

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

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM XILOGRAVURAS DE AUTORIA NORDESTINA

Márcia Ferreira de Carvalho

Orientadora: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

João Pessoa – PB

2015

MÁRCIA FERREIRA DE CARVALHO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM XILOGRAVURAS DE AUTORIA NORDESTINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba/ UFPB, para obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração **Linguagens e Cultura** da linha de pesquisa **Estudos Semióticos**.

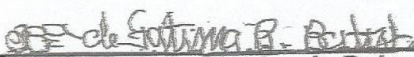
João Pessoa – PB
2015

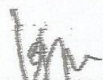
MÁRCIA FERREIRA DE CARVALHO

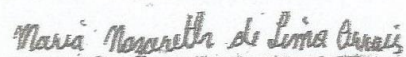
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM XILOGRAVURAS DE AUTORIA NORDESTINA

Tese aprovada em: 31/03/2015

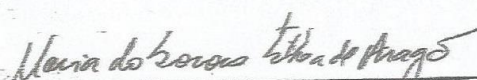
Membros da Banca Examinadora:


Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
(Presidente da Banca Examinadora)


Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino – PPGL/UFCG
(membro convidado de outra universidade)


Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth de Lima Arrais – PROFLETRAS /UFCG
(membro convidado de outra universidade)


Prof.^a Dr.^a Juliene Lopes Ribeiro Pedrosa – PPGL/UFPB


Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Silva Aragão – PPGL/UFPB

Prof.^a Dr.^a Geralda Medeiros Nóbrega – PPGL/UFCG (suplente)

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior – PPGL/ UFPB (suplente)

Eu tenho uma utopia particular de que um dia todas as pessoas possam se expressar, serem artistas. Eu quero uma sociedade na qual todas as pessoas possam desenvolver ao máximo as suas potencialidades.

Paulo Leminski

A mão nada mais é que o prolongamento da sensibilidade e da inteligência. Quanto mais flexível, mais obediente. Se tenho confiança em minha mão que desenha é porque enquanto a habituava a me servir, esforcei-me por nunca deixá-la à frente do meu sentimento.

Henri Matisse

A todos os xilogravadores e cordelistas de todos os tempos que com muito esforço, vontade e habilidade ajudaram a transformar nossa cultura através da arte.

AGRADECIMENTOS

A **Deus** por ter colocado tanta gente boa em minha vida;

Aos meus amados pais, **João e Joana**, por me darem a vida e estarem sempre ao meu lado, oferecendo-me apoio, incentivo e orientação para que eu fosse a pessoa feliz que sou hoje;

Ao meu grande amor e parceiro de todas as horas, Nélson, que nos momentos de angústia e dificuldades sempre me abraçou e pronunciou palavras de incentivo e carinho;

Agradeço, em especial, a minha orientadora Fátima Batista, um presente de Deus, por tudo que conquistei na minha vida universitária, como também, pela amizade e conselhos que me impulsionam nessa caminhada;

Ao professor Emérito da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Arnaldo Saraiva, por aceitar ser meu co-orientador, possibilitando a ampliação das minhas pesquisas e, ainda, pelo acolhimento e gentileza com que me recebeu em Portugal;

Ao Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) por possibilitar o relevante curso de xilogravura - ministrado por Marcelo Soares, meu primeiro professor de xilogravura, que despertou em mim o gosto por essa arte - e ainda, por me aceitar como um de seus membros;

Às minhas irmãs, Marta, Verônica e Mônica, e aos meus irmãos, Marconi e José, meus amigos, pelas palavras de carinho e apoio;

Aos meus sobrinhos lindos e inteligentes, Aninha, Kallyne, Kamilinha, Vitor, Lidinha Vinícius e Joãozinho, pelos sorrisos amigos;

A seu Álvaro e Raquel, pelo constante apoio;

A todos os docentes, integrantes da banca examinadora, por terem aceitado examinar esse trabalho;

À minha querida amiga Neuma, que muito me ajudou, fazendo a leitura desse trabalho;

Às amigas e professoras, Rebecca e Marinalva, que muito contribuíram, traduzindo, com amor, textos em língua estrangeira;

A toda minha família e amigos, pela certeza de que não estou só;

A todos os professores e funcionários da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Portugal (FLUP), em especial, ao Professor Pedro Eiras pelas recepções em suas aulas e preciosos ensinamentos;

A todos os funcionários das bibliotecas das Faculdades de Belas Artes e de Letras da Universidade do Porto, em Portugal, bem como das bibliotecas municipais dessa cidade pelas relevantes contribuições;

A todos os funcionários, professores e amigos do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, pela atenção;

A todos os amigos e funcionários do Departamento de Artes Visuais da UFPB, em especial, as professoras Liana e Lívia, pela sabedoria partilhada com muita dedicação e afeto.

RESUMO

O presente trabalho constitui uma análise semiótica de xilogravuras avulsas e xilogravuras que ilustram capas de cordéis, pertencentes a dois artistas nordestinos, o pernambucano Marcelo Soares e o paraibano José Costa Leite que reproduzem a mulher sob diferentes aspectos da vida cotidiana. Procurou criar espaços para descobrir como a mulher é apreendida na concepção desses artistas xilogravadores, questionando, ainda, se a expressão popular encontra-se inserida nessas obras, ou se existe uma interferência da cultura erudita na arte popular. Em vista disso, o objetivo centrou-se no exame, do ponto de vista semiótico, da representação da mulher na xilogravura, a fim de observar os valores desse sujeito e a ideologia que subjaz aos discursos. Para atingir esse objetivo, fizemos a análise do percurso da significação, considerando aspectos como: os valores investidos, a instauração do sujeito semiótico, as relações intersubjetivas de enunciação e enunciado, os procedimentos discursivos de tematização e figurativização, além da inserção dos sujeitos/atores nas zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais e seus modos de mediação. O desenvolvimento desse trabalho contém dois momentos interligados: discussões teóricas sobre a semiótica (percurso gerativo e semiótica das culturas) e sobre a xilogravura (história, presença no Brasil, fazer xilográfico e descrição da metodologia), além da análise do *corpus* escolhido, constituídos de oito textos: quatro icônicos (apenas xilogravuras) e quatro icônicos literários (xilogravura que acompanham uma narrativa de cordel), pertencentes aos dois poetas indicados. O *corpus* escolhido apresenta particularidades quanto à forma e ao conteúdo, o que pode afetar os valores estruturais do mesmo.

Palavras-chave: Semiótica. Semiótica das culturas. Xilogravura. Cordel. Mulher

RESUMEN

El presente trabajo constituye un análisis semiótico de xilografías sueltas que ilustran capas de cordeles, pertenecientes a dos artistas nordestinos, el pernambucano Marcelo Soares y el paraibano José Costa Leite que reproducen la mujer bajo distintos aspectos de la vida cotidiana. Se buscó crear espacios para descubrir como la mujer es aprehendida en la concepción de esos artistas xilógrafos, cuestionando, aún, si la expresión popular se encuentra insertada en dichas obras, o si hay una interferencia de la cultura erudita en el arte popular. A causa de eso, el objetivo se centró en el examen, del punto de vista semiótico, de la representación de la mujer en la xilografía, con vistas a observar los valores de ese sujeto y la ideología que subyace a los discursos. Para alcanzar ese objetivo, hicimos el análisis del discurso de la significación, considerando aspectos como: los valores investidos, la instauración del sujeto semiótico, las relaciones intersubjetivas de enunciación y enunciado, los procedimientos discursivos de tematización y figurativización, además de la inserción de los sujetos/actores en las zonas antrópicas de identidad, proximidad y distanciamiento culturales y sus modos de mediación. El desarrollo de ese trabajo contiene dos momentos interligados: discusiones teóricas sobre la semiótica (percurso gerativo e semiótica das culturas) e sobre la xilogravura (história, presença no Brasil, hacer xilográfico y descripción de la metodología), además del análisis del *corpus* elegido, constituidos de ocho textos: cuatro icónicos (sólo xilografías) y cuatro icónicos literarios (xilografía que acompañan una narrativa de cordel), pertenecientes a los dos poetas indicados. El *corpus* elegido presenta particularidades en cuanto a la forma y al contenido, lo que puede afectar los valores estructurales del mismo.

Palabras claves: Semiótica. Semiótica de las culturas. Xilografía. Cordel. Mujer

RÉSUMÉ

Ce travail constitue d'une analyse sémiotique de quelques xylogravures et de xylogravures qu'illustrent des couvertures de cordeaux, appartenant à deux artistes du nord-est du Brésil, celui de Pernambuco Marcelo Soares et celui de la Paraíba José Costa Leite qui reproduisent la femme sous des différents aspects de la vie quotidienne. Nous avons recherché des espaces pour découvrir comment la femme est aperçue dans la conception de ces artistes de xylogravures en nous questionnant encore si l'expression populaire s'y trouvent insérées, ou s'il existe une interférence de la culture érudite sous l'art populaire. Face à cela, l'objectif s'est tourné vers, du point de vu de la sémiotique, la représentation de la femme dans la xylogravure, en ayant l'objectif d'observer les valeurs du sujet et l'idéologie qui existent derrière les discours. Pour répondre à cet objectif, nous avons fait l'analyse du parcours de la signification, en considérant des aspects tels quels: les valeurs investis, l'instauration du sujet sémiotique, les relations intersubjectives d'énonciation et énoncé, les procédures discursives de thématisation et figurativisation, bien comme l'insertion des sujets/acteurs dans les zones atropiques d'identité, proximité et distance culturelles et ses moyens de médiation. Le développement de ce travail contient deux moments interliés: les discussions théoriques sur la sémiotique (parcours génératif et sémiotique des cultures) et sur la xylogravure (histoire, présence dans le Brésil, le faire xylografique et description de la méthodologie), outre que l'analyse du *corpus* choisi, constitués de huit textes: quatre iconographiques (seulement des xylogravures) et quatre iconographiques littéraires (xylogravure qui ont une narrative en cordeau), appartenant aux deux poètes indiqués. Le *corpus* choisi présente des particularités par rapport à la forme et le contenu, ce qui peut modifier les valeurs structurelles du même.

Mots-Clefs: Sémiotique. Sémiotique des cultures. Xylogravure, Cordeau. Femme

ESQUEMAS

Esquema 1: quadrado semiótico, adaptado de Greimas

Esquema 2: Octógono semiótico, criado por Courtès

Esquema 3: Octógono Pais (1991)

Esquema 4: Octógono Pais (2009)

Esquema 5: Zonas antrópicas e mediações

Esquema 6: Zonas antrópicas: fronteiras, fetiches e ídolos

Esquema 7: Octógono Pais (2005)

Esquema 8: Octógono proteção vs abandono

Esquema 9: Octógono opressão vs fé

Esquema 10: Octógono artesanal vs industrial

Esquema 11: Octógono natureza vs cultura

Esquema 12: Octógono antiguidade vs atualidade

Esquema 13: Octógono riqueza vs pobreza

Esquema 14: Octógono fidelidade vs traição

Esquema 15: Octógono vida vs morte (a)

Esquema 16: Octógono vida vs morte (b)

Esquema 17: Octógono bem vs mal

Esquema 18: Octógono civilização vs barbárie

Esquema 19: Octógono agente vs objeto

QUADROS

Quadro 1: xilogravura *Sutra Del Diamante*

Quadro 2: xilogravura *S. Cristóvão*

Quadro 3: xilogravura carta de baralho

Quadro 4: xilogravura de um livro

Quadro 5: xilogravura do livro *A arte de morrer*

Quadro 6: xilogravura *Grávida de gente e de ideias*

Quadro 7: xilogravura rótulo de vinagre

Quadro 8: carimbos indígenas

Quadro 9: X1-MS

Quadro 10: X2-MS

Quadro 11: X3-MS

Quadro 12: X4-MS

Quadro 13: X1-JCL

Quadro 14: X2-JCL

Quadro 15: X3-JCL

Quadro 16: X4-JCL

Quadro 17: resumo do texto xilográfico X1-MS

Quadro 18: resumo do texto xilográfico X2-MS

Quadro 19: resumo do texto xilográfico X1-JCL

Quadro 20: resumo do texto xilográfico X2-JCL

Quadro 21: resumo do texto sincrético X1-MS

Quadro 22: resumo do texto sincrético X2-MS

Quadro 23: resumo do texto sincrético X1-JCL

Quadro 24: resumo do texto sincrético X2-JCL

ABREVIATURAS

Dor = Destinador

$\overline{\text{Dor}}$ = Anti-destinador

S = Sujeito

$\overline{\text{S}}$ = Anti-sujeito

Adj = Adjuvante

Op = Oponente

OV = Objeto de valor

Ø = Inexistência semiótica

PN = Programa narrativo

Td = Tensão dialética

~ = não

Z = Zona

Fr = Fronteira

X = xilogravura

Vs = versus

MS = Marcelo Soares

JCL = José Costa Leite

s/d = sem data

s/l = sem lugar

s/ed = sem editora

s/n/t = sem notas tipográficas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1. SEMIÓTICA E CULTURA.....	23
1.1. Questões preliminares.....	23
1.2. Greimas e o grupo de estudo semiótico de Pais.....	25
1.3. Semiótica das culturas.....	35
1.4. A etnoliteratura e seus discursos.....	43
2. XILOGRAVURA, TRAÇOS E TRAJETO DE UMA ARTE LINGUAGEM.....	50
2.1. O desenrolar histórico.....	50
2.2. O fazer xilográfico.....	58
2.3. A xilogravura no Brasil.....	60
2.4. Vinculação com a Literatura de Cordel.....	64
2.5. Considerações sobre o <i>corpus</i>	68
3. ANÁLISE SEMIÓTICA DO <i>CORPUS</i>	73
3.1. Textos xilográficos	73
3.1.1. <i>A longa espera</i> : X1- MS.....	73
3.1.2. <i>A mãe dos oprimidos</i> : X2-MS.....	77
3.1.3. <i>A farinhada</i> : X1-JCL.....	81
3.1.4. <i>Beira-mar</i> : X2-JCL.....	85

3.2. Textos sincréticos.....	89
3.2.1 <i>Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher: X1- MS.....</i>	89
3.2.2. <i>A breve história de Lúdia: X2-MS.....</i>	93
3.2.3. <i>Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira: X1-JCL.....</i>	100
3.2.4. <i>A velha que matou o filho para ficar com seu dinheiro: X2-JCL.....</i>	105
 4. RESULTADOS.....	110
4.1. Preliminares.....	110
4.2. Quadro resumo do texto xilográfico X1-MS.....	110
4.3. Quadro resumo do texto xilográfico X2-MS.....	112
4.4. Quadro resumo do texto xilográfico X1-JCL.....	114
4.5. Quadro resumo do texto xilográfico X2-JCL.....	116
4.6. Quadro resumo do texto sincrético X1-MS.....	118
4.7. Quadro resumo do texto sincrético X2-MS.....	120
4.8. Quadro resumo do texto sincrético X1-JCL.....	122
4.9. Quadro resumo do texto sincrético X2-JCL.....	124
 5. CONCLUSÕES.....	127
 6. REFERÊNCIAS.....	130
6.1. Bibliografia.....	130
6.2. Folhetografia.....	138
6.3. Xilografia	144
6.4. Discografia.....	148
 7. ANEXOS.....	149
7.1. Textos xilográficos.....	149
7.1.1. <i>A longa espera: X1- MS.....</i>	149
7.1.2. <i>A mãe dos oprimidos: X2-MS.....</i>	150
7.1.3. <i>A farinhada: X1-JCL.....</i>	151
7.1.4. <i>Beira-mar: X2-JCL.....</i>	152

7.2. Textos sincréticos.....	153
7.2.1. <i>Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher: X1- MS.....</i>	<i>153</i>
7.2.2. <i>A breve história de Lúdia: X2-MS.....</i>	<i>162</i>
7.2.3. <i>Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira: X1-JCL.....</i>	<i>171</i>
7.2.4. <i>A velha que matou o filho para ficar com seu dinheiro:X2-JCL.....</i>	<i>183</i>

INTRODUÇÃO

Na presente tese, pleiteamos analisar, com base na teoria semiótica, a representação da mulher em xilogravuras de autoria nordestina, de que escolhemos uma amostragem constituída de obras pertencentes a Marcelo Soares e José Costa Leite, afamados xilogravadores que retrataram a mulher sob diferentes aspectos da vida cotidiana e popular.

O interesse por esse tema surgiu de leituras e cursos sobre xilogravura ministrados por esses autores nos quais a mulher é esculpida com muita frequência.

Sabemos que, na formação da sociedade brasileira, a figura feminina sempre esteve inserida numa organização patriarcal, segundo a qual o homem (pai, marido, irmão) detinha autoridade máxima sobre ela que, muitas vezes, se via obrigada a cumprir um padrão familiar rígido e moralizante. As obrigações femininas começavam cedo: as moças, ainda na puberdade, deviam casar contra a vontade, mesmo não se conformando com a escolha do esposo, que era feita pelo pai.

A organização patriarcal, com essa metodologia das tarefas das mulheres, sempre foi instituída e mantida pela classe dominante através do próprio comportamento de seus articuladores, bem como através de diferentes formas literárias, como jornais, revistas, charges, cordéis, romances, cantigas, contos, anedotas, xilogravuras etc.

A xilogravura sempre se portou em expressar, através da arte, elementos que se evidenciam na sociedade e que representam evidentemente classes e lugares sociais bastante diversos. No Brasil, a principal função da xilogravura foi ilustrar folhetos poéticos escritos ou folhetos de cordel, principalmente, na primeira metade do século XX. Nessa função, a xilogravura levou as narrativas cordelísticas a um grande sucesso de público, na época, em sua maioria analfabeto, a adquirir folhetos, graças às imagens

xilogravadas já memorizadas popularmente. Essa cultura foi sufocada pela industrialização que influenciou a adoção de imagens fotografadas de atores de cinema pelos cordelistas, embora a arte da xilogravura tivesse conseguido apenas ser moderada, uma vez que sua produção permaneceu viva e apreciada pelos seus respectivos admiradores. Posteriormente, pode-se dizer que houve uma retomada dessa arte antiga, que passou a ocupar outros espaços na cultura popular, tornando-se independente para se apresentar por si mesma em quadros e até mesmo em objetos utilitários, como camisas, bolsas, canecas, chinelos etc.

Difundida pelo mundo inteiro, a xilogravura continuou a existir graças à insistência de alguns artistas da área e ao interesse de apreciadores dessa arte. Apesar de existir um grande número de xilogravadores no nordeste do Brasil, sua produção não recebeu a devida atenção dos estudiosos da área. Há inúmeros trabalhos sobre o cordel (a mulher no cordel, o diabo no cordel, a linguagem do cordel etc), publicados de forma escrita ou digital e não foi encontrado quase nenhum registro de trabalhos sobre a arte de xilogravar.

A mulher na xilogravura é um dos temas mais recorrentes e está a merecer um estudo acadêmico. Uma vez que este gênero avança em conquistas na busca do seu espaço na sociedade (embora saibamos que os avanços ainda se desenvolvam com lentidão), um trabalho que reflita a situação da mulher no imaginário popular seria proveitoso, pois poderia contribuir para criar uma visão de mundo sobre o assunto. A partir dessas considerações, este trabalho pretendeu criar espaços para descobrir como a mulher é apreendida na concepção desses artistas xilogravadores, questionando, ainda, se a expressão popular encontra-se inserida nessas obras, ou se existe interferência da cultura erudita na arte popular.

O objetivo geral desse trabalho foi examinar, a partir de um estudo semiótico de linha francesa, a representação da mulher na xilogravura, com vistas a observar os valores desse sujeito e a ideologia que subjaz aos discursos. Como objetivos específicos, fizemos a análise do percurso da significação, considerando aspectos como: os valores investidos, a instauração do sujeito semiótico, as relações intersubjetivas dos enunciados, os procedimentos discursivos de tematização e figurativização, além de o inserimento dos atores nas zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais e seus modos de mediação.

A semiótica, como base teórica, presta-se, perfeitamente, à análise do *corpus* escolhido. Por outro lado, vai além da Linguística, uma vez que se preocupa

com significações que ultrapassam os limites da expressão verbal, fazendo situar a linguagem em meio a outros valores socioculturais que acompanham a construção do sentido, como o gesto, o canto, a dramatização e a imagem, permitindo compreender o homem em sua totalidade (BASTISTA, 2000, p. 19)

A base teórica fundamental foi extraída do percurso da significação de Greimas (1975/ 1976/ 1979), da semiótica das culturas de Rastier (2010) e Pais (1991/ 1992/ 1995/ 2005/ 2009), complementadas por observações de outros teóricos.

Para atingir os objetivos, fizemos um levantamento bibliográfico sobre Semiótica e Xilogravura em bibliotecas específicas de folhetos, nacionais (como a Biblioteca de Literatura Popular em Verso – BLPV do Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP) e, especificamente, as internacionais que visitamos durante o doutorado sanduíche realizado na Universidade do Porto, em Portugal, no período de dezembro de 2013 a maio de 2014. Ali, obtivemos um material considerável nas bibliotecas das Faculdades de Belas Artes e de Letras da Universidade do Porto, bem como nas bibliotecas municipais dessa cidade.

Outra forma de levantamento aconteceu através de entrevistas com professores e cordelistas, cujas folheterias visitamos em busca do levantamento do *corpus*. As folheterias visitadas foram as dos poetas e xilogravadores Marcelo Soares e José Costa Leite, em cujo acervo levantamos os folhetos que analisamos. Escolhemos uma amostragem constituída de oito xilogravuras nas quais constam figuras femininas representativas dos estilos de cada um desses artistas: quatro são de autoria do pernambucano Marcelo Soares, enquanto as outras quatro têm como autor o paraibano José Costa Leite. Vale dizer que quatro têm caráter avulso¹ e as outras quatro são empregadas como ilustrações dos respectivos cordéis. Estas últimas xilogravuras não possuem títulos porque estão vinculadas aos títulos dos cordéis a que servem de ilustração. Nesse contexto, iremos identificar se existe relação de valores (e com que intensidade) entre a xilogravura que responde por si mesma, embora tenha um título, e a xilogravura acompanhada de uma narrativa de cordel, com a qual partilha o mesmo título. Esse cuidado metodológico dá suporte ao cumprimento do objetivo maior do presente trabalho que está relacionado à representação da mulher na xilogravura.

¹Trata-se de xilogravuras independentes que não estão vinculadas a outro tipo de arte, como por exemplo o cordel.

Cada xilogravura foi codificada com a letra “X” de xilo, seguida de um numeral cardinal de 1-4 (que indica a ordem das análises) e as iniciais do nome do autor em letras maiúsculas. Foram as seguintes as obras analisadas: *A longa espera*: X1- MS (1985), *A mãe dos oprimido*: X2-MS (1997), *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher*: X3-MS (2002), *A breve história de Lídia*: X4-MS (2010), *A farinhada*: X1-JCL (2006), *Beira-mar*: X2-JCL (2004), *Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira*: X3-JCL (s/d) e *A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro*: X4-JCL (s/d).

O desenvolvimento desse trabalho contempla dois momentos interligados: o primeiro diz respeito às discussões teóricas sobre a semiótica (percurso gerativo e semiótica das culturas) e sobre a xilogravura (história, presença no Brasil, fazer xilográfico e descrição da metodologia); o segundo se detém nas análises do *corpus* escolhido.

1. SEMIÓTICA E CULTURA

1.1 Questões preliminares

Desde tempos imemoriais, estudiosos têm se preocupado em lançar mão dos signos como objeto do seu esforço analítico. Alguns se voltam para a definição, caracterização e tipologia sónica, como Platão, que compreendeu o signo triádico, constituído de nome, ideia e coisa referente (apud Batista, 2001, p.134) e Agostinho (2002, p.86) que descobriu os signos naturais (como as vozes dos animais), ao lado dos signos convencionais (como as palavras). É a chamada visão pansemiótica, segundo a qual tudo é signo. Outros, entretanto, voltaram-se para a interpretação dos signos – o que eles pretendem significar ao se realizarem. É este o caso dos estudos hindus sobre a sua língua sagrada, o sânscrito, destacando-se as Sutas feitas por Pânini e o grande comentário de Pantânjali (CÂMARA JR.,1986, p.34) e, ainda, dos estudos realizados em Alexandria para a interpretação dos textos homéricos.

Até então, a semiótica era considerada o estudo dos signos verbais e não-verbais. Foi a partir de Peirce que ela passou a se dedicar à semiose, ou seja, o estudo da interpretação do signo. Esse autor retoma o signo triádico de Platão, considerando o *objeto*, “aquilo que se pretende significar” (PEIRCE, 2005, p.47), o *representamen*, aquilo que “sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (id. ib. p.46) e o *interpretante*, a criação na mente de alguém de “um signo equivalente, ou talvez mais desenvolvido”.(id. ib. p. 46). A partir dessa descrição, ele criou uma tricotomia classificatória de signo que é: *símbolo* “que se refere ao objeto que denota por uma associação de ideia”, *ícone* “que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios” e *índice* “que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto” (id. ib. p. 52). O estudo da semiótica Peirciana tomou

forma dentro da filosofia. É, segundo o autor, um outro nome para a lógica, a doutrina geral do signo.

Com Saussure, a semiótica é inserida no seio dos estudos linguísticos e recebe o nome de Semiologia, que é concebida da seguinte forma:

Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego semeîon, “signo”). (2002, p. 24)

Ingleses e alemães conceberam essa mesma ciência com o nome de Semiótica. Foi, então, que - em homenagem a Locke, grande empirista moderno que fez estudos relevantes sobre o assunto - foi preferido o nome semiótica ao de semiologia e oficializado pela Associação Internacional de Semiótica em 1969, por iniciativa de Jakobson.

Hjelmslev foi considerado o melhor intérprete do pensamento de Saussure. Em seus estudos para a elaboração de uma teoria da linguagem, retoma o modelo sîgnico, apresentado por Saussure (2002, p. 80), que é “uma entidade psíquica de duas faces, ou seja, o resultado de uma união indissociável entre conceito e imagem acústica”. Esses depois são substituídos, pelo próprio Saussure (2002, p.99), por significante (imagem acústica) e significado (conceito). Hjelmslev (1975, p.62) amplia as ideias sobre o signo que define como a relação de dependência entre conteúdo e expressão. Eis o que diz o linguista dinamarquês sobre o assunto:

[...] parece mais adequado utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão e estabelecida pela solidariedade que denominamos de função semiótica.

Dessa forma, estabelece os limites entre Semiótica e Semiologia. Esta seria o estudo do signo linguístico, enquanto que semiótica seria o estudo da significação, entendida como a relação de dependência entre conteúdo e expressão, tanto dos signos verbais, como dos não-verbais e dos complexos ou sincréticos (BATISTA, 2001, p.140). Hoje os autores não veem necessidade para essa separação, uma vez que a semiótica se aplica ao estudo das significações em todas as ciências humanas ou sociais e não existe um nome específico para a semiótica em cada uma delas:

Assume a tarefa de ler e descrever as culturas de maneira crítica. Em linguística, pode inspirar-se em Humboldt, Steinthal, Bréal, Meillet, Hjelmslev, Benveniste, Coseriu; em antropologia, em Boas, Lévi-Strauss, Geertz, Désveaux. Também se devem citar Erwin Panofsky em iconologia, Carlo Ginzburg em história, etc. (RASTIER, 2012, p.9)

Como nosso trabalho tem fundamento em Greimas e os semioticistas das culturas, vejamos a seguir uma discussão mais acirrada sobre o assunto.

1.2. Greimas e o grupo de estudo semiótico de Paris

Uma ciência semiótica, propriamente da significação, somente começou a ganhar forma a partir dos anos sessenta do século vinte, conforme relato de Pais (In: GREIMAS: 1976, XI): “No desenvolvimento dos estudos linguísticos, não tem vinte anos o tratamento estrutural dos problemas do significado e é ainda mais recente a criação da semiótica, entendida como projeto científico”.

Com base nos estudos de Greimas, Courtés e seus discípulos, formou-se, no início dos anos 70, a chamada Escola Semiótica de Paris que complementou a concepção de significação, proposta por Hjelmslev; ampliou o campo da semiótica à descrição dos sistemas não linguísticos; reformulou a ideia saussuriana de sincronia/diacronia , criando

a pancronia *latu sensu*; finalmente, ainda apresentou propostas para os níveis de estudos semióticos. (BATISTA, 2001, p.144)

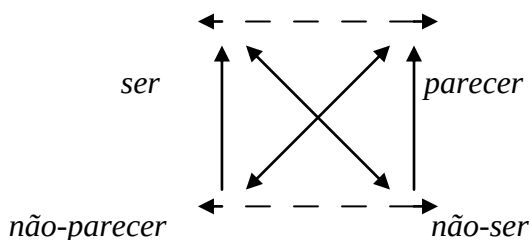
Assim entendida, a significação compreende um percurso que vai, segundo Pais (2003), da mente do falante à mente do ouvinte, sendo constituída de três níveis de estudo analítico. Entretanto, tal classificação foi instituída para efeito essencialmente didático. Na verdade, o referido percurso é uma operação íntegra, contínua e ininterrupta.

A seguir, apresentamos a forma como cada um desses níveis do percurso gerativo da significação são articulados semioticamente.

O nível *fundamental*, segundo Greimas & Courtès (1979, p.351), considerado subjacente ao enunciado, é oposto ao nível discursivo que pertence ao domínio observável. Compreende uma sintaxe e uma semântica. Estas, conforme Fiorin (1999, p.20) representam o primeiro momento do percurso gerativo, tratando de explicar a produção, o funcionamento e a interpretação do discurso.

A organização do nível fundamental pode ser representada, segundo Greimas & Courtès (1979, p.364) por um quadrado semiótico que é a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer.

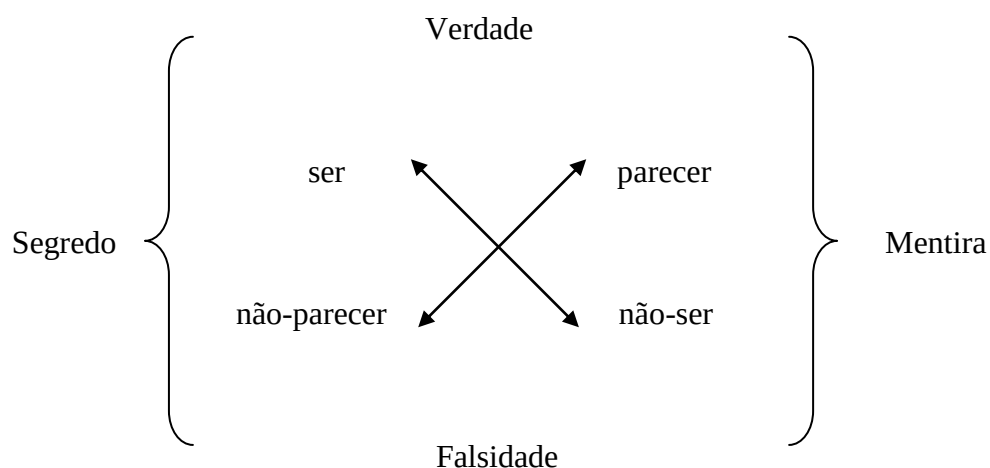
A partir de um termo, podemos obter mais três outros, mediante as operações da descoberta dos contrários, dos contraditórios e das implicações. O termo *ser*, por exemplo, é contrário de *parecer*. *Ser* implica *não-parecer* e tem por contraditório *não-ser*. *Parecer* implica *não-ser* e tem por contraditório *não-parecer*, conforme mostramos no exemplo do quadrado seguinte²:



(Esquema 1)

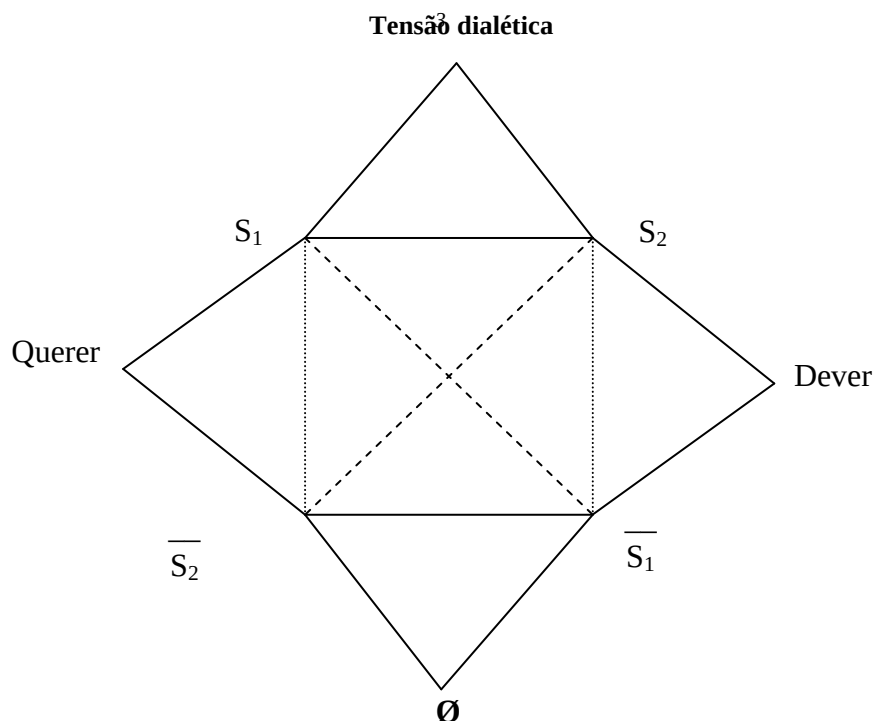
² : relação de contradição
 : relação de contrariedade
 : relação de complementaridade

As relações estabelecidas entre os quatro termos permitem obter mais quatro, que resultam da junção dialética entre os primeiros, fazendo surgir não mais um quadrado e sim um octógono. O exemplo que segue ilustra essa constatação.



