



*o cordel  
das feiras  
às galerias*

matrizes xilográficas de Joel Borges - Rio de Janeiro, 1996

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

Luli Hata

# o cordel das feiras às galerias

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Departamento de Teoria Literária  
do Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Abreu

Campinas  
1999

UNIDADE	8c
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	H28c
V.	Ex.
TOMBO BC/	40705
PROC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	\$11,00
DATA	25/03/00
N.º CPD	

CM-00139037-4

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

H28c Hata, Luli  
O cordel das feiras às galerias / Luli Hata. - - Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Márcia Abreu  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura de cordel. 2. Literatura de cordel brasileira - Ilustrações. 3. Xilogravura brasileira - Brasil, Nordeste. I. Abreu, Márcia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

---

Profª. Drª. Márcia Abreu (Orientadora)

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

---

Profª. Drª. Enid Yatsuda Frederico

---

Prof. Dr. Mauro William Barbosa de Almeida

---

Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite (Suplente)

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Lili Kato

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
02 / 03 / 2000.

M. F. S.

## Agradecimentos

Um bocado de fôlego foi necessário para cumprir o cronograma do mestrado. Gostaria de manifestar minha gratidão aos que contribuíram para o andamento da pesquisa

- ao CNPQ, pela bolsa de aperfeiçoamento científico, e à CAPES, pela bolsa de mestrado
- ao Projeto Memória de Leitura – IEL – UNICAMP, em especial à Profa. Dra. Marisa Lajolo pelos equipamentos que facilitaram o processo de registro do material coletado e pelo incentivo à minha pesquisa
- à gentileza Magaly de Oliveira Cabral Santos (CMD) e demais funcionários da Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
- à equipe de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade da Fundação Biblioteca Nacional
- à Marisa C. Coelho e Doralice da Biblioteca Amadeu Amaral do Museu do Folclore
- à Casa de São Saruê, na pessoa de Gonçalo Ferreira da Silva e Dona Mena
- ao xilógrafo Joel Borges (RJ)
- a Zacarias José, por ter me recebido e fornecido bastante material
- a Jotabarras, que várias vezes me atendeu, tanto em sua casa quanto na feira da praça da República (SP)
- aos funcionários do IEB – USP, CEDAE – UNICAMP e AEL – UNICAMP
- a Fernando Roberto, da Editora Companhia das Letras
- à Profa. Dra. Márcia Abreu pela paciência e amizade, além da leitura, discussão, apontamentos e indicações
- a todos que gentilmente cederam exemplares de suas coleções
- aos colegas que leram e discutiram meus textos
- à Mirhiane e família pela acolhida no Rio de Janeiro, pela deliciosa comida, pelo carinho e descontração
- à Cláudia e à Francine pelo carinho e amizade
- ao Marcos, pelo empréstimo da matriz de J. Miguel, pelo incentivo e por ter me aturado ao longo do mestrado, à Kasmin pelos folhetos de Dila (*O homem que virou bode e São Salviano e Satanaz*) e livros emprestados, à Mônica pelos livros emprestados e ao Mauro pelo livro presenteado
- a todos os meus amigos pelo apoio em momentos difíceis
- aos meus pais e irmãos que dedicaram atenção e incentivaram tanto a minha atividade artística quanto a intelectual

À Massae,

nem brasileira, nem japonesa, mas  
ambas as coisas.

(a quem devo a decifração das pri-  
meiras letras do alfabeto na língua  
portuguesa)

*Em literatura está ganhando terreno. Tá perdendo é na leitura...*

Manoel Camilo dos Santos, 21/03/1979  
(In: LESSA, Origenes. *A voz dos poetas*,  
Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui  
Barbosa, 1984)

## Siglas

As siglas que acompanham as imagens indicam as coleções a que pertencem ou de onde foram extraídas.

Acervos:

AEL	Arquivo Edgard Leuenroth – Centro de Pesquisa e Documentação Social – UNICAMP
BMA	Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo
CEDAE	Centro de Documentação Alexandre Eulálio - IEL / UNICAMP
FBN	Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
FCRB	Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
GC	coleção particular de Gilmar de Carvalho
JBF	coleção particular de João Batista Freire
MA	coleção particular de Márcia Azevedo de Abreu (Profa. Dra. do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL / UNICAMP)
MI	coleção particular de Maria Lucía Días Iglesias
RD	coleção particular de Renato Palumbo Dória

Fonte bibliográfica

BN*	NASCIMENTO, Bráulio, <i>O ciclo do boi na poesia popular</i> in: Diegues Júnior, Manuel et al. <i>Literatura Popular em verso: estudos</i> , Belo Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
EAP*	Catálogo da exposição <i>Engenho e Arte Populares – xilogravuras de Juazeiro do Norte</i> , Sala do Artista Popular, Rio de Janeiro, 1997.
GC*	CARVALHO, Gilmar de. <i>Madeira Matriz: Cultura e Memória</i> , Tese de Doutorado, Departamento de Comunicação e Semiótica, PUC- SP, 1998.
GS*	SOBREIRA, Geová. <i>Xilógrafos de Juazeiro</i> . Apresentação de Eduardo Diatahy B. de Menezes. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará / PROED, 1984.
JQ*	QUEIROZ, Jeová Franklin de. <i>A Via Sacra da Gravura Sertaneja</i> , in: Interior, revista bimestral do Ministério do Interior, ano VII, n. 39, julho/agosto de 1981.
MI*	IGLESIAS, María Lucía Días. <i>Xilogravura popular brasileira: iconografia e edição</i> . Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de Comunicações, Jornalismo e Editoração, São Paulo, 1992.
OF*	FERREIRA, Orlando da Costa. <i>Imagem e Letra - introdução à bibliologia brasileira</i> , EDUSP, Edições Melhoramentos, 1977.
OS*	SILVA, Oswaldo. <i>Gravuras e Gravadores em Madeira – Origem, Evolução e Técnica da Xilografia</i> , Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1941.
RT*	TERRA, Ruth Brito Lemos. <i>Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893 a 1930)</i> , São Paulo, Global Ed., 1983.

# Sumário

Resumo		02
Apresentação		03
Introdução		
	o nacional e o popular	05
	personagens	12
	a imagem forjada do popular	16
Capítulo 1: O Traçado do Cordel		
1.1 A arte de imprimir		
	gravura	21
	gravura em relevo	22
	demais técnicas	25
	tipografia	27
1.2 O impresso popular e seus profissionais		
	o folheto	33
	profissionais do ramo	43
1.3 Sistema editorial		
	folhetarias	44
	luzeiro	51
Capítulo 2: Texto e imagem		
2.1 A imagem impressa		
	do ornamento à ilustração	58
	desenhos	62
	fotografias	65
	xilogravuras	68
2.2 A imagem expressa		
	função	78
	as capas	82
2.3 Imagem e gênero		
	desafios	93
	poemas de época	99
	romances e histórias	105
Capítulo 3: Das Feiras às Galerias		
3.1 Das feiras		
	a venda	116
	os jornais	120
	as xilogravuras	123
	encomendas	127
3.2 Às galerias		
	emoldurando o cordel	130
3.3 Estampas		
	os álbuns	137
	Bagagem do Nordeste	138
	Folguedos	144
	Via Sacra	146
	São Saruê	149
Palavras Finais		160
Anexos		180
Bibliografia		196

# Resumo

Este trabalho enfoca a publicação dos folhetos de cordel nordestinos, com especial atenção para as imagens de suas capas. O objetivo básico é trazer à discussão a divergência entre o discurso existente em torno do aspecto material e a realidade dos exemplares impressos, que chega à valorização da chamada xilogravura popular nordestina em detrimento da poesia.

No primeiro capítulo encontra-se desenvolvido um estudo histórico da edição dos folhetos, com destaque para o seu aspecto material – formato, configuração gráfica e textual. Uma das características, especialmente a dos folhetos editados nas primeiras duas décadas do século, é a heterogeneidade das fontes: sejam elas imagens ou narrativas, o poeta popular apropria-se de elementos produzidos em esferas culturais diversas para compor a poesia e ilustrar a capa.

O segundo capítulo apresenta uma relação entre a poesia e a imagem da capa do folheto, para que se possa compreender o valor e o significado das imagens para a própria narrativa, bem como para poetas e público tradicional. Tendo noção do desenvolvimento do uso de imagens nas capas, este capítulo fornece os indícios que esclarecem a formação dos diferentes discursos existentes em torno da literatura de cordel e da xilogravura.

O terceiro capítulo aborda o prestígio da imagem xilográfica, que passa a ser produzida em novos suportes, isto é, deixa de ser estampada com exclusividade em capas de folhetos para ser impressa em papéis mais encorpados e tamanhos variados, ou até mesmo em tecidos, atendendo os meios comerciais anteriormente reservados à arte não popular.

# Apresentação

Foi procurando o material de apoio à pesquisa *Imagens de Leitura na Literatura de Cordel*, desenvolvida junto à vertente *Leituras Populares* do Projeto *Memória de Leitura*, que me dei conta da escassez de estudos que focalizam as ilustrações das capas dos folhetos nordestinos. Um trabalho merece ser mencionado: *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*.<sup>1</sup> O autor tenta dar um basta aos discursos permeados de “clichês tentadoramente românticos”<sup>2</sup> de uma imagética armorial presente nas xilogravuras populares tradicionais do Nordeste brasileiro. Liêdo Maranhão procura mapear a origem dessa gravura, organizando um histórico das ilustrações nas capas dos folhetos, e associa a sua expansão comercial à decadência da literatura de cordel, afirmando que a xilogravura não é a técnica autêntica de ilustração dessas publicações. Ao fazer a associação, paradoxalmente o autor toma uma posição romântica, engrandecendo os desenhistas que contribuíram com suas ilustrações e os poetas e editores que utilizaram clichês de fotografias de cartão-postal e propaganda de cinema. Por outro lado, não faz referência à poesia, a não ser relacinando seu declínio à valorização da imagem xilográfica. Aliás, não existem publicações voltadas à análise das ilustrações em contraposição ao conteúdo escrito.

Resolvi, então, rastrear a história da edição de folhetos e verificar as razões que levaram poetas e editores a ilustrar as suas capas. Não é tarefa simples, já que grande parte dos folhetos não possuem data de edição, nome e localidade da editora responsável. Após ter consultado um vasto acervo, totalizando 10.642 exemplares,<sup>3</sup> detive-me em 106 de Leandro Gomes de Barros,

<sup>1</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1981.

<sup>2</sup> VERÍSSIMO, Luís Fernando. Prefácio da edição brasileira de HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, prefácio.

<sup>3</sup> 8.900 pertencem ao acervo da Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro; 1.380, do Centro de documentação Alexandre Eulálio - CEDAE / IEL - UNICAMP; 316, do Arquivo Edgard Leuenroth - AEL / IFCH -

pois neles verifiquei o uso de diversas técnicas de ilustração. Observando-os e procurando datá-los, pude fazer o levantamento histórico.

No entanto, a análise não se limita à obra deste autor. O período abrangido por este trabalho é bastante extenso, de 1893 à década de 1980,<sup>4</sup> devido a duas razões: a primeira prende-se à necessidade de reconstituir o desenvolvimento da edição de folhetos. A segunda, à intenção de trazer à tona as divergências existentes entre os discursos em torno da literatura de cordel e da xilogravura e a realidade dos fatos. Tais discursos tomam corpo no decorrer da década de 1960 e é no final da década de 1970 que a xilogravura “de cordel” se estabelece no circuito anteriormente reservado à arte não popular.

Em virtude disso, procurei situar o leitor com as datas de nascimento e morte ou período de atuação dos envolvidos na produção dos folhetos, pois cada momento vincula-se a um aspecto específico da história de sua publicação. Mesmo assim, existem lacunas, as indicações nem sempre são satisfatórias, especialmente para os autores atuais, pois o trabalho mais completo sobre dados biográficos dos poetas da literatura de cordel data de 1978.<sup>5</sup> Algumas vezes constam apenas o nome e profissão ou obra de um determinado autor.

Investigar esse universo mal explorado implicou em atenção redobrada aos documentos e aos depoimentos de poetas e leitores, constantes nas mais variadas fontes. Da análise de estudos, foi necessário selecionar as sugestões e caminhos que me pareceram pertinentes, a fim de organizar os dados e desenvolver a minha pesquisa, cujo resultado ora apresento.

UNICAMP; 10, da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo e o restante a acervos particulares de Gilmar de Carvalho, Márcia Azevedo de Abreu, María Lucía Días Iglesias e Renato Palumbo Dória.

