipício daquele
Um cachorro que vá lá. (32ª. estrofe, p. 3)

Um dia que Jeová
Visitou esse jardim
Viu jarros feitos de nuvens
Com muitas rosas e jasmim
Perguntou ao jardineiro
Quem foi que fez isso assim? (33ª. estrofe, p. 3)

As descrições dos desafios mostram o marco do Velho Barros como algo intransponível, impossível de ser derrubado. Para mostrar o grande poder do seu marco, o poeta usa as duas grandes forças contrárias para explicar que nem elas se surpreendem com sua estrutura. Com isso, o poeta reforça que seu marco é incontestável. Se o motivo do autor era reafirmar-se enquanto versejador, o marco é metáfora para sua própria poesia. Descrever seu marco como insuperável é dizer que sua poesia é imbatível, que surpreende até forças sobrenaturais, como Deus e o Diabo. A revelação é introduzida no texto pelo último verso da estrofe anterior, quando, impressionado por tanta beleza, Jeová pergunta: “Quem foi que fez isso assim?”

Estas tão garbosas flores
Que têm aqui nestes jarros?
Disse um dos operários
Que trabalhava nuns carros
Isso é do velho poeta
Leandro Gomes de Barros. (34ª. estrofe, p. 3)

O escritor revela a grande metáfora: o marco foi feito pelo poeta, logo ele pertence ao mundo literário. “O velho poeta” agora é referência direta a “Leandro Gomes de Barros”. Ao

assumir a autoria de seu texto, o autor assume que o mundo fantástico no qual ele esteve foi o universo da ficção literária. Por fim, o texto termina com os versos:

Foi esse o primeiro marco
Que deste que escreve fez
Em vinte e oito de junho
De novecentos e dezesseis
Foi lembrança de um amigo
A pedido de um freguês. (35ª. estrofe, p. 3)

O marco foi escrito, datado e encomendado – brinca, por fim, o autor. O texto termina com a revelação, com a metalinguagem, o poeta fala de si mesmo, de sua própria escrita e de sua própria arte. O texto reflete o texto, o marco é escrito como uma exaltação de sua poética. Num momento de contestação ou para engrandecer sua escrita, o marco é produzido para servir de prova que aquele poeta escreve bem, tem o dom das rimas e pode versejar sobre diversos temas.

Leandro Gomes de Barros escreveu seu marco para superar o marco de João Martins de Athayde, para reafirmar seu lugar de grande cantador no começo do século XX. Seu texto é escrito em 1916, sessenta e dois anos depois, em 1978, Franklin Maxado retoma o texto do Velho Poeta para deixar sua marca na literatura de cordel brasileira. O objetivo maior de Franklin não parece ser derrubar o marco do Barros, mas relacionar sua escrita com a dele. Provando que é capaz de escrever um marco, o poeta se insere numa historiografia da escrita dos folhetos, na categoria daqueles que já escreveram um marco. Vamos, assim, ao marco do Maxado.

3.3 “Um Marco Feito a Maxado Nordestino”

Em janeiro de 1978, o poeta Jotabarro escreve o folheto **Doutor! Que faz em cordel?**, texto que questiona a legitimidade de Franklin Maxado como poeta popular. Em julho do mesmo ano, Maxado escreveu **Um marco feito a Maxado Nordestino**, texto que retomava o folheto do poeta Leandro Gomes de Barros, **O marco brasileiro**. A partir de uma brecha no texto do Velho Barros, Franklin escreveu seu marco para demarcar sua escrita poética, seu traço autoral. Resgatar o texto do Velho Barros, poeta já consagrado, significou fortalecer sua escrita que estava fragilizada diante as críticas feitas pelo poeta Jotabarro, como vimos no segundo capítulo.



Figura 9: Capa da 1ª. Edição do folheto **Um marco feito a Maxado Nordestino**.
Fonte: cordel de Franklin Maxado (acervo pessoal da autora).



Figura 10: Capa da 2ª. Edição do folheto **Um marco feito a Maxado Nordestino**.
Fonte: cordel de Franklin Maxado (acervo pessoal da autora).

Um marco feito a Maxado Nordestino é composto por 64 estrofes, todas sextilhas, com rimas ABCBDB. Analisaremos a estrutura do texto, tendo como base o método de estudo levantado anteriormente. Esse poema apresenta as seguintes marcações: 1) as seis primeiras estrofes são de anúncio da construção do marco; 2) da sétima à sexagésima segunda, temos a parte da descrição do marco, a entrada no mundo fantástico, a descrição de suas maravilhas, a exposição dos conhecimentos específicos do autor sobre história, filosofia e arte; e, por fim, a defesa; 3) nas duas últimas estrofes, a revelação, a voz direta do poeta.

A primeira estrofe do poema de Franklin Maxado é a revelação da deixa encontrada no poema de Barros. O autor reproduz a estrofe que lhe inspirou a escrever seu texto. É a fenda achada no marco por outro poeta que lhe possibilita uma nova escrita. A lacuna estava em uma estrofe da parte da defesa do **Marco Brasileiro** de Leandro Gomes de Barros, na qual o autor lançou o desafio:

Está o Marco do Velho
Quem quiser pode chegar
Se existir um poeta
Que o deseje derribar
Traga boa ferramenta
Está aí, pode entrar

A deixa foi a sugestão de uma “ferramenta”, quando Barros escreve “traga boa ferramenta”. O poeta trouxe o machado, ou seja, trouxe ele mesmo para reescrever um texto na lacuna encontrada. O poeta se apropriou do termo “ferramenta” para fazer um campo isotópico⁶⁰ em seu poema, igualando machado = ferramenta, com maxado = seu nome. O campo isotópico é revelado no título “Marco feito a Maxado Nordestino”. Com isso, o poeta responde ao desafio de Barros, fazendo um marco com ferramenta, um machado, que, ao mesmo tempo, é uma referência ao próprio nome, pois o machado do título está escrito com x e, em São Paulo, nesse período, o poeta Franklin Maxado era reconhecido como Maxado Nordestino.

Essas duas possibilidades para a palavra maxado geram no texto dois campos isotópicos: isotopia-1 ferramenta; isotopia-2 poeta. Observamos no poema que esses campos se mantêm bem definidos até a décima nona estrofe, na qual o campo semântico da isotopia-2 atinge seu ápice. Vamos apresentar as isotopias seguindo a ordem de análise já estudada. Vejamos nas duas primeiras estrofes os versos do anúncio do marco:

⁶⁰ Conceito de Isotopia referente aos estudos de GREIMAS, A. S. (org). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975 e BRITO, João Batista de. **Leituras poéticas**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

Eu vou cortar um barato
 Sem viajar ou sem fumo
 Eu vou virar um pedreiro
 Com colher e com um prumo
 E assim edificarei
 Um Marco pro novo rumo (2ª. estrofe, p. 1)

Meu Marco não é deste chão
 Ficará no Universo
 Pois a imaginação
 Transcende todo o meu verso
 Pois já cantei céu e terra
 E outro tema diverso (3ª. estrofe, p. 1)

Na primeira estrofe, podemos notar várias palavras que confirmam a isotopia-1: “pedreiro”, “com colher e com um prumo”, “edificarei”. Na segunda, a confirmação é da isotopia-2: “imaginação”, “meu verso”, “já cantei” tema diverso. As duas estrofes formam o anúncio do poema, a parte na qual o poeta relata seu grande feito. Fazendo uso da isotopia-2, podemos dizer que o poeta tem consciência de sua escrita e se coloca no texto, com isso, confirmamos a presença da metalinguagem nos dois marcos analisados.

Em seguida, inicia-se a descrição do marco através do relato da viagem, e o poema adentra no mundo fantástico:

Me concentrei e partí
 Para o desconhecido
 Apanhei o vento leste
 Fiquei desaparecido
 Entrei em outros astrais
 Sumi para o conhecido (7ª. estrofe, p. 2)

Colhi fachos de estrelas
 Dentro duma imantação
 Escapei do meu presente
 Entrei noutra dimensão
 Passado, presente, futuro
 Tornaram-se curtição (8ª. estrofe, p. 2)

É marca da entrada do texto no mundo do “desconhecido”, do fantástico, o uso do pronome mais um verbo no passado “Me concentrei e partí”. A partir dessa marca, o texto entra no universo do fantástico, nele estão presentes as metáforas e as hipérboles. Como na frase “colhe fachos de estrelas”, em que a metáfora pode estar nos fachos de estrelas que podem ser os pensamentos do autor que foram colhidos, selecionados, para escrever o poema.

A hipérbole é representada pelo exagero deliberado através do qual o poeta expõe que colheu fachos de estrelas.

Nas estrofes seguintes, o poeta continua a descrição de sua viagem. Através do quadro abaixo, podemos observar as isotopias (isotopia 1 = ferramenta, isotopia 2 = poeta) reveladas nos versos:

Peguei poeiras do céu Com elas fiz argamassa Misturei com toda nuvem Com cimento fiz a massa Derretendo meteoros Que o sistema ameaça (9ª. estrofe, p. 2)	Isotopia-1: argamassa, misturei, cimento, massa.
Do vácuo todo, tirei A força que me anima Cavalguei pelos vazios Enfrentando qualquer clima Ao leitor que me duvide Eu respondo com a rima (10ª. estrofe, p. 3)	Isotopia-2: anima, leitor, rima.
O Marco feito a machado É coisa encomendada De poeta pra poeta Para ser assimilada Quem não entender de grilo Fica com a cuca grilada (13ª. estrofe, p. 3)	Isotopia-1: machado. Isotopia-2: poeta.
Pois o machado no céu Cortou igual pensamento Derrubou o que não há Construiu o firmamento Com tudo o que foi criado Ele acabou num momento (14ª. estrofe, p. 3)	Isotopia-1: machado, cortou, construiu.

A primeira estrofe observada no quadro acima se revela hiperbólica por trazer versos, como: “Peguei poeiras do céu/Com elas fiz argamassa/Misturei com toda nuvem/Com cimento fiz a massa”. Propositadamente, o poeta amplia as imagens da construção de seu marco para demonstrar a grandeza e a imensidão de sua invenção. A metalinguagem, presente na escrita dos marcos, no quadro acima, aparece na segunda e terceira estrofes, quando o poeta escreve: “Ao leitor que me duvide/Eu respondo com a rima”, há uma referência direta ao texto que está sendo escrito, ou melhor, ao marco que está sendo construído. Na terceira estrofe, nos versos “O Marco feito a machado/É coisa encomendada/De poeta pra poeta”, o

autor não apenas remete a si mesmo, como poeta, mas faz referência a outro poeta, no caso Leandro Gomes. A presença da metalinguagem reafirma a isotopia-2, pois apresenta objetivamente o poeta.

No quadro destacado, observamos que o campo isotópico (machado = ferramenta = maxado = autor) se cruza, coexiste dentro do texto, entre seus versos, por vezes na mesma estrofe, situação que se manterá ao longo do texto. Destacamos que o campo isotópico desse poema vai ser sempre uma relação, ou uma citação, ao texto do poeta Leandro Gomes, visto que foi dos versos deste que o poeta Maxado retirou a deixa “ferramenta”.

Compondo a parte do poema que classificamos como descrição das construções do marco, o poeta descreve:

O Marco é um castelo
Onde encerro minhas máguas
Não tem cerca de jagunços
Não tem fossa, pedra ou águas
Flutua por todo canto
Como vento nas anáguas (19ª. estrofe, p. 4)

Com uma linguagem metafórica, o autor define poeticamente como é seu marco. Ele é apresentado como um castelo, lugar dos sonhos, onde ele finda “suas mágoas”, ou seja, não tem ressentimentos. É um ambiente idealizado no qual o autor estabelece um paralelo entre o mundo descrito (ideal) e o mundo real, quando, aos poucos, ele vai eliminando as possibilidades de universo concreto para revelar um universo mágico, fantasioso, poético, como para satisfazer seus desejos de superar o que neste mundo o incomoda. O autor é nordestino, suas referências de lugares, por exemplo, poderiam ser uma fazenda e, no Nordeste brasileiro, ele poderia ver essas fazendas armadas por jagunços. Antes que se pense que seu marco refere-se ao desejo de uma fazenda no Nordeste, ele escreve os versos: “não tem cerca de jagunços”. Eliminando, agora, qualquer possibilidade de seu castelo estar fincado no mundo real, o poeta afirma: “não tem fossa, pedra ou águas”, ou seja, não é do mundo real.

A revelação do lugar onde fica seu marco vem a partir de uma imagem erótica: “Flutua por todo canto/Como vento nas anáguas”, seu marco é o pensamento que está em todos os lugares. Ele pode flutuar por todo canto ou mesmo ser o vento que surpreende e levanta as anáguas. Metaforizar seu marco, como o vento nas anáguas, é descrevê-lo como o lugar das delícias, do desejado, um oásis no deserto para aquele que caminha na rua e é surpreendido pelo vento. O vento que circula a anágua não a levanta completamente, apenas a

faz flutuar no ar e despertar naquele que observa a cena o desejo de ser vento. O autor deseja ser o vento, ele é seu próprio pensamento. Circulando como o vento, girando pelo inesperado das palavras, das construções de sentido que elas podem sugerir, o poeta deixa no ar que seu marco, na verdade, pode ser sua própria poesia.

Seguindo a descrição do marco, o poeta expõe seus conhecimentos sobre nomes de filósofos, pensadores e poetas:

Bato papo com Platão
Sócrates e Lamartine
Aristóteles e Júlio Verne
Dante, ali me define
Goethe, Marus e Erasmo
Pedem pra que eu ilumine (25ª. estrofe, p. 6)

(...)

Chipin quer dançar um tango
Pede a Gardel pra ensinar
Este só quer sinfonia
Logo Straus vai xaxar
Deixou as valsas de lado
Após ver Gonzaga tocar (40ª. estrofe, p. 9)

(...)