(Esquema 2)

Verdade resulta da tensão dialética entre *ser* e *parecer*; *segredo* está entre *ser* e *não-parecer*; a *mentira*, entre *parecer* e *não-ser* e a *falsidade* entre *não-parecer* e *não-ser*. Modernamente, o octógono semiótico aparece esquematizado da forma seguinte:



(PAIS, 1991, p.455)

(Esquema 3)

O que acabamos de descrever constitui a sintaxe fundamental. Entretanto, há autores que consideram a existência de uma semântica fundamental, representada pela categorização única.

Segundo Fiorin (1999, p.18-19), a semântica fundamental abriga:

³A tensão dialética da narrativa se estabelece entre S_1 e S_2 . As relações, entre S_1 e S_2 definem o sujeito de um querer, enquanto que S_2 sem $\overline{S_1}$ representam o dever. $\overline{S_1}$ e $\overline{S_2}$ correspondem a inexistência semiótica, daí está representada pelo zero cortado .

As categorias semânticas que estão na base da construção de um texto. No nosso exemplo, a categoria do nível fundamental é /parcialidade/ versus /totalidade/. Em outro texto, poderia ser /natureza/ versus /cultura/; em outro, /vida/ versus /morte/ e assim por diante. Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição. No entanto, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença.

Dessa forma, os termos *ser* e *parecer* do octógono semiótico podem ser considerados eufóricos ou disfóricos, dependendo da intenção do autor.

O nível *narrativo*, segundo Greimas (1975, p.143), dá conta do aspecto sintagmático da manifestação e impõe a determinação de papéis.

Barros (1990, p.11) considera que na narrativa,

(...) os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos. Ou seja, não se trata mais de afirmar ou negar conteúdos, de asseverar a liberdade e de recusar a dominação, mas de transformar, pela ação do sujeito, estados de liberdade ou de opressão.

No nível narrativo, temos uma sintaxe e uma semântica. A sintaxe, segundo Batista (2001, p.150), acontece em torno do desempenho de um Sujeito que realiza um percurso em busca do seu Objeto de valor, sendo instigado por um Destinador que é o

idealizador da narrativa e ajudado por um Adjuvante, ou prejudicado por um Oponente. Nessa sintaxe narrativa, existem dois tipos de enunciado elementar:

- a) enunciado de estado: o que estabelece uma relação de junção: disjunção, não ter alcançado ou conservado o objeto; e a conjunção, ter ou conservar o objeto.
- b) enunciado de fazer: o que mostra as transformações, que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro.

Segundo Greimas & Courtés (1979, p. 435), podem chamar de programa narrativo (PN) a estrutura constituída por um enunciado do fazer, regendo um enunciado de estado.

Existe o percurso narrativo do sujeito que representa a aquisição pelo sujeito da competência para agir; o percurso narrativo do destinador-manipulador que representa a influência do destinador sobre o sujeito e o percurso narrativo do destinador-julgador que se refere à sanção do sujeito.

O encadeamento dos referidos percursos constitui o esquema geral de qualquer narrativa que, segundo Fiorin (1999, p.22), apresenta-se estruturada em quatro fases: manipulação, competência, performance e sansão. Na manipulação, o destinador age sobre um sujeito para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma atividade; na competência, o sujeito é munido de um dever/poder fazer e um querer/saber fazer; na performance, o sujeito inicia a realização da atividade e, na sansão, o sujeito é premiado ou castigado por sua ação.

A semântica narrativa trata da natureza da relação do sujeito com os valores investidos nos objetos. Conforme Fiorin (1999, p.28), dois tipos de objetos aparecem numa narrativa: os objetos modais e os objetos de valor. Os primeiros são o querer, o dever, o saber, o poder fazer e o crer. A obtenção desses objetos é imprescindível para que o sujeito semiótico realize a sua performance em busca do seu Objeto de valor. Os segundos são aqueles com os quais o sujeito semiótico entra em conjunção ou disjunção. Essas relações do sujeito com os valores inscritos nos objetos que aparecem nas narrativas são marcadas pela modalização do ser e/ou do fazer.

Quanto ao estudo da modalização do ser, Barros (1990, p.45) aponta dois aspectos: “(...) modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, (...) e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber(...)”.

A modalização do fazer deve ser apreendida sob dois ângulos: a atuação do destinador em relação ao destinatário-sujeito e a performance propriamente dita desse sujeito.

Por fim, temos o nível *discursivo* que, segundo Greimas & Courtés (1979, p.208), é encarregado de retomar as estruturas semióticas de superfície e colocá-las em discurso. O sujeito enunciador organiza as categorias de sujeitos do discurso, os atores, o espaço, o tempo, os temas, bem como as figuras que os põem em discurso, para convencer o enunciatário daquilo que ele deseja afirmar. Esse nível discursivo, assim como o fundamental e o narrativo, possui uma sintaxe e uma semântica.

Na sintaxe discursiva são consideradas as relações intersubjetivas e de espaço e tempo. O enunciador discursa com o propósito de persuadir seu enunciatário de que lhe diz a verdade. Essa é transmitida pelo enunciador através de dois mecanismos discursivos: os efeitos de proximidade ou distanciamento da enunciação (embreagem e debreagem) e a referência à realidade (atorialização, espacialização e temporalização). Esses efeitos servem como instrumentos de persuasão, sedução e/ou manipulação do enunciador em relação ao enunciatário. Isso é o que abordamos a seguir.

Greimas & Courtés (1979, p.40) fazem referência à embreagem como uma (...) identificação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, enquanto que debreagem é o distanciamento entre ambos.

Toda embreagem pressupõe uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior e definida por Greimas & Courtés (1979, p.95) da seguinte maneira:

A debreagem é a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. Se se concebe por exemplo a instância da enunciação como um sincretismo de “eu-aqui-agora”, a debreagem, enquanto um dos aspectos constitutivos do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação.

A debreagem distancia o sujeito enunciador do enunciado e da enunciação e, portanto, do tempo, do espaço e do ator. A embreagem aproxima-os.

Segundo Fiorin (1999, p.41), a debreagem é o mecanismo em que se projeta no enunciado quer a pessoa (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (lá) do enunciado. “No primeiro caso (projeção do eu-aqui-agora), ocorre uma debreagem enunciativa; no segundo (projeção do ele-então-lá), acontece uma debreagem enunciva.”

Barros (1990, p.54-55) usa o termo desembreagem para mostrar que o sujeito da enunciação faz várias opções para articular o discurso conforme os efeitos de sentido pretendidos. E relata que “o principal procedimento é o de produzir o discurso em terceira pessoa, no tempo do “então” e no “espaço” do lá. Esse procedimento denomina-se desembreagem enunciva e opõe-se à desembreagem enunciativa, em primeira pessoa”.

Os mecanismos de referência à realidade são a atorialização, a espacialização e a temporalização. A atorialização acontece quando os actantes da narrativa assumem o papel de ator no discurso. É a unidade léxica do discurso que é caracterizada, segundo Greimas (1975, p. 240-241), pelos semas:

a) **entidade figurativa** (antropomórfica, zoomórfica ou outra), b) **animado** e c) **susceptível de individuação** (concretizado, no caso de algumas narrativas, sobretudo literárias, pela atribuição de um nome próprio), percebe-se que tal ator é capaz de assumir um ou vários papéis. (...) papel é uma entidade figurativa animada, porém anônima e social; o ator, por outro lado, é um **indivíduo** integrando e assumindo um ou vários papéis.

Para Benveniste (1989, p.70), dentre as formas linguística reveladoras de experiências subjetivas, as mais ricas são aquelas que exprimem o tempo. Apesar da confusão com que o mesmo é tratado no interior das línguas flexionais e não flexionais. O tempo é classificado em três níveis distintos: o tempo físico do mundo, o tempo crônico e o tempo linguístico. O primeiro é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade. Correlaciona-se com o homem numa duração infinitamente variável, podendo ser medido por suas comoções e pelo ritmo de sua vida interior. O segundo é o tempo dos acontecimentos que engloba a vida em geral enquanto sequência de acontecimentos que estão localizados neste tempo. Dentro do tempo crônico, há uma preocupação das sociedades humanas em estabelecer controles sobre esse tempo. Este, uma vez estudado, disciplinado e socializado, é denominado o tempo do calendário. Em épocas remotas, quando o homem não detinha tecnologia, utilizava-se de fenômenos naturais, como a sucessão do dia, da noite, das fases da lua, dos movimentos dos mares, da posição do sol, das estações do ano, do clima e da vegetação.

Há ainda traços comuns nos calendários que indicam as condições a que devem atender. Essas são classificadas em três condições: a estativa, a diretiva e a mensurativa. A primeira faculta às coisas uma nova direção, partindo de um ponto inicial. Com exemplo, tem-se o nascimento de Cristo. A segunda condição é a diretiva que decorre da primeira, basea-se em termos opostos, no eixo de referência. Exemplos: antes/ depois; cedo/ tarde. A terceira condição é a mensurativa que resume unidades para medir os intervalos constantes entre as referências de fenômenos cósmicos. Exemplos: o intervalo entre o nascer e o pôr do sol que se denomina dia. O mesmo procedimento utiliza-se para medir semana, mês, ano, século etc.

O tempo linguístico está, organicamente, relacionado com o exercício da fala e se define como função do discurso. Apresenta três articulações distintivas e limitadas: para trás (ontem e anteontem); para frente (amanhã e depois-de-amanhã) e trás-antes-de-ontem (depois de depois de amanhã).

A temporalidade linguística está centrada no hoje e só pode ser deslocada para trás ou para frente, no intervalo de dois dias. Na concepção de Pais (1995, p. 137), o tempo apresenta diversas relações: o tempo da História, através do qual se desloca o discurso. O tempo cronológico (T). Há, também, o tempo do discurso que se desdobra em tempo de discurso do emissor (T') e tempo do discurso do receptor (T''). T' jamais é igual a T'', no máximo equivalente. E mais: há um tempo da história com h minúsculo (T*), inscrito no texto, produzido pelo discurso. Além da temporalização, Pais (1995, p. 140) aborda a espacialização, que muito se assemelha à temporalização, pois apresenta também múltiplas relações. Na espacialização há o espaço do contexto social-cultural (E*) que na linguagem oral contém o espaço da enunciação do emissor (E') e o da decodificação do receptor (E''). Logo E' e E'' são equivalentes (e não idênticos), uma vez que a percepção do espaço é diferente para cada interlocutor, nunca igual. Há também o espaço da história (E*), inscrito no discurso.

Na semântica discursiva, de acordo com Barros (1990, p.68), os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são disseminados sob a forma de percursos temáticos. Estes recebem revestimentos figurativos. Temos, então, na semântica discursiva, duas categorias representativas: a tematização e a figurativização.

Antes de apresentarmos quaisquer definições sobre os componentes da semântica discursiva, faz-se necessário abordar o termo ideologia, considerando que tal termo ajuda na compreensão dos temas e das figuras existentes no discurso.

Segundo Fiorin (1995, p.28), ideologia é um conjunto de ideias ou representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens. Dessa forma, entende-se que a classe dominante se utiliza de desculpas para justificar as desigualdades e as injustiças que o sistema impõe à maioria da população. Esse mesmo poder dominador distorce o conceito do termo ideologia, alegando que se trata de algo verdadeiro, justo e bom para todos.

Entre os diversos recursos que possuem comprovada eficiência técnica para apreensão da ideologia de um texto, destacam-se os temas e as figuras utilizadas pelo autor. Por mais que este queira expressar uma construção textual alheia a sua formação

cultural, não conseguirá, porque a arquitetura básica do seu vocabulário irá revelar, sutilmente, a sua verdadeira formação ideológica, através desses dois termos.

Conforme Fiorin (1995, p. 24), os temas e as figuras equivalem a duas maneiras de dizer uma mesma coisa, distinguindo-se apenas um do outro no fato de um ser mais abstrato e o outro mais concreto. São dois níveis de concretização dos elementos semânticos da estrutura profunda. Passamos a seguir à semiótica das culturas que iremos ressaltar nesse trabalho.

1.3 Semiótica das culturas

A semiótica das culturas considera a cultura como conjunto dinâmico de valores interdependentes que aglomeram diversos discursos e linguagens. Esses valores devem ser examinados socialmente a partir do conhecimento que o sujeito tem sobre as relações culturais. Vale dizer que nenhuma cultura existe isolada ou fechada. Ela se desenvolve a partir das relações com outras. (PAIS, 2009, p.26). Há uma constante relação em diversos níveis com outras culturas cujas alterações de forças produzem uma nova cultura que não é nenhuma das outras das quais se originou, nem deixa de possuir elementos em comum com aquelas.

O dinamismo da semiótica das culturas abrange diversos procedimentos analíticos adotados por tal ciência, como por exemplo, o conhecimento linguístico, antropológico, sociocultural, histórico e outros, como também, as zonas onde se situam os valores culturais do sujeito. O espaço-temporal de cada cultura adjacente realiza procedimentos gerativos de interpretação. A amplitude e abrangência das várias ciências ligadas à cultura, considerando a diversidade de cada lugar cultural e tecendo todas as apurações possíveis, faz da própria semiótica um fazer científico capaz, não apenas de dar conta de si mesma, enquanto ciência da cognição, como também de fornecer base para as demais ciências humanas se fortalecerem.

Pais, a partir das proposições teóricas de Greimas (1979), Pottier (1974) e Rastier (1991), desenvolveu uma concepção mais abrangente do percurso gerativo da enunciação, de codificação e de decodificação, e examinou os microssistemas de valores correspondentes a normas discursivas distintas, comprovando que existe um mundo semioticamente construído, que é o das culturas. Nessa dimensão, foram criadas as condições epistemológica e metodológica para a constituição de uma disciplina

denominada semiótica das culturas que é definida pelo autor (2005, p.03) da seguinte forma:

(...) a Semiótica das Culturas (...) estuda, justamente, os processos de elaboração e permanente reelaboração do mundo semioticamente construído em determinada cultura, articulando-se a cognição e a semiose, o fazer do sujeito cognitivo e o fazer do sujeito semiótico.

A semiótica das culturas permite a união entre as ciências humanas e sociais, para que estas transitem com melhor fluência interdisciplinar, evitando determinados confrontos epistemológicos. Rastier amplia esse pensamento observando que:

As ciências da cultura são as únicas a poderem dar conta do caráter semiótico do universo humano. Para conhecer o humano pelo homem, elas devem reconhecer a parte que lhes toca neste conhecimento, não somente como destinatário crítico de “resultados”, mas como ator dotado de afetos e de responsabilidade. (2010, p.10)

Firmando-se em Humboldt que, estudando a linguística comparada, privilegiava a diversidade existente no próprio indivíduo, Rastier (ib. p.13) consagra o processo de caracterização como definidor das ciências das culturas e, correlativamente, a unicidade do objeto impregnado na obra de arte não reprodutível que é característica do objeto cultural.

Uma cultura é, necessariamente, diversa e dispensa o universalismo. E embora esteja condicionada ao conhecimento, a semiótica é capaz de substituir a razão pelas culturas: “Se a razão pode ser “pura”, uma cultura nunca o é porque é o produto da sua história.” (id. ib. p.14). Dessa forma, a semiótica das culturas, em seu objetivo de caracterização, deve ser diferencial e comparativa, tomando por base a seguinte afirmação:

Uma cultura não pode ser compreendida apenas do ponto de vista cosmopolita ou intercultural. Para cada uma, é o conjunto das culturas contemporâneas e passadas que desempenha o papel do corpus. Com efeito, uma cultura não é uma totalidade, porque se forma e desaparece nas trocas e nos conflitos com os outros. (id. ib. p. 15)

A fundamentação antropológica da semiótica permite, numa primeira etapa, equilibrá-la sobre a diversidade das línguas, como também, na multiplicidade dos sistemas de sinais. Sobre as línguas, Rastier (2012, p.6) presta as seguintes informações:

Sem origem identificável por falta de dados, as línguas são criações coletivas que continuam todos os dias, já que cada um de seus usos as modifica potencialmente. Estão constituídos por textos orais ou escritos, ou seja, por objetos culturais produzidos no seio de práticas sociais que pertencem à história. O mesmo sucede com as outras performances semióticas: imagens, películas, músicas, etc.

Em outras palavras, a semiótica da cultura, para diferenciar os signos verbais dos outros sistemas, criou o conceito de modelização, que pode ser vista de duas formas: modelização primária (a própria língua) e modelização secundária (sistemas que partem do sistema primário):

Para os semioticistas, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural. Contudo, cada sistema desenvolve uma forma peculiar de linguagem e, no processo de decodificação do sistema modelizante não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído (MACHADO, 2003, p. 50-51).

Assim, todo texto é um conjunto de signos em interação, ou seja, texto, segundo Machado (2007, p. 148), é “(...) um sistema finito, onde ingressam diferentes códigos e linguagens em múltiplas combinações, formando uma unidade textual heterogênea e dinâmica, fechada do ponto de vista formal, mas aberta quanto aos códigos das linguagens que a formam.” No nosso entender, a xilogravura, por exemplo, é um texto formado por meio da seleção e combinação de signos. Machado (2003, p. 42) afirma, ainda, que seria um mecanismo dialógico que inter-relaciona diferentes sistemas de códigos, contribuindo para um enriquecimento mútuo:

(...) de que todas as relações sejam impulsionadas pela troca (...) Na troca, os agentes envolvidos se enriquecem. O signo não se mantém alheio a este processo. Tanto assim que, do ponto de vista semiótico, às relações de troca se denominou semiose. A troca é imprescindível às relações tão somente porque o existir se define pela interação, não pelo isolamento.

Nesse panorama, Barthes (1984, p.82) amplia essa afirmação ao observar que: “Toda imagem é polissêmica, implicando, subjacente aos seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros”. Baseado nesse autor, Pietroforte (2004, p.49) diz que “ quando entre palavra e imagem há uma relação complementar, que se resolve na totalidade da imagem, (...), o verbal cumpre sua função de etapa.”

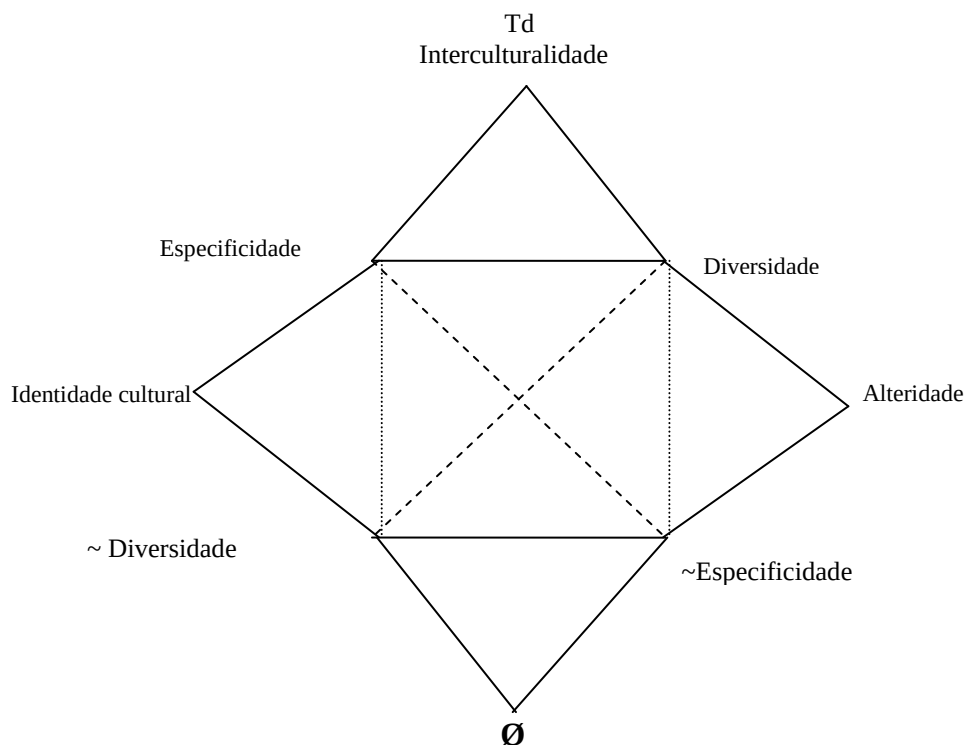
Ainda, no tocante à questão das linguagens em suas diversidades culturais, observamos que esta faculta ao sujeito sua condição humana, Pais (2009, p.19) comenta:

A riqueza do homem é a sua diversidade linguística, cultural, social e histórica. A língua e os seus discursos, juntamente com as semióticas não-verbais, conferem a uma comunidade humana: a sua memória social; a sua consciência histórica; a consciência de sua identidade cultural; a consciência de sua permanência no tempo. Assim, configura-se a semiótica das culturas como uma ciência da interpretação.

Dessa forma, são as circunstâncias de cada investigação e seu respectivo *corpus* que vão requisitar os elementos, meios e abordagens necessárias para o processo pleiteado em seu percurso transitório. Enfim, é assim que os modelos disponíveis nessa ciência serão utilizados em seus diferentes aspectos, desde que portem sentidos significativos que sejam relevantes no processo de transcodificações interculturais.

Geertz (2008) mostra que, para se falar de cultura e estabelecer os seus respectivos valores, é necessário conviver com a mesma no seu cotidiano, na sua simplicidade, obtendo o máximo de informações, de preferência em primeira mão. Esse cuidado, recomendado pelo autor, decorre de uma sucessividade de equívocos historicamente relatados ao longo do tempo. Dessa maneira, para que o analista de cultura tenha resultados mais satisfatórios, deverá fazer um percurso, partindo das entranhas do objeto de análise e de acordo com as informações adquiridas, buscar os postulados teóricos que irão fundamentar tal estudo. Nunca deve fazer o contrário para não cair em equívocos que irão prejudicar a pesquisa em sua qualidade e durabilidade. Em outras palavras, cabe aos pesquisadores, ao fazer o seu estudo, analisar a cultura não como ciência experimental, buscando leis, mas como ciência em busca dos significados. Estudar a cultura é analisar um conjunto de símbolos e representações, produzidas e partilhadas pelos sujeitos dessa cultura; é interpretá-la e não decodificá-la, na busca de considerá-la, cuidadosamente em si mesma, como um artefato que pode ser analiticamente descrito e reflexivamente interpretado.

Tomados os cuidados devidos, plenos de responsabilidade e consciência semiótica, eficiente com os respectivos procedimentos nos diversos níveis de abordagem semiótica, estendem-se os procedimentos de caracterização de determinada cultura em detrimento a outras comparadas. Pais (2009, p.21) colabora com esse processo, possibilitando uma melhor visualização didática através do seguinte octógono:



(Esquema 4)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *especificidade* e *diversidade*. As relações entre *especificidade* e *não-diversidade* definem a identidade cultural que é a essência resultante das práticas sociais de um sujeito em interação com sua comunidade e com o ambiente em geral, podendo se estender-se amplamente no tempo e no espaço. *Diversidade* e *não-especificidade* representam a alteridade, nome dado a relação mútua, interativa e dependente entre determinado sujeito e tudo o que seja o outro. *Não-diversidade* e *não-especificidade* correspondem a inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

A semiótica das culturas projeta-se solidária com as ciências da cultura das sociedades humanas e com uma filosofia das formas simbólicas. Essa semiótica tem fundamento conceptual preparado pela antropologia semiótica, cujas propostas teóricas e descritivas ajudam, inclusive, as ciências sociais no que estas pretendem afirmar em suas respectivas identidades e legitimidades. É com relação a uma problemática mais atual que Rastier (2010, p. 65) é decisivo em dizer que:

Perante os programas reducionistas que ameaçam o conjunto das ciências da cultura, o seu desenvolvimento permanece um desafio para os próximos anos: de um lado, a semiótica das culturas parece a única perspectiva global que pode se opor ao computacionalismo que hipotecou a problemática e os resultados das investigações cognitivas.

Por outro lado, é indispensável compreender a mediação semiótica para descrever os fatores culturais na cognição, identificando o cultural com o humano, uma vez que a mediação semiótica é característica da cognição humana.

A partir da familiarização entre a linguística comparada e a antropologia moderna, Rastier (ib. p.10) considerou necessário estabelecer uma distinção entre os mundos culturais, o que resultou em uma organização ternária das zonas antrópicas, baseada na associação do ser vivo com o meio ambiente e a respectiva condição universal da evolução biológica: local com global, indivíduo com sociedade e organismo com ambiente. Dessa forma, destaca o entorno (ou Umwelt na terminologia de Uexküll, 1975) que absorve os níveis das apresentações e semióticos e o mundo oculto (Welt id. ib.) que corresponde aos níveis fenofísicos.

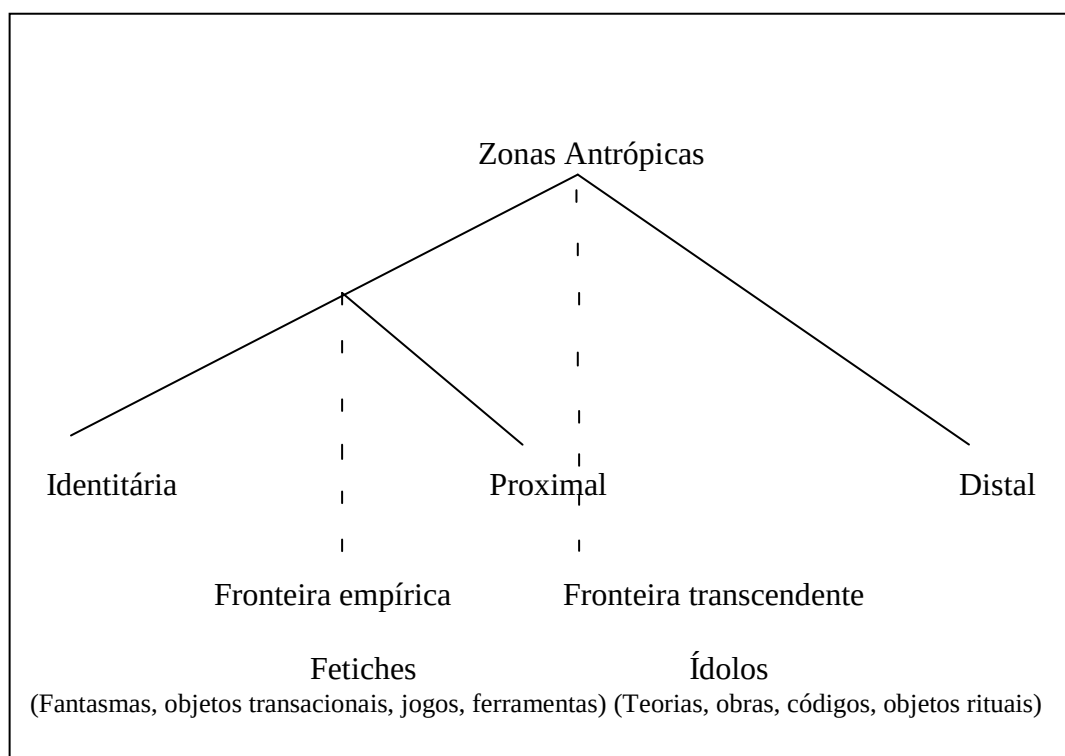
O nível semiótico do entorno humano é caracterizado por “rupturas categoriais”, geralmente gramaticalizadas, objetos de escolhas incessantes e obrigatórias dos locutores que situam qualquer enunciado em pelo menos uma das zonas delimitadas. Essas rupturas se sedimentam em todas as línguas descritas, permitindo um alcance antropológico, ou seja, a ruptura (pessoal, local, temporal e modal). Considerando as três zonas, que ele chamou de identidade ou coincidência, de proximidade ou adjacência e de distanciamento e, unindo às rupturas consideradas anteriormente, vejamos sua descrição no quadro a seguir:

	<i>Z. identitária</i>	<i>Z. proximal</i>	<i>Z. distal</i>
<i>Pessoa</i>	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
<i>Tempo</i>	AGORA	RECENTE EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
<i>Espaço</i>	AQUI	ALI	LÁ, ACOLÁ ALHURES
<i>Modo</i>	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL
	⚡ ⚡ <i>Fr. empírica</i> <i>fr. transcendente</i>		

(RASTIER, 2010, p.23)

(Esquema 5)

Rastier (id. p.28) chama atenção para duas fronteiras ou linhas fronterizas: a empírica, que se estabelece entre a zona identitária e a zona proximal, cujos objetos são chamados fetiches (ex: ferramentas, objeto transacional (boneca), fantasma); e a fronteira transcendente, ocorrida entre essas duas zonas e a terceira, que é a zona distal, cujos objetos são chamados ídolos, dentre estes, os rituais, as obras de arte, os códigos jurídicos, as teorias filosóficas, científicas e religiosas. O esquema, a seguir, permite uma visualização.



(Esquema 6)

Em resumo, o dispositivo antrópico se equilibra sobre dois eixos: o eixo da representação que corresponde à mediação semiótica, unindo os três níveis (apresentação, semiótico e físico) e o eixo da interpretação que corresponde à mediação simbólica e promove as três zonas (identitária, proximal e distal).

1.4. A etnoliteratura e seus discursos

A etnoliteratura compreende um saber literário referente ao ântropo no qual se podem evidenciar aspectos raciais e socioculturais de um grupo ou de uma sociedade. Assim, podemos falar, por exemplo, de grupos étnicos (negro, índio, branco) ou então, do grupo sociocultural a que pertence o sujeito (erudito, popular etc). Aqui, consideramos o termo aplicado à literatura popular.

Destacando uma tipologia dos discursos e dos universos de discurso, Pais (1982-1984), em estudo sobre o assunto, agrupou diversos critérios, como os modos de existência e produção de saber, as estruturas de poder, as relações de enunciação e enunciado, os efeitos de sentido e outros, tecendo uma combinação dinâmica entre eles. Foi necessário distinguir o discurso enquanto processo discursivo de produção e o texto, produto enunciado.

A partir daí, considerou a existência de três tipos de discurso: os discursos sociais não literários, os discursos literários e os etnoliterários. Cada um difere entre si por apresentar características próprias. Os primeiros são assim definidos pelo autor:

[...]os discursos sociais não-literários, tais como, os discursos científico, tecnológico, político, jurídico, jornalístico, publicitário, pedagógico, burocrático, religioso, dentre outros. Esses universos de discurso são ditos sociais, porque, embora tenham emissor e receptor individuais, caracterizam-se por enunciação e enunciatário coletivos, um grupo ou segmento social, partidos políticos, legisladores, comunidade científica, grupos profissionais, etc. Denominam-se não literários, porque a função estética, conquanto neles exista, com características específicas, não é determinante de sua eficácia, nem de seu estatuto sociossemiótico, conferido pela sociedade. (PAIS, 2005, p.02)

Os discursos literários diferem dos não literários por não adotarem a verossimilhança que desempenha determinada função entre os sujeitos-enunciatários-leitores e desprezam a veridicção peculiar aos discursos científico e jurídico. O que interessa, do ponto de vista dos universos de discurso literários, é persuadir e seduzir o leitor ouvinte. Este recurso de poder-fazer-crer o enunciatário é atualmente muito utilizado nos romances e nas novelas televisivas. Nesse caso, segundo Pais (2005, p.02):

Os discursos literários parecem ter outras atribuições no seio da vida social. São vistos como ficcionais, despertam emoções, suscitam o prazer do texto e constituem, geralmente, não imitações da vida mas metáforas da vida, que conduzem a uma melhor compreensão desta. A função estética é elemento determinante de sua eficácia e de sua valorização social.

Assim como os literários, os universos de discurso etnoliterários não apresentam o mecanismo de verossimilhança, sua principal característica. É comum encontrar nesses discursos, narrativas que não aconteceram de verdade nos moldes em que são explicitadas. Seus autores não são conhecidos. O sujeito enunciador é geralmente apagado ou substituído por um ente imaginário ou virtual. As marcas de tempo e espaço são apagadas ou muito vagas. Essas características produzem um efeito de sentido de atemporalidade e remetem a um espaço que é o da utopia, do não-lugar. Batista (2013, p.159) observa que não se pode generalizar tais afirmações devido à ocorrência de textos que possuem origem conhecida (cordel e cantoria) que possuem autor, enunciador, bem como marcas de tempo e lugar delimitadas. Dessa forma, o que se pode afirmar é:

A existência de duas naturezas de discursos etnoliterários: um originário da oralidade, vindos de uma longínqua tradição de que são exemplos as cantigas e narrativas orais nas quais estas marcas são eliminadas; e outro de formação mais recente, como o cordel e a cantoria que as podem delimitar. Esta expressão mostra que existe uma possibilidade e não uma obrigatoriedade de os textos apresentarem as marcas referidas.

É válido observar que os textos vindos de uma tradição, que sofrem um processo de criação por um autor popular, sofrem alterações em consequência das preferências do autor no momento do texto enunciado.