<sup>4</sup> 1893 é a data do primeiro folheto impresso de que se tem notícia. Os folhetos mais recentes a que tive acesso pertencem à década de 1980.

<sup>5</sup> ALMEIDA, Átila Augusto F. de. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, João Pessoa: Ed. Universitária, Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

# Introdução

## o popular e o nacional

As manifestações populares no Brasil despertaram o interesse, pelo menos desde a segunda metade do século passado, de escritores como Celso de Magalhães, Franklin Távora e José de Alencar,<sup>1</sup> e constituíram objeto de estudo especialmente para os intelectuais cientificistas como Silvio Romero e Mello Moraes Filho. É significativo o fato de a maioria deles ter origem nordestina,<sup>2</sup> como é o caso de Távora, Alencar e Romero, se bem que este último tenha dedicado atenção às manifestações populares de todo o interior brasileiro. Ele acreditava que a identidade nacional deveria ser buscada no “povo” do interior do país, “onde se apresentava mais puro e original”,<sup>3</sup> isto é, onde a verdadeira cultura brasileira estaria conservada, livre da influência estrangeira. Para Távora, o Nordeste ofereceria “os elementos para a formação de uma literatura brasileira”, a que ele denominara “literatura do Norte”, pois a região ainda não havia sido invadida, como o Sul, “de dia em dia pelo estrangeiro”.<sup>4</sup> Alfredo Bosi resume em poucas linhas a razão de uma consciência crítica por parte de intelectuais nordestinos:

<sup>1</sup> Celso de Magalhães e José de Alencar publicaram estudos a respeito do cancioneiro nordestino, em 1873 e 1874, respectivamente. Alencar e Franklin Távora utilizaram-se de trechos da tradição oral para compor seus romances (*O Sertanejo*, 1875, e *O Cabeleira*, 1876, respectivamente).

<sup>2</sup> É importante salientar que o cientificismo pretendido pela elite intelectual nordestina era livre da influência do pensamento de Comte. Por exemplo, ao identificar a nação à mestiçagem de maneira positiva, os estudiosos nordestinos desafiaram a concepção racial em voga, da inferioridade de negros e mestiços e da mestiçagem como sinal de degradação. Por outro lado, inspiravam-se no modelo europeu não veiculado no Rio de Janeiro, especialmente o alemão.

<sup>3</sup> ABREU, Martha. *Mello Moraes Filho: Festas Tradições Populares e Identidade Nacional*, in: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) *A História Contada*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 171. A citação refere-se à crítica de Silvio Romero ao fato de Moraes Filho ter privilegiado o estudo das manifestações populares na Capital Federal.

<sup>4</sup> Texto do prefácio de *O Cabeleira*, apud BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora Cultrix, 1996, p. 146.

Das províncias do Nordeste, onde a crise açucareira produzia constante inquietação, vieram formas de pensar mais críticas, sendo arbitrário separar nelas o interesse histórico e literário do sal ideológico.<sup>5</sup>

Nos anos subseqüentes à extinção do tráfico negreiro, em 1850, a decadência da economia açucareira no Nordeste acelerou-se. O movimento abolicionista tomava forma e a Guerra do Paraguai, recrutando escravos, abalava o sistema de produção vigente. A indenização aos proprietários dos servos custava caro aos cofres do governo.<sup>6</sup> No Sudeste, em 1956, a produção de café encontrava-se estacionária, mas seu preço apresentou crescimento nos anos posteriores devido ao custo da colheita, sem que houvesse ampliação do cultivo em novas terras. Os sinais da crise eram perceptíveis desde a década de 30, entretanto, paradoxalmente, a vida urbana se desenvolvia com novos costumes, baseados na ostentação e no luxo.<sup>7</sup> De Norte a Sul, as capitais e principais cidades do país viram o florescimento da imprensa, que distribuía novas idéias – configurando um canal de discussão intelectual – e também oferecia a oportunidade de se acompanhar a última moda européia – tanto intelectual como de vestuário e costumes.

As capitais do Nordeste não estavam incólumes a essa influência estrangeira. Porém, pode-se dizer que lá tenha surgido o primeiro núcleo de pensadores preocupados em despertar uma consciência crítica e cultural. Tobias Barreto, mentor intelectual da chamada Escola do Recife, e seu discípulo Sílvio Romero foram os responsáveis por formar um ideário com base no modelo cientificista europeu que não circulou no Rio de Janeiro. À luz das análises de Peter Burke<sup>8</sup> e Renato Ortiz,<sup>9</sup> é possível perceber a relação dialética entre centro e periferia: Sílvio

<sup>5</sup> BOSI, Alfredo. *Op. cit.* p. 157.

<sup>6</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, p. 240.

<sup>7</sup> O seguinte trecho foi publicado em periódico: “Cada vez mais falta de monetário e até do vil cobre para trocar-se pelos gêneros de primeira necessidade! E cada vez mais coches, seges, carrinhos, cavalos e mais plantações de capim, e nada de lavoura e agricultura proveitosa para adiantamento produtivo. [...] E cada vez mais botões de brilhantes em todo gênero de peitinhos, mais grossas correntes de ouro nos pescoços de machos e fêmeas, mais alfinetes de peitos, cabelos postiços [...]”, *Astréia*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1830, *apud* Idem, *ibidem*. p. 241.

<sup>8</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

<sup>9</sup> ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*, São Paulo: Editora Olho d’Água, s.d.

Romero via a Capital Federal como um receptáculo de novidades, ou nas palavras de Euclides da Cunha, “vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa”,<sup>10</sup> a cuja hegemonia era necessário contrapor-se. Foi na periferia, em relação à Capital Federal que se forjou um pensamento em busca das raízes de uma identidade nacional. Talvez o apelo de Euclides da Cunha tenha sido bastante forte, pois, com efeito, a sua obra *Os Sertões* (1902) foi responsável pelo olhar definitivo da nação sobre o sertão nordestino.

*O jagunço* destemeroso, o *tabaréu* ingênuo e o *caipira* simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas.

Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou de equilíbrio, que lhes não permite a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo.<sup>11</sup>

Apesar do discurso marcado pelo positivismo e pela análise científicista da supremacia das raças fortes sobre as fracas, o autor, conforme declara, denuncia um crime: a extinção de uma nação autêntica, porém inacabada. Para ele, entretanto, isto seria inevitável, já que, por uma razão imprecisa – uma situação de parada ou de equilíbrio – essa raça encontrava-se em descompasso com o tempo. O crime seria a precipitação do fato: o extermínio ocorrido na Campanha de Canudos. Dessa forma, resgatar as “tradições evanescentes” para concluir esse projeto de Brasil tornou-se imperativo.

O modernismo de 1922 também veio contribuir com o ideário de constituição de uma nacionalidade, tendo por base o mesmo princípio: buscar as raízes. Mário de Andrade privilegiou as regiões Norte e Nordeste do país para seus estudos folclóricos porque acreditava que lá a tradição de origem africana ou indígena, como o congo e o maracatu, ganhara expressividade e significação.

<sup>10</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, Rio de Janeiro: Ed. Record, s.d., *Nota Preliminar*, p. 6.

<sup>11</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 5, grifos do autor.

[Os Congos] Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas. Ainda hoje certos congados primários ou muito decadentes, do centro do Brasil, nada mais são do que isso. E no Nordeste, *onde os Congos se desenvolveram muito e adquiriram entredo dramático*, os Maracatus atuais parecem representar o que foram lá os Congos primitivos.

Os Maracatus, tais como se realizam em Pernambuco, *onde alcançaram a significação e expansão máxima*, são cortejos reais. [...] os Maracatus pernambucanos parecem representar atualmente, o que foram os Congos e Congadas coloniais, antes que estes adquirissem o seu sentido de dança-dramática provida de entredo. Ou, pelo menos, pra distinguir dos Congos simples cortejo, os Congos dança-dramática, se tradicionalizou em parte da gente nordestina, com especialidade em Pernambuco, a designação Maracatu, pra indicar os primeiros.<sup>12</sup>

É curiosa a colocação do estudioso no que tange ao congado do centro do Brasil. Ele o considera uma forma “primária”, portanto incipiente e, pela falta de um vigor que o desenvolva, que o renove, “decadente”. No Nordeste, acredita ter havido uma evolução. É possível inferir desse discurso a noção de uma região marcada por uma peculiaridade: a capacidade de criação de uma manifestação autêntica, em solo brasileiro – portanto genuinamente nacional –, a partir da apropriação e transformação de tradições alheias, preferentemente a africana e a indígena (o maracatu, por exemplo, seria um “congado simples”, desenvolvido na época colonial até um ponto anterior à inclusão de enredo dramático, com nomenclatura supostamente indígena, porém, notadamente usual em Pernambuco). Estes elementos representam um contraponto à Europa, que teria influência maior nos estados do Sul, incluindo São Paulo. É o que diz quando se refere à música de feitiçaria:

Ora eu levava pro Nordeste uma grande curiosidade pela feitiçaria musical, *que no meu Estado já não existe propriamente mais*. O povo brasileiro, de Norte a Sul, é muito supersticioso e dado a práticas feitiçarias, porém neste mundão de terras várias, as formas [...] variam bastante, muito embora todas elas se abriguem sob a proteção mais elevada do espiritualismo católico. De S. Paulo pro Sul uma superstição mais avassaladoramente europeizada se aplica secamente às práticas do baixo espiritismo. Uma credence mais céptica e infinitamente menos lírica, mais curiosa que amante ou tímida, *já canta pouquíssimo*, toda entregue ao susto das mesas trementes ou das agüinhas curadeiras. [...] No Rio de Janeiro todos sabem, a feitiça-

<sup>12</sup> ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 2º tomo, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, p. 17 e p. 137, respectivamente. Grifos meus. A princípio parece que o autor deprecia o maracatu, mas no estudo específico sobre o assunto, procura ressaltar que em Pernambuco o maracatu, apesar de simples cortejo, atingiu “significação e expansão máximas”.

ria dominante é a Macumba. A macumba segue rituais especificamente africanos, e se estende até a Bahia, com ramificações ainda bastante vivas no Nordeste.<sup>13</sup>

Ele verificou um aspecto comum identificador do povo brasileiro: a superstição. No entanto, deixou claro que no sul do país, a feitiçaria era fortemente europeizada e minguate. Do Rio de Janeiro ao Nordeste, era possível encontrar a macumba, denominada candomblé na Bahia, mas as suas “ramificações ainda bastante vivas no Nordeste” constituíam assuntos que necessitavam ser explorados – porque ainda se mantinham vivas.

Desde Sílvio Romero vem sendo dito que a cultura popular está se extinguindo. Mário de Andrade tem a mesma opinião quando diz que a música de feitiçaria em São Paulo “não existe propriamente mais”, “já canta pouquíssimo”. Embora de uma perspectiva modernizante, as considerações referentes às manifestações populares são as mesmas e é pensamento corrente acreditar que o Norte e o Nordeste são “as raízes formadoras do que poderíamos chamar uma ‘cultura emergente brasileira’”.<sup>14</sup>

Cultura inconclusa, debate sem fim. Para Renato Ortiz,<sup>15</sup> a continuidade da discussão a respeito da cultura popular demonstra o quanto esse assunto tornou-se parte de uma tradição intelectual brasileira, apesar das diferentes abordagens. E, por fim, são os intelectuais que legitimam a autenticidade do que seria popular.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 23-24, grifos meus. O texto foi proferido em uma conferência na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, em outubro de 1933. O autor esclarece: “Infelizmente ainda não tive ocasião de estudar regiões tão importantes como o Rio Grande do Sul e Minas. Em todo caso, pela literatura folclórica ou de ficção desses Estados, é possível imaginar não existam neles feitiçarias locais derivadas diretamente do negro ou inspiradas pelo ameríndio”.

<sup>14</sup> FONSECA, Neide Magalhães. *Um sonho concretizado*, texto de orelha do livro *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Op. cit.*

<sup>15</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 13.

Em última instância, são os intelectuais que definem a legitimidade do que seria, ou não, popular. [...] A cultura popular é considerada como reduto da essência nacional; na luta contra a invasão e a colonização estrangeira, ela seria uma espécie de alimento na constituição da autenticidade nacional.<sup>16</sup>

Podemos aplicar aqui a análise de Renata Wasserman<sup>17</sup> sobre o discurso do exótico. Ela afirma que o exótico é um meio de se traduzir o outro, o estranho para o Ocidente. Esse estranho, porém, é aceitável, complementar, e age como um elemento de renovação do próprio Ocidente. No Brasil, o intelectual dos grandes centros vê, coleta, analisa e distingue uma cultura produzida por um grupo social ao qual não pertence – portanto o outro – e a determina como folclore ou cultura popular. O discurso por ele elaborado contribui para a produção de uma nação, ou pelo menos de uma idéia de nação, genuína.