Leandro faz declamação
Bilac escuta estrelas
Fernando Pessoa e Lorca
Sobressaem nas parselhas
Os cantadores do Norte
No repente não dão trelas (47ª. estrofe, p. 10)

Nas estrofes acima, destacamos que o poeta apresenta a união dos universos “erudito” e “popular”, por exemplo: o autor coloca Strauss dançando xaxado, encantado com a música de Gonzaga. Leandro Gomes, Bilac, Fernando Pessoa, Lorca e Cantadores Nordestinos são descritos juntos, situação que pode representar uma reflexão de sua própria condição, visto que o mesmo havia sido acusado de não poder produzir com legitimidade uma poesia popular, por ser “doutor”. Igualar esses campos sociais, que por vezes são separados arbitrariamente, é uma forma do poeta, mais uma vez, defender seu lugar no cordel.

Seguindo a estrutura interna do poema, chegamos à parte da defesa do marco. Nesse momento, sutilmente, o poeta desencoraja os possíveis versejadores que queiram chegar até seu castelo, recusando até ajuda para vigiá-lo:

São Jorge no seu cavalo
 Sempre aparece montado
 Vem tomar um cafezinho
 Fica uns tempos parado
 Se oferece pra guardar
 O meu Marco encantado (57ª. estrofe, p. 12)

Eu lhe dou muito obrigado
 Não preciso de vigia
 Pois ninguém vê o meu Marco
 Mesmo que o veja um dia
 E intente atacá-lo
 Terá os raios do NIA (58ª. estrofe, p. 12)

O marco é colocado numa posição intocável, na qual o narrador assume o lugar do observador, e de longe, fica olhando os “mortais” que tentam “arranhar seu espaço”:

De lá eu vejo passar
 Sondas, discos voadores
 Satélites e foguetes
 Que os mortais sofredores
 Fabricam para arranhar
 Espaços dos sonhadores (60ª. estrofe, p. 13)

O marco do poeta é o “espaço dos sonhadores”, enunciação que reafirma a hipótese de que seu marco encontrar-se no pensamento, são seus sonhos, seus desejos, suas fugas do mundo real. Pondo fim à parte da defesa, o poeta dá uma dica final para aquele que deseja alcançar seu marco:

Somente com muito amor
 Se poderá descobri-lo
 Encerrou-se o assunto
 Sem muito papo ou grilo
 Fico então vivendo nele
 Descansando o meu quilo (62ª. estrofe, p. 13)

O marco do poeta é o lugar do sossego, lugar de relaxar o corpo, idealização que mais uma vez sugere desejo de escapar do mundo concreto para um mundo de fantasia, onde até os ossos, o “quilo” poderiam ser descansados, pendurados num relaxamento sem fim. O marco do poeta encontra-se de fato numa outra dimensão, ao que parece um espaço levado pelo pensando. Nas últimas estrofes do folheto, o poeta revela seu marco, assumindo que essa outra dimensão é a poesia:

Este Marco não existe
 É fruto da curtição

É o irreal da vida
 Produto de imaginação
 Se existisse, faria
 A total revolução (63ª. estrofe, p. 13)

M – as o que é real no mundo?
 A – fantasia também há?
 X – enofonte disse isso
 A – cabo disso provar:
 D – o meu marco irreal
 O – folheto vou guardar (64ª. estrofe, p. 13)

A revelação marca a saída do poema do mundo fantástico para o mundo real, a partir da revelação metalinguística da voz do poeta. Nessas duas últimas estrofes, o momento é claramente marcado pelos versos “Este Marco não existe/É o irreal da vida.” Podemos compreender o irreal da vida como a própria literatura, que é “produto de imaginação” - hipótese confirmada no último verso dessas estrofes, quando o poeta materializa seu irreal, sua imaginação, seu marco, dizendo: “o folheto vou guardar”. Ou seja, acabou o poema, vamos fechar o folheto e deixar dentro dele o mundo fantástico, porém, quando quisermos novamente ser levados para esse mundo mágico, é só abri-lo, pois, afinal, ele estará lá a todo o momento, flutuando “por todo canto como vento nas anáguas”. O marco do poeta revela-se como sua poesia, que está guardada em seu folheto. O último verso, “o folheto vou guardar”, é metáfora para anunciar que o poema terminou. Ressaltamos que em quase todos os marcos, o final, a parte da revelação, é o momento metalinguístico no qual o poeta faz referência direta ao próprio texto ou fala direto com o leitor.

Objetivando legitimar sua escrita, inserir-se numa tradição de poetas populares, Franklin Maxado escreveu seu texto relacionando-o com o do poeta Leandro Gomes de Barros e seguiu todas as estruturas do texto do poeta, em nada desobedeceu à lógica interna que estrutura o marco. Os dois apresentam a mesma estrutura: anúncio, descrição do marco e revelação. Nos folhetos, a segunda parte do texto desdobrou-se em três: descrição da construção e das maravilhas do marco, exaltação dos conhecimentos do autor e defesa do marco. Tanto no texto de Leandro como no de Franklin, a metalinguagem acompanha a narrativa, como as metáforas e hipérboles.

O marco representa a construção de um mundo fantástico, idealizado, é metáfora para referir-se ao universo poético. Edificar um marco quer dizer buscar legitimação para a escrita do autor. Através do marco, o poeta irá demonstrar sua capacidade de rimar, de criar vários temas, de versificar as estrofes e de construir uma defesa intransponível que nenhum outro escritor consiga achar brecha para reescrever outro texto a partir daquele. No entanto, toda

vez que é achada uma brecha e que novo texto é inscrito, essa dinâmica autentica a marca autoral do texto retomado.

O marco, como tradição da literatura oral, foi trazido para o universo dos poetas de bancada e ganhou novos contornos. Se antes seria apenas para estabelecer uma relação territorial entre o poeta e seu lugar de origem, quando produzido na escrita, ele ganha a significação de marca autoral do poeta. Franklin Maxado, ao escrever seu folheto como resposta ao desafio lançado por Leandro Gomes de Barros, sessenta e dois anos antes de seu tempo, roça, flerta, passa sutilmente seu texto sobre o do Velho Poeta e traz para o presente as marcas do passado. Traz também para seu poema o modo tradicional da escrita dos folhetos e se mostra consciente de que essa literatura tem uma história a ser observada, lida e analisada. Seguir ou romper com essas formas serão posturas a serem tomadas após o conhecimento de que elas existem.

Acreditamos que, como consequência desse tipo de ato, tem-se a reafirmação da tradição literária, da arte de versar folhetos. O poeta do presente, mesmo participando de uma geração que entra em crise com o passado, reafirma a tradição ao se referir a ela. Nesse momento, o autor vivo eterniza o autor morto e o faz reviver. Portanto, ressaltamos que a literatura de cordel é uma forma literária viva, que pode ser levada para espaços deslocados e multiculturais e se reinventar nesses lugares a partir de referências ao seu passado.

FECHAM-SE AS CORTINAS

As tradições se refazem nos espaços da migração adquirindo novos contornos. A literatura de cordel, uma forma literária herdeira das cantorias e pelejas nordestinas, a partir do final do século XIX adquiriu novos formatos, com a utilização de maquinários tipográficos. As cantigas, cantorias, histórias, romances e versos passam a ser produzidas no formato impresso. Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde simbolizam dois dos principais nomes desse momento.

No começo do século XX foram definidas as formas de produção e editoração da literatura de folhetos nordestina, tendo como base as normas de versificação utilizadas nas cantorias. A memória da audição das cantorias, a leitura dos versos e as falas dos poetas ajudaram a disseminar essas regras. Esses fatores, somados aos estudos acadêmicos sobre a poesia popular nordestina, que começaram a ser desenvolvidos desde finais do século XIX, compõem a tradição da literatura de cordel brasileira. Neste trabalho, dispusemo-nos a entender como essa tradição se renovou nos espaços multiculturais da migração, na cidade de São Paulo, nas décadas de 70 e 80 do século XX.

Antes, para compreendermos como se constituía o imaginário do migrante nordestino nesse período, fizemos o percurso das imagens da migração a partir dos versos do folheto. Destacamos nos poemas a migração causada pela seca, por questões trabalhistas, e a vivência do migrante na cidade de São Paulo. Compreender o percurso da migração, recriado pelos poetas, foi importante para entendermos como estava construído o imaginário do poeta popular que migrou para a capital paulista na década de 70.

O folheto **O que faz o Nordestino em São Paulo**, do poeta Jotabarro, apresentou-nos um personagem trabalhador, “mãos de aço”, que se dedicava à construção da cidade paulista. Discorremos sobre a via-crúcis do poeta para se deslocar das periferias da cidade até o local de trabalho, e os breves divertimentos nos finais de semana, que revelaram a presença dos cantadores e poetas populares na cidade paulista. Através das descrições desse folheto, notamos que os migrantes construíram locais de encontro no espaço da migração. Essas novas dinâmicas culturais começaram a atrair para a cidade de São Paulo outro tipo de migrante. Agora, o cantador e o poeta popular começaram a vislumbrar na cidade paulista um espaço fértil para alavancar suas carreiras artísticas.

Entre 1970 e 1980, a cidade começou a apresentar locais fixos onde aconteciam as cantorias e se encontravam poetas vendendo seus folhetos. Vimos que o bairro do Brás

tornou-se referência para poetas e pesquisadores que buscavam conhecer mais das tradições nordestinas. Com isso, aglutinaram-se nesses espaços interessados em expor e/ou vender sua arte, pesquisadores universitários e migrantes saudosos. Novo público constituído, São Paulo se firmou como lugar que atraía também o nordestino que desejava viver apenas de sua arte. São Paulo, entre as décadas de 70 e 80 é uma cidade multicultural, onde diversos grupos sociais e culturais se relacionam, tentam construir suas identidades que, fragmentadas, passam a se formar com a adição de várias outras.

O migrante nordestino chega ao espaço da migração, ao novo lugar, e se vê deslocado de sua terra e de suas tradições culturais. É exigido do que chega adequar-se às novas performances daquele ambiente. O migrante desloca-se por um sonho, por desejos, por esperança de mudança, de um futuro outro, que ele possa conquistar no processo da retirada, para, quem sabe, um dia, retornar a sua terra de origem. Como uma raiz que se solta de sua terra, o migrante fica no novo lugar buscando um lugar que o acolha. Acreditamos que essa raiz não morre, mas modifica as formas de se alimentar.

Estar num novo ambiente, ser deslocado no espaço do múltiplo, do multicultural, é a condição de vida do migrante. A herança cultural recebida do lugar de origem agora fica móvel dentro de si, o passado é retomado como memória, como saudade, como idealização. O passado já não existe, vai permanecer inteiro apenas na memória do migrante, pois na sua terra de origem o tempo também é presente. O presente é o que vai acompanhar o sujeito fragmentado por todos os espaços, ele vai sempre estar no presente, tentando equilibrar seu eu do passado e seu desejo de futuro.

Vivente do desterro o deslocado, acostuma-se ao espaço e desenvolve formas de equilibrar os três tempos. Quando estiver no espaço da migração, o sujeito, deslocado, deseja sua terra natal, constroi espaços da saudade, reúne-se em grupos para reencontrar vivas suas memórias, para regar suas raízes culturais. No grupo construído no novo lugar, os migrantes vão comer as mesmas comidas, beber as mesmas bebidas, ouvir as mesmas músicas, as mesmas cantorias e os mesmos versos. A saudade, o desejo de ver de volta o tempo mitificado em suas memórias é o que impulsiona o encontro dos grupos dos deslocados no espaço da migração.

Quando retorna às suas origens, quando volta para sua terra natal, o migrante não volta mais o mesmo e sua terra não é mais a mesma. Sua raiz, retirada daquele lugar, agora quer outro alimento, quer outra seiva para alimentar sua estrutura. No lugar que representaria a desejada volta para o passado, o migrante deseja o presente, angustia-se por perceber-se mais distante de seu futuro. Inconformado por perceber o lugar da volta diferente do que foi

mitificado em sua memória, o migrante começa a achar que o seu lugar do passado está muito mais vivo no seu lugar do presente, com seu grupo de encontro. Angustiado por ocupar um entre-lugar, o migrante retorna ao espaço do deslocamento. No lugar fragmentado, ele pode viver seus três tempos de uma só vez: ser o passado mitificado, com seus grupos, em suas comunidades (que só vão existir ali); ser o presente que se formou a partir das novas vivências e compor seus sonhos de futuro que no tempo do presente parecem mais próximos.

Nesta pesquisa, nosso objetivo foi compreender como a poética nordestina foi produzida no palco da migração. Para isso, analisamos como o poeta popular migrante viveu sua poesia no espaço multicultural do deslocamento. O popular pode ser interpretado culturalmente como manifestação de uma massa anônima, encerrada no tempo e num espaço determinados. Sob essa perspectiva, acreditou-se que as tradições populares se desintegrariam, se expostas ao multiculturalismo das grandes cidades ou dos espaços de deslocamento. Acreditando em outra definição para o popular, e crendo nas tradições como manifestações que se refazem, propusemo-nos, nesta pesquisa, a demonstrar que as tradições populares não se perderiam nos espaços multiculturais, mas se reformulariam retomando o passado e o remodelando.

Foram exemplos para demonstrar nossos objetivos as experiências poéticas dos poetas João Antonio de Barros (Jotabarros) e Franklin Machado (Maxado Nordestino), ambos migrantes nordestinos que se inseriram na cidade de São Paulo no começo da década 70 e, a partir de seus versos, fizeram dessa cidade palco para encenarem seus sonhos, suas angústias e suas saudades.

Jotabarros, tradicional poeta e xilógrafo da cidade do Recife, atraído por novas possibilidades de produção artística, migra para São Paulo, em 1970, com 4 mil folhetos na mala. O poeta não contava com as novas facetas da literatura de cordel desenvolvidas no espaço do deslocamento. Sua reação inicial foi o susto, depois a tentativa de adequação a esse novo lugar. Jotabarros destacou-se com suas xilogravuras, chamou a atenção de pesquisadores, foi convidado para palestras em universidades. No entanto, a venda de seus folhetos não conseguiu campo fértil. Ele vivia de sua arte e tinha onze filhos menores de idade. Esses fatores, somados ao fato de ter como vizinho de banca de venda o poeta Maxado Nordestino, advogado e jornalista, que estava atraindo a atenção de diversas pessoas e, principalmente, vendendo muitos folhetos, levaram Jotabarros a refletir em seus versos toda sua angústia.