Segundo Batista (2013, p. 160-161), os discursos etnoliterários recriam um tipo de memória social que sustentam e caracterizam uma identidade cultural, representando um saber compartilhado sobre o mundo. Esse saber pressupõe um conhecimento anterior ao conhecimento escolarizado, que é transmitido contiguamente de um sujeito para outro. Esse processo faz gerar os bens relacionais que beneficiam a sociedade pelos seus valores, embora esses bens não sejam passivos de mercado.

Os discursos etnoliterários não se submetem aos mesmos critérios que modelam os discursos literários e os discursos sociais não literários. Apresentam um sujeito enunciador coletivo que ressurge sempre que os textos são retomados e modificados de geração a geração. Não se enquadram nos discursos sociais não literários porque não são ficcionais, nem documentais, contrapondo-se à memória oficial da história, recriando-se assim um outro tipo de memória social. Nessa ordem, os discursos etnoliterários são guardados na memória e repetidos pelos contadores durante séculos. Vale ressaltar que a repetição permite variações no texto original que vão se avolumando com o passar do tempo. Sobre isso, afirma Batista (2013, p.165):

O saber, na verdade, não está internalizado em um único sujeito, mas é fruto do fazer de sujeitos vários que, repetidas vezes, reconstroem os textos de acordo com a necessidade prevista no momento da enunciação. Verifica-se que tudo é tempo no texto cuja história é trazida de um passado longínquo para a atualidade, presentificando-se continuamente.

Os contadores que equivalem aos trovadores medievais têm importância fundamental na manutenção desses discursos, em virtude da persuasão que exercem sob as pessoas a que contam. E Pais (2005, p. 03-04) acrescenta o seguinte:

(...) tais textos são percebidos pelos sujeitos-enunciatários-ouvintes simultaneamente como fábulas e como veredictórios, portadores de ‘verdades’ gerais e universais. Têm, também, esses textos um efeito de sentido de permanência, dizem da natureza humana e podem, por isso, ser considerados como representantes de formas de humanismo.

Os discursos etnoliterários têm elevada importância no sistema de valores e de crenças que compõem o imaginário coletivo popular, proporcionando ampla visão de mundo no universo semiótico. Nesse sentido, constituem documentos de muito valor, tradutores de uma cultura e do seu processo histórico.

É certo que, desde a Idade Média até os dias atuais, cantados ou recitados, na Europa ou no nordeste brasileiro, esses textos relatam eventos inverossímeis; aventuras dadas em tempo e espaços não identificados, e servem para divertir o povo. Além disso, proporcionam lições exemplares que servem para as pessoas refletirem. Pais (2005, p. 04) acrescenta ainda:

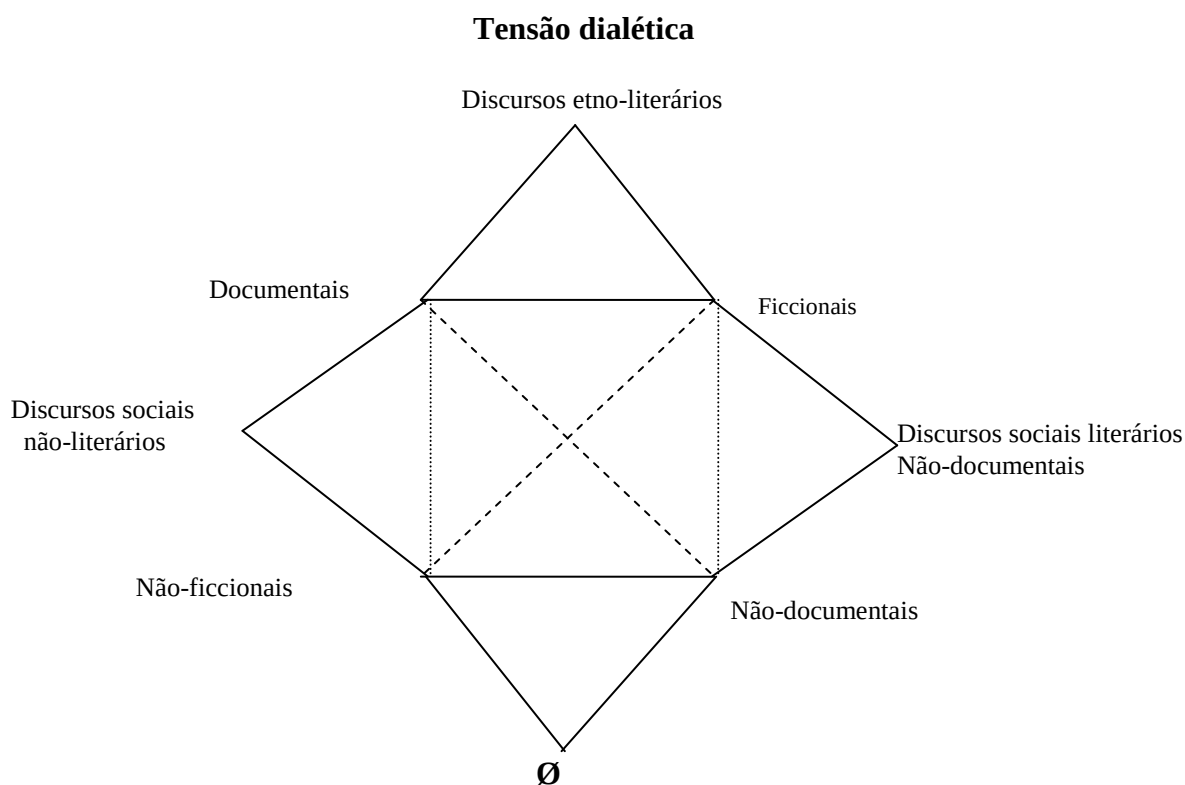
(...) os discursos etno-literários incorporam, sustentam, caracterizam uma identidade cultural. Representam um saber compartilhado sobre o mundo, traduzido em amplas sucessões de metáforas. Constituem, pois os discursos etno-literários um patrimônio cultural, por sua riqueza, complexidade e diversidade.

Os discursos etnoliterários, cujos textos possuem importantes funções sociais e culturais, assemelham-se aos *mythos* da cultura grega antiga; oferecem subsídios para pesquisas antropológicas e reflexões da *psyché-humana*; revelam e sustentam sistemas de

valores e de crenças; compartilham um “saber” sobre o mundo que integra o imaginário coletivo de uma cultura, de uma sociedade; contribuem para o sentimento de sua permanência no eixo da História e para a configuração de uma identidade cultural da comunidade em causa; favorecem a compreensão do processo histórico da cultura.

Nesse panorama, os gêneros literários de expressão popular, nas palavras de Batista (2013, p.160), “se diferenciam por uma enunciação, muitas vezes híbrida e enriquecida por muitas linguagens, como no canto, o gesto, dança, que a transformam em um espetáculo semiótico de grandes proporções.”

Comparando os discursos etnoliterários com os literários tradicionais e os sociais não literários, Pais (2005, p. 07) elaborou um modelo semiótico que se configura através do seguinte octógono semiótico:



(Esquema 7)

Aqui se percebe que os discursos documentais são contrários aos ficcionais. Estes implicam em não-documentais. Ficcional e não-documental se combinam, tendo como resultado os discursos literários. Documentais implicam em não-ficcional, dando lugar aos discursos sociais não literários. Os discursos etnoliterários sustentam-se numa tensão dialética estabelecida entre os termos documentais e ficcionais, o que segundo Pais confirma a função mítica e pedagógica dos discursos etnoliterários. Na parte inferior do gráfico, tem-se a inexistência semiótica, produto da combinação entre não-ficcional e não-documental.

São inúmeras as modalidades de textos que comportam esses discursos etnoliterários. O folheto poético impresso (cordel), por exemplo, guarda com elevado êxito esses discursos e faz-se representar pela arte da xilogravura se perpetuando na memória popular de uma geração a outra. Dessa forma, a xilogravura tem uma fundamental importância, considerando o seu poder de representação em responder por essas narrativas poéticas que envolvem elementos da memória e cultura popular.

2. XILOGRAVURA, TRAÇOS E TRAJETO DE UMA ARTE LINGUAGEM

2.1. O desenrolar histórico

A gravura nasce da necessidade interior que o ser humano tem de se expressar e de registrar seu pensamento. É nesse sentido que pensam Jorge e Gabriel (1984, p.13), acrescentando que gravura é um processo de reprodução, existindo desde as origens da humanidade, o que revela a necessidade imperiosa que o homem tem em dominar a matéria.

O processo de elaboração da gravura desenvolve-se numa determinada matéria e é essa matéria que lhe determina o nome. Por exemplo, se a gravura for feita em papelão, será chamada papelogravura, se for feita na madeira, xilogravura, e assim ocorre com as demais técnicas.

A xilogravura é a arte de talhar a madeira ou impressão obtida por meio dessa técnica. Vale dizer que, para Costella (2006, p. 28), xilogravura é apenas a gravura feita com a matriz, a técnica ganha outro nome: xilografia, que, etimologicamente, é composta de duas palavras de origem grega: xilon (ξύλον), que significa madeira, e grafó (γραφω) que é gravar ou escrever.

Por ser portadora de uma memória consolidada na arte de gravar signos em madeira, permitindo a reprodução desses sobre qualquer material conveniente, a xilogravura ocupa um lugar de destaque e de elevada importância. Segundo Carvalho Neto (2005, p. 07), existe uma obscuridade quanto à origem dessa arte. Não se sabe ao certo quando ela começou a ser praticada, nem quem foi o seu inventor. Entre as técnicas de impressão, essa foi uma das primeiras a ser criada (CARVALHO, 2012, p.263). Segundo Costella (2006, p.35), foi iniciada sobre tecidos, passando depois a ser impressa sobre papel. Todavia, seus registros se alastram por diversos continentes e países. Por

exemplo, os egípcios, de acordo com Chamberlain (1988, p.11), estampavam seus tecidos utilizando blocos de madeira bem antes da era cristã:

La tela estampada más antigua que se conserva-egipcia también – data Del siglo IV d. C. En El siglo VI d.C., La estampación com bloques de madera había alcanzado em Egipto um alto nível de desarrollo. Al mismo tiempo parece que este arte estava muy difundido, siendo incluso algo muy común, en otros lugares, como, por ejemplo, La India, Méjico, Persia, Perú, donde se siguen practicando las mismas técnicas – y fue utilizado casi con toda seguridad por chinos y japoneses.⁴

De acordo com Chaves (2004, p.18), os chineses, além de criarem os ideogramas que evoluíram para a escrita fonética e, em seguida, para o alfabeto, também faziam gravação em tira de bambu e em pranchas de madeira que na época serviam como base de escrita para vários documentos.

A xilogravura era utilizada para estampar selos, papel moeda e imprimir orações budistas. Segundo Jorge e Gabriel (1984, p.14), essa técnica também era utilizada na reprodução de pintura e fabricação de livros que datam do século VIII. Porém, como vamos ver na citação seguinte, é provável que esse tipo de livro deva ter aparecido no Oriente antes do século VIII:

⁴ A tela estampada mais antiga que se conserva – egípcia também, data do século IV d. C. No século VI d. C., a estampagem com blocos de madeira havia alcançado no Egito um alto nível de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, parece que esta arte estava muito difundida, sendo inclusive algo muito comum nos outros lugares, como por exemplo, a Índia, México, Pérsia, Peru, onde se seguem praticando as mesmas técnicas. E foi utilizando quase com toda firmeza por chineses e japoneses. (TRADUÇÃO NOSSA)

(...) lós ejemplos más antiguos cuya fecha se conoce com seguridad se encuentran em El pergamino del Sutra Del Diamante, um importante livro sagrado budista, impresso em 868. La complejidad Del diseño, El refinamiento Del dibujo y La calidad global de La impresión sugieren que no se trata ni mucho menos del primero de su clase.(CHAMBERLAIN, 1988, p.12).⁵

É contributivo que vejamos em sua magnitude essa obra impressa por Wang Chieh, onde aparece uma imagem de Buda pregando no Jardim de Jetavana:



(HERSKOVITS, 1986, p.90)

(Quadro 1)

⁵ Os exemplos mais antigos, cuja data se conhece com segurança, encontram-se no pergaminho do Sutra Del Diamante, um importante livro sagrado budista, impresso em 868. A complexidade do esboço, o refinamento do desenho e a complexidade global da impressão sugerem que não se trata nem muito menos do primeiro da classe. (TRADUÇÃO NOSSA)

Esse livro hoje em dia integra o acervo da Biblioteca Britânica (CARVALHO 2012, p.262), após ser encontrado, em 1907, em uma caverna fechada pelo o arqueólogo Marc Aurel Stein, em Dunhuang, no nordeste da China.

Na Europa, com a expansão do papel, a xilogravura começa a aparecer com maior frequência para produzir imagens sacras, afirmando-se, de acordo com Grangeiro (2002, p.138), durante a Idade Média, através de iluminuras e confecções de baralhos⁶, apenas como técnica de reprodução de cópias. Embora mais tarde comece a ser valorizada enquanto manifestação artística em si:

El grabado em madera tiene sus antecedentes em las cartas de juego, conocidas ya de lós italianos em los últimos años Del siglo XIII y de lós franceses y alemanes em los primeiros del XIV, las cuales, sin Duda, pudieron sugerir El procedimiento xilográfico. (BOTHEY, 1997, p.46).⁷

Em Portugal, segundo Soares (1940, p.8), a xilogravura servia de retábulo nas casas pobres, onde não podiam figurar custosos quadros a óleo:

(...) aparecem imagens de um S. Cristóvão em 1423 ou 1440, uma descida da Cruz e várias cartas de jogar. Este gênero, que se conservou até quase nossos dias, revela sempre uma arte popular, em que a representação das figuras é, as mais das vezes, infantil e ingênua.

⁶ O uso da xilogravura em cartas de baralho foi tão eficiente que até os dias atuais permanece o modelo original chinês em diversos países.

⁷ A gravura em madeira tem seus antecedentes nas cartas de baralho, conhecidas já dos italianos, nos últimos anos do século XIII, e dos franceses e alemães, nos primeiros do século XIV, as quais, sem dúvida, puderam sugerir o procedimento xilográfico. (TRADUÇÃO NOSSA)

Dessas xilogravuras mencionadas por Soares, podemos citar a de S. Cristóvão:



(HERSKOVITS, 1986, p.96)

(Quadro 2)

Nessa xilogravura, é fácil perceber que o artista consegue expressar a religiosidade e sua relação com a natureza rústica. Mas também, produziu uma arte mais mimética, como é o caso da produção de cartas de baralho que também tinha lugar de destaque em Portugal. No entanto, esse capricho não se limitava apenas a Portugal, espalhava-se vigorosamente por toda a Península, senão pela Europa. Na França, por exemplo, Jean Dale, impressor que trabalhou em Lyon, entre 1450 e 1480, foi um dos primeiros que produziram cartas de baralho através dessa arte de gravar em madeira. Vejamos uma amostra do seu trabalho:



COSTELLA (2003, p.15)

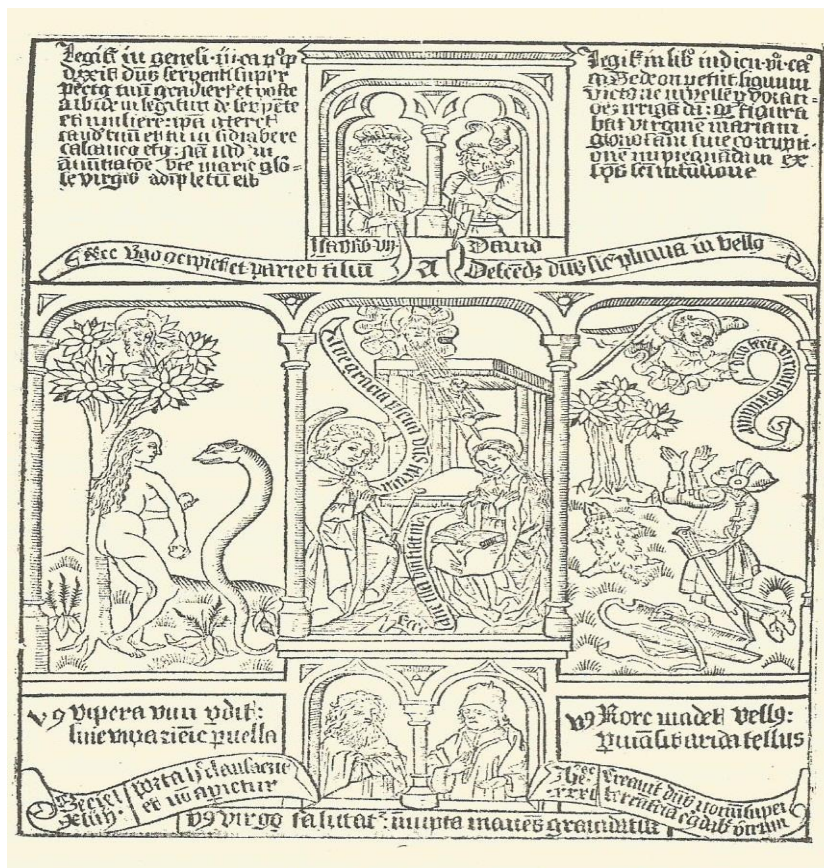
(Quadro 3)

E continuam Jorge e Gabriel (1986, p.14) a caracterizar essa arte:

Estas imagens anônimas, como anônima foi toda a arte da Idade Média, ornamentavam as paredes das casas humildes, forravam armários, cofres de viagem e ainda eram cosidas nas capas dos frades mendicantes.

Essa afirmação leva-nos a perceber que a xilogravura estava intrinsecamente relacionada com a cultura de cada povo. Inclusive merece destaque o fenômeno conhecido historicamente na Europa como a Bíblia dos Pobres. Ocorreu que, mediante os altos preços dos livros convencionais, privativos apenas para os ricos, foi aí que uns artistas, na época, resolveram esse problema, elaborando livros a partir da técnica da

xilogravura que, Segundo Costella (2003, p.18), utilizavam não só a imagem, mas os textos escritos:

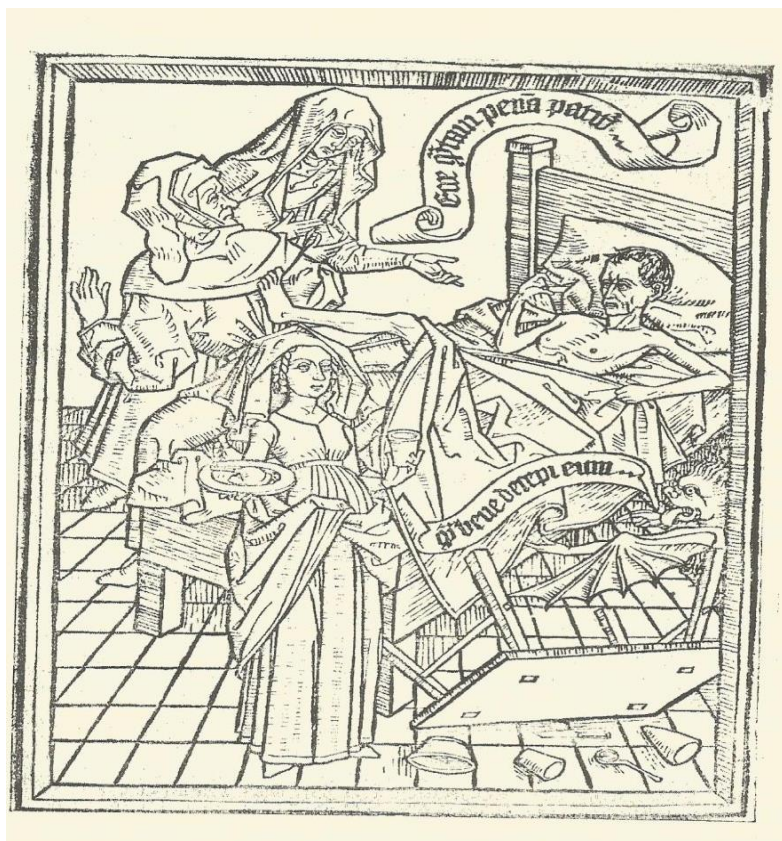


COSTELLA (2003, p.19)

(Quadro 4)

Dessa forma, a maioria das pessoas excluídas passou a ter acesso a essas interpretações bíblicas, inclusive com direito a uma leitura mentalizadora a partir das imagens.

Além da xilogravura ilustrar livros, tanto na capa como ao longo dos respectivos capítulos, essa arte marcou presença desde o mundo antigo, realizando feitos benevolentes, sempre num contexto artístico, inspirador e ousado, como é o livro *A Arte de Morrer*, que possui 11 xilogravuras e 13 páginas de textos, que encorajam as pessoas a compreender o fenômeno da morte. Vejamos uma dessas xilogravuras:



COSTELLA (2003, p.17)

(Quadro 5)

A xilogravura foi praticada com sucesso por ilustradores célebres, como Albrecht Dürer (1471-1528), na Alemanha; Raoul Dufy (1877-1953), na França; Franz Masereel (1889-1971), na Bélgica; Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lasar Segall (1891-1957), Lívio Abramo (1903-1992), Mestre Noza (1897-1984), Walderêdo Gonçalves (1920), Gilvan Samico (1928-2013), José Costa Leite (1927), J. Borges (1935), J. Barros (1935), José Cavalcanti Ferreira/ Dila (1937), Abraão Batista (1935), Jerônimo Soares (1935), Ciro Fernandes (1942), José Altino (1946), Stênio Diniz (1953), Marcelo Soares (1953), no Brasil, entre outros.

Considerado um processo bem antigo de reproduzir imagem, a xilogravura, segundo Chaves (1999, p.170), precedeu a invenção da imprensa, sendo, portanto, o embrião de uma das mais importantes descobertas: a tipografia.

2.2. O fazer xilográfico

Ocasionalmente, vale dizer que é extremamente necessário por parte do xilogravador mostrar-se cauteloso na questão da aquisição de matrizes em madeira para trabalhos xilográficos, uma vez que tem avançado muito a devastação do meio ambiente, em especial das florestas. Por isso, é necessário cultuar, em qualquer parte do planeta, o bom exemplo de preservação e reflorestamento, até porque, de um lado, a lei estabelece rigor contra agressores ambientais e, de outro, o artista (xilogravador ou não) serve de espelho para o público. No caso do pesquisador, este precisa se comportar como professor, um exemplo a ser seguido pelas gerações futuras, com sensibilidade, respeito e amor pela natureza.

Há outros materiais que servem de matrizes para a gravação em relevo, utilizando técnicas similares a xilogravura. Esse é o caso dos trabalhos feitos com isopor e neolite, no entanto, apesar de isento do corte de árvore, esses materiais causam dificuldade em se trabalhar a gravura em relevo, considerando aspectos peculiares de cada um desses, como por exemplo, a fragilidade do isopor e o odor intoxicante do neolite, espécie de borracha utilizada em indústria de calçados. Nessas circunstâncias, torna-se aconselhável que o artista elabore suas gravuras em madeira apropriada, desde que seja esta adquirida de maneira ecologicamente correta, incluindo nesse processo o reflorestamento com plantio da espécie utilizada.

Escolhida a madeira apropriada e o sistema de corte (xilogravura ao fio⁸ e xilogravura de topo⁹), partimos para a técnica de impressão que consiste em gravar imagens numa madeira, utilizando instrumentos cortantes, como goiva (em U ou em V), estilete, buril, faca, canivete, formão e até mesmo bisturi, aspa de guarda-chuva, prego e outros instrumentos adaptados.

Depois da madeira entalhada, esta recebe, com a ajuda de um rolo de borracha, uma fina camada de tinta. Nesse momento, percebemos que os cortes ficam sem tinta, ao passo que as partes não trabalhadas ficam entintadas. Para fazer a impressão, basta posicionar o material (papel, tecido e outros) que será estampado sobre a matriz entintada e fazer pressão, utilizando a própria mão - com o auxílio de uma colher ou espátula de madeira, por fricção nas costas do material, resultando numa xilogravura de cunho artesanal- ou ainda, fazendo uso de uma prensa específica para xilogravura (prensa de

⁸ Quando o corte é realizado, no sentido das fibras da árvore, ou seja, em tábuas

⁹ Quando o corte é transversal ao tronco, ou seja, em discos

rosca, prensa de cilindros), onde a pressão exercida sobre a matriz, ao contrário da anterior, ocorre de maneira uniforme. Vale dizer que a imagem vai sair invertida, como em um carimbo, logo devemos estar consciente de que a imagem que está desenhada na face da madeira projeta-se invertida na impressão. É o que mostra a xilogravura de nossa autoria a seguir:



(Quadro 6)

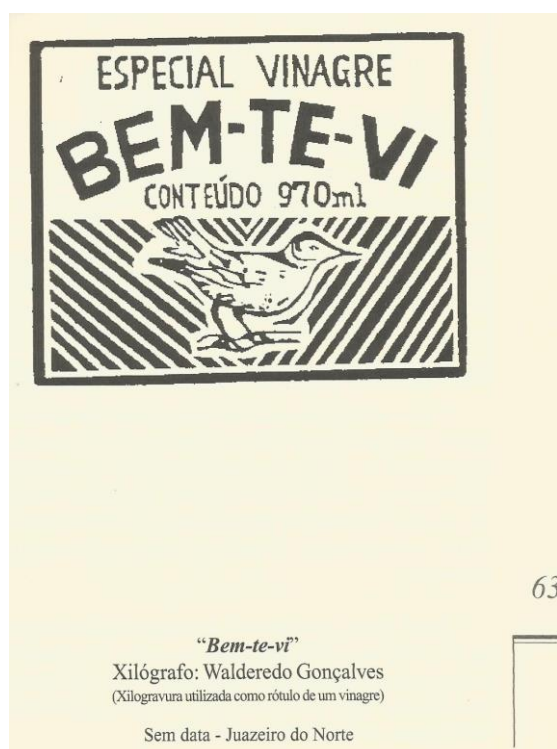
O papel utilizado pode ser o sulfite, porém os mais apropriados são vergê, canson, colorset e debret. Vale ressaltar que esse tipo de material deve ser protegido dos raios solares diretos, da umidade e dos bichos de toda espécie. Se a matriz xilográfica for impressa nesse tipo de material, a tinta apropriada para a impressão é a tipográfica, que pode ser encontrada em papelarias ou lojas de material tipográfico.

O tamanho da matriz é variável conforme o objetivo do xilogravador. Grande parte da produção xilográfica foi projetada para capas de folheto poético impresso (cordel), que medem 10x15.

Vale dizer que, após o processo de impressão, devemos limpar com óleo mineral, jornal e tecido a matriz, bem como os outros materiais utilizados, pois, se não fizermos isso, podemos perder todo um trabalho.

2.3. A xilogravura no Brasil

No Brasil, a xilogravura e a tipografia só foram utilizadas de modo oficial a partir de 1808, com a chegada da Família Real e a instalação da Imprensa Régia, do Arquivo Militar e do Collegio das Fábricas, no Rio de Janeiro. Os primeiros xilogravadores se alastram pelas capitais, produzindo cartas de baralho, ilustrações para anúncios, livros e periódicos, rótulos etc. Serve de exemplo a seguinte ilustração:



COSTELLA (2003, p.63)

(Quadro 7)

Para uma melhor compreensão desse episódio, é necessária uma breve revisão do período colonial, quando os portugueses deram início à implantação da cultura europeia no Brasil. Como já faziam os portugueses em outras terras, aqui não foi diferente: no

processo colonizador, transformaram os valores culturais nativos, dispostos nos costumes, crenças e rituais dos colonizados, modificando e destruindo esses valores em longo prazo e ressignificando-os em conformidade com seus interesses.

Ao que se tem notícia, antes mesmo da colonização, no interior do nordeste¹⁰, os índios já exerciam trabalhos artísticos que derivavam da própria xilogravura, como por exemplo, as impressões de símbolos e crenças em seus próprios corpos que costumavam ser feitas utilizando pedaços de madeira talhados com desenhos em relevo, que eram utilizados para aplicar tinta de sementes, frutos e madeiras e estampar a pele. Esse processo se estendia nos utensílios de caça e pesca; nos utensílios para tomarem líquidos, como *meisinha*¹¹, xarope, água etc, e ainda nas demais ornamentações das aldeias. As cabaças, os tambores, os potes eram talhados e ilustrados, tornando-se mais belos e mais fáceis de serem conduzidos porque não deslizavam das mãos, devido o alto-relevo que possuíam. Além do mais, esses símbolos eram sagrados por quem os talhou, sendo utilizados para demarcar áreas habitadas pelas respectivas tribos de modo que uma tribo respeitasse os símbolos da outra.

Foi com esse pensamento e posse de algum material comprovado que Costella (2003, p.50) optou por acreditar que os índios tenham sido os primeiros xilogravadores a atuarem no território brasileiro. Como embasamento, o mesmo parte da premissa de que:

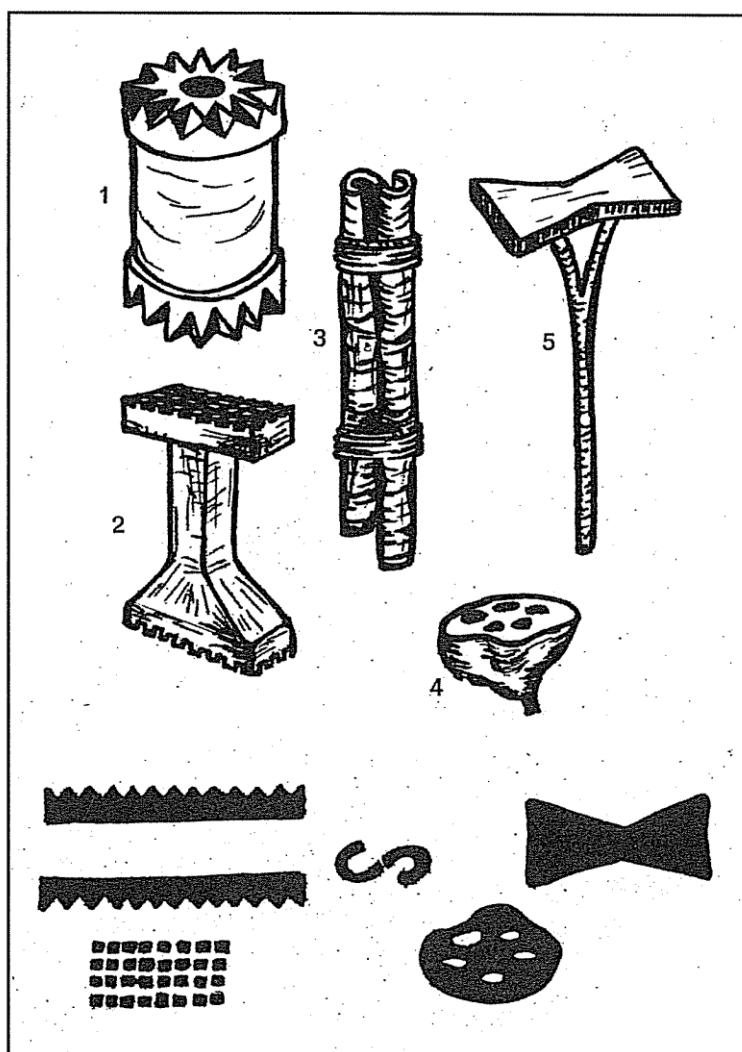
Segundo antigos relatos de viajantes, foi possível constatar em várias tribos o emprego de matrizes de madeira para imprimir, com tinta, desenhos rituais na pele do corpo humano e, mais raramente, para estampar peças de indumentária. (ID.,IB., p.50)

¹⁰ Houve um retardamento dessa região dado a sua distância da metrópole e dos grandes centros.

¹¹ Remédio caseiro feito com plantas medicinais.

Cada tribo utilizava técnicas apreendidas e assim desenvolvia seus utensílios. Quanto à diversificação desses trabalhos, ocorridos entre os povos indígenas brasileiros, Costella (ib., p.50) afirma que mais de vinte tribos, comprovadamente, trabalharam essa técnica, sendo que as mais destacadas pela habilidade artesanal e variedades de modelos são os canelas, os apinajés e os xavantes.

Dessa forma, têm eficiência algumas matrizes indígenas produzidas em diversas madeiras, talos e cascas vegetais que se assemelham com rústicos carimbos. É o que Costella (ib., p.51) mostra no quadro a seguir:



51

CARIMBOS INDÍGENAS

(No alto) Tipos de carimbos segundo classificação de Herbert Baldus:

1. rolo; 2. plano-largo; 3. vareta; 4. fruto de babaçu cortado; 5. cabaça.

(Embaixo) Estampas obtidas com tais tipos de carimbos.

(Quadro 8)

Segundo Chaves (2004, p.45), dentre as madeiras mais apropriadas para o entalhe e impressão encontradas no Brasil, as mais comuns são cedro, cerejeira, imbuia, louro, mogno, peroba e pinho, porém a madeira de maior preferência, utilizada pelos xilogravadores nordestinos, é a umburana¹², que é, na avaliação de Costella (2003, p.62), madeira dócil, sem fibras, que permite liberdades no corte ao fio.

Com a expansão da colonização aos lugares afastados, promovendo a transformação da cultura indígena, houve uma dominação por parte dos colonizadores europeus que, supostamente, teriam utilizado a xilogravura como veículo de divulgação dos seus propósitos.