Segundo Ortiz, são os intelectuais ligados ao ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – responsáveis por forjar os conceitos de “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural” que se tornaram senso comum, constituindo “categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira”.<sup>18</sup> A esse grupo o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek procurou aliar-se, a fim de buscar uma legitimação ideológica. Embora caracterizado pela internacionalização da economia, o governo tinha uma preocupação com o ideário nacionalista. Em 1958, Kubitschek criou a Campanha Nacional para a Defesa do Folclore.

Após o golpe de 64, o governo passou a desempenhar um papel importante na divulgação da cultura popular, apesar de ter afastado as teorias do ISEB. Para um Estado autoritário, é importante estimular a cultura como meio de integração e suas ações são centralizadas em torno de um Poder Nacional. Assim, ao longo do período compreendido entre os anos de 1964 a 80, o

<sup>16</sup> ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>17</sup> WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*, New York: Cornell University Press, 1994, p. 13-14.

<sup>18</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 46-47.

governo cria a EMBRATEL (1965), o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Nacional de Turismo (1966). Os primeiros anos são dedicados às comunicações (telefonias e cinema) e ao turismo; em 1970, cria-se o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), responsáveis pela execução da política cultural. Logo depois institui-se a TELEBRÁS, e em 1975 cria-se a FUNARTE. A busca por um Sistema Nacional de Cultura vem ao encontro da definição, no país, de um mercado de bens culturais, que conhece uma notável expansão da produção, da distribuição e do consumo no mesmo período, quando se consolidam os conglomerados controladores dos meios de comunicação de massa.<sup>19</sup> Define-se também uma “divisão de trabalho entre cultura de massa e cultura ‘artística’ e popular”,<sup>20</sup> isto é, antes de categorizar as diferenças entre essas classificações, houve uma distribuição de funções para a sua produção. Empresas privadas ficaram com a administração dos meios de comunicação de massa e o Estado investiu no teatro, no cinema, no livro didático e nas artes, incluindo o folclore, através do Sistema Nacional de Teatro, EMBRAFILME, Instituto Nacional do Livro e FUNARTE.

O Estado é um elemento fundamental na organização e dinamização deste mercado cultural, ao mesmo tempo que nele atua através de sua política governamental. É bem verdade que o espaço cultural se limita, numa sociedade periférica como o Brasil, aos grandes centros urbanos. Isto, porém, não deve ser atribuído a qualquer distorção social, mas corresponde à consolidação de um mercado interno de bens materiais que tem como característica básica a concentração da riqueza.<sup>21</sup>

Além de demonstrar o papel estatal de controle da circulação cultural, Ortiz aponta a lógica do capitalismo a determinar o espaço limitado de constituição desse mercado: a concen-

<sup>19</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 1994, p. 83. O autor apresenta um estudo bastante elucidativo sobre o período, mostrando como a atuação do governo militar foi importante na consolidação de um mercado de bens culturais e simbólicos, sem esquecer da intensa repressão política e ideológica.

<sup>20</sup> Idem, *Op. cit.*, 1994, p. 87. Basicamente a cultura de massa é definida como uma realidade cultural imposta pelos produtores e se liga à indústria; a cultura popular seria aquela estruturada no interior de uma sociedade, com um forte vínculo entre o criador e a comunidade. Cf. BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operários*, Petrópolis: Vozes, 1986, cap. II. Renato Ortiz, porém, apresenta o caso do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), pp. 68-78, onde se tentou introduzir a noção de popular por um viés oposto à de folclore. Esta seria parte de uma tradição e a cultura popular seria a produzida pelo povo com o objetivo de transformação da realidade, através do intelectual que se coloca como parte integrante do povo.

<sup>21</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 1994, p. 84.

tração nos grandes centros urbanos, onde se tornou possível a comercialização da cultura popular. Seu processo de mercantilização sofreu importante impacto com a política de turismo. A cultura popular ainda é tratada como genuína manifestação nacional, mas o seu comércio não deixa de estar ligado à noção de exótico.

É neste amplo contexto que se insere o estudo da literatura de cordel e, mais recentemente, a apreciação da xilogravura de suas capas. Neste trabalho, dedico atenção especial a este caso particular de manifestação popular, analisando a sua evolução dentro deste quadro.

### **personagens**

Cancioneiro nordestino, literatura de cordel. No seio de uma tradição de composições poéticas apresentadas oralmente em sessões de cantoria, conformou-se uma literatura que passou a ser impressa em 8, 16 ou 32 páginas de cerca de 11 X 15 cm, encadernadas com capas ilustradas com vinhetas, desenhos, fotografias e xilogravuras. Assim se constituiu o folheto,<sup>22</sup> material impresso da chamada poesia popular ou literatura popular em verso, do Nordeste brasileiro. Graças ao ambiente marcadamente oral, esse impresso possui uma característica particular: é um objeto de uso em sessão de leitura coletiva, isto é, o folheto não tem por objetivo único a leitura individual e silenciosa. Pode ser considerado um suporte de memória, nas palavras de Ruth Terra,<sup>23</sup> de uma poesia que normalmente é decorada, seja para regozijo pessoal ou para a performance de leitura perante um público. Provavelmente esta característica seja responsável

<sup>22</sup> *Folheto*, bem como *livrinho de feira*, é o nome dado ao impresso pelos poetas e leitores da poesia popular. O tema determina se o poema é um romance, uma história de valentia ou um desafio. A trajetória da literatura de folhetos do Nordeste, é descrita minuciosamente por Márcia Abreu em sua tese de doutoramento. ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos – um estudo histórico-comparativo*, tese de doutoramento, IEL – UNICAMP, 1993.

<sup>23</sup> TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste (1893 a 1930)*, São Paulo: Global Ed., 1983, p. 23.

pela constante associação da cantoria à literatura de cordel, conforme se nota na imagem da capa do folheto *O Cordel no Grande Rio* (fig. 1) ou no símbolo da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel (fig. 2), além da existência de um grande número de folhetos de pelega ou desafio poético das cantorias.

A poesia é considerada um meio de vida, um ramo de atividade profissional, pelos seus produtores e público. Entretanto, é uma atividade diferenciada, já que ser poeta pressupõe um dom, uma capacidade inerente que se descobre num dado momento da vida dos apreciadores da leitura do folheto. Ser poeta também significa ser detentor de sabedoria, o que lhe confere o papel de mediador entre a literatura popular e a erudita, entre os fatos acontecidos e o povo, entre o governo e a população e, especialmente, o de representante de seu público, qualificado como “classe pobre, desprotegida”.

Digamos que o matuto não entende, ou está no Mobral. Aí ele pega um folhetim daquele, vai ler. (...) É uma escola prá ele. (...) Principalmente essa classe pobre, desprotegida [...] Então eu acho que, de qualquer maneira, o senhor que trabalha nas letras, o senhor que está escrevendo um livro sobre a sabedoria humana – porque isto é sabedoria humana, não é? –, Cordel, a literatura de cordel, aí quando escrever vocês toda vida botem uma crasezinha lá numa partezinha no sentido de que a literatura de cordel está ajudando, de que é uma centelha de progresso, é uma integridade do povo, é ajuda aos go-



fig. 1 • *O Cordel do Grande Rio*, xilografia de Ciro Fernandes. Abaixo, ilustração da última capa. (MA)



vernos. Porque a gente ajudar o governo não é só pagando os impostos não.<sup>24</sup>

Essa condição – levar o conhecimento, que significa progresso, à classe pobre – é possível graças à distinção que se dá através do dom e do acúmulo de sabedoria,<sup>25</sup> embora pertença ao mesmo grupo cultural do matuto. Isto é reconhecido e destacado por ambas as partes.

Editores, impressores, distribuidores e vendedores (os *folheteiros*) completam o grupo de profissionais ligados ao ramo da poesia. Muitas vezes estas atividades não são excludentes, podendo o poeta ser impressor, editor ou vendedor. Todos os envolvidos, inclusive o público, estão de acordo sobre o fascínio da beleza poética – conformada a um padrão determinado – o que explicaria a sua fácil assimilação e compreensão em relação a um texto em prosa.

O folheto tem essa doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. Então o livro em prosa mesmo ele não gosta. (...) E nem gosta do jornal, as notícias do jornal. Ele não entende. Porque ele está acostumado a ler rimado, a ler versado, entendeu? Aquela não é boa para ele. O folheto sim, porque o folheto ele lê cantando...<sup>26</sup>

Folheto tem desasnado muita gente nesse mundo de meu Deus. A rima estimula o matuto, o povo do sertão.<sup>27</sup>

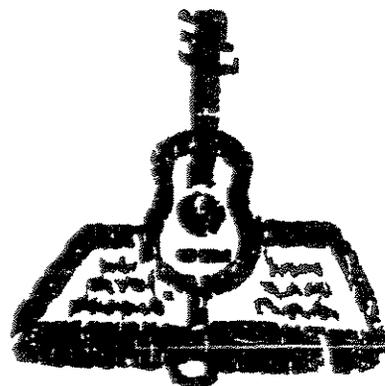


fig. 2 • Um dos símbolos criados em xilogravura para a Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel.  
(FCRB)

<sup>24</sup> Depoimento de Manoel Caboclo e Silva, poeta, editor com tipografia, astrólogo (n. Juazeiro do Norte, CE - 1916), in: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro)*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências, FFLCH – USP, p. 137.

<sup>25</sup> A condição de detentor de dom e sabedoria pode ser detectada nos diversos depoimentos dos poetas e foi comentado especialmente em ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* Cf. também ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.*, TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Op. cit.* e ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, Campinas: Ed. Kairós / FUNCAMP.

<sup>26</sup> Depoimento de Manoel d’Almeida Filho, poeta, vendedor com banca (Alagoa Grande, PB – 1914; Aracaju, SE - 1995), in: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*

<sup>27</sup> Manoel Camilo dos Santos, poeta, xilógrafo e proprietário da folhetaria “A Estrela da Poesia” (Guarabira, PB 1905), em entrevista a Orígenes Lessa. Campina Grande, 1957, in: LESSA, Orígenes. *A Voz dos Poetas*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984. p. 64.

Segundo destaca Mauro Barbosa,

Entrar no ramo de folhetos significa não apenas optar por um meio de vida ligado ao comércio, mas também por uma *atividade de conhecimento e ligada à beleza*. De um lado fazer folheto é uma atividade instrumental: escrever, publicar, vender, visando a ganhar dinheiro e assegurar e / ou complementar a subsistência. Por outro lado, fazer folheto é cultivar uma sabedoria que preexiste e se conserva. O lado “específico” da mercadoria-folheto, associado a beleza e saber, é, de fato, reiterado e reproduzido pelo comércio, na medida em que coincide com um gosto do público, de um “povo” que gosta do folheto. Depois, será parte do sistema de produção do folheto e *especialista nas regras desse gosto*.<sup>28</sup>

Ou seja, o cordel estrutura-se em um sistema comercial e de produção poética envolvendo profissionais que lidam com o lado material (responsável pela subsistência), mas que se sustenta em um determinado saber e em uma estética.

A partir de meados deste século, um profissional começa a adquirir importância: o xilógrafo. Inicialmente conhecido apenas pelo desígnio de gravador e mera peça no processo de impressão do folheto, já que o bloco de madeira fora introduzido (ou reintroduzido, como se verá adiante) na tipografia de cordel como substituto do zinco (fig. 3, 4 e 5), este profissional se



fig. 3 • *Pedrinho e Julinha*, autor indicado: João Martins de Athayde, Tipografia São Francisco, 17.09.1950. Capa em clichê de fotografia. (FCRB)

<sup>28</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, p. 102. Grifos meus.

notabiliza ganhando o *status* de artista, a partir da importância dada à xilogravura impressa nas capas por estudiosos e galeristas. Um novo perfil de profissional se forma: o poeta torna-se também xilógrafo popular, agora, atendendo a um novo mercado, formado por turistas e estudiosos.