Em 1978, o poeta lançou o folheto **Doutor! Que faz em cordel?**, poema que questionou a presença do poeta Franklin Maxado na literatura de cordel. Jotabarros via no

outro poeta uma concorrência ilegítima. Alegava que o “doutor” não poderia ser poeta popular, pois não tinha conhecimento das regras de produção poética dos folhetos nordestinos. Jotabarro expôs em seu folheto as regras de produção para um bom poema e apontou que o aspirante poeta Maxado Nordeste não seguia as regras da poética popular. Ou seja, Barros fez seus versos em defesa da tradição na literatura de cordel, que aos olhos do poeta pareciam ameaçadas. Essa hipótese se confirmou, tempos depois, com a publicação do folheto **A metamorfose é só em São Paulo**, poema no qual Barros retoma a temática anterior e fala claramente que em São Paulo o cordel está adquirindo novos formatos, distanciando-se da tradição. O poeta justifica seu posicionamento alegando que a tradição da poética nordestina é fixa e não poderia se transformar.

Maxado Nordeste chegou a São Paulo na década de 70. Sentindo-se excluído na cidade de chegada, Franklin resgata suas identidades culturais na tentativa de se reencontrar no espaço fragmentado. Em contato com o já consagrado poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que nesse período exercia a função de messias, viajando por todo o país, espalhando a boa nova da literatura de cordel. Franklin Machado, então, é instigando a dedicar-se completamente à poesia popular nordestina. O migrante reinventa-se Maxado Nordeste, poeta popular formado na capital paulista. Essa condição de formar-se no espaço do deslocamento coloca o poeta na encruzilhada do não ser: ele nem é considerado legítimo poeta popular pelos colegas de profissão, nem é mais bem visto como jornalista ou advogado.

Maxado Nordeste começa a produzir folhetos que tratam de assuntos da capital paulista e o sucesso é logo alcançado. No entanto, a legitimação de sua poesia foi questionada com os folhetos do poeta Jotabarro. Como vimos, Franklin lançou **Doutor faz em cordel o que o cordel fez em Dr.**, poema que discutia a ideia da tradição popular como fixa, alegando que a poética nordestina acompanhava seu produtor e que por isso era móvel. Segundo o poeta, os produtores da literatura de cordel haviam passado por diferentes processos e transformações sociais e que isso causou mudanças em suas posturas e em suas identidades. Franklin cita alguns desses processos: a urbanização de cidades, a migração e o letramento e, com isso, defende seu lugar na poética nordestina.

O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante escreve o folheto **ABC a Franklin Machado, o “Maxado Nordeste”** em defesa do novo verzejador, pois, para o consagrado poeta ter novos sujeitos produzindo folhetos era reviver essa arte. Rodolfo compreendia a poética nordestina como tradição que se renovava e que estava em alta no eixo sudeste do país e que por isso necessitava de novos produtores.

No mesmo ano, Franklin Maxado, na tentativa de estabelecer sua marca autoral, escreve **Um marco feito a Maxado Nordeste**. O marco é uma forma literária que tem como função, na poesia popular, expor as qualidades poéticas do produtor. O marco é composto de três partes: anúncio, descrição do marco e revelação. É na parte da descrição do marco que o poeta expõe sua capacidade para inventar temas e construir rimas. Maxado escreve seu marco, retomando o poema **O marco brasileiro**, do poeta Leandro Gomes de Barros. Essa atitude de escrever seu texto na base do texto do poeta consagrado revela Franklin como escritor consciente de que existe um sentido histórico em sua produção. Seu texto, escrito no presente, retoma o texto do passado, inserindo seu poema em uma tradição literária. Com esse ato, o poeta abriu caminho para que seus versos fossem analisados ou comparados à luz dos versos da tradição literária.

Ao compararmos o poema de Maxado Nordeste ao do poeta Leandro Gomes de Barros, observamos que o folheto do novo poeta seguia à risca as estruturas do texto do poeta tradicional. Essa análise nos permitiu concluir que as tradições populares não se desintegram nos espaços multiculturais e deslocados, mas que os poetas retomam o passado, agregando-lhe novos valores e novos contornos. Com isso, afirmamos que a tradição da poesia popular nordestina é viva, dinâmica, se envolve e se relaciona socialmente sem perder suas formas tradicionais, apenas acumulando diferentes formatos.

Como vimos, São Paulo foi o palco no qual assistimos a literatura de cordel, produzida nos deslocamentos e encruzilhadas da cidade grande, ser encenada e recriada revelando como essa arte poética é viva e está infiltrada em nossa sociedade, em nossas relações sociais. Pensar na poética popular como arte antiga e ultrapassada, que se desintegraria em contato com o moderno, é um pensamento retrógrado e anacrônico que em nada se relaciona com nosso tempo.

Fechamos as cortinas desta dissertação afirmando que as tradições populares se relacionam com o novo, com o moderno, com o multicultural, com o deslocado e que são esses movimentos que as mantêm vivas. Fragmentar-se no novo e, mesmo assim, manter suas características, é a afirmação da legitimação do dinamismo das tradições populares. A tradição para se renovar precisa se dissolver no novo, e esse novo dilata as tradições, mergulhando a fundo nelas para descobrir suas formas. Nesse momento, ela se renova, revestida do presente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel português/Folheto nordestino: confrontos**. Um estudo histórico comparativo. 1993. 360f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. **Histórias de cordéis e folhetos**. São Paulo: Mercado de letras. 2006.

ACADEMIA Brasileira de Literatura de Cordel. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/>> Acesso em: 09 nov. 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste**. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. **A escrita e a voz**. Salvador: EGBA/Fundação das artes, 1990.

ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas. Pontes, 1993.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. Tomos I e II. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1978.

_____. **Romanceiro popular nordestino, marcos e vantagens**. Campina Grande: Grafset – Universidade Regional do Nordeste, 1981.

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Folhetos, a literatura de cordel no NE brasileiro**. 1979. 362f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo: Editora Hucitc, 1982.

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**. (Org. Ariane Abdallah e Newton Cannito). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

ARANTES, Antonio Augusto Arantes. **O que é cultura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ASSOCIAÇÃO dos Professores da PUC- SP - Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/31-edicao-no06/255-a-trajetoria-do-cordel-no-brasil-em-prosa-e-verso>> Acesso em: 08 nov. 2009.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Por uma abordagem crítica do popular. **Revista Graphos**. João Pessoa, junho, 2007, p. 37-45.

_____. Riqueza de pobre. Literatura e sociedade. **Revista de teoria literária e literatura comparada**. São Paulo, 1997, p. 160-169.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva e análise**. São Paulo: Ática, 1987.

BAHIA. Secretaria de Cultura e Turismo. Coordenação de Cultura. **Antologia Baiana de Literatura de Cordel**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1997.

BAPTISTA, Dulce Maria Tourinho. **Nas terras do “Deus-dará” nordestinos e suas redes sociais em São Paulo**. 1998. 328f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BARROS, João de. **A metamorfose é só em S. Paulo**. s/l. s/ed. 1981. 8p.

_____. **Entrevista concedida à Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala**, em São Paulo, 19/03/1972. Acervo Ayala digitalização da fita cassete numero 117.

_____. João de. **Doutor! Que faz em cordel?** Guarabira, PB: Tipografia da Folhetaria Pontes, s/d. 8p.

_____. João de. **O que faz o nordestino em S. Paulo**. Guarabira, PB: Tipografia da Folhetaria Pontes, s/d. 8p.

_____. **Entrevista concedida a Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala**. São Paulo. 19 março de 1972. Acervo Ayala digitalização da fita cassete número 117.

BARROS, Leandro Gomes de. O marco brasileiro. In: MEDEIROS, Irani (org.). **No reino da poesia sertaneja**. João Pessoa: Idéia, 2002. p. 214-217.

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.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1977.

_____. **Antologia da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação José Augusto, 1977.

_____. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1982.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Literatura de cordel: produção e edição no nordeste brasileiro*. In: MELO, José Marques. **Comunicação e classes sociais**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, Gilmário Moreira. **Culturas e Linguagens nos Folhetos Religiosos: inter-relação entre oralidade, gestualidade, escrita e visualidade**. São Paulo: PUC. Fotocopiada. 2001.

_____. **Pau de Colher:** na letra e na voz. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1999.

BRITO, João Batista de. **Leituras poéticas.** São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

BRITTO, Maria Rejane Souza de. **O processo de migração de retorno no fluxo Pernambuco - São Paulo.** 2003. 313f. Tese (Doutorado em Demografia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BOSI, Ecléa. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira.** São Paulo. Editora Ática. 2002. p.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.

CAMPOS, Lindoaldo. **ABC da poesia.** Natal: Sebo Vermelho, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANTEL, Raymond. **Temas da atualidade na literatura de cordel.** Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 1972.

_____. **La littérature populaire brésilienne.** Edité par Jean-Pierre Clément et Ria Lemaire. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 2005.

CARVALHO, Gilmar. **Lyra Popular:** o cordel de Juazeiro. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

_____. **Madeira Matriz:** cultura e Memória. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Patativa Poeta Pássaro do Assaré.** 2. ed. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2002.

_____. **Tramas da Cultura.** Comunicação e tradição. Fortaleza: Coleção outras histórias. Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do norte.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Cinco livros do povo.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1953.

_____. **Literatura oral no Brasil.** 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Vaqueiros e cantadores.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **ABC a Franklin Maxado, o “Maxado Nordestino”**. s./ed. 1982. 8 p.

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no Nordeste do Brasil**. Tradução de Nelson Patriota. Natal: Editora da UFRN, 2006.

CEARÁ. Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. **Antologia da literatura de cordel**. Fortaleza, 1978.

CENTRO de Estudos Migratórios. **Travessia revista do migrante**. São Paulo, Ano III número 8, 1990.

_____. _____. *Imagens*. São Paulo, Ano VI, número 17, 1993.

_____. _____. *Identidades*. São Paulo, Ano VII, número 19, 1994.

_____. _____. *Retorno*. São Paulo, Ano VIII, número 22, 1995.

_____. _____. *Metrópole*. São Paulo, Ano VIII, número 23, 1995.

_____. _____. *Memória*. São Paulo, Ano XI, número 32, 1998.

_____. _____. *Gerações na migração*. São Paulo, Ano XII, número 35, 1999.

_____. _____. *O retorno elemento constitutivo da condição do migrante*. São Paulo, Ano XIII, número especial, 2000.

_____. _____. *Imprensa e literatura*. São Paulo, Ano XV, número 43, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CURRAN, Mark J. **A literatura de cordel**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

_____. **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

_____. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 1998.

DIEGUES JR., Manoel. *Ciclos temáticos na literatura de cordel*. In: **Literatura popular em versos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1973.

DURHA, Eunice, R. **A caminho da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

EDITORA Luzeiro. Disponível em: <<http://www.editoraluzero.com.br/jadb.htm>> Acesso em: 09 nov.2009

ELIOT, T. S. *A tradição e o talento individual*. In: **Ensaio**. (Org. Ivan Junqueira) São Paulo: Art Editora, 1989.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FOTOLOG Terra. Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/marcohaurelio139>> Acesso em: 09 nov. 2009.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Universidade Federal da Paraíba. **Literatura popular em verso**. Antologia: Leandro Gomes de Barros. Tomo III. João Pessoa, 1977.

_____. *O cordel e os desmantelos do mundo*. **Antologia/ Nova série**. Rio Janeiro, 1983.

_____. *O Cordel testemunha da história do Brasil*. **Antologia/Nova série**, 2. Rio de Janeiro, 1987.

_____. *O negro na Literatura de Cordel*. **Estudos**, nº. 7, Rio de Janeiro, 1989.

_____. *Literatura popular em versos*. **Antologia**. Rio de Janeiro, 1964.

_____. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/lista_poeta_segunda.html. Acesso em: 25 out.2009.

_____. *Literatura popular em verso*. **Estudos**. Rio de Janeiro, 1973.

FUNDAÇÃO Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>> Acesso em: 09 nov. 2009.

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

_____. 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).

_____. **Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)**. 2000. 543f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação/Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

GINSZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

GREIMAS, A. S. (org). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Notas sobre a desconstrução do “popular”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HATA, Luli. **O cordel**: das feiras às galerias. 1999. 224f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente. Lisboa, Grávida, 1996.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JANNUZZI, Paulo de Martino. **Mobilidade Ocupacional e social dos migrantes do Estado de São Paulo: 1980-1993**. 1998. 223f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LEMAIRE, Ria. *Entre oralidade e escrita: as verdades da verdade*. In: **Actas do Congresso Literaturas marginais**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2008.

_____. *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, p. 83-121.

_____. *Repensando a História Literária*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Amadeu Amaral e a importância do método na pesquisa folclórica. In: **Graphos**. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, vol 4, n 1, 1999. p. 90-96.

_____ (org.). **Teatro infantil e cultura popular**. Campina Grande: Editora Bagagem, 2005.

LUYTEN, Joseph Maria. *A literatura de cordel como veículo de comunicação das populações marginais na cidade de São Paulo*. In: MELO, José Marques. **Comunicação e classes sociais**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

_____. **A literatura de cordel em São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

_____. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

MAC.USB. Disponível em: <http://6dcaboclinho.blogspot.com/2009_09_01_archive.html> Acesso em: 09 nov. 2009. Informação sobre .com. Disponível em: <<http://www.informacaosobre.com/Cordelistas>> Acesso em: 08 nov. 2009.

MAXADO, Franklin. **Cordel**. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Entrevista concedida à Diretoria do Museu Casa do Sertão**, em Agosto de 2005. FK7.

_____. **Cordel, xilogravura e ilustrações**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

_____. *O cordel como voz na boca do sertão*. In: **Légua & meia: revista de literatura e diversidade cultural**. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, Ano 4, n 3, 2005. p. 231-255.

_____. **O cordel televisivo, futuro, presente e passado da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

_____. **O que é literatura de cordel?**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e classes subalternas**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso**: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. **Arcanos do verso**: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982. 2003. 221f. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978.

_____. **Violeiros do norte**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1976.

NORDESTINO, Maxado. **O Doutor faz em cordel o que cordel fez em Dr**. São Paulo. s./ed. 1978. 9p.