Aos poucos, a colonização, através da igreja, foi intensificando sua atuação no sentido de emplacar os costumes europeus, até que, com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, seus operadores, dispondo de novos meios e técnicas mais avançadas, passaram a produzi-las com fins ideológicos em favor da missão pleiteada de colonizar o povo. Dessa forma, a xilogravura se estendeu aos rituais sagrados, estando presente nos tecidos que integram os rituais, como missa, novenas, catecismo etc.

A presença do algodão no Nordeste, trazidos pelos ingleses, quando do acompanhamento da Família Real para o Brasil, trouxe benefícios relevantes para a população local na produção artesanal de tecidos. O algodão era descaroçado manualmente e batido entre as mãos até que a lã ficasse pronta para ser estirada e retorcida pelo fuso e transformada em um fio. Este, inicialmente, enrolado em novelo e depois amarrado no tear para, manualmente, tecer outros fios, formava assim um tecido de lã de algodão. Neste, eram impressos gravuras, utilizando matrizes de madeira. Esse trabalho era realizado, comumente, nas casas das pessoas pobres. Mas, com o aumento da produção de algodão, entra em cena a visão meramente comercial desse produto. Chegam as máquinas mercantes, como fábricas de linhas e tecidos, para manufatura e para beneficiar os produtos. Dentre os maiores produtores de linha, destaca-se Delmiro Gouveia, cuja história foi prontamente colhida pelo cordel e ilustrada pela xilogravura.

Vale dizer que a xilogravura relata também um vasto conjunto de lendas, crendices e superstições disseminadas no imaginário coletivo nordestino. Essa é uma das razões que fazem também da xilogravura instrumento de fascínio e espelho cultural das

¹² Possui outros nomes vulgares: umburana, amburana, cerejeira, cerejeira-rajada, cumaré, cumaru, cumbaru, emburana, imburana, imburana-mansa, umburana-de-cheiro, umburana-macho.

identidades desses povos, o que levou Nascimento (2011, p.229-230) a intensificar essa afirmação ao dizer que:

[...] o componente de criatividade que integra o trabalho do xilógrafo não o reduz a uma cópia fotográfica do momento ou da sequência narrativa. A sua mensagem também elege aquele meio de expressão, o entalhe na madeira, ou na borracha vulcanizada, como veículo para suas emoções e para a sua ideologia, para a sua participação social, para o seu protesto, através do material disponível.

É nesse panorama que se situam as convicções de que realmente a xilogravura, em seu conjunto de traços, desperta em seus apreciadores a identidade enraizada em um povo, cujos registros favorecem a preservação dessa cultura, envolvendo o imaginário, com seus respectivos valores tradicionais, tão ameaçados atualmente pelos propósitos de um sistema que se opõe à preservação dessa memória.

2.4. Vinculação com a Literatura de Cordel

A vasta industrialização do algodão, que comentamos no item anterior, deu lugar a um espaço de destaque e conforto para se abrigarem algumas produções xilográficas, ainda tímidas. Mas foi a chegada do papel que sedimentou o lugar de conforto e de expansão apropriada para a arte xilográfica. Sua aparição em público se deu a partir da ilustração nas capas de folhetos impressos, com um mercado crescente de abundantes narrativas poéticas impressas. A xilogravura ganhou terreno e se antecedeu de maneira vistosa à própria narrativa contida no folheto. Em outras palavras, mesmo sendo analfabeto, bastava o leitor gostar da xilogravura presente na capa para levar a obra para casa, pois esta seria a porta de entrada para reunir a família e amigos e, através de um leitor-contador, acontecer um evento festivo. Isso atesta a importância das tipografias, trazidas bem antes por Dom João por ocasião da vinda da família real para Brasil, mais tarde providenciais na produção de folhetos com xilogravuras destacadas na capa.

Desde então, a xilogravura ganhou número e variação e se firmou enquanto uma arte popular utilitária e reveladora dos sentimentos cotidianos do povo, de modo a destacar artistas e despertar a necessidade de uma pesquisa mais apurada.

Nesse sentido, Maranhão (1981, p.74) comenta como o poeta e pesquisador Zé Bernardo contribui para o nascimento da maior escola de xilogravura nordestina:

Conta Noza que, em 1925, já residindo no Juazeiro, foi procurado por Zé Bernardo, para fazer-lhe umas “figurinhas de uma mulher sentada na cadeira, de um homem com um balaio de maxixe na cabeça, acompanhado de um cão, dando uma esmola a um velho”, para as capas dos seus folhetos. [...] Walderedo conta que, em 1935, trabalhando como tipógrafo, na gráfica da Livraria Ramiro, de Pergentino Maia, foi procurado por Zé Bernardo para imprimir uma oração do Coração de Jesus e, como nesta época não existia clichê no Crato, “tive que fazer para a oração um Coração de Jesus em madeira. [...] Antônio Relojoeiro começou a “gravar por conta própria” em 1948 em Imburana-de-cheiro e por isso, cobrando 2 mil-réis por cada clichê. A princípio, fazendo seus trabalhos, exclusivamente, para Zé Bernardo e, depois, para João Ferreira de Lima e João de Cristo Rei.

Foi no interior do Nordeste, entretanto, que a xilogravura obteve maior grau de função e importância para a cultura popular, devido ao seu uso para ilustrar capas de folhetos de cordel. Estes são livretos escritos em versos, em papel barato e constituem a expressão mais significativa da literatura popular escrita.

A literatura popular em folhetos, mais conhecida por literatura de cordel, tem uma história bem sedimentada na região nordeste do Brasil, desde a chegada do século XX, conforme Santos (2004, p.585):

Cordel é um tipo de literatura popular, também denominada folheto de feira. São livrinhos de 10 por 15 centímetros ou 11 por 16 centímetros que relatam acontecimentos bem variados. O cordel é uma poesia narrativa popular, impressa, que pode ter oito, dezesseis, trinta e duas, e, mais raramente, sessenta e quatro páginas não aparadas. Bem impresso em papel jornal. Quanto à denominação, cordel remete a cordão, espécie de barbante.

Contudo, Almeida (1993, p.2) afirma que os folhetos antigos não eram vendidos em cordão, mas em tampas de mala, bancas, em lonas, em esteiras estendidas no chão ou em bancos de feira. Quanto à ilustração destes folhetos, Santos (id. p.595) observa que a xilogravura sempre esteve presente geralmente nas capas, mais raramente, em alguns casos, essa ilustração tomou páginas inteiras no interior do folheto. Prestam-se, como exemplos, os folhetos *Viagem ao País de São Saruê* e *Guriatã, um Cordel para Menino*, ambos contendo xilogravuras também nas folhas internas.

Cascudo (1979, p. 11) faz um estudo didático e classificatório sobre a literatura popular, apresentando sua força e eficiência na impressão dos folhetos:

A Literatura Popular, típica, é impressa. Cada ano mais de mil folhetos são impressos no interior do Brasil e espalhados como fôlhas por todo o território, em mais de 200.000 exemplares. Uma dezena de editôras exclusivas não cessa a impressão, sempre renovada, dêsses folhetos que têm público fiel e complexo. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão são os maiores centros irradiantes. Em Belém do Pará há uma casa editora para a Amazônia. Mato Grosso e Goiás imprimem igualmente. Os assuntos são infinitos. Todos os motivos políticos, locais e nacionais, fazem nascer dezenas de folhetos, todos em versos, quadras, ABCB, sextilhas, décimas.

E continua esse pesquisador, mapeando o Brasil para destacar a atuação dessa literatura, evidenciando que nesse país é muito raro um folheto em prosa, como em Portugal, por exemplo. Todavia, destaca que há narrativas em folhetos sobre acontecimentos sociais, grandes caçadas ou pescarias, enchentes, incêndios, lutas, festas, monstruosidades, milagres, crimes, vitórias eleitorais. Fala ainda sobre uma série permanente em torno dos temas que têm devotos, odisseia de cangaceiros, milagres de santos, prisão de bandidos famosos, fugas espetaculares, sonhos, visões ligadas ao Padre Cícero do Juazeiro, Cícero Romão Batista (1844 – 1934), que continua fornecendo motivo a uma tonelada anual de folhetos (ib. id.).

Cascudo expõe sua experiência ao conhecer no sertão o poeta Leandro Gomes de Barros (1868 – 1918), que viveu com família e decência, exclusivamente para escrever versos, imprimi-los e vendê-los às dezenas de milhares. Numa leitura rica em detalhes e curiosidades informativas. Sobre Leandro, Cascudo (id., p.12) acrescenta que: “Foi autor de mais de mil folhetos com mais de 10.000 edições. Tudo quanto escrevia era imediatamente lido pelo povo.”

Nesse mesmo quilate, apresentamos Francisco das Chagas Batista (1885 – 1929), deixando mais de quinhentos folhetos impressos, seguido de João Martins de Athayde (1880 - 1959), muito diluído também por entre o povo, aclamado na década de quarenta como maior poeta do nordeste, elogiado por Tristão de Athayde e Mario de Andrade.

Essa literatura é refletida na mentalidade coletiva, principalmente do povo nordestino, que ainda guarda uma grande fortuna literária, traduzida em contos, ou histórias de Trancoso, romances, charadas, relaxos, adivinhações, enigmas e narrativas diversas que abarcam tudo isso. Floresceu a partir do início do século XIX, atravessou o período da ditadura militar no Brasil, chegou às Universidades, passando a ser instrumento de estudos e fazendo surgir outros poetas, o que não apenas valorizou, como trouxe vida nova para que a voz do povo pudesse ser lançada.

Parece um fenômeno essa atração popular pelos folhetos poéticos impressos que, atualmente, servem-se do auxílio da tecnologia para a editoração, avulso ou não. Tais folhetos abarcam os mais diversificados eventos sociais, elevando a voz popular através das narrativas de seus respectivos poetas.

2.5. Considerações sobre o *corpus*

Escolhemos, como amostragem para análise semiótica, xilogravuras de dois representantes da nossa cultura popular nordestina: Marcelo Soares e José Costa Leite.

Marcelo Soares, pernambucano, nascido em Olinda, em 1953, tem uma produção xilográfica bastante vasta e de fino trato no acabamento, sendo reconhecido em todo Brasil e no exterior, em especial nas cidades de Marseille, Toulon, Poitiers e Paris. Filho de poeta relevante de nossa literatura popular, o poeta repórter José Soares e, embora vindo de uma prole de sensibilidade elevada perante a paisagem nordestina, não se torna difícil compreender a presença significativa dos traços orientais nas figuras por ele xilogravadas.

Especificamente quanto a sua obra, é possível visualizar melhor os destaques tanto em alto como em baixo. Interessa-se em apresentar os costumes das mulheres de sua época. No álbum *Presença feminina ao trabalho*, articula, com delicadeza, o ofício de piladeira, ceramista e rendeira. Esse expoente da literatura popular nordestina expandiu suas atividades, criando capas e ilustrações para livros, discos, cartazes para cinema, shows, teatro e outros eventos. Em 1985, foi convidado a criar dezesseis xilogravuras para ilustrar os capítulos da telenovela da Rede Globo *Roque Santeiro*. Hoje é patrimônio imaterial do Estado de Pernambuco, menção honrosa criada por iniciativa de Ariano Suassuna, para premiar a autoria popular que inclui, além da comenda, uma bolsa vitalícia. Hoje em dia o autor mora em João Pessoa e está cursando o Curso de Letras a distância, uma vez que ele possuía apenas o segundo grau. Sua agenda está sempre preenchida com trabalhos sobre a cultura popular, incluindo eventos, oficinas, cursos e palestras, de onde retira a subsistência para toda a família.

José Costa Leite, paraibano, nascido em Sapé, em 1927, com apenas três anos de idade, viu seu Estado de origem acometido com uma revolução de respaldo nacional, o que resultou em uma fuga para outras paragens. É nesse ambiente que esse artista consolida a personalidade, enriquecendo-a com elementos formadores de sua identidade e que mais tarde iriam refletir no seu fazer artístico. Hoje reside em Condado-PE, numa região fronteira entre os dois Estados, razão pela qual o governo de Pernambuco também o incluiu no Patrimônio imaterial de seu Estado. É poeta e xilogravador afamado, criando uma expressividade própria para representar o imaginário feminino. Esse poeta,

segundo Gomes (2010, p. 113), além de ser um marco dentro da Cultura popular (mais exclusivamente da Literatura popular), tem seu trabalho reconhecido, com xilogravuras que ganham status de obra de arte a partir de 1960, quando passam a ser publicadas em álbuns e expostas em museus, no Brasil e no exterior. Em 1976, José Costa Leite recebe o prêmio Leandro Gomes de Barros pelo conjunto de sua obra, e em 2007, o título de patrimônio vivo de Pernambuco. Em Condado, Pernambuco, onde reside atualmente, José Costa Leite recebe, diariamente, em sua residência, pesquisadores, admiradores e estudantes, em geral, a quem dispensa as informações requisitadas, e com quem comercializa seus produtos literários, cujo número não para de crescer.

Como já foi dito, foram oito xilogravuras escolhidas, sendo quatro de Marcelo Soares e quatro de José Costa Leite. De cada autor, analisamos duas xilos avulsas e duas xilos utilizadas como capas de folheto. Cada xilogravura foi codificada com a letra “X” de xilogravura, seguida de um numeral cardinal de 1-4 (que indica a ordem das análises) e as iniciais do nome do autor em letras maiúsculas. Foram as seguintes as obras analisadas: *A longa espera*:X1-MS (1985), *A mãe dos oprimidos*:X2-MS (1997), *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher*:X3-MS (2002), *A breve história de Lídia*:X4-MS (2010), *A farinhada*:X1-JCL (2006), *Beira-mar*:X2-JCL (2004), *Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira*:X3-JCL (s/d) e *A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro*:X4-JCL (s/d).

Os quadros, a seguir, mostram a caracterização de cada um dos textos, pertencentes ao *corpus* escolhido:

TÍTULO:	<i>A longa espera</i>
AUTOR:	Marcelo Soares
CÓDIGO:	X1-MS
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura um de Marcelo Soares
TIPO:	Avulsa

(Quadro 9)

TÍTULO:	<i>A mãe dos oprimidos</i>
AUTOR:	Marcelo Soares
CÓDIGO:	X2-MS
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura dois de Marcelo Soares
TIPO:	Avulsa

(Quadro 10)

TÍTULO:	<i>Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher</i>
AUTOR:	Marcelo Soares
CÓDIGO:	X3-MS
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura três de Marcelo Soares
TIPO:	Atrrelada ao cordel

(Quadro 11)

TÍTULO:	<i>A breve história de Lídia</i>
AUTOR:	Marcelo Soares
CÓDIGO:	X4-MS
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura quatro de Marcelo Soares
TIPO:	Atrelada ao cordel

(Quadro12)

TÍTULO:	<i>A farinhada</i>
AUTOR:	José Costa Leite
CÓDIGO:	X1-JCL
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura dois de José Costa Leite
TIPO:	Avulsa

(Quadro 13)

TÍTULO:	<i>Beira-mar</i>
AUTOR:	José Costa Leite
CÓDIGO:	X2-JCL
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura um de José Costa Leite
TIPO:	Avulsa

(Quadro 14)

TÍTULO:	<i>Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira</i>
AUTOR:	José Costa Leite
CÓDIGO:	X3-JCL
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura três de José Costa Leite
TIPO:	Atrelada ao cordel

(Quadro 15)

TÍTULO:	<i>A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro</i>
AUTOR:	José Costa Leite
CÓDIGO:	X4-JCL
SIGNIFICADO DO CÓDIGO:	Xilogravura quatro de José Costa Leite
TIPO:	Atrelada ao cordel

(Quadro 16)

3. ANÁLISE SEMIÓTICA DO CORPUS

3.1. Textos xilográficos

3.1.1. *A longa espera: X1-MS*

Essa xilogravura, toda em preto e branco, medindo 25x34, é um texto icônico que retrata uma mulher, apresentando sinais de gravidez e aspectos fisionômicos de melancolia, provavelmente, devido à ansiedade/preocupação com destino do filho. Há apenas um sujeito semiótico nessa xilogravura, instaurando-se por um querer-fazer: proteger o filho que se encontra em seu ventre, seu maior valor. Para tanto, curva a cabeça em direção à barriga, envolve esta com os cabelos e o braço esquerdo (o do coração, onde mora o amor materno, ajudando, assim, a regar e destinar esse amor), dobra e fecha as pernas com essa mesma intensão. A mão esquerda espalhada sobre o ventre causa sensação de acariciamento e, também, de proteção.

A obra chama a atenção para beleza natural dessa mulher, que aparece forte, bem nutrida, corpo bem delineado, fértil, porém preocupada, com a cabeça inclinada para baixo, segurada pela mão direita que apoia a cabeça, chamando sua atenção para a região tocada, massageada. O olhar, destinando ao próprio ventre, nega-lhe o interesse para outras coisas, como por exemplo, para observar o que está em sua volta. O braço que segura a cabeça encontra-se numa região próxima ao olho, partindo do estreito punho e largo tronco faz lembrar uma correnteza, um rio que teria como nascente as lágrimas choradas por essa mulher, diante da solidão e circunstância em que se encontra.

O nariz, pequeno e bem delineado, continua a linha reta vertical que se nivela com a própria testa e é indiferente aos narizes comuns que possuem uma curva acentuada, postando-se um pouco mais adiante. Portanto é o anverso do narigão atribuído aos mentirosos, segundo o mito de Pinóquio, ou seja, quanto mais avantajado, mais mentirosa é a pessoa que o traz. Neste caso, parece proposital, no perfil dessa mulher, que o xilogravador tenha lhe traçado o nariz em linha nivelada com o rosto na intenção de negar a possibilidade de uma mulher mentirosa e, conseqüentemente, traidora.

Para encobrir a própria beleza física e não chamar atenção de outros, essa mulher utiliza, como escudo, os próprios cabelos pretos, longos e volumosos, o que faz lembrar um comportamento típico de algumas culturas orientais que fazem uso da burca com essa mesma função.

A mulher se encontra num invólucro tecido pelo seu próprio cabelo cujas fibras assemelham-se à placenta que forma um grande ventre, envolvendo-lhe o tórax e a cabeça numa posição de justeza e rigidez tal qual um feto no ventre da mãe, como se vê nas chapas de ultrassonografia.

Essa mulher anônima tem em preto o cabelo e o vestido. Quanto ao cabelo, pela espessura e volume, cor, tamanho e distribuição, pode estar associado ao conservadorismo de uma sociedade machista onde cortar o cabelo é culturalmente atribuído à mulher de mau procedimento. A cor do vestido demonstra luto, simbolizando pessoas que tinham perdido seus entes queridos.

No esforço, ajudado pela própria mão direita, faz cair a cabeça, deixando a base do pescoço visivelmente forçada para baixo. A posição sentada sobre as pernas curvadas deixa a coluna pendida para o lado esquerdo, exigindo dela um entortamento superior do tórax e da cabeça para compensar o equilíbrio em sua postura. O aspecto físico da mulher vincula-a a um grupo social mais elevado e a posição remeteria, ainda, a um comportamento social das chamadas mulheres honradas que respeitam os seus maridos e procuram não expor suas partes íntimas a pessoas maldosas que por ventura viriam traçar comentários negativos. Essa postura pode estar, ainda, relacionada ao cuidado com o filho: o medo de perdê-lo, de abortá-lo.

A expressão pensativa e solene dessa mulher atesta a preocupação já mencionada antes. No magnetismo dos olhos, compreende-se uma visão voltada para dentro que faz destacar a intrasubjetividade: a mulher está num conflito dentro do seu próprio eu, o que justifica a razão pela qual ela não consegue olhar ao redor.

O vocábulo adjetival longa, que aparece no título dessa xilogravura (A longa espera) chama a atenção para a espera pela chegada do filho que, no momento, está no ventre e levará um determinado tempo para nascer. Esta espera parece ser ainda maior, devido à imensa solidão ocasionada, principalmente, pela falta de companheirismo que faz aumentar a ansiedade da mãe. O tempo é assim impreciso e disfórico para a mulher. Quanto ao espaço, embora não especificado, pode ser depreendido pelas características do texto icônico. Faz lembrar o nordeste, região onde ocorre grande índice de mulheres mães, viúvas de maridos vivos, de baixo nível econômico e, conseqüentemente, educativo. Em vista disso, os maridos, na falta de emprego e de outras alternativas que ajudem na sobrevivência, deslocam-se para as regiões do sul e sudeste, em busca de sustento para sua família. No entanto acabam enfrentando problemas também nessas regiões, como o desemprego, e não conseguem regressar para seu lugar de origem, ficando as mulheres, na maioria das vezes, com crianças em situação de penúria.

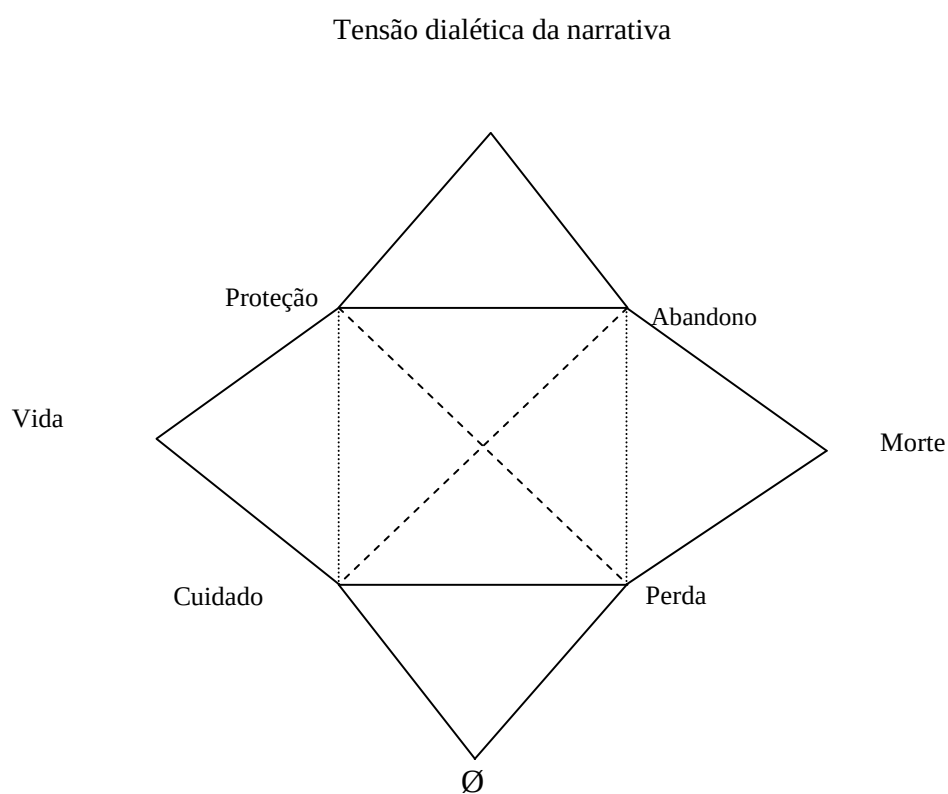
Ao longo do tempo, essa questão da mulher desprezada tem sido uma constante na história. Na Idade Média, bem como durante o processo de colonização européia, era muito comum esse tipo de sofrimento. Tanto é verdade que as histórias tradicionais refletem, com muita frequência, a temática de amor desgraçado, que inclui a morte das mulheres de solidão ou assassinadas por falta de proteção do marido. Aqui no Brasil, serve de exemplo o romance de Iracema (1865), do cearense José de Alencar.

O enunciador encontra-se fora do texto, confundindo-se com o autor, portanto, podemos dizer que se trata de um enunciador narrador distante dos fatos narrados. Sendo uma obra de arte, a xilogravura é classificada como ídolo, pertencendo à fronteira transcendente, que se encontra entre a zona antrópica de distanciamento e as zonas de identidade/ proximidade. No entanto, considerando os elementos contidos na xilogravura e sua representação no universo biossocial, a mulher é um sujeito ator que se encontra na zona identitária e o filho, outro ator, que está próximo dela, com quem ela mantém uma relação dialógica de cuidado, proteção e carinho. A gravidez permite inferir que ela manteve uma outra proximidade com um homem (marido ou companheiro) que, nesse tempo, encontra-se na zona distal.

Dessa xilogravura, apreendemos os seguintes temas: *proteção/cuidado*, figurativizado na cabeça que se curva em direção ao ventre, nos braços e mãos que abraçam a barriga, nos cabelos que envolvem o corpo, nas pernas fechadas e dobradas que têm a intenção de proteger a barriga, mulher sentada; *espera*, figurativizada pela gravidez, *vida*, figurativiza pelo nascituro e mãe que apresenta os sinais vitais: olhos

abertos, movimentos corporais etc; *Amor*, figurativizado no braço esquerdo (o do coração) que acaricia o ventre, na figura da mulher; *preocupação*, representada no semblante sério da mulher com a cabeça segurada pela mão direita.

Os conflitos estabelecidos na narrativa permitem considerar tensão dialética entre *proteção* e *abandono*. Por um lado, a mulher cuida e protege o filho para que este viva e prospere. Proteção implica, assim, cuidado. O contrário de proteção seria o abandono que ela não é capaz de fazer, porque ocasionaria a morte do filho. Abandono implica ausência de proteção. É o que mostra o octógono seguinte:



(Esquema 8)

A tensão dialética da narrativa se centra entre *proteção* e *abandono*. As relações entre *proteção* e *cuidado* representam o filho vivo, enquanto que aquelas estabelecidas entre *abandono* e *perda* definem o filho morto. *Não-abandono* e *não-proteção* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

3.1.2. A mãe dos oprimidos: X2-MS

Apresentando apenas duas cores (preta e branca) e medindo 27x37, essa xilogravura é um texto icônico que retrata uma mulher coroadada, protegida por duas figuras angelicais, segurando em seu ventre três pessoas que olham para ela. A narrativa se constrói a partir de dois sujeitos semióticos S_1 e S_2 :

O S_1 é discursivizado pela mulher que apresenta as características da Virgem Santíssima, em uma de suas atribuições mais relevantes: mãe dos seres que sofrem pela opressão. Esse sujeito se instaura por um querer-fazer: socorrer o povo oprimido, seu objeto de valor a que ela considera como filho. Aliás, essa filiação foi atribuída por Jesus, aos pés da cruz quando lhe diz: *Mulher, eis aí o teu filho* (BÍBLIA SAGRADA, 19.26, p. 1410) apontando para João que passou a representar todos os homens. Seus Adjuvantes são os dois anjos que se apoiam em seus ombros e protegem sua coroa.

O S_2 , que é representado pelas três figuras que se abrigam nos braços da mãe, ou seja, o povo oprimido, tem por Objeto de valor pedir auxílio à mãe de Deus, instaurando-se por um querer-ser salvo e liberto por ela, sendo impulsionado pela fé, por um crer-ser. A fé de S_2 é voltada para S_1 , uma vez que esse tem o poder do amor capaz de superar qualquer consequência do pecado, desde que haja arrependimento por parte do pecador.

A relação de retrospectividade que se estabelece entre S_1 e S_2 encontra-se na ordem de um querer e não de um dever, o que faz a mãe acolhê-lo em um abraço filial que abarca todos os seres. Daí, o tamanho e a espessura do braço que são figuras da força com a qual ela os abraça.

Essa mulher, vista pelos papéis temáticos de mãe e rainha e não pelo nome próprio, traz na cabeça, como já foi dito, uma coroa, símbolo de poder: a coroa imputa-lhe o *status* de rainha. No pescoço, tem um colar que conclui com uma grande cruz, simbolizando o cristianismo. Entre os seus braços, estão os filhos sofredores, formando um coração, símbolo do amor. Eles se encontram no ventre dela, olhando em direção a ela que os envolve com as mãos engatadas. A parte superior do seu corpo é duas vezes mais longa que a inferior, mostrando que a sua espiritualidade é maior que a sua

humanidade. Neste espaço, destacam-se, mesmo em caráter ilustrativo, diversas correntes de segmentação regular, marcadas na saia, encobrindo esse lugar. No contexto da obra, em sua relação com o discurso religioso, vislumbra-se um elo comparativo, em que essas correntes podem ser interpretadas como as limitações a que a humanidade está, continuamente, submetida em consequência do próprio sistema opressor.

O enunciador/narrador considera que essa mulher é humana, mas sua humanidade é inferior a sua divindade. Esta explicação leva em consideração a proposta de Bakhtin (1993, p.18-19), quando o autor destaca a questão do significado topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico :

(...) o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). (...) No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor.

As correntes, encontradas na saia da virgem, sugerem também a letra M, inicial da palavra mãe: mãe dos pobres, mãe dos desvalidos, mãe da pobreza, mãe misericordiosa e outras. Assim, através dessas figuras, vai se consolidando a principal temática do texto: a religiosidade.

Seu rosto é gordo e redondo, em forma de lua cheia. Aliás, a lua é uma figura que aparece vinculada à concepção de Maria. A bíblia, assim, refere-se a ela no Apocalipse: *“uma mulher vestida do sol, a lua debaixo dos seus pés, e na cabeça uma coroa de doze estrelas* (BIBLIA SAGRADA, 12.1, p.1566).

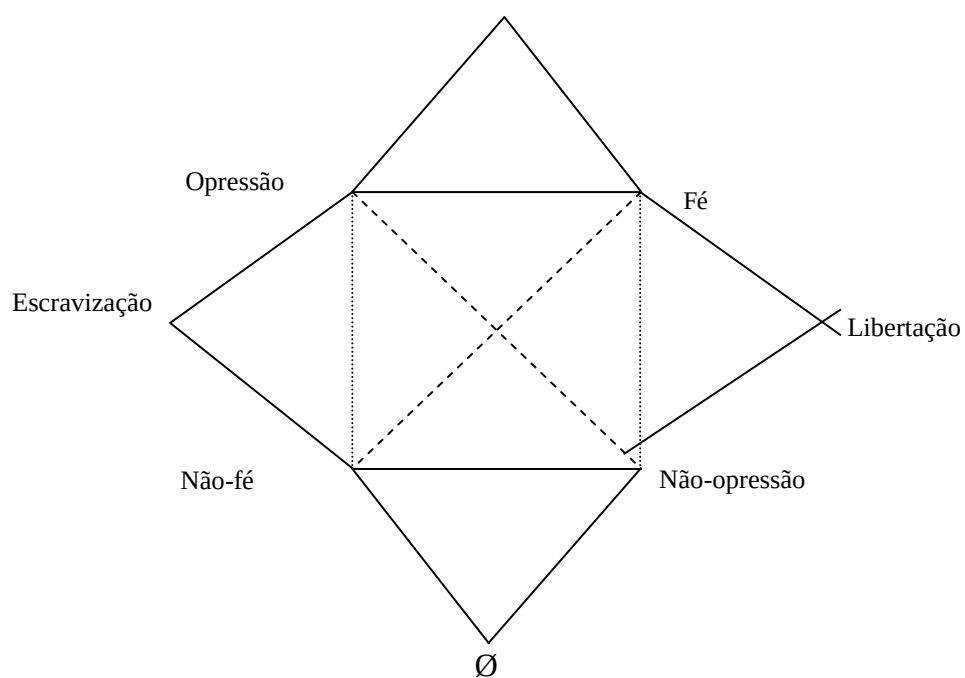
Os seres sofrendores da xilogravura em análise remetem às pessoas semi-escravizadas por patrões avarentos que, por sua vez, toma-lhes as forças de trabalho, o pão e a dignidade. Vale salientar que, dentre esses, figuram políticos, coronéis, latifundiários, fazendeiros e outros usurpadores dos direitos das pessoas que lhes são subordinadas. Com frequência, esse embate cai sobre famílias de agricultores e trabalhadores rurais que viram o sonho de reforma agrária perecer e seus líderes serem assassinados pelos os detentores do poder os quais, por sua vez, não abrem mão de aumentar e proteger seu patrimônio.

A mãe dos oprimidos tem compaixão e amor puro pelos que a ela recorrem, intercedendo junto a Deus e convencendo-o a atender as reivindicações do pecador. Para essas pessoas, a mãe desperta a fé e faz renascer a esperança de poder viver num mundo onde prevaleça a justiça, o bem comum, a igualdade e o amor ao próximo por toda vida. Acreditam que até na hora da morte aqueles que se valerem da mãe terá a salvação da alma junto ao reino do Deus, pai todo poderoso, onde a mesma vive e de lá sai apenas para atender o chamado de seus fiéis.

O enunciador extratextual, naturalmente, encontra-se na Zona de distanciamento do enunciado do texto que é linguagem icônica, portanto, ídolo por se encontrar na fronteira transcendente (RASTIER, 2010). No enunciado, podemos considerar que a mãe dos oprimidos encontra-se na zona de proximidade do povo que a ela recorre: ela os abraça carinhosamente, aproximando-os do seu coração. Podemos destacar alguns fetiches: a coroa, o colar com a cruz, que remetem ao poder e à religiosidade. É interessante observar que existe uma transferência da mulher, Maria (ídolo), que normalmente está na zona distal para a zona proximal dos atores envolvidos no enunciado (o povo e os anjos).