### a imagem forjada do popular

Durante a década de 1950, pesquisadores entusiastas como Theo Brandão promovem a xilogravura das capas de folhetos como a técnica representativa da expressividade artística popular. Inicialmente publica o artigo *As cheias de Alagoas e a Literatura de Cordel* em jornal, em 1949. Nele destaca não só os “méritos como poeta popular”, mas a “alta qualidade da xilogravura da capa”<sup>29</sup> do autor do folheto *O grande dizastre de Maceió*,<sup>30</sup> José Martins dos Santos. Em 1952, durante a IV Semana Nacional de Folclore, organiza uma exposição de xilogravuras, imprimindo em papéis apropriados para exposição as imagens que foram utilizadas em capas de folhetos.

Enquanto cresce a demanda pelas xilogravuras populares, o público tradicional não reconhece nelas a autenticidade do folheto conhecido. Para o matuto analfabeto, a imagem da capa a que ele se acostumara, reproduzida em clichê de zinco – recurso amplamente



fig. 4 • *Pedrinho e Julinha*, autor indicado: João Martins de Athayde, Tipografia São Francisco. Capa em xilogravura de autor não identificado. (CEDAE)

<sup>29</sup> BRANDÃO, Theo. *Uma coleção alagoana de xilogravuras*. Texto constante do álbum *Xilogravuras populares alagoanas*, Maceió: Museu Theo Brandão, 1973.

<sup>30</sup> A ortografia obedece à transcrição feita no álbum *Xilogravuras populares alagoanas*, *op. cit.*

explorado pelo poeta e editor João Martins de Athayde – é a representação gráfica do poema. Chega a recusar um folheto reimpresso com capa diferente, sendo a xilogravura vista como elemento denunciante de falsificação do poema tradicional, em função do nível de elaboração gráfica que lhe parece de pouco valor. É o que se pode concluir a partir da declaração de um folheteiro, no ramo desde 1938:

... a capa do folheto tem mais influência se for zincografada. Para os turistas, a gravura de madeira é melhor. Para o pessoal da praça do mercado, eles preferem a gravura de zinco. As novas, eles não gostam muito, porque pensam que é falsificada. Um romance tem que ter presença. Para o folheto de 8 e 16 páginas, com qualquer coisa sai, porque é um folheto barato. Agora, para o matuto que vai dar 5 cruzeiros por um romance, se ele vê um clichê bom na capa, ele não quer nem pensar se aquilo presta.

Eu já avisei a dona Maria José que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo de zinco ele não quer. De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história. Agora mesmo, rejeitei o romance *Rosa Munda e a Morte do Gigante*, era uma capa de zinco, mudaram para madeira. Se eu apresentar este romance a qualquer pessoa aqui da praça, eles vão dizer que é falsificado. Que isto não é *Rosa Munda*! Isto é qualquer coisa por aí! Quem lê folheto é gente quase analfabeta. É um sujeito que está acostumado com aquelas gravuras de Athayde. (...) E a decadência do folheto vem por causa disso. Uma gravura esquisita não fica idêntica ao que era antigamente e torna-se ruim para vender. *Pedrinho e Julinha* é um folheto que se vendia muito. Mudaram a capa e hoje fica mofando nas prateleiras. *Cancão de Fogo* tinha um passarinho e um clichê melhor. “Essa capa, isso é *Cancão de Fogo* renovado, feito por aí”. É o que diz o matuto.<sup>31</sup>



fig. 5 • *Pedrinho e Julinha*, Tipografia São Francisco, 15.03.1973. Capa em xilogravura de Stênio Diniz. (CEDAE)

<sup>31</sup> Depoimento de Edson Pinto da Silva in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Folheto Popular – Sua Capa e Seus Ilustradores*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 1981. Infelizmente o autor não menciona a data de realização da entrevista e nem a idade do entrevistado. Porém, sabe-se que em 1995 ainda era possível encontrá-lo em sua banca.

Percebe-se a existência de uma norma gráfica a ser seguida, além das regras poéticas, e que, segundo a citação, foi estabelecida por João Martins de Athayde. Essa norma atenderia ao gosto do comprador tradicional. As imagens xilográficas (fig. 4 e 5), por representarem uma tentativa de imitar o “clichê bom” (fig. 3), ou seja, uma imagem reproduzida em técnica que apresenta um grau de detalhamento maior, teriam causado ao matuto a impressão de tentativa de falsificação de folheto (fig. 6 e 7). É esta a explicação que o folheteiro dá a fim de justificar a queda nas vendas.

Ele observa uma constante procura por folhetos com capa de xilogravura por parte de turistas. É sua opinião que essa tendência estaria contribuindo para uma “decadência” que, pode-se presumir, teria duas naturezas: comercial e literária. A xilogravura prejudica o comércio na medida em que o consumidor tradicional deixa de comprar um folheto que pensa ser falsificado. A venda esporádica a turistas, incluindo-se aqui os estudiosos, incentiva apenas a produção de xilogravuras, em detrimento da poesia, já que, segundo alguns poetas, a literatura pouco lhes interessa, “a não ser para pesquisa”.<sup>32</sup>

Entretanto, o próprio comerciante admite que

Com o tempo, esse pessoal pode se acostumar a com-



fig. 6 • *Cancão de Fogo e o Seu Testamento*, Tipografia São Francisco, editor José Bernardo da Silva — 14.07.65. Capa com desenho reproduzido em clichê. (CEDAE)



fig. 7 • Xilogravura de autoria desconhecida para a capa do folheto *Cancão de Fogo*, publicado no álbum *Xilógrafos Nordestinos*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

<sup>32</sup> *Apud* ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 134.

prar folheto, porque esse pessoal que lia folheto, hoje não lê mais não. Hoje quer um livro de bolso ou uma revista qualquer. Hoje quem lê folheto é até censurado, porque isso é um negócio atrasado e ler folheto já era! <sup>33</sup>

Esta constatação revela que não é apenas a xilogravura a causa do afastamento do público tradicional de folheto. Parece que há uma crescente diversificação no interesse literário do público, com aumento da procura pelo texto em prosa – “esse pessoal que lia folheto, hoje não lê mais não.” Para o folheteiro, o problema surge da censura à leitura de algo fora da moda e percebe que não há mais o reconhecimento da beleza e da qualidade da poesia ao especificar a nova leitura procurada de maneira indefinida – “*um livro de bolso ou uma revista qualquer*”. <sup>34</sup>

Enquanto folheteiros defendem o uso de clichês de zinco na elaboração de capas, tidas como mais “autênticas” do que as realizadas por meio de xilogravuras, estudiosos da cultura popular invertem esta avaliação. Afirma-se, por exemplo, que a “adoção do clichê de zinco na literatura de cordel decretou a morte de um dos únicos artesanatos do mundo – o dos gravadores populares do Nordeste brasileiro”. <sup>35</sup> Entretanto, enquanto se atestava seu óbito, esse “artesanato do mundo” começava a ganhar espaço em museus e galerias “do mundo”, ou melhor, de alguns países europeus e do Sudeste do Brasil. Essa “conquista” representou para muitos poetas a possibilidade de ganhar a vida com as xilogravuras, sem que fosse necessário afastar-se totalmente do cordel.

O presente trabalho traz, no primeiro capítulo, um estudo histórico da edição dos folhetos de cordel, com enfoque no seu aspecto material – formato, configuração gráfica e textual. Será possível perceber que uma das características, principalmente a dos folhetos editados nas

<sup>33</sup> Depoimento de Edson Pinto da Silva in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 25.

<sup>34</sup> Edson Pinto da Silva comercializava, além de folhetos, livros da série Júlia e Sabrina e revistas de passatempo.

<sup>35</sup> ARAUJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*, 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 168. Mário Souto Maior também relaciona a “morte da xilogravura” ao uso de clichês. MAIOR, Mário Souto. *Folclore quase sempre*, Recife: Grumete Edições, 1986.

primeiras duas décadas do século, é a heterogeneidade das fontes: sejam elas imagens ou narrativas, o poeta popular apropria-se de elementos produzidos em esferas culturais diversas. É o caso das capas com fotografias de cartão postal, da tematização de um evento veiculado através de jornais ou de narrativas de filmes. Esta característica contraria a uniformidade estabelecida na contemplação à “beleza do morto”,<sup>36</sup> por parte de alguns estudiosos. O discurso por eles elaborado normalmente lamenta o desaparecimento não apenas da manifestação, mas também da comunidade praticante e do local, “o sertão típico, agora desaparecido”,<sup>37</sup> a partir de uma perspectiva idealizante do que seria o “típico”.

O segundo capítulo pretende estabelecer uma relação entre o conteúdo e a capa do folheto, para compreender o valor e o significado das imagens para a própria narrativa, bem como para poetas e público tradicional. Além disso, a intenção é perceber os indícios que levam à formação dos diferentes discursos existentes em torno da literatura de cordel e da xilogravura.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da interseção entre o discurso a respeito da morte tanto da literatura quanto da xilogravura dos folhetos e o prestígio da imagem, que passa a ser produzida em novos suportes, para os meios comerciais anteriormente reservados à arte não popular.

<sup>36</sup> CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*, Campinas: Papirus, 1995.

<sup>37</sup> CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 15.

# Capítulo I: O Traçado do Cordel

## I.1 A Arte de Imprimir

### gravura

Para situar a produção de folhetos e, principalmente, o surgimento da xilogravura no Nordeste, torna-se necessário ter uma visão panorâmica do desenvolvimento das diversas técnicas de impressão. Basicamente elas podem ser agrupadas em três tipos: gravura em relevo, a entalhe (ou cavado) e planográfica. A primeira é o processo empregado na literatura de cordel, merecendo, portanto, atenção especial. Entretanto, antes de iniciar a exposição sobre as técnicas, cumpre fazer uma ressalva em relação à palavra “gravura”. De acordo com a definição de José Roberto Teixeira Leite, significa:

**Gravura**, arte e técnica que possibilita a representação de figuras ou formas, linhas, caracteres, etc., sobre qualquer superfície dura, em cavado (gravura em metal), relevo (gravura em madeira) ou planograficamente (gravura em pedra), mediante a utilização de buril, bisel, roseta, agulha ou mesmo qualquer outro instrumento. Em sentido lato, o mesmo que estampa.<sup>1</sup>

Normalmente usa-se a palavra “gravura” para designar a imagem impressa – estampa. É preciso ressaltar, porém, que o termo remete à idéia de técnica de impressão e não à imagem. Isto é, podemos dizer que uma fotografia impressa em um livro é uma gravura, mas não aplicamos o termo à fotografia original.

Gravura designa um processo de incisão que resulta em imagem, que pode ou não se destinar à impressão e, em caso positivo, sua estampa recebe o mesmo nome. Todavia, assim como “gravura” é um termo genérico para as diversas técnicas existentes, como sinônimo de

<sup>1</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. *Gravura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 69.

estampa se torna muito abrangente. Por essa razão, neste estudo serão utilizados os termos de cada técnica, por exemplo, “xilogravura” designando tanto a matriz quanto o processo ou a estampa.

## **gravura em relevo** <sup>2</sup>

A gravura como *representação* de imagens é uma prática que acompanha o ser humano desde a pré-história. Entretanto, como técnica de *reprodução* de imagens, desenvolve-se a partir da xilogravura, <sup>3</sup> cuja presença mais antiga encontra-se no extremo oriente. Uma das primeiras obras impressas é de origem chinesa: sabe-se que no ano 175, um clássico da literatura foi insculpido em pedra, a partir da qual se fizeram mil cópias. O processo consistia em aplicar um papel umedecido sobre a placa, amoldando-o aos ideogramas entalhados e entintando-o a seguir. A característica da impressão é a apresentação do texto em branco e do papel em negro (impressão “em negativo”, no jargão das artes gráficas). Do século 7, registra-se um sistema simples de caracteres móveis: cada ideograma era gravado invertidamente em relevo, em blocos de madeira, obtendo-se a impressão em positivo. Assim, já na dinastia Song (960-1269) verifica-se a fase áurea da impressão de livros através da técnica xilográfica. <sup>4</sup>

<sup>2</sup> Para um estudo mais detalhado das técnicas de impressão e conhecimento das ferramentas utilizadas, ver FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra - introdução à bibliologia brasileira*, São Paulo: EDUSP, Edições Melhoramentos, 1977 (reeditado em 1994 pela EDUSP).

<sup>3</sup> Vale lembrar que existem os termos xilografia e xilogravura, designando momentos diferentes da gravura em madeira, segundo o Orlando Ferreira: o primeiro estaria reservado à gravura utilizada nas tipografias e o segundo, à gravura executada por artistas. Esta distinção parece clara, mas a sua utilização não é simples. Para explicar a técnica da gravura em madeira, por exemplo, o autor utiliza “xilogravura”. Assim sendo, verifica-se que o termo é genérico, então, xilografia não deixa de ser xilogravura. Para evitar a confusão e não entrar nessa discussão, restringirei o uso à palavra “xilogravura”.