_____, Maxado. **O nordestino no sul**. São Paulo. s./ed. 1978. 13p.

_____, Maxado. **Um marco feito a maxado nordestino**. São Paulo. s./ed. 1978. 13p.

_____. **Entrevista concedida à Diretoria do Museu Casa do Sertão**. Agosto de 2005. FK7.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

_____. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1993.

PEREGRINO, Umberto. **Literatura de cordel em discussão**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984.

PINHEIRO, Hélder. e LÚCIO, Ana C. Marinho. **O cordel na sala de aula**. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

PORTAL SESC-SP. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?paramend=1&idcategoria=1270>> Acesso em: 09 nov. 2009.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.

QUINTÃO Arte Naïf. Disponível em: <http://www.jrquintaoartenaif.com/pintores/Brasil/musassis_J.htm> Acesso em: 09 nov.2009.

QUINTELA, Vilma Mota. **Literatura de cordel**: ensaios. 1996. 124f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. **O cordel no fogo cruzado da cultura**. 2005. 226 f.. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística) – Instituto de Letras/Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RIBEIRO, Cristina Betioli. **O Norte - um lugar para a nacionalidade**. 2003. 215f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

_____. **Cantos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

ROSA, Antonio Luis Reis. **Franklin Maxado**: poeta desnudo. Feira de Santana: NUEG/UEFS, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Apolônio Alves dos. **Os nordestinos no Rio e o Nordeste abandonado**. s/l. s/ed. s/d. 8p.

_____, Apolônio Alves dos. **Um matuto do sertão chegando no Rio de Janeiro**. s/l. s/ed. s/d. 8p.

_____, Apolônio Alves dos. **A briga de Zé do Norte no morro de Mangueira**. Guarabira, PB: Tipografia da Folhetaria Pontes, s/d. 16p.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Novas cartografias no cordel e na cantoria**: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes. 2009a. 304f. Tese (Doutora em Literatura e Cultura) – Departamento de Letras/Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.

SILVESTRE, Edney. *Casamento tropicália em Feira de Santana*. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n.25, 124-129, jun. 1970.

SLATER, Candace. **A vida no barbante** - literatura de cordel no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOBRAL, Germano Leóstenes Alves de. Imagens do migrante nordestino em São Paulo. **Travessia revista do migrante**. São Paulo, Ano IV, número 17, p. 10-20, 1993.

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

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

TERRA, Ruth Brito Lêmos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)**. São Paulo: Global, 1983.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

UNICAMP. Banco de Dados. Disponível em: <http://www.unicamp.br/eiel/memoria/LiteraturaPopular/BancodeDados/Titulo_L/LN02.htm> Acesso em: 09 nov. 2009.

_____. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/LiteraturaPopular/BancodeDados>> Acesso em: 09 nov. 2009.

USINA de Letras. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=10612&cat=Cordel&vinda=S>> Acesso em: 08 nov. 2009.

USP Teses. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/infotec/teses92-96/html/usp92.htm>> Acesso em: 09 nov. 2009.

VALE, João do. **História da música popular brasileira**. Grandes compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 1 LP de áudio.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz na literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

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

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

ANEXOS A - TABELA

TABELA 1⁶¹

Título	Autor
A grandeza de São Paulo	Antonio Teodoro dos Santos
Aníbal Vieira, o Lampião Paulista	Antonio Teodoro dos Santos
A carta do sertanejo rimada por um caipira	Antonio Teodoro dos Santos
O pau-de-arara valente	Apolônio Alves dos Santos
A briga de Zé do Norte no Morro de Mangueira	Apolônio Alves dos Santos
Os nordestinos no Rio e o Nordeste abandonado	Apolônio Alves dos Santos
Um matuto do Sertão chegando no Rio de Janeiro	Apolônio Alves dos Santos
O poeta passeia por São Paulo num sábado à tarde	Aristides Theodoro
Os martírios viajando para o sul	Cícero Vieira da Silva “Mocó”
A escrava nordestina	Cícero Vieira da Silva “Mocó”
O flagelo do sertão	Delarme Monteiro
O choro dos flagelados e a crise dos sertanejos	Egydio Oliveira Lima
Um pedaço do Nordeste	Erotildes Miranda dos Santos
Nordeste sangrento	Erotildes Miranda dos Santos
A metamorfose é só em São Paulo	João Antonio de Barros
O que faz o nordestino em São Paulo	João Antonio de Barros
Os sofrimentos do operário	José João dos Santos
Zé Matuto no Rio de Janeiro	José João dos Santos
O monstro de São Paulo	José Soares
O choro dos nordestinos no Rio	Manuel Camilo dos Santos
Pau-de-arara	Manuel Camilo dos Santos
O sertanejo no Rio e a volta da Aza Branca	Manuel Camilo dos Santos
Feira Nordestina: resiste no Rio dando exemplo pra São Paulo	Maxado Nordestino
O nordestino no Sul	Maxado Nordestino
Os sofrimentos de um Bahiano no estado de S. Paulo	Minelvino F. Silva
O porquê das migrações	Pedro Bandeira
Paulista virou tatu viajando pelo metrô	Rodolfo Coelho Cavalcante
Distante de minha terra não posso ter alegria. Canção de um paraibano	Rodolfo Coelho Cavalcante
A feira da Bahia em São Paulo	Rodolfo Coelho Cavalcante
Total de folhetos catalogados	29

⁶¹ Esta tabela foi composta a partir de pesquisa desenvolvida no acervo de folhetos populares da Biblioteca Setorial Monsenhor Renato Galvão, do Museu Casa do Sertão - UEFS - e no acervo da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB.

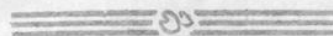
ANEXOS B – FOLHETOS

-36-

Tem dez mil turcos esperando
E mais que ha de vir chegando
Cada qual mais cavalleiro,
Onde tem cada guerreiro
Que só um tigre ou leão
Homens de disposição,
Destros no jogo da lança,
Pessoas de confiança
Do almirante Balão.

Disse: has de montar
Em meu cavallo e seguir
E ajudar-me a subir
Para poder me levar,
E não deves demorar
Porque estou muito ferido...
Ficarei muito sentido
Se morrer sem baptisar-me,
Alli tem a esperar-me
Um exercito mui crescido.

E Oliveiros andando,
Por uma estrada que havia
Viu que de um monte sahia
A força que estava esperando,
O turco foi se apeando
E Oliveiros se armou,
Sobre uma sombra o deixou
Foi de encontro aos inimigos,
Um dos maiores perigos
Que Oliveiros encontrou.



A Secca do Ceará

Sécca a terra as folhas caem,
Morre o gado sai o povo,
O vento varre a campina,
Rebenta a secca de novo;
Cinco, seis mil emigrantes
Flagellados retirantes
Vagam mendigando o pão,
Acabam-se os animaes
Ficando limpo os curtaes
Onde houve a criação.

Não se vê uma folha verde
Em todo aquelle sertão
Não ha um ente d'aquelles
Que mostre satisfação
Os touros que nas fazendas
Entravam em luctas tremendas,
Hoje nem vão mais o campo
É um sitio de amarguras
Nem mais nas noites escuras
Lampeja um só pirilampo.

Aquelles bandos de rolas

-38-

Que arrulavam saudosas
Gemem hoje coitadinhas
Mal satisfeitas, queichoças,
Aquelles lindos tétéos
Com penas da cor dos céos.
Onde algum hoje estiver,
Está triste mudo e sombrio
Não passeia mais no rio,
Não solta um canto siquer.

Tudo alli surdo aos gemidos
Visa o espectro da morte
Como a nauta em mar estranho
Sem direcção e sem Norte
Procura a vida e não vê,
Apenas houve gemer
O filho ultimando a vida
Vai com seu pranto o banhar
Vendo esposa soluçar
Um adeus por despedida.

Foi a fome negra e crua
Nodoa preta da historia
Que trouxe-lhe o ultimatum
De uma vida provisoria
Foi o decreto terrivel
Que a grande penna invizivel
Com energia e sciencia
Autorizou que a fome
Mandasse riscar meu nome
Do livro da existencia.

-39-

E a fome obdecendo
A sentença foi cumprida
Descarregando lhe o gladio
Tirou-lhe de um golpe a vida
Não olhou o seu estado
Deixando desamparado
Ao pé de si um filinho,
Dizendo já existisses
Porque da terra sahisses
Volta no mesmo caminho.

Vê se uma mãe cadaverica
Que já não pode fallar,
Estreitando o filho ao peito
Sem o poder consolar
Lança-lhe um olhar materno
Soluça implora ao Eterno
Invoca da Virgem o nome
Ella debil triste e louca
Apenas beija-lhe a bocca
E ambos morrem de fome.

Vê-se moças elegantes
Atravessarem as ruas
Umas com roupas em tira
Outras até quasi nuas,
Passam tristes, envergonhadas
Da cruel fome, obrigadas
Em procura de soccorros
Nas portas dos potentados,
Pedem chorando os criados

—40—

O que sobrou dos cachorros.

Aquelles campos que eram
Por flores alcatifados,
Hoje parecem sepulchros
Pelos dias de finados.
Os vales d'aquelles rios
Aquelles vastos sombrios
De frondosas trepadeiras,
Conserva recordação
Da cratêre de um vulcão
Ou onde havia fogueiras.

O gado urra com fome,
Berra o bizerro engeitado,
Tomba o carneiro por terra
Pela fome fulminado,
O bode procura em vão
Só acha pedras no chão
Põe-se depois a berrar,
A cabra em lastima completa
O cabrito inda penetra
Procurando o que mamar.

Grandes cavallos de sellas
De muito grande valor
Quando passam na fazenda
Provocam pena ao senhor
Como é diferente agora
Aquelle animal de que outr'ora
Causava admiração,

—41—

Era russo hoje está preto
Parecendo um esqueleto
Carcomido pelo chão.

Hoje nem os passaros cantam
Nas horas do arrebol'
O jurity não suspira
Depois que se põe o sol
Tudo alli hoje é tristeza
A propria cobra se peza
De tantos que alli padecem
Os camaradas antigos
Passam pelos seus amigos
Fingem que não os conhecem.

Santo Deus! Quantas misérias
Contaminam nossa terra!
No Brazil ataca a secca
Na Europa assola a guerra
A Europa ainda diz
O governo do paiz
Trabalha para o nosso bem
O nosso em vez de nos dar
Manda logo nos tomar
O pouco que ainda se tem.

Ve-se nove, dez, num grupo
Fazendo supplicas ao Eterno
Crianças pedindo a Deus
Senhor! Mandai-nos inverno,
Vem, oh! grande natureza

—42—

Examinar a fraqueza
Da fragil humanidade
A natureza a sorrir
Vel-a sem vida cahir
Responde: o tempo é debalde.

Mas tudo alli é debalde
O inverno é soberano
O tempo passa sorrindo
Por sobre o cadaver humano
Nem uma nuvem apparece
Alteia o dia o sol cresce
Deixando a terra abrazada
E tudo a fome morrendo
Amargos prantos descendo
Como uma grande enxurrada.

Os habitantes procuram
O governo federal
Implorando que os socorra
Naquelle terrivel mal
A criança estira a mão
Diz senhor tem compaixão
F elle nem dar-lhe ouvido
É tanto a sua fraqueza
Que morrendo de surpresa
Não pode dar um gemido.

Alguem no Rio de Janeiro
Deu dinheiro e remetteu
Porem não sei o que houve

—43—

Que ca não appareceu
O dinheiro é tão sabido
Que quiz ficar escondido
Nos cofres dos potentados
Ignora se esse meio
Eu penso que elle achou feio
Os bolsos dos flagellados.

O governo federal
Querendo remia o Norte
Porem cresceu o imposto
Foi mesmo que dar-lhe a morte
Um mete o tãcão e ro'a-o
O Estado aqui esfola-o
Vai tudo dessa maneira
O municipio acha os troços
Ajunta o resto dos ossos
Manda vendel-os na feira.

FIM

ção! revendedores e colecionadores da literatura de cordel

contra-se à venda de autoria do poeta popular Apolônio Alves dos Santos.

Os seguintes romances, história e folhetos a seguir:

Bravuras de Ismael em Defesa do Amor	24
gário e Albertina Entre o Crime e o Amor	32
istoleiro da Vila	32
Proezas do Bandido Tranca Rua	32
oivo Falso Engenheiro	32
heroísmo de João Canguçú no Engenho Gameleira	32
Façanhas de Lampião	32
nance do Aventureiro do Norte	32
nance de Epitácio e Marina	32
filho do Pau de Arara Valente	32
é Silvério e Lucinha ou Zé da Bomba	32
vitória do Amor, ou O Poder do Destino	32
briga de Zé do Norte no Morro de Mangueira	16
encontro do Cangaceiro Vilela com o Negrão do Paraná	16
tremenda Luta de Lampião com Sabino	16
icimento, Vida e Morte do Padre Cicero Romão	16
ompadre Pobre e o Rico Ambicioso	16
terança do Coveiro	16
icimento, Vida e Morte de Jesus Cristo	16
grafia e Morte de Juscelino Kubitschek	16
onio Conselheiro e a Guerra de Canudos	19
homem que Virou Bode por Zombar de Frei Damiano	8
Discussão do Cachaceiro com o Crente	8
mineiro que Comprou um Bonde no Rio de Janeiro	8
eja de João Mandioca com Severino Tempero	8
sto Curando os Fieis em Porto das Caixas Rio de Janeiro	8
moda e a Juventude, ou Descrição do Presente	8
monstruoso Crime de Serginho em Bom Jesus	8
Itabopama — Est. do Rio de Janeiro	8

co Expedicionário, 63 - C. 11 - B. do Vasco
nos Domingos na Feira Nordestina, Campo
de São Cristóvão — Rio de Janeiro.
ato pela Preferência APOLONIO ALVES DOS SANTOS.

LITERATURA DE CORDEL

AUTOR:

APOLÔNIO ALVES DOS SANTOS

OS NORDESTINOS NO RIO E O NORDESTE ABANDONADO



Literatura de Cordel

Autor: Apolônio Alves dos Santos

OS NORDESTINOS NO RIO E O — NORDESTE ABANDONADO —

Peço a deusa dos poetas
um pensamento adequado
para eu apresentar
um livrinho intitulado
Os Nordestinos no Rio
e o Nordeste abandonado.

Não vou falar do Nordeste
pois o seu clima é sadio,
mas o motivo ou razão
eu quero contar a fio
porque é que os nordestinos
se acham todos no Rio.