Da xilogravura em análise, foi extraído o conflito *opressão* e *fé* que se encontra internalizado no povo sofrido. Este, de um lado, é escravizado por seus algozes, de outro, tem fé na Mãe dos oprimidos, mulher pura e forte que vai salvá-lo de seus opressores. Esta oposição, vista através do octógono, toma a seguinte forma:

Tensão dialética da narrativa



A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *opressão* e *fé*. As relações entre *opressão* e *não-fé* definem a *escravização*, enquanto que *fé* e *não-opressão* definem a *libertação*. *Não-fé* e *não-opressão* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

3.1.3. A *farinhada*: X1-JCL

Apresentando apenas duas cores (preta e branca) e medindo 17x22 centímetros, a obra em análise retrata uma das mais expressivas tradições culturais do interior nordestino, a *farinhada*, o momento da transformação da mandioca em farinha, alimentação típica do povo nordestino.

A narrativa se constrói com um percurso constituído de cinco sujeitos semióticos: o sujeito semiótico 1(S1) é figurativizado por uma mulher baixa e branca, que se instaura como um sujeito de um dever descascar a mandioca. Ela está sentada e apresenta sinais de cansaço, apoiando-se na gamela¹³, uma vez que esse trabalho é cansativo e demorado. À direita deste sujeito, há um outro, o S2 que é representado pela servadeira, que se encontra em pé, destacada pela roupa composta e elegante, postura firme e tem o papel mais elevado: deve fazer o abastecimento da máquina trituradora, com mandiocas inteiras descascadas, no processo artesanal de trituração dessas raízes. Essas mulheres desempenham funções que exigem paciência e jeito, tanto pelo favorecimento da boa qualidade do produto, quanto pelo cuidado para evitar acidentes, dada a rusticidade da máquina, movida por dois atores que estão em pé, um de cada lado do *caititu*¹⁴, e constituem os sujeitos semióticos S3 e S4 que executam o dever mais pesado de toda essa sessão: puxar a roda para que o *caititu* triture as raízes de mandioca. Feito isso, chegamos ao momento, no qual a massa vai para uma prensa, sem aparente indicação de sujeito para acioná-la. Ela se encontra acima dos dois homens e tem a função de separar a parte líquida da sólida. A primeira parte é despejada em um balde que recebe o líquido escorrido da prensa e se encontra atrás dos atores que impulsionam o *caititu*. A parte sólida vai para um grande depósito que se encontra no alto à esquerda da prensa, bem ao lado do sujeito semiótico 5 (S5), cujo objeto de valor é torrar a farinha: com a mão, ele tira a massa que está no *caçua* (balaio de cipó trançado) e colocá-la no forno de barro e a mexe com uma grande colher de pau com os dois braços para não deixá-la queimar. Este é um homem atento e conhecedor do momento em que a farinha fica pronta para ser consumida. Além do mais, esse sujeito goza do privilégio de ser reconhecido pelas

¹³ Vasilha de madeira ou de barro, com a forma de alguidar ou de escudela grande, usada para lavagens ou para dar comida aos animais domésticos. (FERREIRA, 1986, p. 833)

¹⁴ Peça principal do aparelho de ralar mandioca: cilindro de madeira ao longo do qual se adaptam serrilhas metálicas com uma das extremidades, conformada em roldana de gorne para a passagem da correia ou corda que imprime a rotação; rodete. (FERREIRA, 1986, p.314)

delícias que fabrica (pé-de-moleque, beiju, tapioca, sequilho, cocorote e outros derivados da mandioca) que são assadas junto com a farinha de mandioca. O último momento desse processo constitui a confecção dos sacos de farinha que é figurativizado nos sacos de farinha prontos para serem distribuídos para venda e consumidos.

Vale dizer que todo esse processo representa o tema trabalho, numa concepção que ratifica o dito popular de que “a união faz a força”. Aliás, a união aqui é um outro tema, figurativizado nas atividades conexas e contíguas, desde o plantio da mandioca, o trato, a colheita, a seleção, o transporte, a raspagem ou descascamento, o abastecimento da máquina, a movimentação da roda, a prensagem da massa, o aproveitamento da goma e da manipueira¹⁵, a torrefação da farinha e demais derivados, a embalagem em sacos maiores para a venda em grosso e em menores depósitos para a venda a varejo. A limpeza dos utensílios em geral e, por fim, a preparação do local, chamado popularmente de casa de farinha, para outras farinhadas, constitui a etapa pressuposta no texto.

Em seus traços estratégicos, essa xilogravura põe os cenários em seus respectivos lugares, de modo que o enunciatário (sujeito observador) adentra-se com o olhar em cada um dos compartimentos onde são desenvolvidas essas atividades. Por exemplo, o ator raspadeira está colocado no primeiro plano, permitindo ser visto o mais próximo possível do enunciatário, graças às linhas definidoras de sua cabeça que estabelecem domínio de continuidade sobre a parte inferior da cia (corda resistente que possibilita o movimento do caititu) que faz ralar a mandioca, a partir do movimento da roda. Esta, com a máquina trituradora e a servadeira formam o segundo plano, considerando que a parte superior da cia projeta-se sobre os sacos de farinha empilhados num terceiro plano; o caititu, com parte da base encoberta pelos sacos, alinha-se com o forno e o torrador de farinha que está junto do caçua de onde tira a massa de mandioca, encontrando-se em um quarto plano e, assim sucessivamente.

Mais uma vez, sendo uma obra de arte, temos um enunciador narrador e, portanto, distante, no tempo e no espaço, do enunciado narrado. No entanto, no enunciado, existe um procedimento de actorialização, constituído de atores referidos pelos papéis temáticos que exercem (papéis sociais) homens e mulheres, descascadeira, servadeira, torrador e prensador, movimentador da cia etc). Eles se encontram em uma zona antrópica de identidade/proximidade e, como tal, os objetos transacionais, que utilizam nas relações estabelecidas entre eles, são fetiches: cia, gamela, caititu, balde, prensa, balaio, colher de

¹⁵ Líquido venenoso da mandioca

pau, sacos de farinha, mandioca que levam à compreensão do que está se fabricando: a farinha.

No espaço, casa de farinha, há mais homens que mulheres, no entanto, as mulheres desempenham as atividades que exigem mais habilidades/especialidade manuais para se alcançar êxito na finalização do trabalho. Em outras palavras, não seria possível produzir esse alimento sem que a mandioca fosse descascada e colocada no caititu pelas mãos ágeis da mulher que as desempenha com muito mais habilidade que os homens.

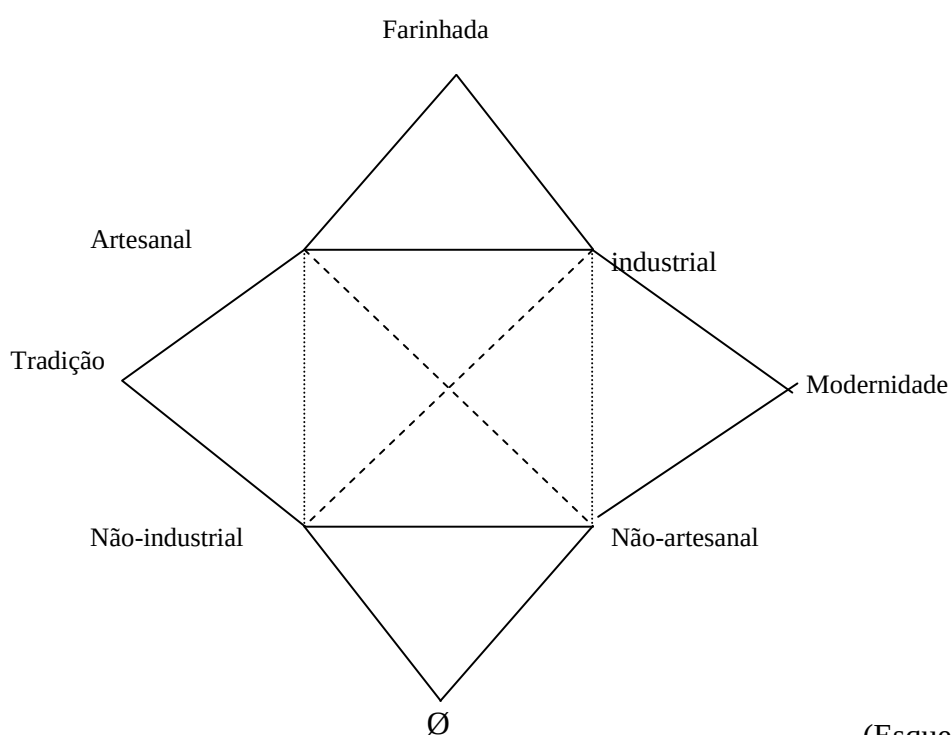
Não existe indicação precisa do tempo, uma vez que a farinhada é feita, na xilogravura, de forma artesanal e, pressupõe uma fase anterior à chegada da industrialização, ou seja, anterior ao início da segunda metade do século vinte. Não é preciso ir tão longe para se perceber a ausência de instalação elétrica nessa casa de farinha, movida pela força humana no processo de integração de determinada comunidade. Vale dizer que na atualidade esse processo está em quase total extinção, devido à substituição de máquinas elétricas com produção em larga escala, cujo valor maior é o lucro.

Percebemos ainda que a ação representada nessa xilogravura está ocorrendo em pleno dia, entendimento este fundamentado na ausência de portadores de luz (lâmparina, candeeiro, vela etc), restando apenas a luz do dia que permite a execução das atividades.

Esse processo manual de produção de alimentos, desenvolvido tipicamente no interior nordestino, caiu em desuso, perdendo espaço para as sofisticadas máquinas elétricas. De acordo com Lyra (1979, p.25), essa evolução ocorrida nos aviamentos¹⁶ da farinhada classifica-se em três modelos: artesanal, semi-artesanal e moto-mecanizada. Dentre essa classificação, a xilogravura em análise classifica-se como casa de farinha artesanal, uma vez que, ao invés do motor, funciona uma roda movida pela força física do próprio homem. Em oposição a essa cultura artesanal, a industrializada, apesar de permitir velocidade na quantidade da produção, perde em qualidade e em transcendência intercultural, uma vez que essa forma irá se processar no lucro que se centraliza em um único dono que compra a mão de obra dos operários e com isso nega a transação solidária entre pessoas e famílias. Esse regime faz com que haja um isolamento cultural sem união

¹⁶ Engenho rústico para fabricar farinha de mandioca (FERREIRA, 1986, p.207)

e sem força, onde se quer são garantidos os respectivos direitos trabalhistas a essas pessoas. Tal oposição pode ser representada pelo seguinte octógono:



(Esquema 10)

A partir desse octógono, notamos que a cultura apresentada na xilogravura em análise pode ser descrita como artesanal, representada pelo modo de fazer tradicional, coletivo e manual da confecção da farinha, onde todos participam das atividades e são beneficiados com a colheita. Já a cultura da indústria é figurativizada pelo trabalho moderno, isolado e com presença de motores e/ou máquinas elétricas, onde apenas o proprietário (empresário) detém o lucro e, muitas vezes, explora a mão de obra dos trabalhadores.

O título da obra, a farinhada, remete aos costumes tradicionais interioranos, quando a farinhada era motivo de festa. Este vocábulo, definido pelo artigo “a”, indica que não é qualquer evento, pois se trata de um acontecimento de poderosa longevidade na tradição cultural popular nordestina, que porta um discurso festivo com banquetes de comidas (derivadas da mandioca), bebidas, estendendo-se pelas sessões de recital e contações de histórias, cantorias, piadas, coco de embolada, forró¹⁷, adentrando-se nas noites. Nesse amplo espaço, casa de farinha, as famílias solidárias da vizinhança, que trabalham por cortesia nesse ambiente, são compensadas pela reciprocidade da boa vizinhança, assim como, durante o trabalho, pelo espírito cooperativo com que ajudam manualmente na produção da farinha. As famílias, solidariamente, comparecem a esse evento e prestam serviço em quaisquer das etapas que melhor se ajustem às habilidades de cada um. Dessa forma, a farinhada, que também se chama serão, torna-se um ato de representação da cultura que partilha o melhor que cada pessoa ou família tem a oferecer a partir de seus próprios esforços etc.,

3.1.4. *Beira mar: X2-JCL*

Essa xilogravura, toda em preto e branco, medindo 15x22, expõe três mulheres jovens, possuidoras de corpos esculturais, usando biquíni com reduzidíssimas dimensões, na beira mar. São três atores apresentados pelo papel temático e não pelos nomes próprios que funcionam como um só sujeito semiótico, uma vez que um só é o objeto de valor. Trata-se de um sincretismo actancial.

Esses atores se posicionam, cada um, projetando um pé como se estivessem batendo esse pé em tom de desafio, o que significa no gestuário popular, o nascer de uma aventura, como se dissesse: “pode vir quente que eu estou fervendo”, instaurando-se como sujeito de um querer amar sem medo de ser feliz.

Vale dizer que esses atores encontram-se em posição ereta e com as mãos sobre a cintura e/ou quadris, dando a impressão de estar se acariciando, performatizadas como

¹⁷ Há casos em que não há instrumentos musicais, mas nem por isso as pessoas ficam sem dançar. Na base do improviso, fazem ritmo e acabam dançando, ritmados por cantos, assobios e estalos dos dedos, intercalados com as batidas contra o peito, batidas nas cadeiras, mesas, latas etc. Tudo isso estimulado por cachaça, vinho, café e delícias feitas a partir da mandioca.

quem pousa para fotografia. Mais que isso, com as costas para um mar vazio de pessoas, com duas jangadas à deriva.

Segundo Cascudo (1987, p.91), essa “mímica apoiada na cintura colabora vivamente no processo da comunicação inverbal”, assim como, “Por ambivalência, *mão na cinta*, praticamente idêntica, é posição graciosa, elegante, jovial, denunciando mocidade, alegria.” (ib.id. p. 99). No que se refere à barriga à amostra, coincidentemente nessas mulheres, também é oportuno lembrar as palavras desse autor ao avaliar esse gesto:

A mostra comum do umbigo feminino, na contemporaneidade usual, provirá do simbolismo umbelical, a cicatriz da comunicação fetal, de que apenas Adão se libertou. Será atração erótica, índice de fecundidade sadia, segundo a Ofalomancia. Seu aspecto regular, sem deformação desfigurante quanto a conformação somática, denunciará toda uma harmoniosa compleição orgânica, no funcionamento interior. É uma antiga garantia de saúde. (ib.id. p. 236).

Nas três mulheres, notamos, pelo formato do tórax e do abdômen, que as curvas da cintura em combinação com o biquíni lembram o formato de uma cabeça, cujos olhos correspondem aos seios, o nariz, ao umbigo, e a boca, à virilha que está encoberta pelo biquíni, fetiches esses que enfatizam a erotização do corpo comum às três figuras femininas. Aliás, o fato de serem três mulheres, num espaço litoral onde tudo se compõe aos pares (duas aves, duas jangadas, dois coqueiros), e tudo se projeta em abundância e vitalidade, rompe uma estrutura numérica propositada e ímpar do número três, que além de portar outros significados contextuais, corresponde à fartura de mulheres que é um número satisfatório para o desejo masculino. Essa prática é bastante cultuada na literatura popular, na qual um homem se interessa pelas três que se oferecem, reciprocamente, para o amor, o que dificulta a escolha de uma delas para ser a mulher amada. Caso o homem conquiste apenas uma destas, tudo ocorrerá bem, uma vez que as outras duas podem se

divertir, acompanhadas uma da outra, enquanto o casal curte as intimidades do namoro de forma mais reservada. Servem de exemplo, *As fulô de puxinanã*: “Três muié ou três irmã,/ Três cachorra da mulesta,/ Eu vi num dia de festa,/ No lugar Puxinanã. (LUZ, 1988)” e *No meio das meninas*: “É Rosa, Marieta e Aurelina,/ Vou dançar com essas três meninas” (TRIO NORDESTINO, 1970).

Na superfície de fundo dessa xilogravura, está exposto um mar coerente e sugestivo com o clima sensual dessas mulheres, cujos traços que representam as ondas, guardam a aparência formal das células móveis sexuais masculinas que se movimentam como se essas mulheres fossem três grandes óvulos. Esse movimento promove o deslocamento de uma das jangadas no sentido de preencher uma lacuna visual entre duas palhas do coqueiro, como se o próprio vento promovesse uma dança entre ambos numa simetria perfeita, um espetáculo da natureza.

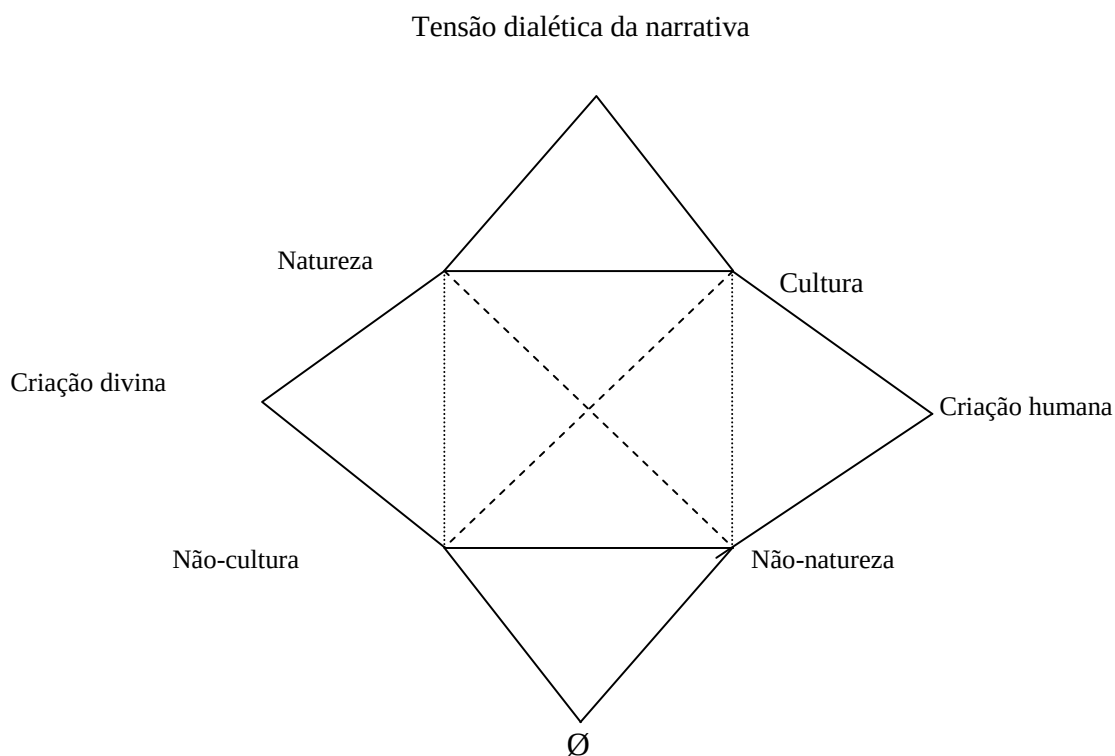
Mais à distância, já em alto mar, temos a outra jangada soprada pelo vento, seguida por duas aves que parecem guarnece-la. É oportuno lembrar que nessas jangadas deslumbram símbolos de triângulos, que além de comporem outros espaços na xilogravura, destacam-se também no biquíni das mulheres, sugerindo o órgão reprodutor feminino. Do lado direito dessas mulheres, é destacado um coqueiro exuberante, ocupando metade do panorama, dando a ideia de fartura, cujas folhas guardam simetrias com as formas das jangadas e das duas aves que sobrevoam o mar. Folhas que vêm em posição contrária, do lado esquerdo da paisagem, permitem considerar a existência de um segundo coqueiro que está encoberto, com exceção das três folhas que o inter cruzam, cujas pontas das folhas acariciam “as intimidades do coqueiro” ajudando na polinização dos cachos, ainda em flor. Tudo em reciprocidade ativada pelo ritmo do vento. Isso faz lembrar a música *Imbalança*¹⁸, numa homenagem ao baião dançado na beira do mar (GONZAGA; DANTAS, 1952).

Vale observar que o enunciador põe em jogo o discurso existente na identidade masculina, revelando uma carência constante e um desejo apetitoso pela nudez feminina. Esse é seu maior objetivo e tudo ele faz para tê-lo e/ou possuí-lo, o que muitas vezes dá substância para a existência de uma ansiedade de domínio sobre o gênero, que vulgarmente é chamado de machismo.

¹⁸ “Óia a paia do coqueiro/ Quando o vento dá,/ Óia o tombo da jangada / Nas ondas do mar, / Óia o tombo da jangada / Nas ondas do mar, / Óia a paia do coqueiro / Quando o vento dá (...)”

O enunciador é narrador e, portanto, encontra-se na zona distal dos fatos narrados no enunciado, tanto no tempo (inespecífico) quanto no espaço (praeiro). No entanto, os atores (as três mulheres) se encontram na zona proximal. Não se divisa a presença de nenhum outro ator, embora se encontra pressuposta uma presença masculina pela forma como as mulheres estão mostradas. Nesse sentido, objetos são todos fetiches, pertencendo, portanto, à fronteira empírica das zonas antrópicas.

Quanto ao nível fundamental, percebemos o conflito entre *natureza* e *cultura*. A natureza é figurativizada pelo mar, coqueiros, aves e corpo das mulheres e a cultura, pelas jangadas, posturas, gestos e trajes apropriados para esse ambiente. Esta oposição, vista através do octógono, toma a seguinte forma:



(Esquema 11)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *natureza* e *cultura*. As relações entre *natureza* e *não-cultura* definem a criação divina, figurativizados em mar, coqueiros e aves, enquanto que *cultura* e *não-natureza* definem a criação humana, representa pelas jangadas e pelos biquínis das mulheres. *Não-natureza* e *não-cultura* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

3.2. Textos sincréticos

3.2.1. *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher: X1-MS*

Essa obra de autoria de Marcelo Soares apresenta, em demasia, objetos conduzidos na bolsa da mulher pobre em oposição à mulher rica. Vale observar que os objetos de cada bolsa refletem as condições e os modos de vida de cada uma dessas mulheres em suas respectivas classes. Essa oposição é ilustrada na capa do folheto, através de duas figuras femininas que representam a riqueza em oposição à pobreza, seguida da narrativa poética impressa, em estilo tradicional, com vinte e quatro estrofes septilhas, com versos heptassílabos.

O texto verbal apresenta objetos, costumeiramente, trazidos na bolsa da mulher. Inicialmente, nas primeiras estrofes da poesia, não existe diferença entre as mulheres que possuem o mesmo objeto de valor: satisfazer as necessidades pessoais. Depois o autor faz uma divisão classista, criando dois tipos diferentes de mulher: a rica e a pobre que correspondem aos dois sujeitos semióticos: S1 e S2, contidos na narrativa.

O sujeito semiótico 1(S1), figurativizado pela mulher rica, tem como objeto de valor ser desejada, e por isso carrega em sua bolsa produtos de beleza como perfumes caros, xampu, além da chave do carro importado e do cartão de crédito do Banco do Brasil, instaurando-se por um querer-ser (bela) e por um querer-fazer (exibir sua beleza e seus bens para a sociedade).

A mulher pobre, representada pelo sujeito semiótico 2 (S2), tem por objeto de valor a sobrevivência sua e do seu bebê. Para tanto, deve realizar um percurso para resolver problemas: cuidar da saúde, comprar alimentos etc. O lenço sujo de “catarro” nos indica que ela ou a sua criança de colo está afetada por doença broncorrespiratória, no mínimo gripe, portanto, conduz na bolsa apenas objetos indispensáveis à solução de suas necessidades pessoais e do bebê, como por exemplo, fralda, toalha, roupa,

cueiro¹⁹ etc. Não apresenta o sema individualismo que caracteriza a mulher rica, cuja bolsa só contém seus próprios objetos.

A xilogravura mostra que as mulheres se postam uma defronte da outra, usando roupas curtas e sem manga, o que pode ser indicativo do lugar de moradia, terra quente, talvez o nordeste brasileiro. Isso pode ser revelado no vocabulário do texto verbal que traz os tipos de utensílios que essas mulheres carregam na bolsa: bugigangas, rouge, confeito, lavanda alfazema, diadema etc., muitos dos quais não integrados ao tempo atual, mas a um tempo, especificado pelo autor por *ronconcon*.

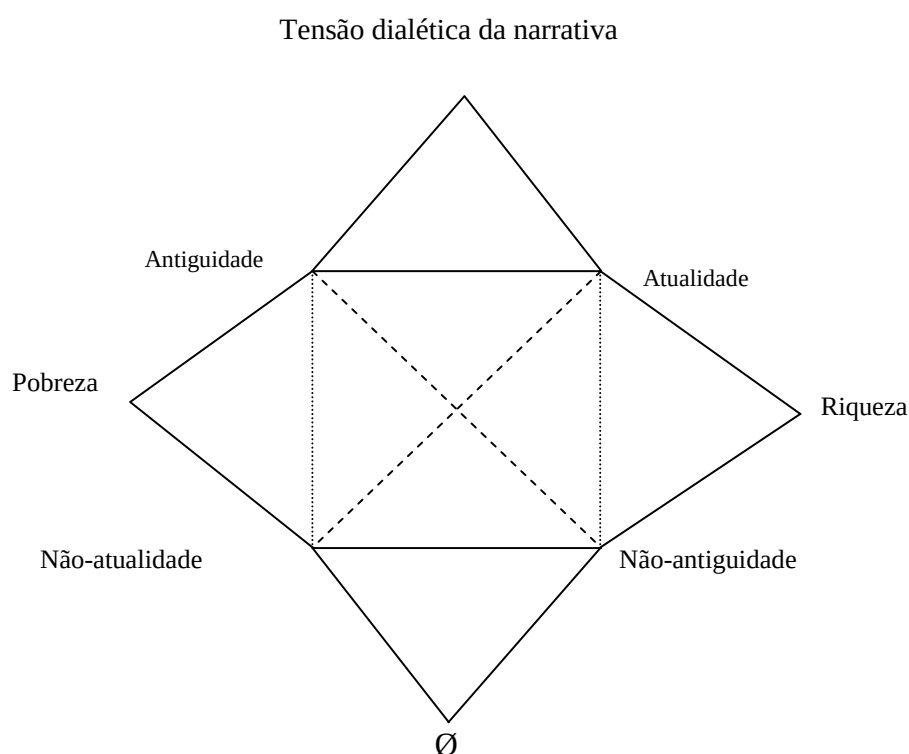
A mulher pobre apresenta o cabelo armado como se estivesse maltratado; sua bolsa é semelhante a um saco murcho de tecido, com alça fina: o texto escrito menciona que essa “alça está torada, fundo rasgado e com um zíper que não funciona”, em posição inferior a bolsa cheia da mulher rica que deverá ser mais pesada, porém está suspensa em altura elevada dada a força enérgica dessa mulher. Tem um dos braços posicionado para trás como se não quisesse aceitar o cumprimento da mulher rica, demonstrando, talvez, repúdio. Os seios são volumosos, estando, certamente, amamentando, o que é um sinal de fertilidade.

A mulher rica apresenta um cabelo bem arrumado, caído sob os ombros e uma bolsa mais trabalhada (em couro de rinoceronte, segundo o texto verbal) com desenhos. Seus seios são pequenos e firmes (sinal de infertilidade) e sua boca encontra-se entreaberta e a mão como se quisesse cumprimentar a outra (sinal de educação). Quase todas as projeções da mulher rica mostram-se superiores com relação à mulher pobre, com exceção do piso onde ambas estão. Servem de exemplo, os saltos dos sapatos, a bolsa, e a altura do sapato, até mesmo no tocante à fala, notamos que a mulher pobre baixa a cabeça, cala, escuta e consente, enquanto a mulher rica fala e ordena.

A autoconfiança dessa mulher rica, vaidosa e endinheirada decorre também da sua forma física, caprichosamente em dia com a forma, parecendo estar utilizando com frequência academias, cirurgia para correção e estética etc., o que é demonstrado pelas nádegas enrijecidas pelo silicone. Desse, decorre, também, um outro tema que é o da sexualidade, figurativizado nas partes nuas, justezas das roupas, forma dos seios, nádegas, coxas e marcas da calcinha, que aparecem com intenção de chamar a atenção de quem está observando a xilogravura.

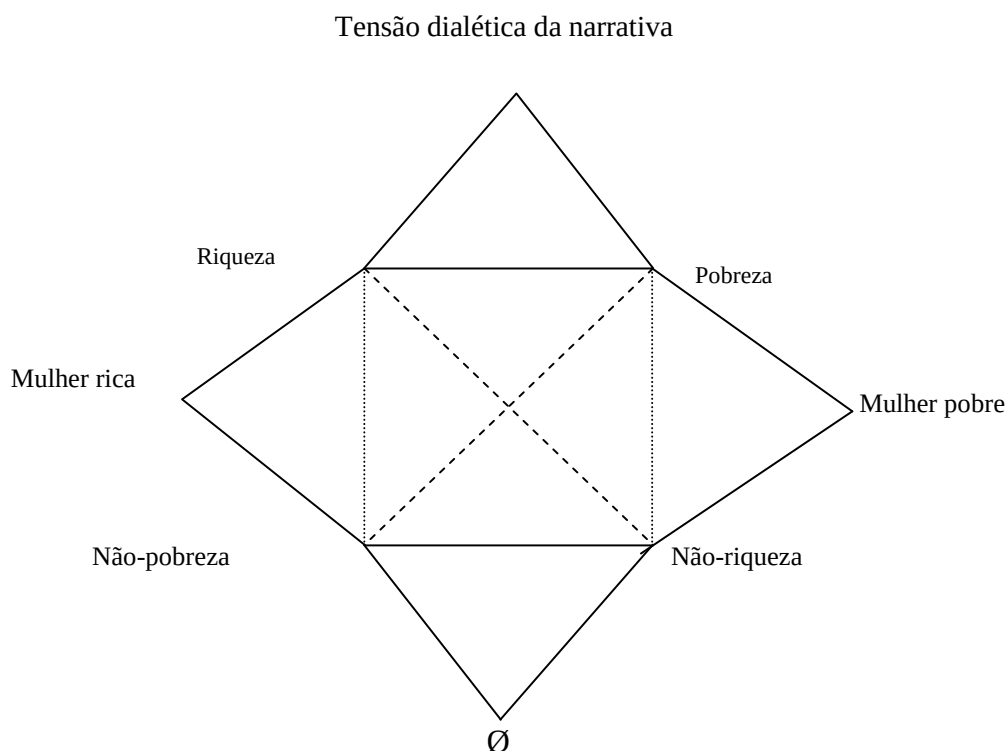
¹⁹ Pano em que se envolve o corpo das crianças de peito da cintura para baixo, especialmente as nádegas e pernas. (FERREIRA, 1986, p.506)

Interessante notar que a bolsa é símbolo da cultura. O texto verbal traz elementos dessa cultura que transcendem no tempo, dilatando o espaço corporal entre a temática da antiguidade, figurativizada em bobe, pó-de-arroz, confeito, ronconcom, anágua, brilhantina etc e a temática da atualidade, representada pelas figuras preservativo, telefone celular, creme dental, adoçante zero cal, biquíni fio dental etc. Isso sinaliza a categoria semântica *antiguidade* vs *atualidade* para justificar o discurso que o valor vaidade faz parte de uma cultura que sempre esteve presente na civilização. Esse conflito que é de natureza temporal está refletido no octógono semiótico seguinte:



(Esquema 12)

Na narrativa, encontra-se instaurado também o conflito entre *riqueza* e *pobreza*. De um lado, a mulher rica que se exhibe apenas por mera vaidade. De outro lado, a mulher pobre com suas necessidades de sobrevivência. Vejamos esta oposição através do seguinte octógono:



(Esquema 13)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *riqueza* e *pobreza*. As relações, entre *riqueza* e *não-pobreza* definem a mulher rica, enquanto que *pobreza* e *não-riqueza* definem a mulher pobre. *Não-Riqueza* e *não-pobreza* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

Embora a xilogravura apresente as duas mulheres juntas, a mulher rica encontra-se situada numa zona antrópica de distanciamento cultural da mulher pobre que não consegue atingir a altura da outra, por isso não consegue cumprimentá-la. Os objetos da mulher rica parecem inacessíveis à pobre: carro importado, cartão de banco, estando, portanto, na fronteira transcendente.

3.2.2. *A breve história de Lúdia: X2-MS*

Nessa obra, de autoria de Marcelo Soares, é abordada a história de Lúdia, uma mulher cangaceira que, apesar de integrar a sociedade do cangaço, rompe com as leis inquisitivas do grupo, cometendo um ato de infidelidade ao seu companheiro, o perverso Zé Baiano. Denunciada por um cangaceiro chantagista, Lúdia é morta e enterrada pelo próprio companheiro na presença de todos para servir de exemplo. A narrativa de cordel é ilustrada na capa através de uma figura feminina vestida com as indumentárias típicas da cultura do cangaço. A forma poética, em estilo tradicional, compõe-se por vinte e quatro estrofes septilhas, com versos heptassílabos e apresenta cinco sujeitos semióticos.

Os sujeitos semióticos 1 e 2 são figurativizados por Lúdia, através da qual toda narrativa se constrói. S1 se instaura por um dever-ser fiel ao seu companheiro (S3), vivendo em paz no cangaço, enquanto esposa respeitadora, seu primeiro objeto de valor. No entanto, incitada por um desejo carnal incontável, transforma-se em S2, sujeito de um querer trair (S2) esse homem, realizando um percurso em busca do amor de um outro (S4), seu segundo objeto de valor.