<sup>4</sup> *Die Erfindung Gutenbergs – Gutenbergs unbekannte Brüder – Frühe chinesische Druke*. Internet: <http://www.Gutenberg.de/erfindu2.htm>, 21.01.99.

De acordo com Fritz Eichenberg<sup>5</sup>, no ocidente a xilogravura evolui em paralelo ao oriente, porém, somente no século XV a Europa assiste ao seu florescimento.

A gravura em relevo tem por base a escavação de uma placa ou prancha, deixando salientes as áreas a serem impressas, as quais recebem a tinta e, depois, por meio de pressão exercida por prensa ou colher, são transferidas para o papel. Conforme o material utilizado como suporte, a técnica recebe os nomes de xilogravura (madeira), linoleogravura (linóleo) e zincografia (zinco ou outro metal). Existem duas maneiras diferentes de se trabalhar a madeira: a mais comum, utilizada pelos xilógrafos nordestinos, é a xilogravura ao fio, na qual a superfície de trabalho é paralela às fibras do material (fig. 1). Para tanto, as ferramentas utilizadas são as goivas, estiletos, facas e instrumentos de corte em geral. Os xilógrafos nordestinos improvisaram ferramentas e também criaram algumas especiais para técnicas particulares. A outra, mais elaborada em termos técnicos, e inicialmente destinada a resolver o problema de gradação de tons (fig. 2), é a xilogravura de topo e tem como instrumento principal o buril, uma ferramenta comum de ourivesaria que permite traços delicados.



fig. 1 • Matriz xilográfica de J. Miguel.

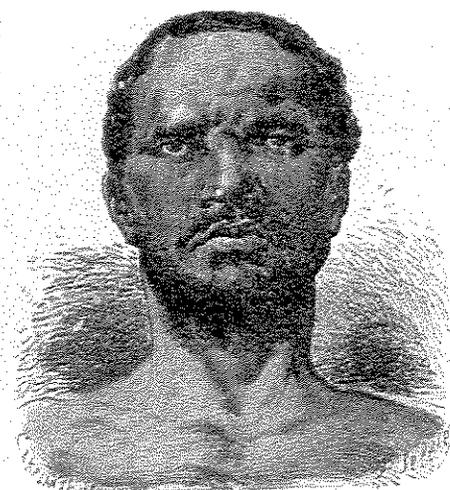


fig. 2 • Xilogravura de Charles Laplante (OS\*)

<sup>5</sup> EICHENBERG, Fritz. *The art of the print: masterpieces, history, techniques*, New York: Abrams, 1976. p. 40.

A linoleogravura ou linogravura utiliza as mesmas ferramentas da xilogravura ao fio, mas sobre prancha de linóleo, produto inventado na Inglaterra em 1860, que só veio a ser utilizado como matriz no princípio deste século. O resultado é bastante semelhante ao da xilogravura, especialmente pela característica do corte. A diferença é a precisão na impressão e ausência dos veios da madeira. O gravador Dila, de Caruaru, fabricante de carimbos, utiliza borracha vulcanizada (fig. 3), material similar ao linóleo.<sup>6</sup>

As várias pesquisas em torno das tentativas de gravar em relevo sobre pedras e metais resultou na zincografia. Teve vários nomes, inclusive gilotipia e gilografia, em homenagem ao patenteador do processo que garantiu o êxito do relevo em metal, Firmin Gillot, em 1850. A gravação é feita sob ação de ácidos, sendo que as partes a ficarem em relevo são protegidas com verniz, conforme a seguinte descrição:

Com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, fosse ele de uma polegada. Uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam em relevo os traços do desenho protegidos pela tinta betuminada.<sup>7</sup>



fig. 3 • *O homem que virou bode*, de Dila. Gravura de sua autoria.

<sup>6</sup> O linóleo constitui-se de um tecido resistente de juta, coberto por uma mistura endurecida de óleo de linhaça, partículas de resina e cortiça em pó. A borracha vulcanizada é a tratada com enxofre e compostos, de modo a torná-la resistente ao calor, ao frio, à ação de ácidos e solventes.

<sup>7</sup> PEDERNEIRAS, Raul. *A gravura*, em *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 19.02.1922. *Apud* SODRÉ, Nelson. Op. cit. p. 253.

Isso permite a reprodução de desenhos de linhas delicadas ou de áreas chapadas. O desenvolvimento dos processos fotográficos aliado a essa técnica em metal deu origem à fotogravura (fig. 4). Através do auxílio de retícula<sup>8</sup> para a gradação de tons, a técnica possibilitou a reprodução em grande escala das fotografias do final do século XVIII. Atualmente o nome empregado à gravura em relevo no metal (fotogravura e zincografia) é “clichê”. Zincogravura passou a ser aplicado ao processo litográfico em zinco, que será explicado adiante.

#### demais técnicas

O clichê difere da gravura em metal (talho-doce ou gravura a entalhe) graças ao princípio básico da técnica: enquanto o clichê pertence ao grupo da gravura em relevo – as partes a serem impressas ficam em plano mais alto – a gravura em metal apresenta resultado oposto – as partes a serem impressas são os sulcos gravados no metal. A técnica, descoberta por acaso, desenvolveu-se no norte europeu por volta do século XV, sempre na tentativa de aperfeiçoar o resultado gráfico da imagem impressa, em tons e semi-tons. O procedimento consiste em incisar uma placa de metal com instrumento cortante ou ponteagudo (ponta-seca, maneira-negra, buril) ou corroer linhas e pontos através da ação de ácidos (água-forte, água-tinta). Nas par-

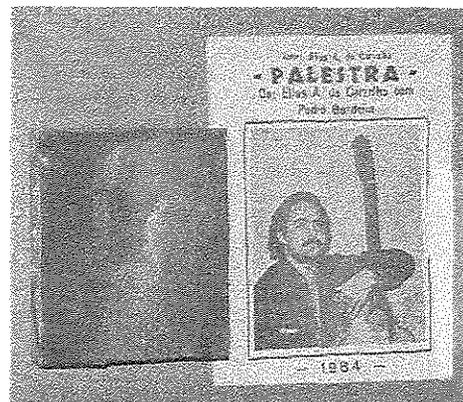


fig. 4 • Clichê de metal e sua impressão em capa de folheto. A placa de metal é colada sobre um bloco de madeira, para se obter a espessura ideal (fotografia realizada na Casa de São Saruê, Rio de Janeiro, março de 1996).

<sup>8</sup> A retícula é um material utilizado no processo de fotogravura, do qual se obtém o pontilhado nas imagens impressas.

tes incisas se deposita a tinta que é transportada para o papel e, dessa forma, a linha impressa é a linha desenhada com a ferramenta (ponta-seca, buril, água-forte). Este primeiro fator foi decisivo no êxito da técnica à época de seu surgimento, pela simplicidade em se obter linhas delicadas, a partir do próprio traçado (na xilografura linhas delicadas exigem muito cuidado e virtuosismo). O desenvolvimento da técnica do metal possibilitou o surgimento do moderno processo de rotogravura, que permite altas tiragens graças ao caráter rotativo de impressão.

O processo litográfico foi criado por Alois Senefelder em 1798 e utiliza uma pedra calcária, na qual se traçam imagens (desenho a lápis, pinceladas) com material à base de fuligem, cera de abelha, cera de carnaúba e sabão, cujo corpo graxo é fixado através da ação de uma solução ácida que também atua nas áreas em branco, tornando-as mais hidrófilas. Na entintagem a pedra é, primeiro, umedecida. A umidade repele a tinta, que se concentra na área trabalhada. Esse princípio foi aplicado ao metal, que, adequando-se às formas cilíndricas, permitiu o advento do *offset*, muito requisitado nas tiragens altas e médias e na impressão colorida. É o processo empregado pela Editora Luzeiro<sup>9</sup> (fig. 5) e tem como característica a impressão indireta e rotativa: o primeiro cilindro, que



fig. 5 • Capa impressa em offset. *Peleja de João de Deus e o célebre Diabo Negro*, de Firmino Teixeira do Amaral, Ed. Prelúdio Ltda., atual Luzeiro. (AEL)

<sup>9</sup> Trata-se da maior editora de folhetos sediada fora do Nordeste, na cidade de São Paulo. Sobre ela falarei em tópico à parte, ainda neste capítulo.

possui as imagens e o texto, recebe a tinta, transfere-os a um segundo cilindro de borracha (o que confere nitidez graças à adaptabilidade a qualquer rugosidade), que por sua vez transfere a impressão ao papel que passa entre ele e outro cilindro, responsável pela pressão.

## **a tipografia** <sup>10</sup>

Os primeiros impressos europeus eram avulsos e tinham uma matriz xilográfica única, com o texto inteiro gravado de uma só vez. Esses exemplares recebem o nome de impressão *tabelar* ou *tabular*. Imagens de santos, baralhos e calendários fazem parte do conteúdo do material. Tais impressos datam do início do século XV e logo a seguir, em meados do século, os impressos avulsos foram reunidos em livro, formando os primeiros *livros tabelares*, uns destinados ao baixo clero, encarregados da pregação popular, e outros contendo matéria profana, especialmente de adivinhação e, também, calendários, todos amplamente ilustrados. Paralelamente, pesquisas com tipos móveis entalhados em madeira e até mesmo em metal eram realizadas esporadicamente, até Gutenberg abrir o caminho para a grande imprensa, através da solução técnica por ele alcançada para a utilização sistemática desses caracteres, obtidos em metal fundido. Porém, o nome “tipografia” passou a ser usual somente a partir de 1500, e os livros feitos pelos primeiros impressores são denominados *incunábulo*s – presentes até cerca de 1550.

Nesse primeiro período, a tipografia era uma sociedade secreta, para iniciados, cujo domínio pertenceu a Gutenberg e um de seus ex-sócios, Fust. <sup>11</sup>

<sup>10</sup> Wilson Martins faz um levantamento da história da tipografia, inclusive explicando as técnicas e a nomenclatura dos elementos por ela empregados. Focalizando a história do livro, o desenvolvimento das tipografias também é assunto de Lucien Febvre e Henry-Jean Martin, abordando aspectos legais, comerciais (neste caso incluindo uma análise sobre as encadernações e formatos) e tratando da difusão da imprensa no mundo. Cf. MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita – História do livro, da imprensa e da biblioteca*, São Paulo: Ática, 1996, cap. 5, 6, 7, 8 e 9; FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*, São Paulo: Editora da UNESP, HUCITEC, 1992.

<sup>11</sup> Há um texto datado de 1459 que se refere aos dois impressores: “Gutenberg, originário de Estrasburgo, e um outro, Fust, muito hábeis na arte de imprimir com caracteres de metal sobre pergaminho, imprimem cada um (*quisque eorum*) trezentas folhas por dia, em Mogúncia, cidade da Alemanha.” *Apud* MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 151.

A verdade é que a arte de imprimir passou, durante algum tempo, por ser uma obra sobrenatural: era a “arte de escrever sem mão e sem pena”. Muitos pensavam que os impressores trabalhavam por meios cabalísticos: a imprensa passava por ser uma espécie de pedra filosofal de novo tipo; os tipógrafos, longe de serem considerados modestos operários, eram tidos como alquimistas soturnos e terríveis; as oficinas, laboratórios de horrendas missas negras.<sup>12</sup>

Segundo Wilson Martins, logo a seguir, a sua vulgarização e difusão foi propiciada pela invasão da cidade em 1462, pelas tropas de Adolfo de Nassau, levando tipógrafos às demais cidades alemãs e ao exterior, inicialmente a Itália. O deslocamento territorial contribuiu para a diversificação do desenho dos tipos utilizados, em razão de uma especificidade dos primórdios da imprensa: a imitação dos manuscritos. Segundo M. A. Christian, “impressores ambulantes gravavam os seus tipos de acordo com a letra manuscrita empregada na região em que se encontrassem.”<sup>13</sup> Por volta de 1464, impressores ligados a um terceiro ex-sócio de Gutenberg estabelecem uma tipografia no convento de Subiaco, próximo a Roma, onde são fundidos os tipos *romanos*,<sup>14</sup> de maior clareza e facilidade de leitura que o tipo gótico, usual na escrita germânica. Entretanto, foi com um francês, Nicolau Jenson,<sup>15</sup> que os caracteres romanos por ele fundidos adquiriram fama e se tornaram referência. Na última década, em Veneza, o italiano Aldo Manúcio foi o responsável pela criação do livro *in octavo*<sup>16</sup> e dos tipos em itálico, em edições rigorosa-

<sup>12</sup> MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 166.