No Nordeste antigamente
a gente vivia bem
todo mundo trabalhava
sem ser sujeito a ninguém
ao passo que hoje em dia
liberdade ninguém tem.

Pois geralmente no Norte
é somente o fazendeiro
que quer ser dono de tudo
com ambição no dinheiro
e assim vive oprimido
o pobre no cativoiro.

- 2 -

E o malvado uzineiro
vive batendo de peia
obrigando os moradores
a trabalharem de "meia"
e se algum vacilar
ainda vai pra cadeia.

Daqueles pobres sujeitos
o sofrimento é precário
porque vive escravizado
pelo latifundiário
que não fornece ao pobre
nem terreno nem salário.

Há muitos pais de família
que vive do alugado
trabalha passando fome
doente e sacrificado
para dar ao seu filho
um pão amargo e mirrado.

Quem vive do alugado
passa a maior privação
trabalha a semana inteira
sem ter alimentação
porque só come migalhas
do maldito barracão.

O fazendeiro lhe explora
na venda dos cereais
podia comprar por menos
nos centros comerciais
mas ali vive sujeito
só comprar caro demais.

- 3 -

Assim passa toda vida
o pobre na quebradeira
com fome e sacrificado
trabalha semana inteira
por fim o saldo que tira
não dar para ir a feira.

Eis aí qual o motivo
que obriga o nordestino
deixar seu torrão amado
e sair sem ter destino
pelo mundo foragido
feito mesmo um peregrino.

Torturado pela fome
num cativo infeliz
depois de tanto sofrer
chama a mulher e diz
vamos escapar a vida
lá pelo Sul do País.

Arruma todos farrapos
numa bolsa de titara
depois reúne a família
a viajar se debara
e segue de mundo agora
em cima dum pau de arara.

O carro segue embalado
correndo de mais a mais
e os pobres pensativos
em deixar seus naturais
vão para o Rio de Janeiro
para São Paulo ou Goiás.

- 4 -

Alguns que chegam no Rio
sem ter nenhuma instrução
vão dar um duro tremendo
dentro duma construção
enfrentar a picareta
ou o carrinho de mão.

Vão morar pelos subúrbios
porque não podem ficar
pertinho do seu trabalho
pois nenhum pode alugar
casas ou apartamentos
pois o salário não dar.

Aqueles pobres coitados
que vão morar mais além
saem cedo e voltam tarde
nem come, nem dorme bem
se levantam a meia noite
para não perder o trem.

Outros vão morar no morro
em um péssimo barracão
sai todo dia bem cedo
com a marmita na mão
para pegar 7 horas
na fábrica ou na construção.

Apesar do sacrifício
aqui no Rio de Janeiro
tem o salário família
e mais o décimo terceiro
o pobre vive empregado
e livre do fazendeiro.

- 5 -

Pois aqui o operário
tem direito e garantia
tem seguro e instituto
de aposentadoria
ficando incapacitado
o instituto auxilia.

Se aqui o operário
sofrer qualquer acidente
vem logo o pronto socorro
socorrê-lo urgentemente
enquanto não ficar bom
ganha seguradamente.

Finalmente aqui no Rio
tem toda facilidade
se compra no crediário
pagando a mensalidade
tendo cuidado e capricho
terá a prosperidade.

Tem as lojas na cidade
para qualquer operário
mesmo sem ter fiador
não obstante a salário
comprar o que precisar
na base do crediário.

Também poderão comprar
nas casas eletrobraz
seus utensílios domésticos
rádio e fogão a gás
televisão, geladeiras
para pagarem mensais.

- 6 -

Afinal caros leitores
nosso Rio de Janeiro
está sendo o protetor
para todo aventureiro
que chegar desprotegido
inclusive o forasteiro.

Principalmente o nortista
que chega sem um vintém
arranja logo trabalho
com pouco tempo está bem
porisso que no nordeste
não ficará mais ninguém.

Porque todo povo corre
para o Rio de Janeiro
para São Paulo e Brasília
finalmente o Sul inteiro
está cheio de família
do Nordeste brasileiro.

Por causa das opressões
daqueles proprietários
que propõe aos moradores
planos extraordinários
pois eu também já fui vítima
desses crueis salafraários.

Tem mais os anos contrários
que lucro ninguém não faz
há anos que chove pouco
e outros chove demais
parece castigo eterno
os desmantelos fatais.

- 7 -

No ano que chove mais
no outro não cai um pinga
fica o pobre agricultor
samente no choramingo
porisso vão para o Rio
viver sujeito ao gringo.

Porque o Nordeste é
destemido e lutador
que luta pelo progresso
multiplicando o valor
pois toda riqueza nasce
da mão do trabalhador.

Porisso o nosso governo
vive bem rigosijado
admirando o nortista
que luta entusiasmado
tornando o nosso País
mais rico e mais elevado.

Enquanto o Sul do País
de mais a mais engrandece
nosso Nordeste coitado
de dia a dia enfraquece
enquanto o sulista engorda
o nordestino emagrece.

Enquanto o sulista canta
e sorrir alegremente
o nordestino coitado
chora copiosamente
por se achar desterrado
da sua terra ausente.

*ben idê
locais*

- 8 -

Quem é amoroso sente
saudades do seu torrão
alguns o deixa obrigado
por causa da precisão
outros deixam sem carência
por causa da ambição.

É esta a justa razão
do Norte está desprezado
porque no Sul do País
se vive mais descansado
aos poucos o Nordeste
vai ficando abandonado.

Bem dizia as profecias
de recomendar não me afasto
que no globo terreal
ficará um canto vasto
muita sala e pouca fala
pouco rastro e muito pasto.

Já chegou a conclusão
em toda mortalidade
o que aqui escrevi
mostrei a realidade
quem analisar direito
verá a pura verdade.

A. gora aqui aconselho
A meus constantes leitores
Levar um livrinho deste
Venham ser meus protetores
Emploro a Deus para nós
Sossêgo, paz e amores. FIM

Folhetaria São João

"A Fonte da Poesia Nordestina"

João Severo da Silva (Cícero)

O AOS COLECIONADORES E REVEN-
DORES DE FOLHETOS DO SUL, NORTE
E NORDESTE DO BRASIL

Veja-se a João Severo da Silva na Barraca
Litorânea em João Pessoa, que encontrarão mais
1.000 exemplares diferentes e preços a com-
parar. E a mais popular revista de música
"O Acesso dos Cantores" com grandes descon-
tos para os revendedores.

Carta para João Severo da Silva

Travessa Dr. Carvalho, 70

C.E.P. Bayeux — Paraíba.

STÚDIO MARIA DE JESUS

Rua Joaquim Santana, 55 - EMBU

Procure, o Album de Feira de Santana da Jo

nalista Franklin de C. Machado. Pedidos, Ri

Augusta, 1.524' Loja 55 Cacimbina e Praca

ras de Artes, Parque do Ibiapuera e Praça

República - São Paulo - Capital

Tipografia da Folhetaria Pontes

José Alves Pontes

Rua Prefeito Manoel Simões, 20

C.E.P. 58.200 - Guarabira - Paraíba

O QUE FAZ O NORDESTINO EM S. PAULO



JOÃO DE BARROS

Autor: JOÃO DE BARROS

O QUE FAZ O NORDESTINO
EM SÃO PAULO

São Paulo, terra querida
pelo povo nordestino
onde lutam pela vida
homem, mulher e menino
do oficial ao servente
cada toma seu destino.

Paulista os chamam caipira
porém nenhum se aborrece
escuta, faz que não ouve
e o seu amor oferece
ao trabalho com afã
na cidade que mais cresce.

É uma verdade pura
São Paulo chama atenção
e por isso alguém lhe chama
mãe de toda região
principalmente o Nordeste
pra quem ela estende a mão.

2

São Paulo tem nordestino
Muito mais do que no Norte
trabalham por essa terra
nosso nordestino forte
homens de pulcos de aço
que lutam até a morte.

O Nordeste é um guerreiro
de grande disposição
povo forte que merece
receber o galardão
desta cidade que acho
ser orgulho da nação.

Essa cidade é quem puxa
o trem de vinte e um vagões
porque de todos Estados
pra todas as regiões
vem gente pra trabalhar
em firmas e construções.

Vem capixabas, mineiros,
piauienses, baianos,
catarinenses, gauchos,
natalenses, sergipanos,
cearenses, amazonenses
inclusive alagoanos.

O nordestino não dorme
lutam com bem serventia
trabalham incansavelmente
pelo pão de cada dia
com nordestino, a São Paulo
terá maior garantia.

Melhora ambas as partes
ao nortista e a cidade
um ajudando ao outro
aumenta a sociedade
cresce a população
com grande prosperidade.

Nortista que era vaqueiro
hoje aqui é motorista
camelô de propaganda
tornou-se em grande artista
cada um segue o destino
que tem no ponto de vista.

Segue a vida mais pesada
quem não é oficial
lutam mais e ganha menos
mas não vão noutro ideal
trabalha para a família
e essa terra colossal.

4

No metrô um novo trem
que anda embaixo do chão
precisou de nordestinos
pra fazer escavação
se fosse esperar os paulistas
não se tinha esse trenzão.

Ver-se os arranha céus
que chega a cansar as vistas
construídos com as forças
dessa turma de nortistas
pra dar engrandecimento
a cidade dos paulistas.

Nortista aqui construiu
coisas bem interessantes
prédios, metrô, viadutos
rodovia dos emigrantes
que vence a serra do mar
e demais coisas importantes.

Temos hoje ligação
de São Paulo para Santos
tudo as custas do suor
de nortistas de todos cantos
trabalhando com afinco
enfrentando os quebrantos.

5

Enfrentam calor e frio
Água, geada e garoa
cantam repentes sem rimas
contam piadas, diz loa
levam a vida benquistos
com toda e qualquer pessoa.

Nordestino tem cartaz
nesta cidade sulista
tem pessoas que nasceram
aqui em terra paulista
entre dez se encontra um
dizendo que é nortista.

Difícilmente o sulista
pega o serviço pesado
só nordestino enfrenta
enxada, foice, machado
picarêta, enxó, marreta
e em tudo dar resultado.

Ninguém segura o nortista
e nem toma o seu valor
bichos fortes de coragem
devéras, o trabalhador
é como diz o ditado
cabra macho sim senhor.

6

Nunca se ouviu um nortista
falar pra contar moleza
todos por um, um por todos
é assim a sua empresa
dizem até que medó é manha
e cara feia é safadessa.

Muito difícil um nortista
se entrega a vadiagem
na maioria dos tais
se encontra muita coragem
só dão valor ao trabalho
não gostam de malandragem.

Só mesmo em fins de semanas
é que procuram uma dança
pra se divertir um pouco
para matar a lembrança
de sua terra querida
que de voltar tem esperança.

Os nossos irmãos do Norte
sempre sempre vão no Brás
escutam os violeiros
pedem tema e tudo mais
tomando pinga do Norte
que lembrança sempre traz.

↓
caracterização da cultura

caracterização
cultural

Cada um pede aos poetas
que relembre o seu sertão
cantam versos de improviso
tema de amor e canção
comem carne e rapadura
com batida de limão.

Mas na segunda bem cedo
todo mundo está ativo
sem perder um só minuto
do horário positivo
cada obedece ao trabalho
como que fosse cativo.

condições
de trabalho

Nortista é uma tribu
que não pensa de derrota
lutando pelo progresso
é o maior patriota
cada um é mais ativo
afim de ganhar a nota.

Entra na lama, no frio
no sol ou na trovoadas
dorme tarde acorda cedo
vão para a fila malvada
pegam o transporte e imitam
a sardinha enlatada.

8

Portanto abraçam a luta
sem ter nenhum desengano
muitos melhora de vida
outros entram pelo cano
o mais vivo é mais esperto
torna-se um novo baiano.

São Paulo grande São Paulo
uma cidade pacata
aonde tem vários bairros
que ao povo do Norte acata
do sul só tem mesmo a bossa
pois tudo é cabeça chata.

MEMÓRIA A JOSÉ PEDRO PONTUAL

Mais um artista afastou-se
de nosso mundo folclórico
que ficará na memória
do rude, o prático, o teórico
só que não cria, mas vive
no nosso quadro histórico.

JOÃO DE BARROS
Cantador repentista
ao som da viola.

DOCTOR! QUE FAZ EM CORDEL?



Autor: JOÃO ANTONIO DE BARROS
(JOTABARROS)

DOCTOR! QUE FAZ EM CORDEL?