Nesse percurso, Lúdia (S2) tem como Adjuvante a própria caatinga, que ajuda a ocultá-la para não ser vista, pelos demais cangaceiros, com seu novo amor, porém um deles (S5) presencia o ato libidinoso praticado por ela e seu amante e passa a chantageá-la a realizar um ato de amor com ele: seu objeto de valor. S5, não conseguindo, instaura-se por um querer denunciá-la, tornando-se seu oponente maior, seguido de todo grupo de cangaceiro, desde o chefe maior, Lampião, ao marido traído, Zé Baiano, que se instaura por um dever ser o executor do crime. Este era extremamente cruel e totalmente desumano nas suas relações com qualquer pessoa que julgasse ser inimiga, apesar de ser cuidadoso para com a esposa, conforme mostram os versos seguintes:

(...) “ O ferrador de mulheres”

E facínora Zé Baiano

Apaixonado por Lília

A tratava como orquídea

Do seu jardim soberano.

Conta-se mesmo que dava

Comida na boca dela

Era raposa ladina

Vivia grudado nela

E a mantinha por perto

Pra que nenhum cabra esperto

Piscasse o olho pra ela.

(SOARES, 2010, p.3)

O delator, que figurativiza o S5 também é morto, desta vez pelo punho do próprio chefe do bando, Lampião, retomando a intertextualidade do romance oral, de origem carolíngia, *Conde Claros e a Princesa Acusada (Clara Linda e o Caçador)*, na qual um caçador vai contar ao rei que viu a filha deste em amores com um conde guerreiro (BATISTA, 2015). A princesa tenta persuadi-lo a não fazer isso, mas ele insiste e porque o fez, o rei manda matá-lo sob a afirmativa de que ele contou o mal feito da filha, diante de toda a corte. Se ele o tivesse feito em segredo teria sido poupado. Essa relação com romance oral, de origem francesa, encontra-se, também, na indumentária, conforme preconiza Xavier (2012) que vincula o estilo napoleônico ao chapéu do cançageiro nordestino.

O autor chama atenção para uma figura feminina da história do cangaço que, dentre tantas outras, foi vítima desse movimento, ocorrido no interior nordestino, e não seguia as leis estatais.

Lídia, nesta xilogravura, faz-se representar pela figura de uma mulher de caráter, com roupa de cangaceira, posta em perfil, utilizando um chapéu típico com enfeites (duas estrelas, uma em cada lado) comuns aos usados pelas pessoas que faziam parte do cangaço. Porta também uma cartucheira pendurada nos ombros, parecendo munida de balas, o que pressupõe que ela tenha uma outra arma além da grande faca peixeira que segura em posição de ataque. Não possui feições delicadas, mas um ar de preocupação, com um grande olhar projetado para frente. É uma mulher robusta, baixa, aparentemente branca, afilada e com a boca entreaberta, que parece dizer algum desaforo, demonstrando reação de valentia. Tem o cabelo muito comprido ao longo do corpo e ondulado que, com a própria cabeça, preenche todo o chapéu.

É possível notar que o cabelo de Lídia projetado até o chão toma a forma visual que converge para o perfil de uma figura negra masculina, cuja cabeça, além de ocupar o mesmo chapéu, tem uma boca colocada ao ouvido dela.

É como se o cabelo de Lídia, enquanto símbolo de força e poder, fosse sentido por ela como estimulador sexual que se projetasse mentalmente em uma figura que interromperia os seus propósitos de fidelidade conjugal, impostos pelas leis daquela sociedade. Trata-se, evidentemente, no discurso religioso, da figura demoníaca que é comum e frequente na Literatura Iberonodestina, tentando seduzir as mulheres a traírem os maridos. Há casos em que a mulher vence essa figura como se encontra na narrativa *História do Cão da Garrafa*²⁰.

Na história de Lídia, entretanto, uma vez que ela desobedece às leis impostas, motivo de sua morte, não consegue dominar o diabo que a vence e é adjuvante na prática de infidelidade. Ela tinha a coragem para viver na sociedade do Cangaço e conviver com as práticas da violência, mas não conseguiu se submeter às leis impostas, convencionadas e sancionadas pelo chefe maior do Cangaço, no caso, Lampião.

²⁰ No interior nordestino, é comum escutar essa história da mulher que, em uma aposta, preparou uma cilada e conseguiu engabelar e prender o cão em uma garrafa. .

Dessa forma, Lúdia convive com vários discursos simultaneamente: Ela aborda a sociedade do cangaço que, de acordo com a sociologia, ocupa o lugar dos oprimidos e explorados, enquanto vítimas do sistema capitalista. O povo foi forçado a integrar uma sociedade que em quase nada se beneficiou, politicamente, da transição fronteira entre a escravidão e o coronelismo.

A história guarda que Lampião não resistiu a força do amor por Maria Bonita e rompeu com os costumes do cangaço. Esse cangaceiro fez dessa mulher sua companheira e a trouxe para junto do Cangaço, abrindo assim pressupostos para outros fazerem o mesmo. No entanto, nos anais da história do Cangaço, o caso de Lúdia foi o primeiro de infidelidade conjugal. Apesar disso, Lúdia guardava, fielmente, a postura de mulher honrada com relação a homens ordinários que viam na mulher um instrumento sexual e que por meios de chantagens tentavam vencê-la:

(...) E se ganhasse tal coisa

Iria ficar na dele

Mas Lúdia com ironia

Lhe disse que morreria

Contudo não “dava” a ele

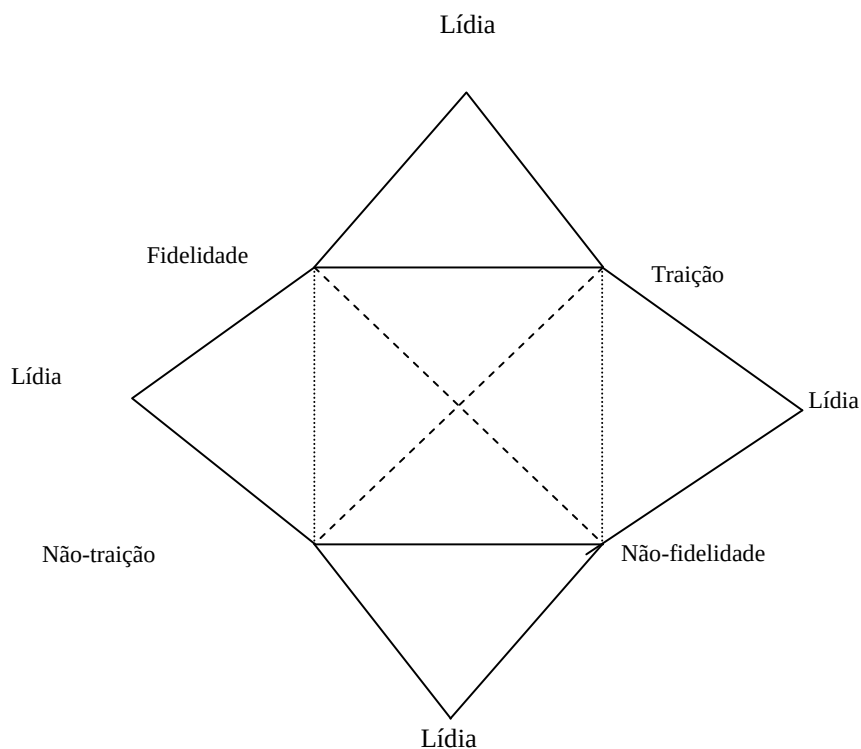
(SOARES, 2010, p.4)

Mesmo sendo flagrada com um segundo homem que não era o seu companheiro, ela preferiu ser julgada e condenada a morte a render-se ao que ela considerava ser prática mundana. Dessa forma, subentende-se que o amor para Lúdia se dava pela conquista e não pela força do constrangimento e da humilhação que eram típicos dos comportamentos machistas daquele lugar e época. O que se sabe, essa espécie de inquisição tinha relações sociais interculturais, sempre alteradas por confrontos, ameaças, saques, execuções, falta de alimento, espírito de valentia, medo constante etc.

O enunciador encontra-se na zona antrópica de distanciamento cultural, uma vez que é o narrador do texto, estando, portanto, em tempo e espaço diferentes dos fatos narrados. A pressuposição de um aqui e agora da enunciação do texto contrasta com os expostos no enunciado (entre Lídia e os cangaceiros), ocorridos no passado (sem data precisa) e em lugares distantes e ermos de interior nordestino. Os atores encontram-se ligados no mesmo espaço (inespecífico e genérico, onde se encontra o bando), onde Lídia foi morta: Lídia, coitada, chorou.

Lídia reveste-se de significados que representam a brava mulher nordestina, que se encontra atormentada por todas essas consequências espaço-temporais e mais os resquícios da cultura ibérica da Idade Média, refletidos pelas vias da colonização que promovia, além da repressão contra o comportamento social da mulher, um emaranhado de histórias e símbolos que invocavam a figura do diabo tentando-a. Essa polissemia, representada em Lídia, entra em comunhão com os postulados de Barthes (1984, p.32-33): “toda imagem é polissêmica, implicando, subjacente aos seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros.” É como se os parâmetros mentais dessa mulher ocupassem a fronteira empírica, numa consciência afetada por oscilações oníricas que a fazem não resistir a impulsos eróticos e a consequente idealização do ser desejado.

Em Lídia, encontra-se instaurado o conflito intrassubjetivo entre *fidelidade* e *traição*. De um lado, Lídia aceita, não apenas ser mulher de um cangaceiro, como também, participa do cangaço. De outro lado, ela viola as leis impostas ao rigor desse movimento. Vejamos esta oposição através do seguinte octógono:

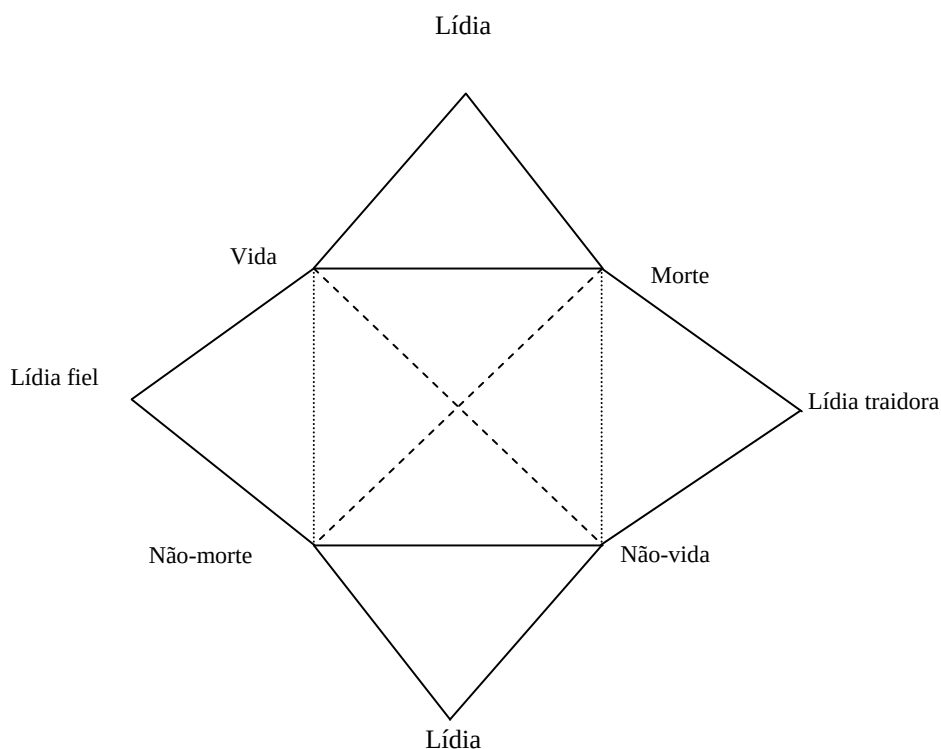


(Esquema 14)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *fidelidade* e *traição*. As relações entre *fidelidade* e *não-traição* definem Lídia respeitadora ao marido, enquanto que *traição* e *não-fidelidade* representam Lídia como violadora da moral desse homem. Ela se encontra, portanto, nos quatro pontos de conflito, uma vez que é sujeito e antissujeito da fidelidade e sujeito e antissujeito da traição, ao mesmo tempo.

Lídia, em determinado momento, encara a sociedade do cangaço, incluindo a sua poderosa corte, na ponta da faca, mesmo sabendo da sua posição de inferioridade no mínimo numérica, perante aos algozes experimentados e autorizados para tal punição contra ela. Mesmo assim, movida pelas suas próprias convicções, Lídia impunha a peixeira e expressa-se em tom de desabafo na defesa de sua própria vida. Já a sociedade adversa segue o fio de suas próprias leis e ritualiza o momento da punição, onde Lídia e o

traidor são barbaramente assassinados. O esposo traído e executor da própria esposa, orientado por Lampião e assistido por toda a cúpula daquele bando, sepulta o cadáver, configurando-se nos dois fatos uma outra categoria semântica do nível fundamental vida vs morte:



(Esquema 15)

Assim, o texto verbal cumpre com sua função ao trazer à tona o discurso da opressão que já se reproduzia ao longo da história, permeando a Bíblia.

O texto não-verbal expõe apenas um aspecto do fato, a figura da mulher em postura de ataque contra os seus punidores, invocando uma série de discursos subjacentes com seus respectivos valores culturais. Essa simultaneidade gera o sincretismo semiótico, onde esses dois textos se completam e promovem uma poeticidade que é típica do espetáculo semiótico.

3.2.3. *Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira: X1-JCL*

Essa obra icônico-literária, de autoria de José Costa Leite, apresenta uma sogra fuxiqueira que tem a intenção de destruir o casamento do filho. Essa mulher não apenas difama a nora, como também prepara uma cilada e se faz passar por um homem para simular adultério da própria nora. No entanto, é castigada pelo filho que chega de surpresa em casa, pensa se tratar de uma traição e atira no vulto de sua mãe, que acaba perdendo a vida. Essa história é ilustrada na capa do folheto, através das figuras: da nora e da sogra, seguidas pela narrativa poética impressa, em estilo tradicional, composta por trinta e duas estrofes de septilhas, com versos heptassílabos.

Notamos que nessa obra há três sujeitos semióticos: O sujeito semiótico 1, representado pela nora que tem por objeto de valor o homem amado (S2), com quem deseja viver em paz, sendo respeitada juntamente com sua família, perante a sociedade da qual faz parte, instaurando-se assim por um querer-fazer e um querer ser feliz junto com o esposo. Esta, destinada pelo amor que tem por S2, tem como Adjuvante a maneira de se comportar diante das pessoas com quem convive e como Oponente a sogra(S3) que, além de denegrir sua imagem, quer ter o filho só para ela, tornando-se, assim, seu oponente e antissujeito. S3 tem como objeto de valor separar o filho da nora e se instaura pela modalidade de um querer fazer: mentir e fuxicar para o filho, dizendo-lhe que a nora é uma mulher traidora, ordinária e infiel.

O enunciador dessa xilogravura objetiva ratificar o discurso tradicional, de que toda sogra é ruim, fuxiqueira e mentirosa além da conta, posicionando-se sempre contra o genro ou nora. A xilogravura materializa-se de maneira coerente com o título do cordel, no que se refere ao destaque dado a nora, por suas qualidades de pessoa honesta, e com relação a sogra que aparece em menor destaque na arte do xilogravador. Mostra algo que não está na narrativa verbal: a gravidez da mulher que segura a barriga com o braço em sinal de carinho, mas, sobretudo, com cuidado porque a sogra vem atrás com uma bengala na mão.

A nora é perfilada; tem altura superior a da sogra; cabelo preto, solto e volumoso como se estivesse beneficiado pelos hormônios da gravidez, combinando o vestido novo e bem composto, destacando a cor branca do rosto jovem e bem humorado. Também a

sua fisionomia, vista de perfil, expressa sinais de convicção de pessoa calma, mas que age por conta própria.

Ela encontra-se grávida, como já foi dito, em vista disso, os seios aparecem bem volumosos, erguidos e pontiagudos para frente de maneira exagerada, contrastando com suas próprias nádegas que são avantajadas e estão, demasiadamente, destacadas para trás. Esses são sinais do corpo que se adequam à gestação e um estado da mulher que atrai respeito e cuidado de quem está perto. A sogra está em seu encalço. Projetada em menor estatura, porta uma bengala e é corcunda; tem um nariz curvado; apresenta rugas no rosto e tem o cabelo amarrado, em forma de cocó, talvez com intuito de não mostrar a sua aparência como mulher, vinculando a xilogravura à narrativa verbal.

Não é possível notar as rugas dos seus braços porque estes estão encobertos pelas mangas da sua blusa com estampa não definida, mas parecendo rasgos. Sua saia preta não assenta bem no seu corpo magro e abatido, mas realça com os sapatos altos que contrastam com a mulher de idade que ela é. Aliás, ela está posicionada em um piso mais alto que o da nora, o que disfarça a altura. Tem boca aberta como se estivesse falando. O que mais se destaca nela é o modo de segurar a bengala, que mais parece uma arma escura em suas mãos, até porque ela está projetada para as costas da nora, com uma expressão de curiosidade, traição e oportunidade. Nesta cena, a nora destaca-se tanto pela sua formosura e estatura elevada, quanto por está posicionada em frente da sogra. Neste sentido, busca-se primeiro olhar para a nora, o que pode acarretar um possível juízo de valor mais intenso. Ao se projetar com a frente voltada para as costas da nora, segurando a bengala em punho, a sogra mostra que está decidida a agir contra a nora, sem que esta perceba, um vez que está distraída. É como se ambas caminhassem numa mesma direção, sendo que a nora está sempre livre para traçar o seu próprio caminho, enquanto que a sogra segue os passos da nora sempre tentando se aproximar, escolhendo a hora certa para executar a traição. Entre esses dois atores, há um espaço em baixo relevo que lhes estabelece os limites.

Vale dizer que, entre as costas da nora e a frente da sogra, há um obstáculo que pretende interferir nos passos da sogra, configurando-se como “uma pedra no seu caminho” e é justamente nesta pedra que estão expostas as letras iniciais que identificam o xilogravador.

O tempo e o espaço não são precisados, porém se pode remeter a uma zona interiorana e a uma data anterior a industrialização, nas efervescências das inquietações

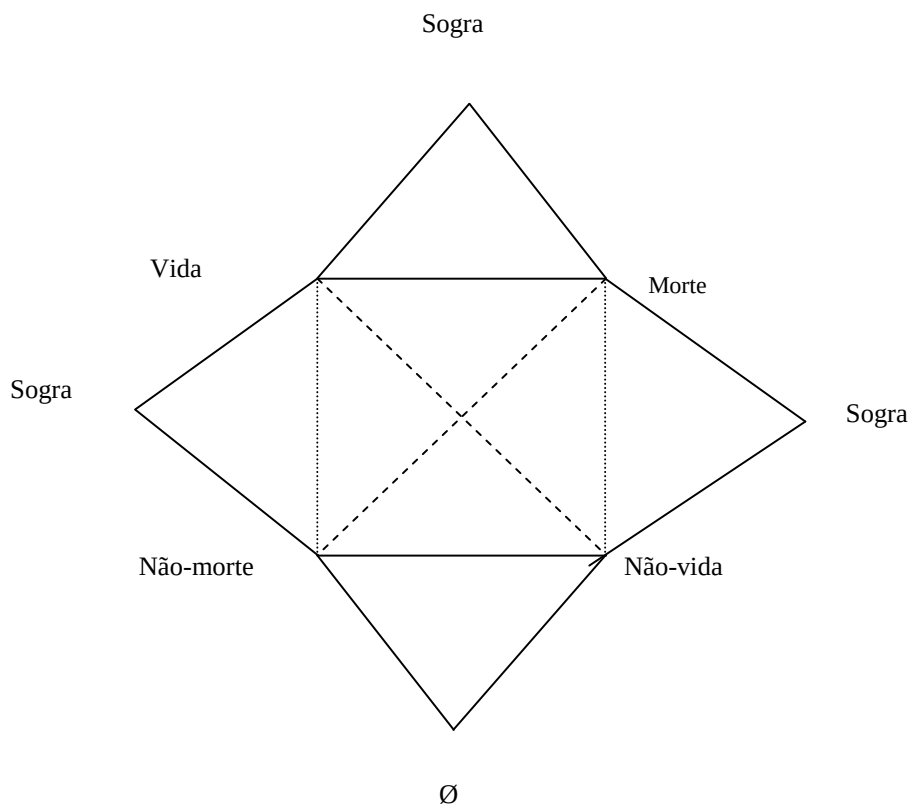
rurais que se manifestam em época do cangaço, na primeira metade do século XX, uma vez que o comportamento dos atores expressa algumas práticas que eram peculiares às pessoas dessa época, como o autoritarismo, a desconfiança e o assassinato.

Como aconteceu nas outras análises, a enunciação do texto condiz com um sujeito distante dos fatos narrados em outra linguagem, não verbal, e mesmo no texto verbal, destaca-se a figura do enunciador narrador que projeta, algumas vezes, a fala dos atores em relação dialógica: mãe e filho (no momento do fuxico) e filho e esposa (no momento em que ele tenta defender a mãe e é rebatido pela esposa). Os atores, portanto, encontram-se nas zonas identitárias e proximal (filho, ora com a mãe, ora com a esposa). Já a nora mostra que se encontra em uma zona de distanciamento da sogra com a qual perdeu a relação dialógica.

Entre outras possibilidades, apreendemos alguns temas que ocorrem com muita frequência nessas versões: *família*, figurativizado em nora, sogra, filho, marido, esposa; *vaidade* que se expressa nos sapatos altos, combinando com as roupas da moda e no cabelo penteado; *Traição* que tem como figuras a inveja, fuxico, a bengala, a arma, vingança; *velhice*, figurativizado em bengala, sogra, cabelo preso em forma de cocó, rugas.

Dessa xilogravura em análise, foram extraídos dois conflitos que serão, a seguir, representados em forma de octógono.

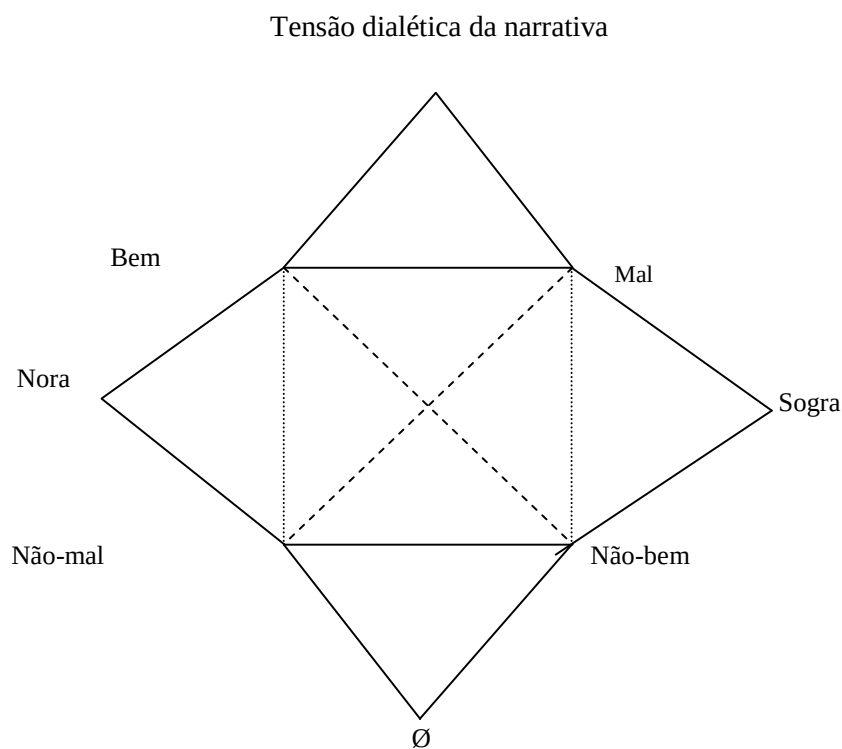
O primeiro conflito, *vida vs morte*, encontra-se internalizado no ator sogra que, de um lado, quer viver para ficar com o filho só para si. De outro, está a morte: a sogra oprime nora, tenta mostrar o filho que ela é infiel e acaba sendo morta por ele. Esta oposição, vista através do octógono, toma a seguinte forma:



(Esquema 16)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *vida* e *morte*. As relações, entre *vida* e *não-morte* definem o sujeito sogra no início da narrativa. Enquanto que *morte* e *não-vida* representam a sogra morta, no final da narrativa. *Não-morte* e *não-vida* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

O segundo conflito, *bem* vs *mal*, instaura-se no interior da sogra que deseja o filho só para ela. Esta vive feliz quando, ao caracterizar a nora de mulher traidora, ordinária e infiel, afasta o filho da esposa. Entretanto, quando percebe que seus argumentos não o convenceram, toma conta do seu coração uma tristeza, que a impulsiona a querer matar a nora para ter o filho de volta em seus braços. Esta oposição, vista através do octógono, apresenta-se da forma a seguir:



(Esquema 17)

A tensão dialética da narrativa se centra entre *bem* e *mal*. As relações entre *bem* e *não-mal* representam a nora. Enquanto que *mal* e *não-bem* definem a sogra. *Não-mal* e *não-bem* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

O enunciador-xilogravador não consegue esconder a ideologia conservadora e preconceituosa de que toda sogra é ruim, traidora e fuxiqueira. Por outro lado, reconhece que a sogra agiu dessa forma porque ama o filho, a quem zelou desde a concepção no útero até a idade em que se casou, passando assim a ficar ausente deste ente querido e, não apenas por essa razão, mas também, porque a sensação é de ter perdido esse ente para a nora que o ganhou quase sem esforço como tivera a mãe. A soma desses motivos

produz maior intensidade na luta da sogra, fortalecendo o sentimento de ira, razão pela qual suas ações, no sentido de conquistar seu objeto de valor, tornam-se tão potentes, beirando a agressão física e/ou psicológica etc. Por conta disso, a sogra é tradicionalmente associada a bruxa, traidora e mentirosa.

O enunciador demonstra familiaridade com o tema abordado na xilogravura ao invocar figuras e ambientá-las, mas não consegue esconder a problemática social típica do interior nordestino, principalmente entre as famílias saturadas pela opressão, submissão e exploração sofridas, oriundas do coronelismo etc. O enunciador reproduz esse discurso que tem respaldo na ideologia politicamente dominadora que, ao perpetuar preconceitos como esses, consegue ofender a integridade e o espírito de união da família, ocasionando a fragmentação dos componentes e a consequente desunião e enfraquecimento do seu potencial.

3.2.4. *A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro: X2-JCL*

De natureza sincrética (icônica e literária), o texto em análise é de autoria de José Costa Leite, abordando a história de uma família humilde do sertão cearense, cujo filho, inteligente e bondoso, viaja para São Paulo e trabalha honestamente. Depois de um tempo, regressa com bastante dinheiro e tenta fazer uma surpresa à pobre e velha mãe. Esta não o reconhece e, ao ser credenciada para guardar um pacote de dinheiro, é tomada pela cobiça, premedita e traiçoeiramente dá-lhe um golpe, decapitando seu filho para ficar com todo o dinheiro. Ao ficar ciente da tragédia, através da filha, suicida-se. Essa história é ilustrada na capa do folheto, através das figuras da mãe decapitando o filho, seguida pela narrativa poética impressa, em estilo tradicional, composta por trinta e duas estrofes septilhas, com versos heptassílabos.

Apresenta três sujeitos semióticos. O sujeito semiótico 1 (S1), figurativizado pela velha, tem como Objeto de valor obter uma vida boa. Para isso, instaura-se como um sujeito de um querer obter dinheiro a todo custo e acaba sacrificando uma vida. Utiliza-se de uma foice para cometer tal barbaridade de decepar a cabeça de um ser humano: o próprio filho. Ao descobrir, pela filha, quem era o rapaz, muda o percurso e se suicida. O marido é o oponente porque se nega a matar para obter aquele valor, mesmo não sabendo que o rapaz era seu filho, enquanto que a filha constitui o antissujeito do S1 porque queria

a vida do irmão, instaurando-se como sujeito semiótico 2. O rapaz é o sujeito semiótico 3 que se instaura por um querer-viver feliz com a família, seu maior valor, porém é interrompido pela própria mãe que lhe tira a vida, sendo assim seu oponente.

O título dessa obra, em conformidade com a ilustração, aparece ambíguo a partir da ligação que o pronome possessivo “seu” possibilita. Ocorre que esses sentidos, a mais, na mensagem enriquecem o objetivo do narrador em conquistar o leitor. Num primeiro momento, o título envolve três circunstâncias. O pronome “seu” funciona, numa primeira interpretação, como sendo o dinheiro posse do filho; numa segunda concepção, a posse do dinheiro é da própria velha. A terceira interpretação que o pronome “seu” gera é o dinheiro ser posse do próprio leitor que se depara com esse título e fica desconfiado, principalmente, se coincidir com alguma economia que o mesmo possua e julgue que não esteja bem guardada.

O texto pretende mostrar que, numa sociedade onde o dinheiro supera o valor da vida humana, há uma passividade de erros. A velha que é a mãe do rapaz, procurando obter uma vida boa, comete tamanha barbaridade: sacrifica a vida do próprio filho.

A mulher aqui em análise, que tem o papel temático de mãe, deveria ser carinhosa e dotada de ações maternas, no entanto retira da cabeça (lugar da razão) experiência e conhecimento suficientes para realizar o que idealizou: obter dinheiro, mesmo que para isso tenha que matar. É figurativizada como perigosa, traiçoeira, assassina e compulsiva por dinheiro. Representa uma classe de mulheres que, devido ao sofrimento ocasionado pela fome, miséria, violência adquire características avessas à feminilidade. O filho é bom, estudioso, trabalhador, carinhoso e unido com a irmã, que, ao contrário dele não é estudiosa, mas é bondosa e carinhosa com ele.

Na xilogravura, a velha apresenta ausência de traços femininos: não aparecem seios, cintura e nádegas, próprias da mulher fértil; as sobancelhas são espessas, a pele é grosseira e desgastada pelo sol, a fisionomia severa, sapatos e camisa masculinizados. Não usa vestido que é um sinal de feminilidade, portanto, no texto icônico, a mulher assassina tem aspecto de homem, o que é ratificado pelo uso do cabelo preso em forma de cocó e pela força ao impunhar a arma que segura – uma foice, como se fosse uma arma de fogo em posição de ataque, o que a torna semelhante à mulher do cangaço.

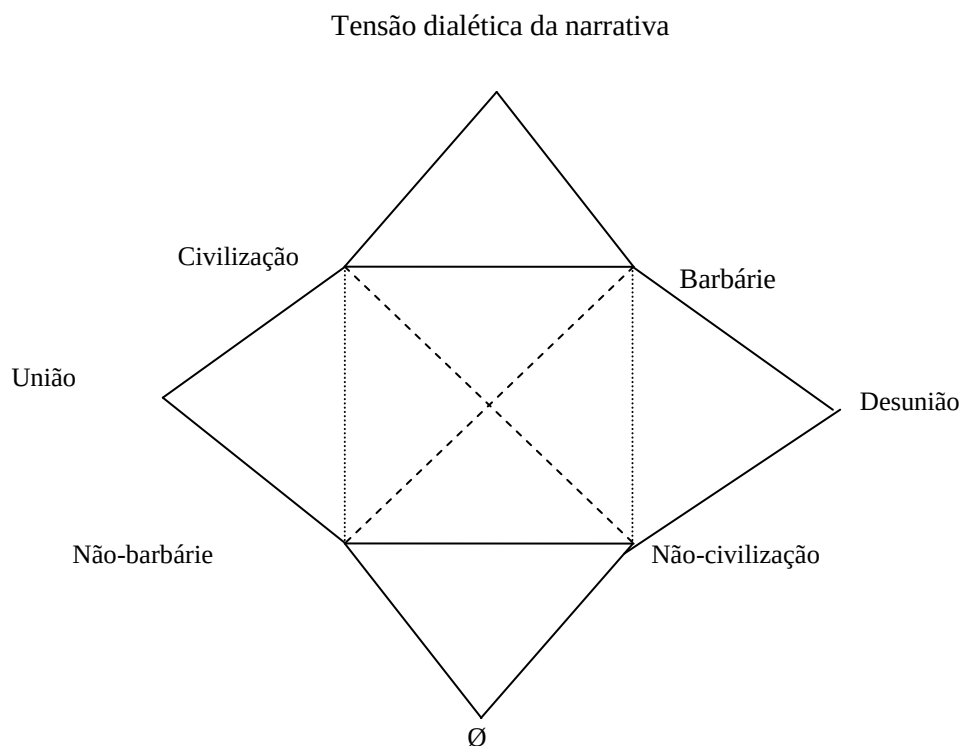
O xilogravador se vale muito de evidências tipográficas para chamar a atenção do público. Tanto é que escolhe a cena mais chocante, onde o corpo do rapaz, ainda ereto, projeta-se para cair sobre a própria cabeça que já está ao chão com a face para o alto,

desprotegida contra o baque do corpo. Enquanto isso, a velha de rosto firme, demonstrando coragem e frieza de espírito, segura a foice suspensa como se preparando para, com este instrumento, empurrar o cadáver decapitado, apressando, assim, a queda do corpo do rapaz que ainda, em pânico, tem forças para atar a mão esquerda ao peito como quem, intuitivamente, procura socorro. Já sua mão direita desfalece primeiro e se projeta inerte, pendurando-se sem força. A velha acompanha essa cena, sempre protegida, fazendo da foice um escudo. Ela está tão obcecada pelo dinheiro que nem mesmo os pingos de sangue que largam da foice para caírem sobre o corpo chegam a assustá-la. Esse é um momento estático em que os pingos ficam parados no ar entre a foice e o rapaz, de modo a se alinharem entre os olhos da velha, o gume da foice e o corte certo no pescoço do filho.