<sup>13</sup> *Apud* Idem, *ibidem*, p. 179.

<sup>14</sup> Os caracteres tipográficos que obedecem a um desenho com características determinadas, incluindo maiúsculas (caixa alta), minúsculas (caixa baixa), números e sinais de pontuação formam o conjunto denominado *fonte*. As variações de uma fonte (*itálico*, *bold*, *medium*, *light*, *black*) formam uma *família*.

<sup>15</sup> Nicolau Jenson, gravador da Casa da Moeda de Tours, havia recebido a incumbência de obter informações sobre a nova arte por ordem de Carlos VII, seu protetor. A penetração nas oficinas tipográficas não era fácil e “ninguém era admitido sem ter jurado sobre os Evangelhos nada revelar a quem quer que fosse do que tivesse aprendido.” Após três anos aprendendo o ofício, preparava-se para regressar, mas o monarca francês falecia deixando um herdeiro, Luís XI, que procurava desfazer todos os atos do pai. Impossibilitado de retornar, estabelece-se nos arredores de Roma. *Apud* MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 181.

<sup>16</sup> Formato do livro cujos cadernos são obtidos dobrando-se a folha de impressão em oito partes, comportando, portanto, 16 páginas. O formato não implica em um tamanho exato, pois este depende do tamanho da folha utilizada, certamente diferente dos padrões atuais. Roger Chartier, fala de uma nova legibilidade possibilitada por esse formato, menor e facilmente transportável. Exigindo uma diagramação especial, propiciou, inclusive, a depuração de alguns textos por parte do autor. *Cf.* CHARTIER, Roger. (org.). *Práticas da leitura*, São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 96.

mente corrigidas. Sua fama, entretanto, deve-se às edições dos primeiros clássicos gregos – tanto no formato por ele inaugurado quanto no *in folio* e *in quarto*.<sup>17</sup>

Cada uma dessas edições representava o mais exaustivo trabalho, seja na recuperação dos manuscritos mais autênticos (o que provocava, com frequência, longas viagens e grandes despesas), seja na correção metódica das provas. Para dar uma idéia dos escrúpulos de Aldo Manúcio, basta lembrar que na sua edição de Platão, publicada em 1513, ele afirma, no prefácio, estar disposto a pagar um escudo de ouro [a] cada erro que nela se encontrasse.<sup>18</sup>

O século seguinte foi de aprimoramento da tipografia e o impressor, enquanto “editor” era um homem instruído e, enquanto tipógrafo, um “artista”. Servindo aos ideais renascentistas, formaram-se verdadeiras “dinastias” de tipógrafos, nas quais “as tradições do serviço bem feito passam de pais a filhos”,<sup>19</sup> cujo exemplo é Aldo Manúcio.

O impressor italiano, nas palavras de Wilson Martins, pode ser considerado um “humanista que decidiu imprimir pessoalmente as grandes obras da literatura mundial.”<sup>20</sup> Com o desenvolvimento da oficina, aliou-se a reputados humanistas para discutir os clássicos gregos e escolher as obras a imprimir, fundando a Aldi Neacademia, publicando mensalmente mais de mil volumes dos bons autores. A sua arte, ainda segundo Martins, é revelada tanto na diagramação das páginas, ornadas com frisos, capitulares cuidadosamente desenhados e ilustrações, quanto na encadernação, desde as comuns e, especialmente, as de luxo. Consta que foi o primeiro a utilizar

<sup>17</sup> *In folio* é o formato do livro cujos cadernos são obtidos dobrando-se ao meio a folha de impressão, e *in quarto*, dobrando-se de modo a obter quatro partes (oito páginas). Robert Darnton cita o caso particular de um leitor de Rousseau, do século XVIII, para quem o aspecto material é fundamental para a valorização da obra impressa. Segundo ele, “As opiniões concordam em favor do *in-folio*, como sendo mais majestoso e imponente aos olhos da multidão à qual esse livro divino é destinado” para a publicação da Bíblia. Quando perguntado sobre a reimpressão de um *Curso de geografia elementar*, exige “que seja de um caráter mais belo e sobre um papel melhor que o da terceira edição, que, nisso, é inferior à segunda, impressa em Berna”. DARNTON, Robert. *A leitura rousseauista e um leitor “comum” no século XVIII* in: CHARTIER, Roger. (org.). *Op. cit.* p. 148.

<sup>18</sup> MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 206.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 202.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 203.

cartão no lugar de madeira para as capas, diminuindo o peso do livro e reduzindo o custo.

Herdeiros de tipografias já estabelecidas e tipógrafos “solitários”<sup>21</sup> deixaram suas marcas na história da tipografia, ao longo dos séculos XVII e XVIII. Por outro lado, as relações sociais e profissionais das gráficas não eram marcadas por esse tom otimista ou pela relação familiar entre patrões e empregados. Pelo menos na França, durante a segunda metade do século XVII, grandes tipografias apoiadas pelo governo eliminaram as oficinas menores, favorecendo o estabelecimento de uma “oligarquia de mestres”.<sup>22</sup> Isso aumentou o contingente de profissionais assalariados, que viam as chances de ascensão profissional restritas ao casamento com alguma viúva de um mestre, já que essa condição era alcançada através do privilégio hereditário, e se viam ameaçados pela contratação cada vez maior de trabalhadores não qualificados, os “alugados”. Havia uma distinção bem clara entre proprietários, empregados e mão-de-obra desqualificada.

A revolução industrial veio contribuir para o avanço tecnológico da arte tipográfica, oferecendo a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento de prensas mecânicas, máquinas de composição automáticas (linotipo), prensas rotativas, papéis contínuos, etc. Dessa forma, a tipografia perdia a característica artesanal para tornar-se indústria no século XIX. No aspecto gráfico, as ilustrações litográficas ganhavam cor (década de 1840) e tornou-se possível reproduzir fotografias monocromáticas (c. 1884) e em três cores (última década do século). Apesar das significativas mudanças, elementos básicos relacionados ao desenho e à matriz das letras – tipo, fonte, caixa alta, caixa baixa, corpo – permaneceram inalterados, sendo ainda hoje utilizados no cotidiano computadorizado das artes gráficas.

<sup>21</sup> MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 213.

<sup>22</sup> DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 108. O autor analisa um interessante testemunho de um impressor do século XVIII, onde podemos apreciar o sistema de confraria dos tipógrafos e perceber diferenças fundamentais entre a classe dos operários e dos burgueses.

Todas as técnicas de gravura foram amplamente utilizadas pela tipografia tanto na Europa como no Brasil. No século XIX, xilogravuras, talho-doce e litografia eram requisitadas para ilustrar livros, anúncios e matérias brasileiros. Percebe-se, entretanto, uma preferência da litografia para as revistas ilustradas, sendo a xilogravura reservada aos jornais e rótulos. Neste caso, a técnica utilizada era a gravura em madeira de topo, mas ocasionalmente podem ser encontradas xilogravuras nitidamente improvisadas, isto é, realizadas sem o domínio da técnica, perceptível no resultado da imagem (fig. 6). Muitas das vinhetas<sup>23</sup> (fig. 7) utilizadas na tipografia brasileira também tinham como matriz um bloco de madeira. Orlando Ferreira alerta para o cuidado necessário para evitar a confusão entre a xilogravura e essas “vinhetas de caixa”<sup>24</sup>, de uso geral na tipografia. Entre elas há uma concepção distinta: a xilogravura seria realizada especialmente para ilustrar um determinado assunto e a vinheta seria um material do qual o tipógrafo poderia dispor a qualquer momento na intenção de complementar o projeto gráfico de uma página.

Posteriormente, a xilogravura foi substituída, pois o seu processo exigia um trabalho artesanal que se tornou caro em relação ao processo mecânico de obtenção do clichê. Daí decorreu a substituição da

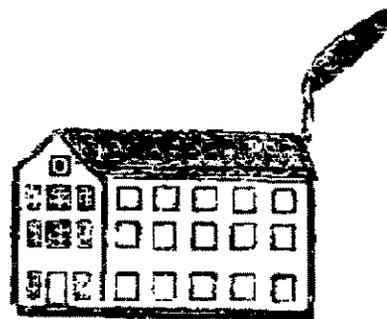


fig. 6 • Gravura feita para o anúncio de “Moinho de vapor de farinha e arroz”, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 02. 08.1822. (OF\*)

<sup>23</sup> Vinheta é o adorno ou a pequena ilustração que ocupa no máximo 1/4 do tamanho da página. O termo origina-se do francês *vignette* – pequena vinha (plantação de videiras) – que por sua vez deve-se ao fato de, a princípio, representarem-se apenas folhas da videira. Posteriormente tanto o tema quanto o traçado tornaram-se livres. CAMARGO, Luis. *A ilustração do livro infantil*, Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. p. 16.

<sup>24</sup> FERREIRA, Orlando da Costa. *Op. cit.* p. 83. São vinhetas de caixa o material ornamental preparado para compor a caixa tipográfica, onde se faz a diagramação da página a ser impressa, formando uma matriz única.

madeira pelo metal para a condução de imagens e a profissão de “abridor”<sup>25</sup> foi perdendo adeptos. Os processos fotomecânicos também ganhavam espaço, sendo “eficientes” na ilustração de matérias não publicitárias.<sup>26</sup>

No Nordeste, é comum detectar-se o uso da expressão *clichê de madeira* como desígnio de *xilogravura*. Isto pode ser explicado pela própria história da ilustração no cordel, que reintroduz o uso da madeira como alternativa ao clichê de metal.

## 1.2 O Impresso Popular e Seus Profissionais

### o folheto

A história do folheto nordestino começa com a sistematização de sua produção através do poeta Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Constituída, ao que tudo indica, no seio de uma tradição oral de cantorias e justas poéticas, a literatura de cordel tomou forma impressa graças à próspera indústria tipográfica no Nordeste.<sup>27</sup>

Até onde se sabe, o folheto mais antigo do poeta data de 1893. Se não foi ele o primeiro a editar,



fig. 7 • Cabeção (vinheta que ocupa o alto da página) de *O Marimbondo*, Recife, 25.07.1822. (OF\*)

<sup>25</sup> “Abridor” era o termo usual até fins do século passado, substituído definitivamente por “gravador” ou “gravurista” neste século.

<sup>26</sup> Em 1893 o preço de um retrato desenhado, a ser reproduzido em clichê de metal, era 40\$000. Um retrato em xilogravura custava 60\$000. A “eficiência da fotozincografia e de outros processos fotomecânicos” já era discutida em um jornal carioca, em 1888. Orlando Ferreira não revela em que ordem essa eficiência era discutida – técnica, ilustrativa, estética – e continua sua análise citando um jornal que em 1895 inicia o uso de clichês de fotografia para ilustração de matérias não publicitárias. Daí estabelecimento a relação entre imagem e notícia, já que para publicidade as técnicas de ilustração podem ser variadas. FERREIRA, Orlando da Costa. *Op. cit.* (ed. 1994). p. 220.

<sup>27</sup> Elysis de Oliveira Belchior, na introdução a BERGER, Paulo, *O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930*, Rio de Janeiro: Rioarte, 1983, cita pelo menos 23 editoras na região Nordeste existentes no final do século XIX e início deste, tais como a Li-

pois é possível que outros tenham publicado suas composições esporadicamente, certamente foi o responsável pela produção intensiva, recorrendo às tipografias de jornal e àquelas que executavam serviços gráficos diversos. Isto significa que inicialmente não havia tipografia especializada na publicação de folhetos, o que resultou numa variedade grande de formatos, havendo os de cerca de 18 X 12,5 cm, 16,5 X 10 cm e 15,5 X 11 cm, provavelmente devido ao padrão de folha usada por cada uma das gráficas. Entre 1910 e 1911 Leandro Gomes experimentou editar seus próprios folhetos ao adquirir um prelo manual, mas parece que não obteve sucesso no empreendimento de caráter familiar. Sua produção concentrava-se no Recife. A partir de 1913 passou a imprimir também na capital paraibana.