Dedico este aos doutores que fazem
literatura de cordel.
com um abraço do poeta
JOTABARROS

Apareceu jornalistas
e até advogados
estragando os recados
dos poetas repentistas
quem antes era artistas
tratados por menestrel
hoje um tal bacharel
quer lhe atrasar o pão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Para que advogados
metidos a repentistas
dizer nós somos artistas
fazendo versos errados — *o que seria versos errados?*
ajudando aos menospresados
tragar a taça de fel
para mim não é papel
pra quem tem bom coração
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

— 2 —

Quem se achar magoado
se esse tema o aborda
aconselho compre corda
para morrer enforcado
deixe viver sossegado
o legítimo menestrel
não misture seu bordel
com leitura de instrução
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Antes qualquer folheteiro
podia se deslocar
ir numa feira cantar
ganhava algum dinheiro
mas hoje meu companheiro
passa uma crise cruel
só porque o bacharel
dos folhetos é tubarão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Seu assunto é negativo
a sua rima é errada
servindo de atrapalhada
pro poeta positivo
seus versos tem adesivo
picante mais do que fél
envenenando o papel
de quem tem boa expressão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

— 3 —

Sua escrita é malleita
sendo desmetrificada
para mim não vale nada
essa idéia imperfeita
quem não conhece aceita
certas nojeiras em papel
de quem se tornou revel
contra a quem não é vilão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Ser poeta não se aprende,
esse dom já vem do berço
do assunto não sabe um terço
quem do cordel não entende
se mete escreve e vende
mas isso é infiel
o certo é catar papel
ou então lamber sabão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Não quero lhe censurar
continue bem, trabalhando
mas saiba que está forrando
cama pra eu me deitar
eu não preciso gritar
sou poeta menestrel
quem tem coração fiel
me procura e dá-me a mão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

- 4 -

Aconselho a alguém
que faz falsas poesias
façam suas porcarias
sem prejudicar ninguém
olhem que o homem de bem
respeita a quem é fiel
digo isto ao coronel
ao tenente ao capitão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

A grande Universidade
Federal de Pernambuco
promove cabras de suco
quem faz versos de verdade
vê se tens capacidade
faça um teste fiel
envie pra lá um papel
e espere a aceitação
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Esse seu falar errado
atraindo tanta gente
lhe fará futuramente
você ficar despresado
quem sabe que no passado
você foi um bacharel
irá dizer beba fel
pague o tempo intrusão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

--- 6 ---

Poeta que nasce feito
não quer imitar "Alguém"
como doutor Zé Ninguém
plagiando desse jeito
seus trabalhos sem conceitos
foi quem castigou Abel
tornou Caim infiel
matando seu próprio irmão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Existem inteligências
que tornam-se em besteiras
todas as suas asneiras
lhe enviam as decadências
o CRIADOR das ciências
está vendo seu papel
horrível, vil e cruel
vai dá-lhe a compensação
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Não troco minha pobreza
sem dinheiro nem estudo
por um certo botacudo
que nasceu com a riqueza
e entregou-se a balxesa
prejudicando a Joel
José Joaquim Manoel
Antonio Serapião
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

- 5 -

Quem pensa que és poeta
daqui a oito ou dez anos
quando praticares danos
irão dizer-lhe indireta
e vão indicarem a seta
que lhe encaminha a Lusbel?
ser "fajuta menestrel"
é obra que vem do cão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Quando com suas caretas
nas profundas do inferno
escrever em seu caderno
peça perdão para as letras
dentres todos os picaretas
que escreveram bordel
fostes o mais infiel
deturpador da lição
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Ainda acharás ruim
invejar a vida do pobre
dirás se eu fosse nobre
não sofreria assim
mas imitei a Caim
com meu instinto cruel
deixei de ser bacharel
pra tornar-me um bestalhão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

- 7 -

Tantos que queriam ter
mas a pobreza os devora
e outros jogando fora
tudo que pode aprender
mal empregado o saber
em certas gente infiel
antes que este Lusbel
nasceu já era do cão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

É fácil fazer poesia
pra quem nasceu com o dom
fazer certo é muito bom
mas errado é porcaria
oração e rima sadia
dá nobresa ao menestrel
mas quem só borra papel
da consciência é ladrão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Se você fosse um sujeito
criado sem os seus pais
sem dinheiro e tudo mais
que lhe roubassem o conceito
creio que eras aceito
pelo PAI de Israel
daí seria infiel
alguém lhe negar a mão
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

*Se fizer cordel é
dizer para um conhecedor?*

— 8 —

É bom que você padeça
quando estiver no regresso
por não pensar no progresso
irás ter dor de cabeça
depois não me apareça
dizendo a Manoel
a Francisco e a Miguel
a Cosme e a Damião
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Quem ler um livro dos seus
conforme o que entender
pois nunca mais irá ler
nem dos seus nem dos meus
de Leandro, João de Deus
João Ataíde, ou Manoel
Barauna, Zé Miguel
João José ou Zé João
doutor é poluição
nos livretos de cordel.

Já descrevi com vontade
o meu cordel de apreço
todos os bons versos ofereço
aos poetas de verdade
bolei com capacidade
arranjei rima a granel
registre o meu cordel
recordei tudo que li
o resto ofereço a ti
Seu poetaço merdel

Tarciana e Juarez

Profecias do Padre Cícero até o ano dois mil
Lampião e Maria Bonita no Paraíso
Lampião Governo Geral do Inferno
O Nordestino em São Paulo
O Mão de Aço
Dúbal Ribeiro e o Bandido Zé Cabelo
Tutuca o Velho Caipira
A Carta dum Tabaréu na Língua Caipira
O Homem de Nazaréth
O Rapaz que virou Cachorro por Zombar d
Pe. Cícero
Cafú Rei do Riso
Os Filhos do Rapaz que Casou com a Porc
Peleja do Neto de Zé Pretinho com o Filh
do Cego Aderaldo
O Perú Malicioso
O Bebe Diabo em São Paulo
A Mensageira do Diabo
Peleja de Otilia Soares com Jotabarro
Peleja de José Gaspar com João de Barros
Encontro de Urutú com Dioguinho

Procure-os na Feira de Arte Praça da Rep
blica. E na Rua Vitória, 491 - sala 101 - Cent
Fone, 2233448 - CEP. 01210 - São Paul

Tipografia da Folhetaria Pontes

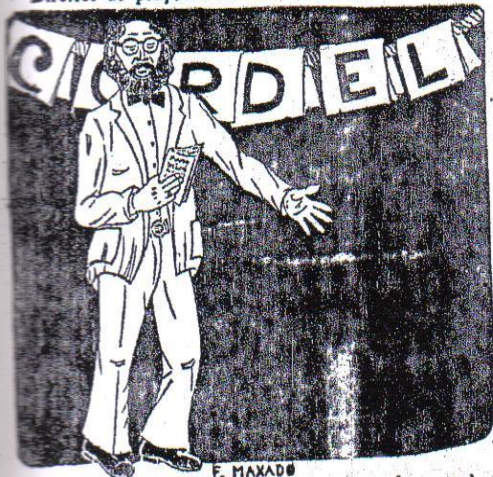
JOSÉ ALVES PONTES

Rua Prefeito Manoel Simões nº 20
CEP 58200 - Guarabira - Paraíba

Autor: MAXADO NORDESTINO
(Franklin Machado)

O DOUTOR FAZ EM CORDEL O QUE CORDEL FEZ EM DR.

Direitos de propriedade reservados legalmente



Dedico este folheto a todos os colegas de
Literatura de Cordel, inclusive aos sulistas e aos
da nova geração, independente de cor, religião,
raça, classe, sexo, instrução, filosofia, idade, etc.

Pedidos: Rua Augusta, 1.524 - loja 55 - SP.

O poeta popular
Tem de ter evolução
Se já foi analfabeto
Hoje recebeu lição
Se já cantou pelas feiras
Já chega à televisão
Pois também tão acabando
As feiras-livres das praças
Fazendo supermercados
Que o homem rico traça
O Cordel pra não morrer
As mangas já arregaçá
O folheteiro tem de ir
Vender em outros lugares
Livrarias, galerias
Teatros, escolas e bares
Pois pra não ficar parado
Terá de ter outros andares
Também o povo da roça
Está vindo pra cidade
A própria São Paulo já é
Terra de nordestinidade
Com milhões de conterrâneos
Trabalhando de verdade
E quem não tem leitura
Em São Paulo não tem vez
Nem pra apanhar o lixo
Não se emprega o freguês
Assim a voz desse povo
Sobe com seus decibéis

O DOUTOR FAZ EM CORDEL
O QUE CORDEL FEZ EM DR.
Autor: Franklin "Maxado Nordeste"
Quem fala o que quer, pode
Ouvir o que não deseja
Assim quem diz sem pensar
Recebe o que não almeja
Maga muito as palavras
Mas o que colega se a

Alguém disse que doutor
É a poluição do Cordel
Como fosse propriedade
Encerrada em sete véus
Parada no tempo e espaço
Cavando seu mausoléu

O Cordel se faz doutor
Pois o povo brasileiro
Está estudando muito
Para vencer bem ligeiro
A escravidão e o atraso
E a falta de dinheiro

O Cordel hoje renova
Não é peça pra museu
Tave, tem e terá valor
Entretanto o que se deu
É que os tempos mudaram
Pois a vida não morreu

Antes não se tinha escolas
Só um ou outro sabia
Escrever ou apenas ler
Agora desde a Bahia
Ao Nordeste e Amazônia
Todos tem sabedoria

-3-

Porque se o vate do povo
Não procura estudar
Não entenderá os seus
Ninguém vai lhe escutar
Porisso já tem colegas
Que estão a se grilar

Quem continuar fazendo
O Cordel que Leandro fazia
Falando de donzelas virgens
E de beatos doutro dia
Doutros temas e tempo ido
Que mesmo antes não existia

Depois do rádio de pilha
Do Mobral, televisão
Do êxodo rural pro Sul
Do jornal interiorização
O poeta que não estuda
Limita sua criação

É preciso atualização
Pra não deixar perecer
O Cordel como valor
Dum povo que quer vencer
Ter todos os seus direitos
E pra isso tem de saber

Por isso o Cordel morreu
Em Portugal e Espanha
Na Itália e Argentina
Na França e Alemanha
Só há um pouco no México
E só no Brasil assanha

-4-

Devido aos intelectuais
Público e estudantes
O Cordel se renova forte
Pois se o povo é ignorante
Com a ida do homem à Lua
Não é mais o inocente dantes

Também não é certo que
Dizem que tem de ser merluza
O poeta prá versar
Isso eu mesmo desdigo
Pois João Martins d' Athayde
Foi um rico como digo

Teve gráfica e engenho
Num Nordeste de pobreza
Residia no Recife
E não vendia com certeza
Os seus folhetos nas feiras
Pois tinha os da redondeza

Morto os velhos poetas
Liam prá escrever
Tinham os que sabiam mais
Como é prá bem dizer
Em toda profissão há
Destaques por merecer

Também outro tabu que cai
É de que só o nordestino
Pode fazer o Cordel
Cada pessoa tem o seu tino
O povo é só um só
E o poeta o seu destino

-5-

Pois o sol nasce prá todos
Não devemos ser pretenciosos
De sabermos tudo de tudo
Pois como o canto samboso
Fazer Cordel não é só
Privilegio de famosos

Quem tem os seus complexos
Que procura superá-los
Não fique aí atacando
Colegas ou a afrontá-los
Dizendo que é o bom
Só cantando de galos

Se há público para todos
No Cordel, prego união
Entretanto não me calo
Com qualquer provocação
Colega! vem defender
Comigo o nosso pão

Com respeito aos mais velhos
Quero aqui apresentar
Novos poetas de Cordel
Que estão a se formar
Ou são doutores formados
No Sul, lá ou noutra lugar

Se são ou serão doutores
É pela oportunidade
Porque antes não se tinha
Tantas quantas faculdades
Pois o Brasil foi colônia
Que luta por liberdade

-5-

Assim o Sul já dá
Os seus poetas cordelistas
Aprendendo os "bairros"
Que vem pra lá os sulistas
E os nordestinos cá
Ficam mais teóricos

O novo poeta então
Tem a poesia e a teoria
Procura ter consciência
Da sua arte e magia
Para encaminhar o povo
Do qual é sempre o guia

Mas ele não vai desprezar
Os colegas velhos mestres
Pois é a evolução
Para que a coisa preste
Isso também já se dá
No nosso belo Nordeste

Por exemplo, o Rodolfo
Que é Celso Cavalcante
Com Manoel d' Almeida Filho
Dois mestres representantes
Lêem muito e acompanham
O que surge e vai avante

É importante conservar
As raízes e tradição
Os novos sabem disso
Quando fazem a renovação
Mesmo quando lhe atacarem
Mostrarão sua razão

-7-

Um filho do grande Chagas
O Francisco repentista
Em Goiás, rima e cursa
A carreira de jurista
Seu nome não é segredo
É Paulo Nunes Batista

Dimas Batista Patriota
É dos grandes trovadores
Irmão de Louro e Otacílio
Por anos são cantadores
Agora estuda Direito
Para ser um dos doutores

João Crispim Ramos está
Prá sair d' universidade
Já Ivanildo Vila Nova
É bacharel de faculdade
Abraão Batista é
Farmacêutico de verdade

Apolonio Cardoso é
Causidico e cantador
Já Caboquinho da Viola
Na Bahia é professor
Pedro Bandeira estuda
No Crato prá ser doutor

No Rio Manoel Belarmino
No Recife, é economista
Colega Antonio Ferreira
No Ceará é legista
Todos dois já são formados
Porém são bons cordelistas

-8-

Geórgio Peixoto da Silva
É do Rio e jornalista
Já Amaury Araújo
Sobre Lampião é dentista
Com o estudante Dito
São caipiras paulistas

Em Minas, tem Josecé
A. dos Santos, sua graça
More no Sul, mas é baiano
Que tá vencendo com raça
Estuda Economia
Mas também canta na praça

William Gomes de Barros
Não é de Leandro, parente
Também nasceu em São Paulo
Mas já versa como a gente
Cursa curso de Jornalismo
Prá no Cordis ir em frente

Tem Severino José
Também é advogado
Agora vou falar de mim
Que sou o Franklin Macedo
O "Maxado Nordestino"
Como no Sul sou chamado

Muitos outros cito ainda
Se necessidade ter
Prefiro ficar aqui
Prá ninguém desmerecer
Assumo meu doutorismo
Prá poder me defender

São Paulo, janeiro de 1978.