Com relação ao tempo nessa xilogravura, este fenômeno está marcado pelo branco que sobrepõe a massa impressa, o que nos diz que a morte do rapaz ocorreu durante o dia. Já o espaço é o sertão, identificado a partir da forma estética da foice da velha, pois em outros lugares o instrumento mais utilizado para trabalhos agrícolas e atividades domésticas é o facão ou uma roçadeira que tem a parte final volteada e longa, fazendo lembrar a forma de uma interrogação. A foice é utilizada no sertão, através de uma prática primitiva e antiecológica, na derrubada de árvores para as queimadas e, conseqüentemente, na organização do roçado. Ao adentrarmos no texto literário, o narrador aponta como espaço recriado no discurso o sertão cearense que se encontra debreado dele. A zona antrópica de distanciamento dos fatos narrados no enunciado é aplicada ao enunciador que, como foi dito, é um narrador. Esta não é a terra dele, nem a gente dele, portanto, é uma forma de confirmar que na terra dele não existem essas coisas: não foi aqui, foi lá. Os atores (velha e filho) se encontram na zona proximal; a filha e o pai, no momento do crime, na zona distal, embora, em um momento anterior, a filha tenha estado próxima do irmão e o marido da mulher.

Além dos temas já indicados (assassinato, masculinidade etc), apreendemos ainda alguns que ocorrem com muita frequência nesse texto sincrético: *família*, figurativizado na mãe, marido, filha e filho; *riqueza* que se expressa no traje do rapaz, no dinheiro que ele traz; *pobreza* que tem como figuras a velha e a foice; *velhice*, figurativizada nas características da velha, pouca vaidade (é comum, no sertão, as mulheres velhas não usarem pintura); *juventude*, representado pelo rapaz, que é alto, vaidoso, mas pouco experiente para se defender; *morte*, figurativizado em gotas de sangue, corpo sem cabeça, mão no coração e olhos abertos.

O conflito, *civilização* versus *barbárie*, encontra-se internalizado na narrativa que, de um lado, mostra a união da família quando está sem dinheiro, trabalhando, estudando, em atividades próprias do processo civilizatório. De outro, expõe a barbárie ocasionada pelo assassinato, ocorrido no meio familiar, numa demonstração de tirania, ambição pelo dinheiro e separação da família. Esta oposição, vista através do octógono, apresenta-se da forma a seguir:

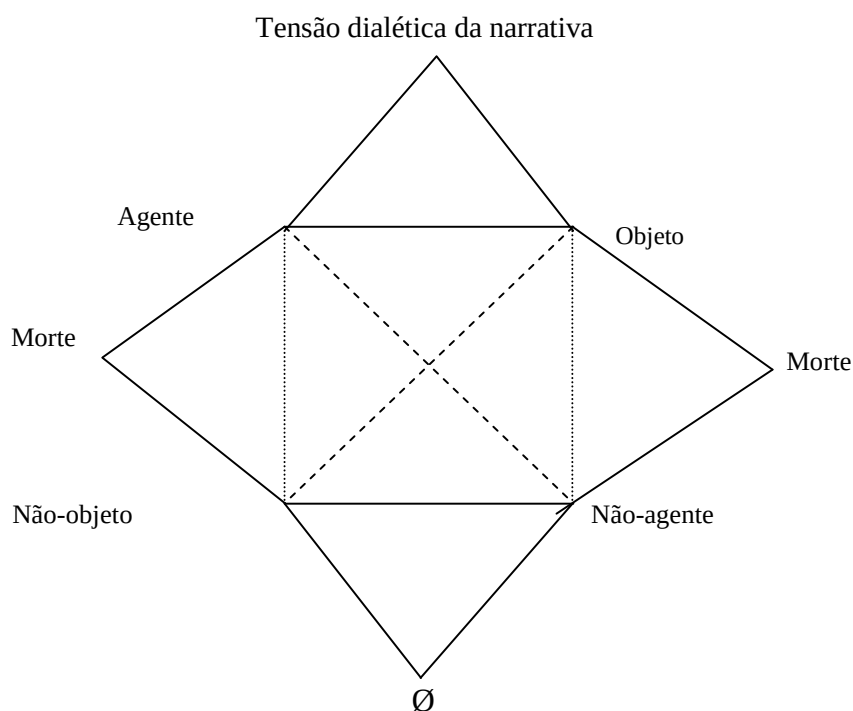


(Esquema 18)

A tensão dialética da narrativa se centra entre *civilização* e *barbárie*. As relações entre *civilização* e *não-barbárie* representam a família unida, enquanto que *barbárie* e *não-civilização* definem a família desunida. *Não-barbárie* e *não-civilização* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

Aqui também se configura um outro octógono através do qual é possível identificar o conflito *agente* vs *objeto*, que se encontra internalizado na narrativa. De um

lado, a mãe seria o agente por matar o filho e a si própria, instaurando-se por um querer-fazer. De outro lado, o filho seria o objeto do agir da mãe, mas acaba sofrendo uma mudança de estado ao ser morto, instaurando-se por um não querer-fazer. Vejamos esta oposição através do seguinte octógono:



(Esquema 19)

A tensão dialética da narrativa se estabelece entre *agente* e *objeto*. As relações entre *agente* e *não-objeto* definem a morte ocorrida duas vezes no ator mãe, enquanto que *objeto* e *não-agente* representam a morte do filho. *Não-objeto* e *não-agente* correspondem à inexistência semiótica que está representada pelo zero cortado.

Configura-se, nessa narrativa, uma banalização da morte em simultaneidade com a desvalorização da vida. A cena exposta é apenas uma réplica das inúmeras cenas trágicas que ocorrem diariamente no país.

4. RESULTADOS

4.1. Preliminares

4.2. Quadro resumo do texto xilográfico: X1-MS

Nº de sujeito semiótico	Um
Valor	Proteger
Instauração	Querer-fazer, cuidar, proteger o filho
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica	Narrador: zona distal
Sujeito do enunciado/ Zona antrópica	Ator: zona identitária
Tempo	Impreciso e disfórico para a mulher

Espaço	Não especificado
Fronteiras	Transcendente para o narrador Empírica para a mulher
Fetichismo	Feto
Ídolo	Obra icônica
Tematização/ figurativização	Proteção/cuidado/Amor: braço esquerdo, o do coração que envolve a barriga, cabeça curvada em direção ao ventre, braços e mãos que abraçam a barriga, cabelos que envolvem o corpo, pernas fechadas e dobradas para proteger a barriga; Vida: feto que nascerá
Conflito	Proteção vs abandono

(Quadro 17)

4.3. Quadro resumo do texto xilográfico: X2-MS

Nº de sujeitos semióticos	Dois
Valores	Socorrer o povo oprimido (mãe) Pedir auxílio (filhos)
Instauração	Querer-fazer Querer-ser Crer-ser
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica	Narrador : zona distal
Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Atores (Mãe e povo): zona de proximidade
Tempo	Inespecífico
Espaço	Inespecífico
Fronteiras	Transcendente para o narrador Empírica para mãe e os filhos

Fetiches	Anjos, coroa, colar com cruz
Ídolo	Obra icônica
Tematização/figurativização	Religiosidade: Mãe dos oprimidos, anjos, colar com cruz, fieis Poder: rainha e coroa
Conflito	Opressão vs fé

(Quadro 18)

4.4. Quadro resumo do texto xilográfico: X1-JCL

Nº de sujeitos semióticos	cinco
Valores	Descascar a mandioca Abastecer a máquina Puxar a roda Torrar a farinha
Modalização	Dever-fazer: descascar, raspar a mandioca, torrar a farinha e puxar a roda
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Narrador: zona distal Atores, reconhecidos pelos papéis temáticos: mulheres (descascadeira e servadeira) e homens (torrador e movimentador da cia): zona identitária / proximal.
Tempo	Impreciso
Espaço	Recriado: casa de farinha

Fronteiras	Transcendente para o narrador Empírica para os atores
Fetiches	Gamela, cia. caititu, balde, sacos de farinha, prensa, balaio, colher de pau, mandioca
Ídolo	Obra icônica
Tematização/figurativização	Trabalho: descascadeira e raspadeira de mandioca, torrador de farinha, puxador de roda e mulher que abastece a máquina.
Conflito	Artesanato vs indústria

(Quadro 19)

4.5. Quadro resumo do texto xilográfico: X2-JCL

Nº de sujeito semiótico	Um, figurativizado em três atores
Valor	Amar
Modalização	Querer-fazer: amar
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Narrador: zona distal Atores (três mulheres): zona proximal
Tempo Espaço	Inespecífico Praeiro/ litoral
Fronteira Fetich	Transcendente para o narrador Empírica para os atores Coqueiro, jangada, aves Curva da cintura em combinação com o biquíni lembram o formato de uma cabeça, cujos olhos correspondem aos seios, o nariz, ao umbigo, e a boca, à virilha.

Ídolo	Obra icônica
Tematização/ figurativização	Sensualidade: corpo das mulheres; Natureza: coqueiro, aves, mar e corpos das mulheres; Cultura: jangadas, biquínis, posturas e gestos
Conflito	Natureza vs cultura

(Quadro 20)

4.6. Quadro resumo do texto sincrético: X1-MS

Nº de sujeitos semióticos	Dois
Valores	Satisfazer as necessidades pessoais Ser desejada Sobrevivência sua e do seu bebê
Instauração	Querer-ser Querer-fazer Poder-ser
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Enunciador narrador: zona distal Atores (mulher rica e mulher pobre): zona distal
Tempo	Ronconcon
Espaço	Quente, talvez o nordeste
Fronteiras	Narrador e observador: fronteira transcendente Atores: fronteira empírica

Fetiché Ídolo	Bolsa Obra icônica literária
Tematização/figurativização	Riqueza: mulher rica que fala, bolsa em couro de rinoceronte, cabelo arrumado, carro importado, cartão do Banco do Brasil; Pobreza: mulher pobre que cala, cabelo armado, bolsa rasgada, zíper quebrado, alça quebrada; Antiguidade: bobe, pó-de-arroz, confeito, ronconcom, anágua, brilhantina etc; Atualidade: preservativo, telefone celular, creme dental, adoçante zero cal , biquíni fio dental; Sexualidade: partes nuas, justezas das roupas, forma dos seios, nádegas, coxas e marcas da calcinha; Vaidade: academia, cirurgia para correção estética, nádegas enrijecida.
Conflitos	Antiguidade vs atualidade Riqueza vs Pobreza

(Quadro 21)

4.7. Quadro resumo do texto sincrético: X2-MS

Nº de sujeitos semióticos	Cinco
Valores	Viver em paz, buscar um novo amor, um ato de amor com Lídia
Instauração	Dever-ser, querer-trair, querer-denunciar, dever-executar
Sujeitos da enunciação/ Zona antrópica	Enunciador narrador: distante dos fatos narrados
Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Atores: Lídia e cangaceiros, próximos do enunciado
Tempo	Sem data precisa
Espaço	Inespecífico e genérico onde se encontra o bando
Fronteira	Narrador e observador: fronteira transcendente Atores: fronteira empírica

Fetichê	Roupa de cangaceira, faca peixeira
Ídolo	Obra icônica literária
Tematização/ figurativização	Cangaço: chapéu, cartucheira, estrela, balas, machismo, peixeira
Conflitos	Fidelidade vs traição Vida vs morte

(Quadro 22)

4.8. Quadro resumo do texto sincrético: X1-JCL

Nº de sujeitos semióticos	Três
Valores	Viver com o marido, separar o filho
Instauração	Querer-viver, dever-mentir
Sujeitos da enunciação/ Zona antrópica	Enunciadores narradores: zona distal
Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Atores (mãe e filho): zona identitária de proximidade Atores (marido e esposa): zona identitária de proximidade Atores (nora e sogra): zona distal
Tempo	Inespecífico
Espaço	Não precisado (remete à zona interiorana)
Fronteiras	Narrador e observador: fronteira transcendente Atores: fronteira empírica

Fetiches	Bengala e feto
Ídolo	Obra icônico literária
Tematização/figurativização	Família: nora, sogra, filho, marido, esposa; Sociedade: fuxico, respeito, traição, inveja, vingança, brigas; Vaidade: sapatos altos, combinando com as roupas da moda e no cabelo penteado; Traição: inveja e a bengala; Velhice: bengala, sogra, cabelo preso em forma de cocó, rugas; Tradição: representado por sogra ruim, os sapatos altos, o cabelo longo da nora e o cocó do cabelo da sogra; Gravidez: seios volumosos, erguidos, pontiagudos e barriga proeminente
Conflitos	Vida vs morte Bem vs mal

(Quadro 23)

4.9. Quadro resumo do texto sincrético: X2-JCL

Nº de sujeitos semióticos	Dois (mãe e filho)
Valores	Obter uma vida boa Ser feliz com a família
Instauração	Dever sacrificar Querer viver
Sujeito da enunciação/ Zona antrópica Sujeitos do enunciado/ Zona antrópica	Enunciador narrador: zona distal Ator filho : zona proximal quando está com família (primeiro momento); distal quando trabalha (segundo momento); proximal quando retorna para casa com dinheiro (terceiro momento); Ator mãe: zona proximal quando está com os filhos e o marido (primeiro momento); distal quando o filho viaja para trabalhar (segundo momento); proximal quando o filho retorna da viagem com dinheiro (terceiro momento) e distal quando se mata após descobrir que tirou a vida do próprio filho. (quarto momento)
Tempo em movimento no texto literário Tempo presentificado no texto icônico	Antes da viagem, retorno e intermediário Retorno (morte)
Espaço	Sertão cearense

Fronteiras Fetich Ídolo	Narrador e observador (fronteira transcendente) Atores: fronteira empírica Foice Obra icônica literária
Tematização/figurativização	Família: mãe, marido, filha e filho; Riqueza: expressa no traje do rapaz e no dinheiro que ele traz; Pobreza: a velha e a foice; Velhice: cabelo da velha que está preso em forma de cocó, nas rugas, na estatura baixa e em sua pouca vaidade; Juventude: rapaz, que é alto, vaidoso, mas pouco experiente para se defender; Morte: gotas de sangue, corpo sem cabeça, mão no coração e olhos abertos; Masculinidade: sapatos, sobancelhas grossas, nos peitos muchos que não se nota e força.
Conflitos	Civilização vs barbárie Agente vs objeto

A leitura dos quadros permite considerar que os sujeitos semióticos apresentam valores como a proteção sua e dos outros, o cuidado e o amor, a felicidade, sobretudo junto da família, o sacrifício, o socorro ao povo oprimido, pedido de auxílio, satisfação das necessidades básicas, produção de bens de consumo, portanto, trabalho, segurança, liberdade e sexualidade. De um modo geral, o texto icônico se encontra na zona distal do enunciador que é quase sempre um narrador discursivo, opondo-se aos fatos enunciados, nos quais os sujeitos são atores e convivem em zonas de proximidade, no mesmo espaço e tempo, na maioria dos casos. Constitui exemplo, o texto *A velha que matou o filho pra ficar com seu dinheiro*, no qual se observa três tempos distintos. A maioria dos atores é conhecida pelos papéis temáticos que exercem (pai, mãe, filho, homem, mulher, santa, cangaceira, sogra, nora, marido etc) condizendo com a característica da cultura popular que, dificilmente, apresenta o nome próprio dos sujeitos, por se tratar de uma cultura oralizante que vai passando de uma região a outra sem registro escrito. Alguns casos, entretanto, que remetem a um fato histórico específico, como a da cangaceira Lídia, apresentam o nome de todos os atores. Os conflitos, extraídos dos valores tematizados nos textos, centram-se nas oposições seguintes: proteção vs abandono, opressão vs fé, antiguidade vs atualidade, felicidade vs traição, natureza vs cultura, artesanato vs indústria, vida vs morte, bem vs mal, civilização vs barbárie e agente vs objeto.

5. CONCLUSÕES

Como textos icônicos e, portanto, mostrados em uma única página, a xilogravura é mais sucinta, apresentando apenas um aspecto da narrativa completa que se encontra no cordel, mais rico em fatos e acontecimento. No entanto, não significa dizer que são textos pobres, ideologicamente, falando. Ao contrário, eles representam a mulher com uma descrição mais detalhada quanto à vestimenta, posição em que se encontra em relação às outras pessoas, características físicas e psicológicas, mostradas na fisionomia, como por exemplo, balbucios, medo, carinho, amor etc. Podemos afirmar que, no cordel, existem estiramentos da narrativa, no entanto é mais pobre em detalhes descritivos. Os detalhamentos são mais de acontecimentos.

As xilogravuras preservam o estilo tradicional, embora apresentem características que são peculiares a cada um dos autores. José Costa Leite, por exemplo, realiza um trabalho mais rústico, nos quais os traços que contornam a imagem não possuem um polimento bem definido. Esses traços - além de apresentarem variações bruscas nas curvas, assemelham-se a um raio - produzem um efeito de reforço, rusticidade da figura construída. Nesse autor, podemos vislumbrar a problemática nordestina, como a fome, desunião, ganância, pobreza, valentia, tirania, superstição e outras. Sua arte apresenta mulheres que assumem diversos papéis sociais ou temáticos (sogra, mãe, nora, filha, moça namoradeira, velha perseguidora e assassina) ainda que ocupem o mesmo espaço nordestino e que apresentam semas como traidoras, revoltadas, embora fortes, valentes, guerreira e trabalhadeiras, como na xilogravura *A farinhada*. As figuras, de um modo geral, têm comportamento trágico, bizarro, profano, chegando, em alguns casos, a extrapolar os limites da realidade e provocando efeitos catastróficos.

O trabalho de Marcelo Soares apresenta maior dedicação à estética, exibindo traços bem definidos, cujos contornos produzem o tom de harmonia e sofisticação, além de se definirem, na maioria das vezes, pela forma geométrica que robustece as figuras, principalmente femininas, que se apresentam fortes e elegantes e com traços, nem sempre, nordestinos. Os olhos são amendoados, a cor da pele é branca, os cabelos são longos e bem tratados, formas arredondadas, sobretudo nas faces, que lembram os volumes desenhados e esculpidos pelo colombiano Botero. Acreditamos, pelo menos no que diz respeito ao rosto arredondado das mulheres, que recebeu influências dos ícones produzidos pelo cristianismo. O papel temático, na maioria dos casos, é o de mãe (*a mãe dos oprimidos*, a futura mãe da xilogravura *A longa espera* e a mãe pobre do folheto *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher*, que compartilha com filho o espaço de guardar objetos de necessidades pessoais na própria bolsa). Apenas uma mulher destoa nesse contexto: Lídia, a cangaceira. Primeiramente, ela não é apontada pela maternidade e apresenta características físicas de nordestinidade, devido à indumentária própria do cangaço, embora possamos dizer que o rosto acompanha o viés arredondado das demais mulheres desse xilogravador. Sua abordagem temática envolve mulheres do cotidiano, porém com características que diferem da mulher de José Costa Leite por demonstrarem viver com mais fartura, adentradas numa sociedade onde não há indício de seca e sim de inverno, colheita, boa alimentação e tempo suficiente para realizarem seus trabalhos domésticos sem perder a liberdade de os praticarem, com exceção também da já mencionada Lídia que aparece oprimida e da mulher pobre do folheto já citado *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher* que vive sobrecarregada e dividida entre cuidar dela mesma e do seu bebê, acorrentada por necessidades financeira e de saúde.

Ideologicamente, numa perspectiva social, ambos os xilogravadores atingem a dimensão dessa unidade denominada povo, o povo do interior nordestino. Se José Costa Leite representa a área mais pobre dessa população, com seus constituintes, injustiças, desprezos e um futuro incerto, em Marcelo Soares, estaria representada uma classe média do interior, abarcando as famílias de melhor situação econômica, nutridas pelos condimentos que facultam uma vida de beleza, educação e projeção em família. Vale salientar que quase não consta nas obras desses xilogravadores a presença de uma classe alta, talvez como reflexo de ser esta constituída de coronéis, políticos, latifundiários e

outros poderosos que, por serem responsáveis de problemas que atingem o povo, seria mais que justo não serem considerados nesse ambiente artístico popular.

Como não era propósito nosso, no presente trabalho, e nem seria possível esgotar as possibilidades de análise, devemos ressaltar que, apesar das conclusões a que chegamos, muitas outras observações poderão vir à tona, considerando que essa investigação continuará em processo com a intenção de depurar melhor as convicções advindas das análises e partilhá-las com quem anseia por uma literatura dinâmica e condizente, essencialmente popular. Por outro lado, acreditamos que a análise feita foi importante, não só por explorar um assunto pouco conhecido entre nós, como por trabalhar elementos da nossa própria tradição cultural, o que já é uma forma de preservar a memória popular.

6. REFERÊNCIAS

6.1. Bibliografia

ABREU, Marcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Coleção Histórias de leitura. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.

AGOSTINHO, Santo. **A doutrina cristã**: manual de exegese e formação cristã. São Paulo: Paulus, 2002.

A IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA (org.). **Matrizes e gravuras brasileiras da coleção Guida e José E. Mindlin**. Centro de Arte Moderna. 1993.

ANDRADE, Maria Margarida de. **Traços sociosemióticos e culturais na análise de um texto**. São Paulo: Revista Brasileira de Lingüística, SBPL/Plêiade, v.9, n.1, 1997.

ANSELMO, Arthur. **Origens da imprensa em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A significação como função semiótica. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras**, João Pessoa: Idéia, v. V, n.1, 2000.

_____. O discurso semiótico. In: ALVES, E. F.; BATISTA, M. de F. B. de M; CHRISTIANO, M. E. A. (Org.). **Linguagem em foco**. João Pessoa: Idéia, 2001.

_____. Os discursos etnoliterários: o fazer intersubjetivo e a produção do saber. In: **Acta Semiótica et Linguística**. João Pessoa-PB, v.18, nº 2, 2013.

_____. **O romanceiro do Brasil**. Universidade do Porto, 2015, no prelo.

_____. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil**: uma abordagem semiótica. Tese (Doutorado). São Paulo: 1999 - Curso de Pós-graduação em Linguística. USP.

_____; et al.(Orgs.). **Estudos em literatura popular**. Org. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista [et al]. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. v.II. São Paulo: Pontes, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. 35. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, s/d.

BOTEY, Francisco Esteve. **História del grabado**. Colección aprendiz-clan Librería editorial: Madrid, 1997.

BUJÁN, Daniel. **O gravado**. Xunta de Galicia. S/a.[s.n.t.].

CAIXA CULTURAL. **Os caminhos de Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: J. Sholna Reproduções Gráficas, 2006.

CAMARA JR, Joaquim Mattoso. **História da lingüística**: tradução de Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

CARDOSO, Martha. Gravura popular portuguesa. In: **Revista ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia**. [s.l.], Ed e prop. Sebastião Pessanha, direção literária de Virgílio Correia. Vol. 1, 1916.

CARVALHO NETO, João Pedro. **Xilogravura**: A arte de gravar. Fortaleza. Ed. Folheteria Pe. Cícero, 2005.

CARVALHO, Livia Marques. Depois de Duchamp tudo pode: os não limites da gravura. In. **Paisagens plurais**: artes visuais & transversalidades. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

CASCUDO, L. CAMARA. **Cinco livros do povo**. 3 ed. João Pessoa. Editora da UFPB, 1994.

_____ **História dos nossos gestos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

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

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Lívio Abramo Xilogravuras**. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural, 1983.

CHAMBERLAIN, Walter. **Manual de gravado em madeira y técnicas afines**. España: graficinco S/A, 1988.

CHAVES, Liana Miranda. **Gravura, estampa da arte**. 3.ed. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

CHAVES, Luís. **Subsídios para a história da gravura em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

_____. **Introdução à gravura e à sua história**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

COURTÈS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **Analyse sémiotique du discours**: de l'énoncé à l'énonciation. Paris : Hachette, 1991.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In. PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação** – as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

Elementos de análise do discurso. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. **Linguagem e ideologia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 44 ed. São Paulo: Paz e terra, 2006.

FUNDAÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAÍBA. **Xilogravura do cordel à galeria**. Paraíba: Editoração eletrônica, 1993.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Dyógenes Chaves. **Dicionário das artes visuais na Paraíba**. João Pessoa: Linha D'Água, 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens**. Essais sémiotique. Paris: Seuil, 1975.

_____. **Semiótica do discurso científico**. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel/SBPC, 1976.

_____ & J. Courtés. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. **O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte**. Crato: A Província edições, 2002.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva (Coleção Estudos), 1975.

JAKOBSON, Roman. À procura da essência da linguagem. In: _____ **Linguística e comunicação**. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.98-117.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

JUAZEIRO, João Pedro do. **Xilogravura, a arte de gravar**. Fortaleza: Ed. Folheteria Pe. Cícero, 2005.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: expressão e cultura, 1966.

LÓTMAN, I. "O conceito de texto." In: _____ **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUZ, Zé da. **Brasil Caboclo**. 6 ed. João Pessoa: Editora Acauã, 1988.

LYRA, Yara Macedo. **A linguagem da casa de farinha**. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa: 1979 - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, UFPB.

MACHADO, Irene. “Um projeto semiótico para o estudo da cultura.” In: _____ **Escola de semiótica; a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

MACHADO, Irene. “Conhecimento lingüístico como ato semiótico.” In: _____ **O filme que Saussure não viu; o pensamento semiótico de Roman Jakobson**. Vinhedo: Horizonte, 2008.

MARANHÃO, Liêdo. **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Dicionário de provérbios, locuções, curiosidades verbais, frases feitas, etimologias pitorescas, citações**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1996.

NASCIMENTO, Bráulio do. Literatura de cordel: dupla dimensão semântica. In: MESQUITA, Maria de Fátima Barbosa de. et. al. (Orgs.). **Estudos em Literatura Popular II**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

NAVES, Rodrigo, **Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

NOGUEIRA, Carlos. **O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda., 2004.

NÖRT, Winfried. A semiótica universal de Peirce. In_____. **Panorama da semiótica:** de Platão a Peirce. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003. p. 59-91.

PAIS, Cidmar Teodoro. Sociosemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento. In: V Encontro Nacional da ANAPOLL.**Anais.** Porto Alegre: 1991.

_____. Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos. **Revista Brasileira de Lingüística.** SBPC, v.6., n.1, São Paulo: 1992.

_____. Texto, discurso e universo de discurso. **Revista Brasileira de Lingüística.** Vol. VI. São Paulo: Plêiade, n.1, ano 8, 1995.

_____. **Comunicação apresentada no congresso internacional de Literatura de Cordel.** João Pessoa: Fundação casa de José Américo, 2005.

_____. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcodificações, transculturais. In: **Acta Semiótica et Linguística.** João Pessoa-PB, v.14, nº 1, 2009.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. Classificação dos signos. In._____. **Semiótica e filosofia** (trad. e org. de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo: 1975.

_____. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva. 2005.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual:** os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PINTO, Renata de Oliveira. **A caracterização do ser na cultura nordestina:** uma leitura semiótica do folheto de cordel de acontecimento. Dissertação (Mestrado em

Letras). João Pessoa: 2010 - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, UFPB.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

_____. *Conocer y Significar*. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. In: **Acta Semiótica et Linguística**. João Pessoa-PB, v. 17, nº 1, 2012.

RIBEIRO, Davi; SOARES, Marcelo. **Visitantes**. Rio de Janeiro: UERJ/ DECULT, 2009.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Imagem, pintura e fotografia à luz da semiótica peirciana. In: _____. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 141-155.

SANTOS, Neide Medeiros. In: BATISTA, M. de F. B. de M [et al.] (Org.). **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DE PERNAMBUCO. **A arte de J. [Borges: do cordel à xilogravura]**. [s.l.], Curadoria: José Octavio Penteado, Tânia Mills, Pieter Tjabbes. 2004.

SILVA, Orlando da. **A arte maior da gravura**. Participação gráfica de Marcello Grassmann. São Paulo: ESPADE, 1979.

SILVA, Oswaldo. **Gravuras e gravadores em madeira: origem, evolução e técnica da xilografia**. Rio de Janeiro, [s.ed.], 1941.

SOARES, Ernesto. **Evolução da gravura de madeira em Portugal (séculos XV a XIX)**. Lisboa, 1951.

_____. **História da gravura artística em Portugal:** Os artistas e as suas obras. Tomo I. Lisboa, [s.ed.], 1940.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos de Juazeiro.** Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará/ PROED, 1984.

SOUZA, Liêdo Maranhão. **O folheto popular:** sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

XAVIER, Neuma Maria da Costa. **Mulheres do cangaço:** uma leitura semiótica do percurso de construção da identidade. Tese (Doutorado). João Pessoa: 2013 - Curso de Pós-graduação em Letras. UFPB.

ZACCARA, Madalena; CARVALHO, Livia Marques (Org.) **Paisagens plurais:** artes visuais & transversalidades. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

6.2. Folhetografia

ARAÚJO, Nélson Barbosa de. **A caipora e o fim do mundo.** João Pessoa: Agência Ensaio, 2006.

ARÊDA, Francisco Sales. **O príncipe João sem medo e a princesa da ilha dos diamantes.** São Paulo: Luzeiro Limitada, 1978.

ATHAYDE, João Martins de. **Mabel ou lágrimas de mãe.** v. 1 e 2. Juazeiro: Lira Nordestina, 1982.

AURÉLIO, Marco di. **Centenário de Anayde Beiriz.** João Pessoa, s/ed., 2005.

BARROS, Leandro Gomes de. **História da donzela Teodora.** [s.n.t.].

_____. **História da princesa da pedra fina.** [s.n.t.].

BRAGA, Medeiros. **As heroínas de Tejucupapo.** Mossoró: Queima-bucha, 2012.

_____. **Mártir e heroína dos canavieiros.** [s.l], [s.ed.], 2007.

_____. **Margarida Alves: mártir dos canavieiros.** [s.l], [s.ed.], 2011.

BRITO, Vanderley. **É somente em martelo agalopado que consigo falar do meu amor.** Campina Grande: CampGraf. 2011.

_____. **Comadre Florzinha: o romance da Serra das Flechas.** Campina Grande: CampGraf. 2009.

CAMPOS FILHO, Vicente. **A beleza de Sofia.**[s.n.t.].

_____. **A briga das duas velhas vendedoras de tabaco.** [s.n.t.].

_____. **O casamento de Vitalina numa noite de São João.** [s.n.t.].

DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por R\$ 1,99.** Patos: [s.ed.], 2009.

FANKA. **A mulher e o cangaço.** J. do Norte: [s.ed.], 1997.

GODELIVIE, Maria. **Mulher macho sim senhor.** Campina Grande: CampGraf, 2008.

LACERDA, José M. **A cangaceira Dadá.** V.XXI, [s.n.t.].

_____. **As irmãs de Puxinanã e o drama de Zé da Luz.** Recife:[s.ed.],2010.

_____. **Maria Bonita, a rainha do cangaço.** V.XI, Recife: [s.ed.],[s.d.].

LINS, Valquíria. **Eunice Ferreira.** João Pessoa, [s.ed.], 2006.

_____.**Maria Benedita.** João Pessoa, [s.ed.], 2006.

_____.**Maria Eunice.** João Pessoa, [s.ed.], 2006.

_____. **80 anos de Bia em cordel.** João Pessoa, [s.ed.], 2006.

LEITE, José Costa. **A moça que foi dançar com satanás no inferno.** Condado: Coqueiro, [s.d.]

_____. **A moça que foi vender o periquito em Piancó.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A moça que quebrou o cabaço numa noite de São João.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A moça que se casou dez vezes e continuou donzela:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A morena que pegava no berimbau do namorado:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher da calcinha branca:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher de seu Cornélio.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher gostando da gente faz com a gente o que quer:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher que castrou o marido em Maceió.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher que conquistou o coração do Brasil.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher que perdeu a bunda no Estado da Bahia:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A mulher que quebrou as gaias do marido com uma mão de pilão.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A veia debaixo da cama e a perna cabeluda.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A velha do tabaco cheiroso e o velho dos ovos grandes:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **A vida de João Corninho e Maria sem vergonha.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **Beijo de mulher bonita e carinho de mulher feia.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **Moça bonita não chora pois todo rapaz lhe quer.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **Mulher é como café quanto mais quente melhor.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **Mulher sem bunda e sem peito.** Condado: Coqueiro, [s/d.].

_____. **Mulher doida, moça quente, corno, bicha e sapatão.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O quadrão da beira mar.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **Os mistérios, o poder e o valor que a bunda tem.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O casamento de seu Lunga.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O genro que deu na sogra com uma mão de pilão.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O peido que a nêga deu.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O rapaz de guabiraba e a moça do fundão:** Condado: Coqueiro, [s.d.].

_____. **O rapaz que enjeitou a noiva no dia do casamento.** Condado: Coqueiro, [s.d.].

MONTEIRO, Manoel. **No vai e vem do amor**. Campina Grande: [s.ed.], 2004.

_____. **A mulher que botou pimenta no pinto do marido**. João Pessoa: [s.ed.], 2010.

PONTES, Carlos Gildemar. **As aventuras de Zé Severino**: entre a mulher e a cachaça. Fortaleza: Acauã, 2000.