Havia uma predominância de folhetos de 16 e 24 páginas até cerca de 1917, sendo raras as publicações de 48 páginas. Entre os anos de 1910 e 1914,<sup>28</sup> Leandro Gomes de Barros reuniu em folhetos, na forma de volume único, as histórias e romances<sup>29</sup> anteriormente publicados em fragmentos, de que são exemplos os volumes *O cachorro dos mortos – obra completa* e *A força do amor (completa)*, com 48 e 47 páginas respectivamente.<sup>30</sup> A publicação de romances em

varia Francesa de Alagoas e de Pernambuco, que entre outras coisas imprimiram e comercializaram os cartões-postais ilustrados com fotografia. *Apud* SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*, in *História da Vida Privada no Brasil – 3*, coord. geral Fernando A. Novais; org. do volume Nicolau Sevcenko, São Paulo: Cia. das Letras, 1998. Segundo Ruth Terra, 20 tipografias publicaram folhetos, sendo uma de Belém do Pará e duas do Rio de Janeiro. TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Op. cit.*

<sup>28</sup> Muitos folhetos não apresentam a data de publicação, sendo o endereço do poeta referência para datá-los. Segundo Átila de Almeida, o autor viveu entre 1913 e 1914 na Rua Alecrim no. 34. ALMEIDA, Átila Augusto F. de. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, João Pessoa: Ed. Universitária, Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

<sup>29</sup> Histórias e romances compõem um dos três grupos de gêneros da literatura de cordel, cujo enfoque está na narrativa, seja ela de ordem amorosa, heróica ou fantástica. Há estudiosos que consideram as histórias como folhetos que tratam de feitos heróicos e os romances, narrativas amorosas. Entretanto, mesmo numa narrativa heróica é possível detectar elementos característicos de um romance e até mesmo elementos fantásticos a auxiliar o desfecho amoroso ou a ação heróica.

<sup>30</sup> O folheto *A força do amor* tem 47 páginas numeradas. O poema termina na 47ª e possui um aviso de direito de propriedade e continuidade do romance na 48ª página.

fragmentos,<sup>31</sup> no mesmo volume de um poema “de época” ou “poema reportagem”<sup>32</sup> talvez tenha sido uma opção estratégica para ele que não era editor e não podia esperar a saída lenta das vendas de um romance, pois sabe-se que o folheto de época tem venda imediata e o romance, apesar da venda certa, retorno demorado.<sup>33</sup>

Nesse sentido, é interessante analisar o folheto *A força do amor*, publicado entre 1910 e 1912. A heroína, filha de um barão e órfã de mãe, vê sua vida sentimental perturbada pela proibição da união matrimonial com um rapaz pobre, a quem, sem conhecimento do pai, dá condições de estudo. Ela é uma moça determinada, capaz de sugerir ao amado as atitudes a tomar. Alonso é digno e a ela reverente. O pai determina a prisão do rapaz, que é solto por Marina através de suborno ao carcereiro. A moça manda-o ao Japão para que enriqueça com o trabalho, imaginando que seu pai pudesse, no futuro, ser seduzido pelo dinheiro. Logo depois surgem duas propostas de casamento, recebidas com entusiasmo pelo barão e repulsa por parte de Marina. A primeira parte de um rapaz rico, logo descoberto como assassino e ladrão, o que a livra do compromisso sem maiores problemas. Porém, a seguir um primo lhe propõe casamento, ao que Marina demonstra seu repúdio jurando-o de morte. Não dando atenção às palavras de Marina, o primo é morto no altar. Desejando vingar o noivo, seu irmão investe contra a noiva, e também é morto. Ela é presa, mas consegue comunicar-se com Alonso, que já está rico. Este vem buscá-la verificando sinais de declínio financeiro do pai repressor (o carcereiro não recebia salário tendo trabalhado durante seis meses). A fuga para o Japão é descrita como uma verdadei-

<sup>31</sup> “Antes de 1920, era prática corrente a impressão de diferentes histórias – ou parte delas – numa mesma publicação, até que se atingissem 16 páginas. Nos casos em que os folhetos continham um único texto completo, tratava-se de um desafio ou de uma história de cangaceiros. Em geral, publicava-se o texto integral de um poema de época, seguido de fragmentos de desafios ou de narrativas. As histórias iam sendo completadas ao longo de uma seqüência de folhetos, como ocorria com os romances publicados em folhetins.” ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.*, p. 169.

<sup>32</sup> ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.*, p. 167. Os folhetos “de época” ou “poemas reportagem” pertencem à classe dos folhetos que tratam de assuntos noticiosos ou do cotidiano.

<sup>33</sup> Segundo análise de Mauro Barbosa, in: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, e depoimentos de poetas e vendedores esparsos nas diversas publicações.

ra batalha naval – na verdade duas! – da qual o barão retorna completamente empobrecido. No final, ele é perdoado, porém, Alonso é morto por um primo (o irmão que restara do noivo assassinado) de Marina.

Podemos pensar que o sucesso do enredo, inicialmente impresso em partes, em folhetos separados, teria estimulado a edição da história num único volume. Na penúltima estrofe do referido romance, é mencionada a morte do personagem Alonso, o herói, mesmo após apaziguados os conflitos inerentes à estrutura do romance popular – o casal supera as dificuldades e vence a figura repressora.<sup>34</sup> Não existe menção à reação de Marina, a heroína. Posto isto, é curioso verificarmos o título *Morte de Alonso e Vingança de Marina (conclusão)* em folheto publicado no ano de 1910<sup>35</sup>. Trata-se da continuação do enredo, em partes. Ou seja, antes mesmo da publicação da obra completa de *A força do amor*, a história teve novo episódio, tendo como enfoque a vingança do primo de Marina, que resulta na morte de Alonso, e na vingança da heroína. Conforme supõe José Maria Barbosa Gomes,<sup>36</sup> o prosseguimento do enredo é justificado perante o bom argumento de se produzir uma *nova* narrativa com personagens conhecidos, garantia de venda certa.

No exemplar em que o romance é publicado na sua totalidade, existe o tradicional “fim”, após o qual se anuncia o lançamento do “volume completo da *Morte de Alonso e Vingança de Marina*”.<sup>37</sup> É uma evidência de que, apesar de o fio condutor da narrativa ser único – impossi-

<sup>34</sup> Um dos núcleos temáticos do romance na literatura de cordel é o dos amores impossíveis, que tem como causa um impedimento, seja o destino ou a intervenção do pai da moça e, neste caso, o problema é o desnível social – normalmente o rapaz é pobre e a moça é filha de um poderoso milionário. Durante a separação, ambos passam por atribulações, mas mantêm-se fiéis. As dificuldades são superadas e o antagonista é punido pela perda dos bens ou pelo remorso de que será tomado pelo resto da vida. Cf. ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* p. 220.

<sup>35</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A mulher do bicheiro / Morte de Alonso e Vingança de Marina (conclusão)*, 1910.

<sup>36</sup> GOMES, José Maria Barbosa. *Confronto entre duas edições de “A Força do Amor”*. In: BARROS, Leandro Gomes de. *Antologia, Op. cit.*, 1980, p. XVIII.

<sup>37</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Antologia, Op. cit.*, 1980, p. 317.

bilidade de realização amorosa, fuga do rapaz, adversidade pela qual a moça passa e crime cometido, perseguição superada, felicidade alcançada, vingança pelo duplo assassinato e nova vingança – os enfoques são distintos: o autor procurou, num primeiro momento, tratar de amor e, em outro, de vingança. É possível que o autor tivesse em mente a publicação destes dois enfoques, mas provavelmente a sua efetivação dependeria do sucesso alcançado pelo primeiro.

O barão ficou com elle  
Era de Alonso estimado  
Porem um sobrinho delle  
Que ainda tinha ficado  
Por quem acabo de annos  
Foi Alonso assassinado <sup>38</sup>

Esta estrofe, a penúltima do folheto e que finaliza a história *A força do amor*, antecipa o episódio focado em *Morte de Alonso e Vingança de Marina*. Poderia ser considerada até mesmo uma estratégia de marketing, por fomentar a curiosidade do leitor.

Há um segundo exemplar, publicado em 1918 por Pedro Batista e com indicação de ser a 16ª edição, que possui acréscimos e algumas modificações, substituindo a estrofe acima citada por reflexões do barão regenerado e sua morte. Os versos “O barão ficou com elle / Era de Alonso estimado” foram desenvolvidos em três sextilhas:

Devemos logo esquecer  
Tudo quanto foi passado  
Eu hoje serei seu filho,  
Tenho direito sagrado  
Velar por sua pessoa  
E ser um filho estimado  
Quando o barão estava só  
Começava a meditar:

<sup>38</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A força do Amor (completa)*, s.d. (c.1910 ou 1912), p. 47. Ao longo deste trabalho, as transcrições de poemas dos folhetos serão fiéis à ortografia original.

[...]  
Eu de tão alta linhagem  
Hoje estou me vendo assim,  
[...]  
Meu genro sendo engeitado  
É superior a mim. <sup>39</sup>

Os versos restantes foram suprimidos, dando lugar à estrofe em que se narra o falecimento do barão:

Dezesseis annos depois  
Deixou ele de existir,  
Deu um abraço em Alonso  
Antes de se concluir,  
Dizendo: estou satisfeito,  
Agora posso partir. <sup>40</sup>

Isto significa que Leandro Gomes de Barros fez alterações no primeiro episódio completo do romance, achando conveniente deixar para o próximo o relato da morte de Alonso. Neste volume também está impressa a palavra “fim”, abaixo do qual encontra-se a informação:

Para o seguimento desta História, leia-se o folheto MORTE DE ALONSO E VINGANÇA DE MARINA. <sup>41</sup>

Mais uma vez nota-se que, apesar da continuidade da história, existe uma clareza em relação ao término do episódio.

Entre uma edição e outra, as mudanças visaram não somente à modificação deste aspecto da narrativa, mas também à melhoria formal da poesia:

<sup>39</sup> BARROS, Leandro Gomes de, *A força do amor (completa)*, Guarabira: Editor Pedro Baptista, 1918, p. 49-50.

<sup>40</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 50.

<sup>41</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 50.

Além das onze estrofes acrescentadas, existem tantas outras que foram profundamente reestruturadas do ponto de vista formal, afetadas, inclusive, em sua substância semântica, sem prejuízo todavia, para a estrutura global do conteúdo do romance.

Outras vieram a sofrer apenas ligeiras transformações de ordem mórfica ou sintática, ocasião em que o poeta, ao menos intencionalmente, pretendeu proporcionar melhor aspecto formal à obra.<sup>42</sup>

Desta avaliação podemos notar que as mudanças na estruturação material, caracterizada pelo número de páginas e publicação de uma obra em volume único, e a continuidade de um enredo finalizado podem decorrer de uma perspectiva comercial, que se associa à apreciação do público.

Entretanto, a “obra completa” tem um custo alto. Em um exemplar editado entre os anos de 1917 e 1918, Barros divulga o seu preço. Diz o anúncio que os romances completos são vendidos a 1\$000 RS e as demais “500 qualidades de Folhetos de versos a 200 rs. que vende em grosso com grande abatimento, na caza de sua residência”<sup>43</sup> Os romances têm em média 48 páginas e os folhetos (que mesclam poemas de época, fragmentos de romances ou pelejas, ou simplesmente variados poemas de época ou somente pelejas), 16 – descontando a capa. Proporcionalmente, o valor do romance é 66,67% maior que o do folheto de 16 páginas. Entretanto, o autor refere-se à venda destes no atacado, “com grande abatimento”. Sendo assim, podemos pensar que havia um desconto de 40% para a compra de folhetos no atacado.<sup>44</sup> Portanto, este anúncio é indício de que havia um forte comércio de folhetos de época, permitindo ao poeta a venda no atacado. No caso do romance, além de não haver essa possibilidade, o preço é fixado

<sup>42</sup> GOMES, José Maria Barbosa. *Op. cit.*, p. XIII. O autor apresenta minuciosamente as diferenças apontadas.

<sup>43</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *O Fiscal e a Lagarta / O governo e a lagarta contra o fumo / A dor de barriga de um noivo*, s.d., última capa. Outro folheto do autor traz o mesmo anúncio: *Echos / Guerra / Canto de guerra*, Paraíba: Popular Editora, 1917, última capa.