Deixei diplomas de lado
Segui lições dos antigos
Para vê-lo levantado
Quem quiser que fale mal
Respeito prá ser respeitado

Fui advogado e defendo
O povo de minha estima
Como jornalista escrevo
Os fatos com toda rima
Não tive culpa de estudar
E ter talento por cima

Sou de Feira de Santana
Nordestino e brasileiro
Se hoje estou em São Paulo
Cumpro o escrito roteiro
Da minha sorte e arte
A que me dedico inteiro

Se pertença à classe média
Conheço a minha raiz
Sou honesto em confirmar
Aquilo que o mundo diz
Mas há muito pobre que
Por não enriquecer, se maldiz

Sei o que sou e faço
Não aspiro ser capitalista
Pois com esta profissão
Dinheiro só olho de vista
Não vou explorar irmãos
Pois eu sou idealista

M- e sinto assim responder
A- provocação que traçam
X- ingo até se for preciso
A- queles que nos ameaçam
D- efendo com unhas e vozes
O- que falo que não façam



AUTOR: JOÃO DE BARROS
JOTABARROS

A METAMORFOSE DO CORDEL
É SÔ EM SÃO PAULO

Um dos meus filhos já disse
Que quer ser meu sucessor
Mas eu tenho que lutar
Para formá-lo Doutor
Prá poder me suceder
Na vida de trovador

Lhe respondi, não precisa.
Larga dessa vaidade
Trovar é dom que Deus dá
Não precisa faculdade
O povão é que garante
A nossa propriedade

Hoje enfrento uma barra
Numa batalha cruel
Por algumas circunstâncias
Abandonei o cordel
Quando começou a guerra
De poeta e bacharel

2

Pretendo agora avisar
Volto a escrever de novo
Com muito mais garra e força
Pois sou trovador do povo
E posso levar a vida
Sem precisar babar ovo

Depois que o tal cordel
Passou a ser do doutor
Vendidos nas faculdades
Por rico ou bajulador
Ninguém é mais espontâneo
Tem que ser balançador

No tempo que vi alguns
Dos meus títulos plagiado
Escrevi um bom protesto
E fui mal interpretado
Só por milagre de Deus
Não fui desmoralizado

Quando fiz o meu protesto
Contra alguns versos paulista
Não ataquei a nenhum
Doutor poeta nortista
Eu acho que entenderam
Ao meu bom ponto de vista

Meus leitores estão sabendo
Cordel não teve reforma
Ele ainda continua
Com a sua boa norma
E se precisar de mudança
Será duma outra forma

Não é com certas bobearias
Que o cordel fica maior
Fique sabendo, doutor,
Ninguém muda prá peor
Todo mundo tem tendências
De mudar para melhor

Se houvesse uns dez Liêdos
A coisa melhoraria
Talvez até acabasse
Com uma certa ousadia
Que teve algumas pessoas
Deturpando a poesia

Eu falo é de boas rimas
De estilo e expressão
Do enredo, dos sentimentos
Boa metrificação
Isso é que faz poesia
Com imagem e oração

Sou contra a seboseira
Só gosto do que convém
Não sou contra a posição
De que essa gente tem
E não precisa invejar
A vida de seu ninguém

Conheço uns dez cantadores
Cada um mais cantador
Bons cantando e escrevendo
Aliás eu dou valor
A qualquer trabalho sério
Que tenho ordem e pudor

Eu conheço vários deles
Que nasceram com o dom
Dá gosto ler-se um folheto
Em cantiga ouvir-se seu som
Não fui parceiro, mas, li
De doutor poeta bom

Quem falou que o cordel
Vai sofrer transformação
Está perdendo o trabalho
Pois tenho convicção
Que coisas enraizadas
Jamais se transformação

Não é o que vem as ventas
O sujeito escrever
Só porque tem um diploma
Seus erros ninguém não ver
Em seus escritos nojentos
Que faz vergonha se ler

Pois o público do cordel
De porcaria não gosta
Se ler a primeira página
Com toda certeza encosta
E se alguém duvidar
Eu faço até uma aposta

Quem achar que é mentira
O que digo pro doutor
Vá numa feira do norte
Meta-se a vendedor
Leia o meu e leia o dele
Veja o que tem mais valor

Sem apelar prá loucuras
Muito menos porcaria
Sem bajular nem beijar
Mãos de Vossas Senhorias
Sou artista várias vezes
E assim garanto meus dias

Eu quero é que meu trabalho
Continue sendo bem raro
Só não quero é imitar
Cuíca de Santo Amaro
Nunca invejei ninguém
Será que estou sendo claro?

Tenho trabalho em todos
Países do universo
Não é por conformação
Que estas coisas converso,
Nunca temi a ninguém
Na arte de fazer verso.

Se eu imitar alguém
Não tem nada de anormal
Exijo na minha escrita
Vergonha, brio e moral
Acompanhando o ritmo
Da literatura oral.

Digo com toda certeza
Quando alguém enjoar
A podre literatura
Ao cordel vai procurar
Porque o que é do povo
Não pode degenerar

Gastar a grana dos pais
Esquecer o seu valor
Para ficar invejando
A vida dum trovador

Este é meu ponto de vista
Não sei se estou errado
Um chora porque apanha
Outro prá ser apanhado
Outro põe culpa na culpa
Prá ficar mais desgraçado

Já desejei ser o tal
O tal desejou ser eu
Tudo quanto aprendeu
Aceitou como rival
Bem poucos escolhem o mal
A ser parceiro com ele
Reconhece o lugar dele
Respeita aos menosprezados
Os espíritos atrazados
Se danam e não entram nele

JOTABARROS

Cantador repentista ao som da
viola

Setembro de 1981

Quem detestou meu protesto
E comigo não concorda
Antecipei o conselho
Quando falei numa corda
Sirva-se com bom proveito
Se você não morrer, engorda

Não preciso que certa gente
Fale de minhas bravuras
Que eu não sou trovador
Só sirvo em xilogravuras
Não pedi prá exaltar-me
Larguem de suas loucuras

Pois comigo é diferente
Faço o que bem entendo
Dentro da moralidade
Em qualquer lugar me defendo
Eu pouco me encomodo
Que cordel esteja morrendo

Só porque mau escritor
Apela prá porcária
Sem ter começo nem fim
Muito menos poesia
Poesia é coisa santa
Não cabe em putaria

LITERATURA DE CORDEL 1.591

Autor: Rodolfo Coelho Cavalcante
(Trovador Brasileiro)**ABC A FRANKLIN MAXADO,
O "MAXADO NORDESTINO"**

1a. Edição 1982.

D -3-

De São Paulo ao Maranhão
 Todo solo nordestino
 Maxado vende folhetos
 Alegre como um menino,
 Nunca diz que é Bacharel
 Seu amor pelo Cordel
 Já tornou-se um peregrino.

E

Enquanto atacam o Poeta
 Ele só espalha alegria,
 Não anda com fuxicada,
 Não possui tipografia,
 Fazendo xilogravura
 Com sua Literatura
 Todo mundo lhe aprecia.

F

Franklin Cerqueira Machado
 Elogiá-lo renovo
 Vem de São Paulo à Bahia
 Para ver em Mundo Novo
 Sua querida mãezinha
 E rever sua terrinha
 Para abraçar o seu Povo.

G

Grandioso coração
 Tem meu amigo Maxado
 Nordestino que o adulei
 Há pouco tempo passado
 Mesmo como Bacharel
 Que ele abraçasse ao Cordel
 Escrevesse certo ou errado

ABC A FRANKLIN MAXADO,
O "MAXADO NORDESTINO"
Autor: Rodolfo Coelho Cavalcante**A**

Arauto do Cordelismo
 Em toda a nossa Nação
 Que deixou o Jornalismo
 Com todo seu coração,
 Deixou de ser Bacharel
 Para abraçar o Cordel
 Como Vate do sertão.

B

Bem poderia viver
 Na Capital da Bahia
 Ou em Feira de Santana
 Somente em Advocacia
 Deixou de ser Jornalista
 Para ser um Cordelista
 Escrevendo Poesia

C

Combatem Franklin Maxado
 Dizendo que ele tomou
 O ganha-pão dos poetas
 Quando ao contrário: ajudou
 A classe do Cordelista
 Por ser um moço altruísta
 Que só o bem espalhou

H -4-

Hoje seus livrinhos vão
 Cada dia melhorando
 E como Propagandista
 Do Cordel vai espelhando
 "Livros, livros à mão cheia"
 Sem falar da vida alheia
 No lugar que vai passando

I

Isto de atacarem ele
 Da maneira mais cruel
 Que não pode se viver
 Alguém que é Bacharel
 Como humilde Cordelista,
 É proibir um Artista
 Exercer o seu papel?

J

Jamais disse ser doutor
 Nas feiras ganha seu pão
 Considera os colegas
 Engrandece a profissão
 Luta para divulgar
 Viaja para aumentar
 Nosso campo e união

L

Lugares que muita gente
 Nunca na vida pensou
 Em levar os seus folhetos
 Franklin Maxado passou
 Levando a nossa cultura
 Do CORDEL-LITERATURA
 Que muita gente comprou

M

Maxado escreveu um livro
Exaltando os Trovadores
"O QUE É LITERATURA
DE CORDEL?", caros leitores,
É um BEST-SELL famoso
Um trabalho caprichoso
Digno de todos louvores.

N

No prelo tem outra Obra
Falando em Xilogravura
Do Cordel de norte a sul
Mostrando a nossa cultura
Realmente nordestina
Nela Maxado se assina
Dentro da pesquisa pura

O

O que deseja tanta gente
Atacar Franklin Maxado?
Só por ser um homem útil
Que tanto tem trabalhado?...
Não ganhou ele milhões
E sim só consumições
Por ser dinâmico e honrado.

P

Porque combater um jovem
Que não ataca ninguém
Amou o Cordel por isso
Hoje é Trovador também?...
Tenha santa paciência
É falta de consciência
Que muita gente não tem.

U

Um Maxado Nordestino
Talvez que nunca apareça
No Brasil para viver
Com embrulho na cabeça
Andar nas feiras gritando
E o Cordel avivando,
Isso ninguém se esqueça.

V

Vive hoje revoltado
Com a falta de cortezia
Para com um Trovador
Que honra a nossa Bahia
Preciso aqui ser mais claro
Com Cuíca de Santo Amaro
Ninguém o dava valia.

X

Xistosamente diziam
Ocultando o seu valor
Que ele não era Poeta
Hoje aqui em São Salvador,
Chamam de HEROI ESQUECIDO
Maxado assim tem sofrido
Só por ser um Trovador.

Y

Yemanjá, minha irmã
Proteja os Trovadores
Da Bahia e do Brasil
Contra esses faladores
Que por falta de talento
Achincalham um movimento
De homens verzejadores.

Q

Quantos formados que escrevem
Folhetos ninguém diz nada,
Trovadores, Violeiros,
Cordelistas de Bancada
Muitos deles são Formados
Profissionais honrados
De uma cultura elevada.

R

Regressar à ignorância
Foi tempo que já passou-se
Só Rodolfo Cavalcante
Que na vida não formou-se
Mas é um auto-didata
Pela sua sorte ingrata
Nas letras não projetou-se

S

Se Maxado Nordestino
Fosse um analfabeto
Talvez que ninguém ligasse
Embora um homem correto
Mas porque é Bacharel
E hoje está no Cordel
Não é Trovador completo?

T

Tudo isso que acontece
É por inveja, somente,
Só porque Franklin Maxado
É amigo de toda gente
No Cordel hoje tem fama
Querem jogá-lo na lama,
É crime ser inteligente?

-8-

Z

Zelo o nome de Maxado
Nordestino, meu irmão,
E peço que ele se esqueça
Desta infame ingratidão
Continue ele escrevendo
Seus folhetos e vá vivendo
Como Vate do sertão.

FIM.

Registrado na ORDEM BRASILEIRA

DOS POETAS DA LITERATURA DE CORDEL

Pedidos : Rua Augusta, 1524 - loja 09
Tel. 289-8725 São Paulo - SP.

SNB

O MARCO BRASILEIRO

Autor: Leandro Gomes de Barros

1ª.

Eu edifiquei um marco
 Para ninguém derribar
 E se houver um teimoso
 Que venha experimentar
 Verá que nunca fiz coisa
 Para homem desmanchar

2ª.

O marco do velho Barros
 É obra desconhecida
 Porque no fundo do mar
 A pedra foi escolhida
 O objeto maior
 Que o homem viu nessa vida

3ª.

Uma viagem espinhosa
 Fiz eu propositadamente
 Andei na Ásia Maior
 Corri o grande Oriente
 A fim de chegar a uma pedra
 Que fosse suficiente

4ª.

Depois voltei ao Egito
 Fui ao Nilo procurar
 Nas pirâmides do Egito
 Não foi possível encontrar
 Vim achar perto dos andes
 Porém no fundo do mar

5ª.

Cento e vinte mil guindastes
 Levei para suspendê-la
 Noventa submarinos
 Para ajudarem erguê-la
 Setecentos mil vapores
 Quase não podem trazê-la

6ª.

Dei parte que tinha achado
 Ao continente Europeu
 França deu-me parabéns
 A Rússia me agradeceu
 A Áustria felicitou-me
 Alemanha me escreveu

7ª.

A Inglaterra também
 Mandou felicitação
 Mandou um ministro seu
 Trazer-me aqui um cartão
 Que dizia muito obrigado
 Sua consideração

8ª.

Afinal aprontei tudo
 Pus a pedra em seu lugar
 Depois que ficou em prumo
 tudo veio apreciar
 Quatorze léguas de sombra
 Faz ela dentro do marco

9ª.

E essa pedra foi lavrada
 Com a maior presunção
 Por escultores peritos
 De grande habilitação
 Tem pequena diferença
 Do templo de Salomão

10ª.

A pedra que forma o marco
 Tem três léguas de grossura
 Entrou na areia do mar
 Dois mil metros de fundura
 E da flor d'água p'ra cima
 Tem vinte léguas de altura

11ª.

A pedra é uma pirâmide
 Tem no pé da calçada
 É como um fuso de prensa
 Mas a rosca é uma estrada
 Em cima onde termina
 Tem uma grande esplanada

12ª.

Em metade da esplanada
 Mande botar muita terra
 Para obter isso assim
 Demoli toda uma serra
 E então da outra metade
 Fiz uma praça de guerra

13^a.

E essa parte que tem terra
Faz chamar toda atenção
Onde ver-se o grande viço
Que tem a vegetação
Com também a vantagem
Que existe na criação

15^a.

Ali é belo se ver
Ao despontar da manhã
Que as nuvens devido ao sol
Ficam da cor de romã
Ouvir naquela esplanada
Cantar o guriatã

16^a.

O curió o sofreu
A rola o codorniz
O sabiá o tetéu
A jaçanã o concriz
Por cima dos campinais
Milhares de juritis

17^a.

Trina o canário nas árvores
Rompe o canto do sanhasu
O colibri beija as flores
Canta por hora o nambu
Banhando-se sobre as águas
O pato e o jaburu

18^a.

Xexéu e pitiguari
Rouxinol mutum canção
Pintassilgo caraúna
Sangue de boi putrilhão
Galo de campina arara
Asa branca maranhão

19^a.

E muitos outros que passam
Por minha recordação
Só sei que ali tem mais pássaros
Do que em qualquer sertão
Quem vai lá volta dizendo
Aquilo é exposição

20^a.

Tendo um jardim inda novo
Que o homem que ali vai
A formosura das flores
Severamente o atrai
Esquece-se até do mundo
Cansa a vista o queixo cai

21^a.