RESENDE, José Camelo de Melo. **Coco Verde e Melancia**. [s.n.t.].

SANTOS, Maria Nelcimá de Moraes. **A mulher que botou pimenta no pinto do marido**. João Pessoa: [s.ed.], 2010.

_____. **O tormento de Mirinha com as botijas**. [s.l], [s.ed.], 2007.

SILVA, João Batista da. **Felismina, a heroína**. João Pessoa: [s.ed.], 2010.

SOARES, José. **A mulher que matou o marido de chifre**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 1974.

SOARES, Marcelo. **A breve história de Lídia**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2010.

_____. **A briga de 2 quengas por causa de um pé de coco**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2009.

_____. **A herança da minha sogra**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2003.

_____. **A história do cachorro que ofendeu duas moças**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2011.

_____. **A loura do banheiro**. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2005.

_____. **A mulher que tocou fogo no negócio do marido.** Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2010.

_____. **Eu sou do tempo do onça.** Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2007.

_____. **Neuma Fechine Borges recebe o título de doutor honoris causa.** Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2005.

_____. **O marido que rifou a mulher na feira da sulanca.** Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2007.

_____. **Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher.** Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2002.

6.3. Xilografia

BORGES, J. **A chegada da prostituta no céu.** (37,5x55cm), [s.n.t.]

_____. **A esposa do bêbado.** (15,5x23,5cm), [s.n.t.].

_____. **A moça que virou cobra.** (30x50cm), [s.n.t.].

_____. **A morte da mulher boa.** (32x48,5cm), [s.n.t.].

_____. **A mulher misteriosa.** (31x50cm), [s.n.t.].

_____. **A mulher que botou o diabo na garrafa.** (33x52cm), [s.n.t.].

_____. **A psicanalista.** (50x33cm), [s.n.t.].

_____. **A vinda da cegonha.** (51 x34,5cm), [s.n.t.].

_____. **Lampião e Maria Bonita.** (34x48,5cm), [s.n.t.].

_____. **O pastoril.** [s.n.t.].

_____. **Rendeira.** (13,5x10cm), [s.n.t.].

_____. **Sem preconceito.** (19x22cm), [s.n.t.].

_____. **Terreiro de macumba.** (34,5x49,5cm), [s.n.t.].

CARVALHO, Márcia. **A caipora em contemplação.** (36,5x30), João Pessoa: [s.ed.] 2012.

_____. **A moura.** (30x20cm), João Pessoa: [s.ed.], 2014.

_____. **A peneiradeira.** (45x45cm), João Pessoa: [s.ed.], 2006.

_____. **A rendeira.** (11,5x20cm), João Pessoa: [s.ed.], 2013.

_____. **Ciranda.** (45x34cm), João Pessoa: [s.ed.], 2013.

_____. **Grávida de gente e de ideias.** (11,5x27cm), João Pessoa: [s.ed.], 2013.

_____. **Ideosofia.** (35x27cm), João Pessoa: [s.ed.], 2006.

_____. **Mal do século.** (18x36,5cm), João Pessoa: [s.ed.], 2012.

_____. **Maria Bonita.** (18x36,5cm), João Pessoa: [s.ed.], 2012.

_____. **Mudança de hábito.** (18,5x25,5cm), João Pessoa: [s.ed.], 2012.

_____. **Professora Maria de Fátima.** (17,5x25cm), João Pessoa: [s.ed.], 2012.

_____. **Saidinha de banco.** (20x27,5cm), João Pessoa: [s.ed.], 2012.

_____. **Versões.** (14,5x20cm). João Pessoa: [s.ed.], 2013.

LEITE, José Costa. **A farinhada** (17x22), [s.n.t.], 2004.

_____. **A beleza da mulher.** [s.n.t.], 2004.

_____. **A beleza da mulher.** [s.n.t.]. 2008.

_____. **A chegada de Lampião no inferno,** [s.n.t.].

_____. **Beira mar.** (15x22), [s.n.t.].

_____. **Casamento matuto.** [s.n.t.].

_____. **Litoral Paraibano.** [s.n.t.].

_____. **Nos laços de Cupido.** [s.n.t.], 2004.

_____. **O namoro da sereia.** [s.n.t.], 2003.

_____. **Pastoril.** [s.n.t.], 2005.

_____. **Uma noite de amor.** [s.n.t.], 2008.

_____. **Frevo.** [s.n.t.], 2004.

_____. **Vênus.** [s.n.t.].

SOARES, Jerônimo. **Árvore milagrosa.**(32x45cm). s/l, s/ed, 2004.

_____. **Boa viagem.**(32x49cm). [s.l.], [s.ed.], 2003.

_____. **Casamento de matuto.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2001.

_____. **Chegando na festa.**(30x42cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

_____. **Crianças felizes.** (32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

_____. **Família reunida.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2002.

_____. **Mulher na unha.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2002.

_____. **Os agricultores.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2003.

_____. **O menino Jesus.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

_____. **O viajante do nordeste.**(30x42cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

_____. **Passeio na favela.**(33x45cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

_____. **Pegando água.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2001.

_____. **Vida de nordestino.**(32x43cm). [s.l.], [s.ed.], 2004.

SOARES, Marcelo. **A família.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 2009.

_____. **A longa espera.** (25x34). [s.l.], [s.ed.], 1985.

_____. **A mãe dos oprimidos.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1997.

_____. **As ceramistas.** (27x27). [s.l.], [s.ed.], 2003.

_____. **As piladeiras.** (27x37), [s.l.], [s.ed.], 1992.

_____. **As rendeiras.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1992.

_____. **Banda de pífanos.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1997.

_____. **Forró.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 2002.

_____. **Fuga no Pássaro Imaginário.** (24x34). [s.l.], [s.ed.], 2007.

_____. **Maracatu.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1996.

_____. **Maria Bonita.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1996.

_____. **O baile perfumado.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1986.

_____. **O corte da cana.** (27x37). [s.l.], [s.ed.], 1987.

6.4. Discografia

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. **Imbalança**. 1952

TRIO NORDESTINO. **No meio das meninas**. 1970

7. ANEXOS

7.1. Textos xilográficos

7.1.1. *A Longa Espera* :X1-MS



7.1.2. *A Mãe dos Oprimidos*: X2-MS



7.1.3. A farinhada: X1-JCL



7.1.4. Beira-mar: X2-JCL



7.2. Textos sincréticos

7.2.1. *Os brebotes que tem dentro da bolsa de uma mulher*: X1-MS

OS BREBOTES QUE TEM DENTRO
DA BOLSA DEE UMA MULHER*

Sorrir dando gargalhada
É tudo que a gente quer
Quando tenta às escondidas
Descobrir todo mister
Enveredando no centro
Os brebotes que tem dentro
Da bolsa de uma mulher.

Lá dentro tem bugigangas
Que até meu Deus duvida
Pois tem um pouco de tudo
Que existe nesta vida
Peço então ao mulheriu
Feminino do Brasil
Pra tocar nesta ferida!

Na bolsa da mulher tem
Pó de arroz, rouge, batom
Papel, cartão de visita
Bala, confeito, bombom
Lavanda de alfazema
Anel, bobe e diadema
Do tempo do ronconcom!

(p. 1)

Caderneta, cadeado
Carteira de identidade
Moedas de dez centavos
Para fazer caridade
Chave de abrir arquivo,
Calcinha, preservativo
E camisinha à vontade!

Esmalte, lixa-de-unha
Óculos e creme dental
Escova, cílios postiços
Lacto-Purga, Sonrisal
Lápis, caneta e esqueiro
Talão de cheque, dinheiro
E adoçante Zero Cal!

Camisola, bustiê
Foto de cantor famoso
Álbum de família unida
E de marido lustroso
Agenda, cartão-postal
E biquine fio dental
Chamado cordão-cheiroso!

(p.2)

Contas de água e de luz
Tique pra pagar passagem
Vic vaporup, ASS
E creme para massagem
Cartão pra telefonar
E celular pra mandar
E pra receber mensagem!

Clipe, agulha e alicate
E sombrinha para chuva
Maquiagem para os olhos
Violeta cor-de-uva
Capa pra não se molhar
Espelho pra se olhar
Cinto, trancelim e luva!

Pílula, lenço de papel
Alfinete e cotonete
Sutiã levanta-os-peitos
Conhecido por corpete
Tomara-que-caia-a-alça
Sapatilha, meia-calça
Pastilha, doce e chiclete!

(p.3)

Tem creme desodorante
E brilhantina Zezé
Tem também Leite de Rosas
Para pistirrar no pé
Patuás, brincos, chocalhos
E outros penduricalhos
Vindos da Nova-Guiné!

Muito perfume francês
Pra mulher de fino trato
Desses de cheiro suave
Que embriaga o olfato
Sabonete Alma de Flores
De envolventes sabores
Porém de preço barato!

Lá tem diversos produtos
Pros gostos mais exigentes
Das mulheres vaidosas
Tal e qual, absorventes
Fulô de Manjerição
Xampu de ovo, algodão
E Cepacol para os dentes!

(p.4)

Um vez, vi um ladrão
Passar o maior vexame
Quando roubou numa esquina
A bolsa de uma madame
O tal gatuno safado
Vendo que fora enganado
Quase sofreu um derrame!

O assaltante, contente
Com o ganho da roubança
Fugiu depressa, dizendo:
-Eu agora enchi a pança!
Mas na bolsa da madame
Tinha um rolo de arame
Fralda e cocô de criança!

Na bolsa da mulher rica
Só tem coisa valiosa:
Cartão Banco do Brasil
E anágua cor-de-rosa
Perfume só do melhor
Marca Cristian Dior
Pra dona ficar cheirosa!

(p.5)

Na bolsa da mulher pobre
De valor tem quase nada
Lenço sujo de catarro
Cueiro e roupa mijada
Toalha velha e imunda
Que de tanto secar bunda
Fica fedendo a coalhada!

Na bolsa da mulher rica
De dinheiro tem um monte
É tão grande a dinheirama
Que não existe quem conte
Quem olha pra dona, vê
Que a bolsa é feita de
Couro de rinoceronte!

Na bolsa da mulher pobre
Só tem meia de um pé
Rasgada no calcanhar
E fedida de chulé
E cheiro ruim, enjoado
De peixe podre comprado
No Mercado São José!

(p.6)

Na bolsa da mulher rica
Só tem produto afamado
A chave e os documentos
De seu carrão importado
Bonita e bem educada
Vê-se logo que é cercada
De luxo por todo lado!

Na bolsa da mulher pobre
O fundo todo rasgou-se
O zíper não funciona
Até a alça tourou-se
A dona só pensa noutra
Mas não pode comprar outra
Pois o dinheiro acabou-se!

Na bolsa da mulher rica
Há um sinal de nobreza
Sua maneira elegante
Reflete toda beleza
Sua bolsa muito fina
Com sua roupa combina
Em distinção e leveza!

(p.7)

Na bolsa da mulher pobre
Tem problemas de montão
A dona cata dinheiro
Porém não acha um tostão
Lamentando a vida ingrata
Encontra rato e barata
Na hora que passa a mão!

A bolsa para a mulher
É sinal de elegância
Ela usa esse aparato
Sem nenhuma extravagância
Consciente na verdade
Que somente a vaidade
É o que tem importância!

Mas o que mais interessa
No fundo desse mister
É entendermos porque
Tudo que um homem quer
É meter a mão no centro
E saber o que tem dentro
Da bolsa de uma mulher!

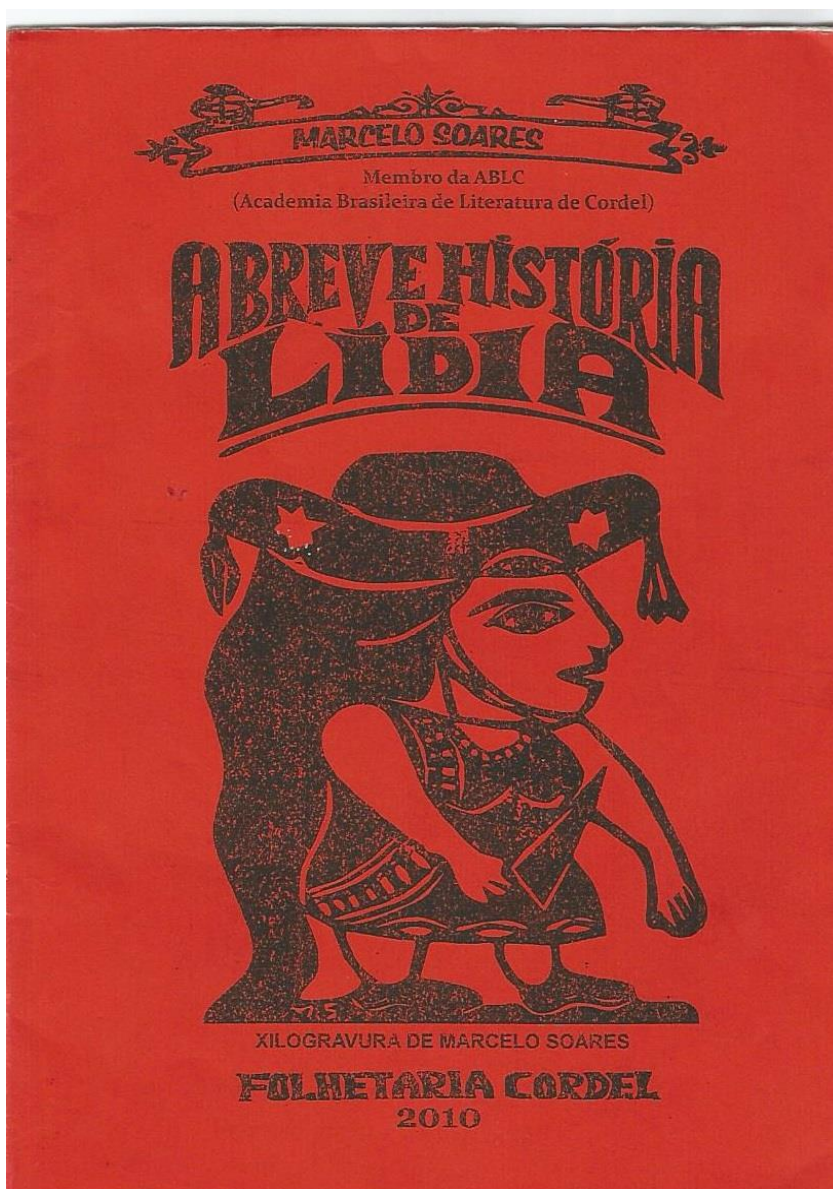
(p.8)

F I M

Timbaúba, 17/08/2002.

(*) Marcelo Soares / autor

7.2.2. A breve história de Lídia: X2-MS



A BREVE HISTÓRIA DE LÍDIA
(A CANGACEIRA INFIEL)*

As histórias do cangaço
Sempre são surpreendentes
Algumas interessantes
Outras até comoventes
Como esta que relato
Em que se vê um retrato
De gestos intransigentes.

Os bandos de cangaceiros
Nem de longe admitiam
A entrada de mulheres
Pois julgavam não teriam
Como sustentar as moças
Que, fogosas, suas forças
Na alcova tirariam.

Quando Lampião enfim
Admitiu a entrada
De mulheres em seu bando
Levou logo sua amada
E lá Maria Bonita
Ficou muito bem na fita
Por ser séria e comportada.

(p.1)

Aberto esse precedente
Para todos os demais
Cangaceiros e amásias
Formaram vários casais
E outros, por opção
Ou por força da razão
Se casariam jamais.

Dentro dos grupos havia
Uma regra de conduta:
A fidelidade era
Verdadeira, absoluta,
Se a mulher fosse infiel
Da morte bebia o fel,
Sucumbia à força bruta.

Tinha um código de ética
Aconselhando o sujeito
A tratar toda mulher
Com o devido respeito
Ai do cabra cangaceiro
Metido a aventureiro
Que ferisse tal preceito.

(p.2)

Tanto é verdade que só
Um caso de traição
Foi registrado na história
Do cangaço do Sertão
E culminou tal perfídia
Com o assassinato de Lúdia
E do autor da delação.

O tal delator foi morto
Pelo próprio Lampião
Que logo ficou sabendo
Qual foi a motivação
Que o levou, sem pensar,
A jovem Lúdia entregar
Após receber um “não”.

O cangaceiro traído
Foi o cruel, desumano
“O ferrador de mulheres”
E facínora Zé Baiano
Apaixonado por Lúdia
A tratava como orquídea
Do seu jardim soberano.

(p.3)

Conta-se mesmo que dava
Comida na boca dela
Era raposa ladina
Vivia grudado nela
E a mantinha por perto
Pra que nenhum cabra esperto
Piscasse o olho pra ela.

Mulher bonita e fogosa
Lídia se amasiou
Com um cangaceiro do grupo
Porém um outro a flagrou
Invés de avisar ao chefe
O bandido mequetrefe
Lídia então ameaçou.

Queria ganhar um “naco”
De amor igual aquele
E se ganhasse tal coisa
Iria ficar na dele
Mas Lídia com ironia
Lhew disse que morreria
Contudo não “dava” a ele.

(p.4)

Dito e feito, o cangaceiro
Foi contar a Zé Baiano
Este disse a Lampião
Quem era o cabra tirano
Sem demora, Virgulino
Matou o cabra mofino
E arrancou-lhe o tutano.

Sobre o amante de Lúdia
Ninguém nunca soube nada
Dizem que o vcabra fugiu
Numa carreira danada
Na Paraíba quebrou
7 ‘pregas’ e ficou
Com a voz efeminada.

Lúdia, coitada, chorou
Diante da inquisição
Do marido ciumento
Qnte tal confirmação
Que o traia silente
E foi morta bem na frente
Do grupo de Lampião.

(p.5)

Maria Bonita quis
Intervir pela amiga
Por quem nutria carinho
E uma amizade antiga
Mas foi impedida a tempo
Alguém disse: -que esse exemplo
Frear as outras consiga!

Lampião pediu a todos:
Quem por acaso souber
Casos de infidelidade
Vindos de qualquer mulher
Me conte sem ter demora
Eu a matarei na hora
Sem um remorso sequer!

Após matar sua Lúcia
Zé Baiano a enterrou
Sentou-se ao lado do túmulo
E horas a fio chorou
Lamentando a triste sina
Daquela mulher divina
A quem de paixão amou.

(p.6)

A presença da mulher
Naquele meio mudou
Alguns costumes comuns
Que a vida ali levou:
Ações vis, impetuosas
Impensadas, criminosas
Que o grupo perpetuou.

Elas foram pro cangaço
Um fator primordial
Os homens passaram a ter
Higiene pessoal
Antes, por escassez
De água, eles talvez
Se cuidavam sempre mal.

As coisas mudaram muito
Daquele tempo em diante
A higiene passou
Deveras, a ser constante
Pr'aqueles homens durões
Que viviam nos tertões
De sol forte, causticante.

(p.7)

Abusavam de perfumes
Ordinários e estranhos
Mas como ficar cheirosos
Se nunca tomavam banhos?
Mas viram seu linguajar
Pouco a pouco melhorar,
Pois eram rudes, tacanhos.

As mulheres foram úteis
À história do cangaço
Cada uma deu de si
Seu carinho, seu abraço
Cuidando daquela gente
Inconformada, valente
Sem candura, sem regaço.

Sou daqueles que acreditam
Que o mundo sem mulher
Não passa de um pesadelo
De submundo qualquer
Confesso que gosto delas
E sempre estarei com elas
Para o que der e vier.

(p.8)

F I M

Timbaúba, 26/03/2010.

(*) Marcelo Soares / autor

7.2.3. *Uma nora de respeito e uma sogra fuxiqueira*: X1-JCL



UMA NORA DE RESPEITO
E UMA SOGRA FUXIQUEIRA

Em briga de sogra com nora
Ninguém não mete a colher
Toda sogra quer ser boa
E toda nora também quer
Ninguém entende a manobra
É cobra engolindo cobra
Acredite quem quiser.

No Estado da Paraíba
Na cidade de Teixeira
Havia uma viúva
Dona Edite de Oliveira
Morando perto da nora
Uma destinta Senhora
Joelma Alves Moreira.

O filho da velha era Augusto
Era gente muito boa
E Joelma também era
Uma distinta pessoa
Mas Edite de Oliveira
Era uma fuxziqueira
Viva com a (macacoa)

(p.1)

A velha dizia ao filho:
- Joelma é namoradaira
Pois ela faz o papel
De uma mulher rameira
Meu filho, tenha cuidado
Em sua casa tem entrado
Homem de toda ribeira.
(p.1)

Augusto ficava triste
Quando ouvia a mãe dizer
Que sua esposa era falsa
Às vezes queria crer
Achando ser um perigo
Porém dizia consigo:
- Eu só creio quando ver.
(p.2)

Acontece que a mãe dele
Todo dia lhe dizia
Que ele levava chifres
E via a nora todo dia
Aos beijos com alguém
Que não conhecia bem
Mas Joelma conhecia.
(p.2)

Augusto dizia à esposa:

- Querida, vá se agüentando
Não brigue com a minha mãe
Que história vive inventando
Para depois vir dizer
Às vezes eu quero crer
Que ela vive caducando.

(p.2)

- Isso é coisa da idade
Mas um dia isso tem fim
Você tenha paciência
Faça esse pedido a mim
Isso tudo é caduquice
Porém Joelma lhe disse:
- Ela é muito ruim.

(p.2)

- Ela só vive inventando
Coisa que nunca se deu
Diz que tenho vários homens
Isso nunca aconteceu
Vem fazendo bruxarisa
Mas eu penso que um dia
Ela sabe quem sou eu.

(p.3)

Mas Augusto lhe dizia:
- Querida não seja aflita
O qu'ela diz, o vento leva
E você fica mais bonita
Ela se sente feliz
Porém o que ela diz
Sei que ninguém acredita.
(p.3)

Disse Joelma: -Porém
Tem os que dão crença a ela
E saem contando aos outros
Armando uma esparrela
Com sua patifaria
É bem capaz de um dia
Eu quebrar a cara dela.
(p.3)

Mas Augusto lhe pedia
Que ela se acalmasse
Deixasse o barco correr
E do seu lado ficasse
Não leved em conta, porque
Eu queria que você
Cada vez mais me amasse.
(p.3)

- Veja que ela é minha mãe
E ela acha bonito
Bater a língua nos dentes
Com seu costume maldito
Isso lhe deixa feliz
Mas tudo o que ela diz
Eu mesmo não acredito.

(p.4)

A velha Edite falava
Ali, pela vizinhança
Que Joelma era safada
Vivia esfregando a pança
Nos homens, eram mais de cem
Sei que você é também
Bobo igual a uma criança.

(p.4)

Um dia Augusto lhe disse:
- Mamãe, deixe de besteira
A Senhora vem falando
De Joelma a vida inteira
Sempre bota falta nela
Só vive falando dela
Ao povo de Teixeira.

(p.4)

- Se não fosse a senhora
Eu vivia mais feliz
Ao lado da minha esposa
Que da sorte se maldiz
Vive chorando, coitada
Eu não acredito em nada
Do que a senhora diz.

(p.4)

Disse a velha: - Pois então
Leve chifres e nada diga
Pois a sua mulher é
Pior do que rapariga
Porém sabe tapias
E nos homens do lugar
Vive esfregando a barriga.

(p.5)

- Vi um sujeito outro dia
Pegando no peito dela
Ela estava com ele
Se esfregando na janela
O cabra vendo qu'eu via
Foi mais longe nesse dia
Deu mais de dez beijos nela.

(p.5)

Augusto quase chorando
Disse:-Mãe, por caridade
Não fale assim de Joelma
Deixe de tanta maldade
Seu jeito é mesmo esquisito
O que a senhora tem dito
Eu sei que não é verdade.

(p.5)

Disse a velha: - Não acredite
Mas um dia eu chego lá
- Outro dia um motorista
Das bandas do Ceará
Se amparou na parede
Bebeu água sem ter sede
E ganhou colher de chá.

(p.5)

- Um dia eu vou lhe provar
Que ela é falsa a bandeira
Para você ficar sabendo
Que ela é mulher galheira
Todo mundo vai saber
E a notícia vai correr
Na cidade de Teixeira.

(p.6)

- Diversas vezes eu vi
Um sujeito aparecer
Bater na porta da frente
E antes dela responder
Entrar com toda caltela
No beco e vai beijar ela
Só você não quer saber!
(p.6)

Ela chega à meia noite
Se tocaiar, você pega
Várias vezes eu tenho visto
Você não crer, ela nega
Quase todo mundo ver
Só você não quer saber
Porque a paixão é cega.
(p.6)

Augusto ficou cismado
E um dia viajou
Foi visitar uns amigos
E à meia-noite voltou,
Já vinha pisando em brasa
E bem pertinho da casa
Um vulto ele avistou.
(p.6)

Augusto vendo o vulto
Ficou para não viver
E na porta da sua casa
Ele viu o vulto bater
E pelo beco o vulto entrou
Então Augusto pensou:
- Hoje o sangue vai correr!
(p.7)

- Nunca pensei que Joelma
Fizesse isso comigo
Com o revólver que vinha
Quase perto do umbigo
Então Augusto puxou
E o tambor ele girou
Para enfrentar o perigo.
(p.7)

Com o revólver na mão
Augusto se aproximou
Entrando no mesmo beco
Por onde o vulto passou
Augusto pensou na hora:
- Eu sei que Joelma agora
Irá saber quem eu sou.
(p.7)

Quando Augusto chegou perto
Viu quando o vulto surgiu
O vulto ao ver Augusto
Em toda carreira saiu
Augusto não avistou
Joelma, mas atirou.
No vulto, qu'ele caiu.

(p.7)

Augusto se aproximou
Do vulto, no mesmo instante
Que estava passando mal
Foi um drama horripilante!
Dona Edite de Oliveira
Fazia crer no Teixeira
Que de Joelma era amante.

(p.8)

Com a zuada do tiro
Joelma se acordou
Para saber o que foi
E muita gente chegou
A velha estava trajada
De homem, ali, estirada
E no mesmo instante expirou.

(p.8)

A velha queria provar
Que Joelma era fingida
Vivia beijando os homens
No beco e na avenida
Preparou a armação
Mas com sua traição
Terminou perdendo a vida.

(p.8)

Augusto abraçou Joelma
E lhe disse desta maneira:
- Tirei a prova dos nove
De Edite de Oliveira
Sei que você é fiel
Aqui termina o cordel
Duma sogra fuxiqueira.

(p.8)

7.2.3. A velha que matou o filho pra ficar com o seu dinheiro: X2-JCL



A VELHA QUE MATOU O FILHO
PRA FICAR COM O SEU DINHEIRO

Peço santa inspiração
A Jesus Pai Verdadeiro
Pra contar um ocorrido
Do Nordeste Brasileiro
Vou versar sem empecilho
A Velha que Matou o Filho
Pra Ficar Com o Seu Dinheiro.

No estado do Ceará
Havia um certo casal
Morando numa choupana
Numa planície total
Que perto um rio corria
A velha era Luzia
E o velho era Lourival.

Viviam da agricultura
Trabalhando na campina
Plantando de tudo um pouco
Para cumprir sua sina
Tinha 2 filhos somente
O menino era Vicente
E a menina era Corina.

(p.1)

Os meninos todo dia
Tomavam banho no rio
Podia o dia ser quente
No inverno ou no estio
Se banhavam com estudo
Todos dois com roupa e tudo
Vinham pra casa com frio.

(p.1)

Vicente com 12 anos
Ajudava no roçado
E à noite ele estudava
Era um aluno aplicado
Se esforçava com leitura
E queria ter cultura
Para sair do pesado.

(p.2)

Corina com 8 anos
Ia à escola também
Mas tinha pouco interesse
Não se aplicava bem
Sem ter força de vontade
Mesmo tinha pouca idade
Quando a vontade não vem.

(p.2)

E Vicente interesseiro
Todos os dias estudava
Numa escola noturna
E de dia trabalhava
Era aplicado o Vicente
E por ser inteligente
Todos os anos passava.

(p.2)

Corina nunca passava
E pouca vontade tinha
Ia à escola obrigada
Pois com Vicente ia e vinha
Sem tirar nenhum proveito
E como não tinha jeito
Não aprendia nadinha.

(p.2)

Vicente com 20 anos
Já havia se formado
Corina nada aprendeu
Por não ter interessado
Sua vida era cantar
E pra acabar de ajeitar
Arranjou um namorado.

(p.3)

Vicente foi a São Paulo
Com o pé direito na frente
Arranjou um bom trabalho
Por ser muito competente
Com todos fez amizade
Não tinha um, em verdade
Pra não gostar de Vicente.
(p.3)

Vicente tinha o emprego
E continuou estudando
Pra ter mais conhecimentos
E todo dia trabalhando
Numa tarefa forçada
Mas a saudade danada
Estava lhe machucando.
(p.3)

Ele sentia saudade
Da irmãzinha Corina
Que deixou-a no Ceará
Ainda quase menina
Pensava em voltar um dia
Para vê Dona Luzia
Para ele, prata fina.
(p.3)

E também seu Lourival
O seu pai de estimação
Vicente revia um sonho
O seu amado torrão
A mãe, o pai e a mana
E a sua bela choupana
Vivia em seu coração.

(p.4)

Com 12 anos depois
Ele resolveu a voltar
Com 20 contos de réis
Que ele conseguiu juntar
Foi rever o seu torrão
Os amigos de estimação
E aos pais ajudar.

(p.4)

Ele foi passar só um mês
Para voltar novamente
E voltar para o trabalho
Onde tinha boa gente
O patrão na camaradagem
Um conto de réis pra viagem
Deu a ele de presente.

(p.4)

E Vicente foi matar
A saudade danada
No caminho foi pedir
Água em uma morada
Por um capricho da sina
Era a casa de Corina
Pois ela estava casada.

(p.4)

Corina trouxe a água
E reconheceu Vicente
Estava muito bonito
E num traje diferente
Corina avançou um passo
E deu em Vicente um abraço
Cada qual muito contente.

(p.5)

Choraram os dois abraçados
E naquela ocasião
Vicente lhe perguntou
- Como vai a situação?
Dos velhos, Corina disse:
- Devido a sua velhice
Não vai muito boa, não!

(p.5)

Vicente disse a Corina:

- Mas eu vou lhes ajudar

Chamou-a para ir consigo

Ela disse: - Eu vou passar

Umas roupas que lavei

Mas à tardinha eu irei

Para a gente conversar.

(p.5)

Vicente chegou em casa

Viu sua mãe no terreiro

Quis fazer-lhe uma surpresa

Pediu-lhe água primeiro

Resolveu ir se banhar

E pediu pra velha guardar

Um pacote de dinheiro.

(p.5)

Lhe disse: - Estou de viagem

Faça pra mim um almoço

Que eu lhe pago o trabalho

A velha olhou para o moço

E disse: - Eu vou preparar

O dinheiro eu vou guardar

Pode ficar sem sobosso.

(p.6)

O rapaz foi tomar banho
Onde era acostumado
A se banhar na infância
Lourival chegou suado
Para almoçar, é verdade
E devido a sua idade
Vinha num pau, escorado.

(p.6)

Dona Luzia foi buscar
O dinheiro e lhe mostrou
Dizendo: - A felicidade
Agora nos procurou
Se você for inteligente
Esse dinheiro é da gente
Foi um rapaz que deixou.

(p.6)

- Foi tomar banho no rio
E com pouco vai voltar
Mandou fazer um almoço
E você pode agarrar
Aquele foice afiada
E dar-lhe uma foiçada
Na hora dele almoçar.

(p.6)

Disse o velho: - Deus me livre
Pois eu nunca fui bandido
Sem roubar o que é alheio
Até hoje tenho vivido
É melhor você desistir
Quem com o ferro ferir
Com o ferro será ferido.
(p.7)

- A sua astúcia é coisa
Da parte do Satanás
O velho saiu e foi
Dar água a uns animais
A velha pôs-se a resmungar
Dizendo: - Eu vou lhe mostrar
Como é que mulher faz.
(p.7)

Quando Vicente chegou
A velha botou-lhe o almoço
Ele começou a comer
Achando o feijão ensosso
Mas a velha aproximou-se
E com força meteu-lhe a foice
Que decepou-lhe o pescoço.
(p.7)

Então guardou o cadáver
Dentro de um quarto, escondido
Cobriu ele com uns panos
Para não ser pressentido
E começou a pensar
Para de noite enterrar
Sem ajuda do marido.

(p.7)

Quando ela saiu do quarto
Chegou Corina contente
Mas notou no mesmo instante
Avelha bem diferente
Que até o sangue faltou
E Corina lhe perguntou:
- Minha mãe, cadê Vicente?

(p.8)

- Quem é Vicente, menina?
A velha lhe perguntou
Corina disse: - O seu filho
Será que ele não chegou
Ele veio bem contente
Trouxe dinheiro pra gente
E lá em casa passou.

(p.8)

A velha disse: - Meu Deus!
Matei meu filho inocente
Eu guardei o seu dinheiro
E chegou na minha mente
Que devia lhe matar
E com o dinheiro ficar
Pra comprar coisas pra gente!
(p.8)

Nisto o velho foi chegando
E soube o que aconteceu
Corina abraçou o pai
Lamentando o que se deu
As lágrimas banhando o rosto
E a velha pelo desgosto
Tomou veneno e morreu.
(p.8)