Veja ali o girassol
O tamanho das beneditas
Os crisântemos as dalias
Buninas, rosas misquitas
Veja as pépetuas dali
Diga se não são bonitas

22^a.

A praça de guerra eu fiz
Porém só foi por constar
Porque devido a altura
Lá ninguém pode chegar
da maior peça que houver
Bala não pode alcançar

23^a.

Fiz no jardim um palácio
Que o mundo não tem igual
Todo cravejado de ouro
E coberto com cristal
O ladrilho de safira
Tudo dali é metal

24^a.

As portas são de platina
As rótulas são de esmeraldas
de forma que inda à noite
A casa estando fechada
Parece a quem tiver dentro que
vem rompendo alvorada

25^a.

Fiz um coreto p'ra música
Que não encontrou rival
É impossível se ver
Em obra material
Inda não houve quem visse
Um outro tão colossal

26^a.

Tem ali dois quadros grandes
 Que chama tudo atenção
 Tem o retrato de Deus
 Quando fez a criação
 Jeová amassando barro
 No dia que fez Adão

27^a.

Está o marco do velho
 Quem quiser pode chegar
 Se existir um poeta
 Que deseje derribar
 Traga ferramenta boa
 Está ele aí pode entrar

28^a.

Agora tem uma coisa
 Quem quiser derribar
 Se tiver religião
 Acho bom se confessar
 Porque quem olhar de fora
 Deseja logo voltar

29^a.

Não há nada que o ofenda
 Ali é livre a passagem
 Porém existe uma coisa
 Que tem grande desvantagem
 Quem não tiver boa perna
 Não vai que perde a viagem

30^a.

Porém se houver um teimoso
 Vá e veja como é
 Acho bom logo ao sair
 Rezar o ato de fé
 Levar três nomes escritos
 Jesus, Maria e José

31^a.

A viagem é perigosa
 Devido ao mar ser bem fundo
 Porque eu finquei o marco
 Num oceano profundo
 Quem fizer tenção ir lá
 Diga logo adeus ao mundo

32^a.

O diabo um dia desse
 Vou ver isso o que será
 Disse ao voltar ao inferno
 Quase que eu não volto cá
 Num precipício daquele
 Um cachorro que vá lá

33^a.

Um dia que Jeová
 Visitou esse jardim
 Viu jarros feitos de nuvens
 Com muitas rosas e jasmim
 Perguntou ao jardineiro
 Quem foi que fez isso assim?

34^a.

Estas tão garbosas flores
 Que tem aqui nestes jarros?
 Disse um dos operários
 Que trabalhava nuns carros
 Isso é do velho poeta
 Leandro Gomes de Barros

35^a.

Foi esse o primeiro marco
 Que deste que escreve fez
 Em vinte e oito de junho
 De novecentos e dezesseis
 Foi lembrança de um amigo
 A pedido de um freguês.

APRESENTAÇÕES

Este autor também faz palestras ou apresentações de LITERATURA de CORDEL em escolas, faculdades, clubes, fábricas e residências (com ou sem cantadores violeiros).

XILOGRAVURAS

Para os colegas poetas, F. MAXADO faz xilogravuras a fim de ilustrar as capas dos seus livros por apenas 50 (cincoenta) folhetos.



CARTAS - INFORMAÇÕES

Rua AUGUSTA, 1.524 - loja 55,
Tel. 289-8725 CEP. 01304
São Paulo - S.P.

UM MARCO FEITO A MAXADO NORDESTINO

Autor: Franklin MAXADO

Direitos de propriedade reservados legalmente



MAXADO

Rua Augusta, 1524 - loja 55
Tel. 289-8725 São Paulo - SP.

UM MARCO FEITO A MAXADO NORDESTINO

Autor: Franklin Maxado

"Está o Marco do velho
Quem quiser pode chegar
Se existir um poeta
Que o desejo derribar
Traga boa ferramenta
Está aí, pode entrar"

(Leandro Gomes de Barros)

Eu vou cortar um barato
Sem viajar ou sem fumo
Eu vou virar um pedreiro
Com colher e com um prumo
E assim edificarei
Um Marco pro novo rumo

Meu Marco não é deste chão
Ficará no Universo
Pois a imaginação
Transcende todo o meu verso
Pois já cantei céu e terra
E outro tema diverso

Aprendi lição de luso
E por mares naveguei
Velejando em caravelas
Por estranhos eu passei
Descobri terras exóticas
E continentes

2

Na Europa inventei
O balão numa esfera
Do Brasil e fui voar
Atingi estratosfera
Com russos e americanos
Inaugurei a nova era

A Lua deixei pra lá
Dobrando o Cabo Não
Doutros planetas tirei
O que precisei então
Pra edificar este Marco
No meio da amplitude

Me concentrei e parti
Para o desconhecido
Apanhei o vento laste
Fiquei desaparecido
Entre em outros astrais
Sumi para o conhecido

Colhi fachos de estrelas
Dentro duma imantação
Escapei do meu presente
Entre em outra dimensão
Passado, presente, futuro
Tornaram-se cortição

Peguei poeiras do céu
Com elas fiz argamassa
Misturei com toda nuvem
Com cimento fiz a massa
Derretendo metacra

3

Do vácuo todo, tirei
A força que me anima
Cavalguei pelos vazios
Enfrentando qualquer clima
Ao leitor que me duvide
Eu respondo com a rima

Outro planeta criei
Só eu tenho o seu domínio
Está fora do sistema
Tem todo meu tirocinio
De Mercúrio a Platão
Ele foge ao vaticínio

Ele é muito transparente
A quem não quer enxergar
Fica além dos cardiais
E quem lhe quiser traçar
Vai ter que curtir muito
Pra poder adivinhar

O Marco feito a machado
É coisa encomendada
De poeta pra poeta
Para ser assimilada
Quem não entender de grilo
Fica com a cuca grilada

Pois o machado no céu
Cortou igual pensamento
Derrubou o que não há
Construiu o firmamento
Com tudo o que foi criado
Ele acabou num momento

5

Não adianta radar
Para vê-lo numa tela
Pois ele é invisível
E contém uma donzela
Que me inspira bastante
E eu amo muito ela

Lá como manjar dos deuses
E nectares do espaço
Com minha ciência culta
Dou gosto, faço e desfaço
Posso transformar em pão
O mais duro ferro ou aço

Lá recebo quem eu quero
Transportado em pensamento
No dom da telepatia
Posso entender jumento
Conversar com os metais
Que existem em elemento

Vejo vivo e os mortos
E os monstros mitológicos
Só depende eu querer
Os fantasmas lá são lógicos
Fantasias são reais
Tem os seres antológicos

Seu clima é bem ameno
Regulado em termostato
Faço o que quero dele
Pra calor é só um ato
Para a estação do frio
É só querer dar um salto

4

Pra construir o eterno
Isolado na amplidão
Com fossos de tal etéreo
E original construção
Quem duvidar, não precisa
Estudar a ficção

A água não foi precisa
Pois ali não a havia
Misturou-se céu e cúmulos
Numa total aguaría
Até elementos primários
O poeta ainda cria

Do nada se fez o pó.
Pra fazer aquele Marco
Edificado no espaço
Navegando sem ser barco
Cumprindo o seu destino
Como atolado num charco

Ninguém sabe endereço
Nem mesmo seu criador
Só Deus, se é que existe
Como diz blasfemador
O Marco tá escondido
Disfarçado em louvor

O Marco é um castelo
Onde encerro minhas máguas
Não tem cerca de jagunços
Não tem fossa, pedra ou águas
Flutua por todo canto
Como vento nas anáguas

6

Bato papo com Platão
Sócrates e Lamartine
Aristóteles e Júlio Verne
Dante, ali me define
Goethe, Morus e Erasmo
Pedem pra que eu ilumine

Gandhi sempre me aparece
Pregando a resistência
Fazendo Yoga de fome
Eisenstein com ciência
Recebe minhas lições
Ouvido com paciência

Jesus Cristo toma vilho
Com meu pão particular
Que eu faço de partículas
Maomé não sai de lá
Buda ronca de tão gordo
Freud sempre a perguntar

Querendo dar bacanais
Fica o amigo rei Baco
Tomando porres de vinho
E enchendo nosso saco
Enquanto ele não escorna
Prócura furado papo

Rockfeller fica de olho
No rei Midas e seu ouro
Hitler quer fazer a guerra
Átila dá um estouro
Marco Antonio em Cleópatra
Ronda mais do que besouro

7

Júlio Cesar e Alexandre
Jogam uma mão de gamão
Pra dividirem o mundo
Conhecido de então
Getúlio avisa sorrindo
No Brasil não meta a mão

Cícero discursa com Péricles
Pra ver quem é o melhor
Arquimedes faz inventos
Paracelso no isopor
Mostra sua alquimia
Beethoven compõe um valor

Napoleão quer pirâmides
E pedra filosofal
E Picasso aprendendo
Feitiço é genial
Com um negro africano
E com índio canibal

Nero disputa com o cego
Aderaldo do Ceará
Don Sebastião diz que vê
Batalhas no além-mar
Don Quixote veste logo
Suas armas pra lutar

O Van Braun quer descobrir
O tapete voador
Que os árabes fabricam
Muito antes do vapor
Discute com o homo sapiens
Que pra ele é doutor

8

Colombo com o Cabral
Brigam pela quadratice
Da terra, ovo e mares
Pro primeiro é redondice
Interrodo pra acalmar
As asneiras da burrice

Adão e Eva até hoje
Gostam de comer maçã
Messalina não se manca
É só tomando champã
Quer deitar com todo homem
Toda noite e manhã

Valentino é muito chato
Pois só ele é bonito
Pra mim, parece um jacu
Quando tá pelado e frito
Já chega de narcisismo
Com Narciso, só no grito

Shek aspeare é como Hamlet
Só fica monologando
Don Juan e Casanova
Só conquistam enganando
De tantos filhos sem pai
O mundo vão povoando

Lenin só quer saber
De pregar revolução
Faz discursos e discursos
Querendo agitação
Mas a platéia é consciente
Sabe o que é subversão

9

Chopin quer dançar um tango
Pede a Gardel pra ensinar
Este só quer sinfonia
Logo Strauss vai-xaxar
Deixou as valsas de lado
Após ver Gonzaga tocar

Harun al Rachid quis
Levar todo o seu harém
Então eu lhe sugeri
Que isso não ficava bem
Ingenieros com Marx
Discutem os seus poréns

Bocage e Bocaccio
Ficam a contar piadas
Divertem todos presentes
Pois eles são camaradas
Castro Alves e Catulo
Vão em noites enluaradas

Comte diz que é positivo
Descartes faz confusão
Mao discute com Confúcio
Kant entra em ebulição
Edson e Newton vêem
Darwin na evolução

Agora o moto contínuo
Marconi quer inventar
Porém o doutor Silvana
Na inércia quer deixar
O mundo que todos vivem
Pra ele poder reinar

10

Isolo as experiências
Com o meu poder mental
Aconselho-o pro bem
Pra ele deixar o mal
Dum modo que não perceba
Assim subliminal

Salomão com o Davi
Os sete sábios da Grécia
Ficam junto de Homero
A cantar a peripécia
Sansão disputa com Hércules
Os amores de Lucrecia

Leandro faz declamação
Bilac escuta estrelas
Fernando Pessoa e Lorca
Sobressaem nas parselhas
Os cantadores do Norte
No repente não dão trelas

Como bom anfitrião
Mando o sabiá cantar
Para alegrar o Gonçalves
Camões gosta de xingar
Gregório diz palavões
Depois vem se desculpar

Foguetes de fogo fátuo
Lá tem muita brincadeira
Arco-iris psicodélicos
Ninguém acha que é besteira
Assim divirto meus hóspedes
Numa nave bem festeira

11

Juscelino toda vez
Me procura o segredo
Da construção deste Marco
Pois quer fazer arremedo
Construir um parecido
Cercado por arvoredos

São Francisco é só falando
Pra árvores e animais
Pra peixes, aves e águas
E também pros minerais
Parece que ele vive
Curtindo outros astrais

Sereias lá também tem
Que nadam num mar legal
As fadas voam felizes
Como em bolas de cristal
Anões e gigantes jogam
Futebol no meu quintal

Divertindo guris velhos
Charles Chaplin faz a graça
Carmem Miranda na casca
De banana se embarça
Escorrega e cai mostrando
O que a banana tem de raça

Pelé brinca com crianças
Muhammad Ali faz cena
Querendo lutar capoeira
Mas Mestre Bimba lhe ordena
Para plantar bananeira
Apanha que dá até pena

13

De lá eu vejo passar
Sondas, discos voadores
Satélites e foguetes
Que os mortais sofredores
Fabricam para arranhar
Espaços dos sonhadores

Doença lá não existe
O ser lá é imortal
Trabalha quando se quer
Tem sempre um carnaval
Festas, brinquedos, bebidas
A alegria é geral

Somente com muito amor
Se poderá descobri-lo
Encerrou-se o assunto
Sem muito papo ou grilo
Fico então vivendo nele
Descartando o meu quilo

Este Marco não existe
É fruto da cortição
É o irreal da vida
Produto de imaginação
Se existisse faria
A total revolução

M — as o que é real no mundo?
A — fantasia também há?
X — enofonte disse isso
A — cabo disso provar:
D — o meu Marco irreal
O — folheto vou guardar

São Paulo, SP., julho de 1978

12

Kimura fica treinando
Jiu-jitsu, box, caratê
Quer recuperar o título
Quer ganhar e não perder
Desafia todo mundo
Está louco de varrer

Bufalo Bill quer fazer
Ali uma vaquejada
Porém o cowboy John Wayne
Faz logo uma baianada
Pois só pensa em duelo
Com revólver e murrada

São Jorge no seu cavalo
Sempre aparece montado
Vem tomar um cafezinho
Fica uns tempos parado
Se oferece pra guardar
O meu Marco encantado

Eu lhe dou muito obrigado
Não preciso de vigia
Pois ninguém vê o meu Marco
Mesmo que o veja um dia
É intente atacá-lo
Terá os raios do NIA

Estes raios fulminantes
Obedecem à idéia
Não erram o alvo certo
Destroem que só Medéia
Reduzem qualquer matéria
São a total panacéia