<sup>44</sup> Se o romance vale 1\$000 Rs, garantindo lucro ao poeta, o folheto deveria custar, proporcionalmente, 340 rs. Entretanto, faz parte da lógica comercial ter um valor para a venda no atacado, cuja soma monetária é grande, embora o lucro por unidade seja menor. Dessa forma garante-se o capital de giro necessário para a manutenção do negócio e um lucro razoável.

na própria capa. Isto pode significar tanto um tabelamento (e o preço ao revendedor teria desconto) quanto a exclusividade de venda. Esta postura em relação ao romance pode ser reflexo da dificuldade de venda a esse preço, apesar do sucesso do enredo: um folheto de 16 páginas seria mais barato e conteria dois ou mais poemas, inclusive trazendo fragmentos de romances, o que tornaria a sua compra mais vantajosa. As obras completas são de romances já conhecidos, publicados anteriormente, portanto interessantes ao colecionador, à pessoa que deseja ter o romance em um volume único.

Comparando números: em 1909, dois meses de aluguel de uma casa era equivalente a 40\$000 rs (portanto 20\$000 por mês). No mesmo ano, Monteiro Lobato recebia, por um artigo, 10\$000 rs.<sup>45</sup> Leandro Gomes de Barros publica seus romances completos desde pelo menos 1910, a 1\$000 rs. Folhetos de 1918 e 1919<sup>46</sup> têm o mesmo valor impresso nas capas. Verifica-se uma relação de 20:1 e 10:1, do aluguel e do artigo de Lobato para um folheto, respectivamente. Percebe-se que o romance completo de Leandro Gomes de Barros tinha um valor razoavelmente alto, em comparação com as referências a ele contemporâneas: com a venda de 20 exemplares de um romance, seria possível pagar o aluguel de uma casa. Convém lembrar que não há referências quanto ao tamanho do imóvel e o número de cômodos e, salvo engano, há um indicativo de que as formas contratuais eram diversas das atuais – a referência a dois meses, não a um. Portanto, devemos considerar que a valorização imobiliária – ou mesmo do artigo – fosse muito diferente do que é atualmente, sendo possível que tanto o aluguel quanto o artigo de Lobato fossem realmente baratos para a época.

Outros dois folhetos com a designação “história completa” são *A vida completa de João Lezo (Superior a Cancão de Fogo)* – história completa e *Viagem de João Lezo à Serra do Céu* –

<sup>45</sup> Fonte: Projeto Memória de Leitura, Internet: <http://www.unicamp/iel/memoria>, 04.03.1999.

<sup>46</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A força...* – *op. cit.* (ref. Rua do Alecrim 38-E / ano 1910-1912); *O cachorro dos mortos*, Recife, s.d. (ref. Rua do Alecrim no. 34 / ano 1913-1914); *A força...*, Guarabira: Editor Pedro Baptista, 1918; *O cachorro dos mortos*, Guarabira: Editores Pedro Baptista & Cia., 1919.

*Uma quenga que lhe rendeu 132 contos de réis – História Completa*, com o ano de 1916 escrito a tinta. Nota-se que o personagem João Lezo, bem como o popularíssimo Cancão de Fogo, tinha audiência assegurada, o que teria propiciado o lançamento de várias *histórias completas*, isto é, episódios independentes que têm em comum apenas o personagem principal.

A partir da década de 20 tornam-se freqüentes as narrativas em obra única, com 32 ou 48 páginas. Já, o folheto de 8 páginas foi inaugurado pelo poeta Laurindo Gomes Maciel na década de 1930, a fim de abrigar os poemas de época. Assim, os romances e histórias passaram a ser publicados em folhetos de 32 páginas ou mais, e os folhetos de época, em 8 páginas. Agora é o tamanho do poema, o número de estrofes, que se adequa ao número de páginas:

Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser em sextilhas. [...] E assim o poeta vai continuando a sua narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas – as mais usadas. Pode, porém, estender-se até 64 páginas. Em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas [...]). Na primeira, apenas quatro – para que o título da História, do Folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor.<sup>47</sup>

Os folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros não seguem, necessariamente, esse padrão. A diagramação varia conforme o formato do papel. O folheto *A força do amor*,<sup>48</sup> por exemplo, traz na primeira página três estrofes, com o título em destaque. Nas páginas seguintes, há estrofes inteiras e divididas. O formato padronizado pela gráfica de Athayde, cujas atividades tiveram início em 1909, é que permite a diagramação explicada na citação.

Com o passar dos anos, a configuração material do romance veio a tornar-se um elemento de risco. Perguntado sobre o de 48 páginas, Manoel Camilo dos Santos responde que “gasta

<sup>47</sup> CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Como Fazer Versos*, apud ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* p. 177. O autor do artigo era poeta popular e residia em Salvador (Rio Largo, AL – 1919; Salvador, BA – 1986).

<sup>48</sup> Edição de cerca de 1910-12.

muito papel e não dá lucro na mesma proporção”<sup>49</sup>. Para amoldar uma narrativa a um folheto de 16 páginas, o enredo precisou tornar-se mais enxuto. A estrutura do romance, porém, não sofreu alterações. O número de aventuras precisou ser reduzido ou dividido em dois volumes, como ocorre com a história de Zé Matraca, narrada em dois folhetos: *Zé Matraca – o valentão de Palmares* e *A volta de Zé Matraca – o valentão de Palmares*.<sup>50</sup>

Os folhetos têm 16 páginas cada um. O primeiro deles descreve o jagunço Zé Matraca e é espantoso perceber que se trata de um vilão, “o carrasco da matança”, “fera degenerada”, que “Não respeitava o pudor / de moça ou mulher casada”,<sup>51</sup> pois normalmente é o nome do herói (ou de célebres cangaceiros, como Antônio Silvino e Lampião) que figura no título. O personagem heróico, Carlos Maia, fica relegado a segundo plano, inclusive caracterizado como avesso à violência, “manso que só um cordeiro; / se benzia, ao ouvir falar / em valente ou cangaceiro.” Todavia, gosta de “aventuras / corridas, lutas e esporte / campear e correr mundo / pra isto era moço e forte”.<sup>52</sup> Sua profissão é vendedor de carne e queijo e, numa ocasião em que está presente na feira de Palmares, acaba se deparando com Zé Matraca. A disputa entre os dois decorre do assédio por parte de Zé Matraca a Mariazinha, “boneca / tão graciosa e louçã / que parecia uma estrela no / despontar da manhã.”<sup>53</sup> Seu irmão, José, procura defendê-la, mas não consegue. Diante disso, entra em ação Carlos Maia, ignorando a fama de Zé Matraca. O herói acaba por vencê-lo e colocá-lo atrás das grades, casando-se depois com Mariazinha. Entretanto,

<sup>49</sup> Manoel Camilo dos Santos, entrevista de 05 de março de 1954, Campina Grande. In: LESSA, Origenes. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>50</sup> SILVA, João José da (autor proprietário). *Zé Matraca – o valentão de Palmares*, s.d.; idem, *A volta de Zé Matraca – o valentão de Palmares*, s.d.

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*, p. 2-3.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 6. O esporte mencionado é a capoeira.

<sup>53</sup> Idem, *ibidem*, p. 8. A palavra “louçã” aparece grafada “loucã” no texto. Como parece tratar-se apenas de um erro tipográfico, dei preferência à correção para não prejudicar a compreensão do texto.

na última estrofe, o autor deixa claro que o coronel protetor do jagunço, também mau caráter, jura vingança a Carlos Maia. O volume seguinte começa com a estrofe:

Quem já leu bem a história  
do valentão Zé Matraca  
vigia do grande engenho  
do coronel João Catraca  
sabe que ele ficou preso  
mansinho igual uma vaca <sup>54</sup>

Os versos evidenciam tratar-se de novo episódio, na medida em que recapitulam a idéia do folheto anterior. Na segunda estrofe o autor descreve como Palmares ficou em paz, e as seguintes tratam do desejo de vingança do coronel Catraca, pois este se vê ameaçado por um forasteiro, e acaba por tirar o jagunço da cadeia. Zé Matraca propõe uma revanche a Carlos Maia, já respeitado pelas autoridades locais, que a aceita para defender a família. A contenda é bastante disputada, e novamente Carlos sai vitorioso. Matraca é morto durante o tiroteio travado pelo coronel, desgostoso com a derrota, e mais quatro cabras que o acompanharam para presenciar a luta. O alvo na realidade é o herói, mas nenhum tiro é certo. A confusão é grande com a intromissão da família, que, na tentativa de defender Carlos, lança fogo contra o inimigo. No final Carlos se depara contra o coronel e, no momento de clímax, um tiro atinge a testa de Catraca. A polícia acionada pelos familiares chega a tempo de presenciar a confusão e os momentos finais da disputa. Um juiz se faz presente e declara que os mortos deveriam ser enterrados e os vivos saudados. A família é homenageada sem que se saiba ao certo quem realmente deu fim ao coronel e seu bando. O autor termina a história afirmando que esses casos não foram raros no passado e que no momento em que escrevia a história, havia mais respeito nos lares e não existia mais o valentão de Palmares. É curiosa a necessidade de o autor narrar o destino de José na última estrofe, relatando que seguira rumo ao sertão e casara com Pureza, irmã de Carlos.

<sup>54</sup> SILVA, João José da (autor proprietário). *A volta...*, p. 1.

Esta narrativa de “bravuras”<sup>55</sup> poderia ser publicada em um único folheto de 32 páginas. Suprimindo-se a estrofe que inicia o segundo volume, a continuidade do enredo é perfeita. Entretanto, o folheto seria mais caro devido à quantidade de papel necessária e, dessa forma, teria saída lenta.

### **profissionais do ramo**

O primeiro grupo de poetas que possibilitou o surgimento da literatura popular nordestina, firmou os critérios de profissionalização do ramo, distinguindo as atividades de poeta, editor e vendedor e estabelecendo o direito de propriedade da obra, que poderia ser tanto do autor quanto do editor. Este adquiria o direito de proprietário mediante a compra de um poema ou de toda a produção poética de um autor. As atividades eram distintas, mas uma mesma pessoa poderia exercer várias funções. Leandro Gomes de Barros, autor e proprietário de sua obra, era também vendedor de seus próprios folhetos, distribuindo-os para outros estados através do serviço postal, inclusive contando com agentes revendedores.<sup>56</sup>

João Martins de Athayde (1880-1959) foi o primeiro poeta-editor, ao estabelecer-se com tipografia em 1909. Com ele institui-se a figura do editor proprietário. Em cerca de 1925 ampliou seus negócios até Salvador, aparentemente o ano em que os folhetos começam a ser vendidos na Bahia.

Outro poeta desse grupo foi Francisco das Chagas Batista (1882-1930), que teve o primeiro folheto editado em 1902. Era vendedor de miudezas e de folhetos seus e de Leandro, de

<sup>55</sup> Em ambas as capas consta a indicação “série bravuras”. Trata-se de uma classificação feita pelo autor, provavelmente na tentativa de facilitar o trabalho de folcloristas e colecionadores da literatura de cordel, ou mesmo para dar uma indicação para o público.

<sup>56</sup> O folheto *O cachorro dos mortos*, s.d., entre outros, traz na última capa a relação dos agentes. Na Paraíba: Capital, Francisco Chagas Baptista & Irmão; Santa Luzia, José Nunes de Figueiredo; no Norte: Rio Branco, Manuel Vianna; Manaus, Benjamim Cardozo; em Pernambuco: Caruaru, João de Barros; Pesqueira, José Liberal.

quem era amigo. Costumava imprimir na Imprensa Industrial do Recife, entre cerca de 1904 a 1910, utilizando depois os serviços da tipografia Gonçalves Pena até adquirir, em 1913, o prelo manual que pertenceu a Leandro Gomes de Barros, estabelecendo a sua *Popular Editora*. Curiosamente, depois desta data, dois folhetos de Chagas foram impressos no Rio de Janeiro, na Tipografia Pacheco (1915) e editora Antunes (1919).

## I.3 Sistema Editorial

### folhetarias

De acordo com o que foi exposto, os primeiros folhetos foram editados em tipografias que realizavam serviços gráficos diversos, de onde se deduz que havia profissionais especializados para a execução do serviço. João Martins de Athayde funda a primeira folhetaria,<sup>57</sup> seguido depois por Francisco das Chagas Batista. Pedro Batista, irmão de Francisco e genro de Leandro Gomes de Barros, foi o responsável pela filial da Popular Editora em Guarabira, como editor exclusivo dos folhetos de Leandro de 1918 a 1921. Tornava-se, dessa maneira, o primeiro editor que não era poeta popular. Em 1922 estabelece-se na capital paraibana com a livraria São Paulo, e a partir daí não se tem notícia de sua atividade enquanto editor.

Outra importante editora de folhetos, embora não os publicasse exclusivamente, foi a Editora Guajarina de Francisco Lopes, localizada em Belém.

A partir da década de 1920 surgem várias, como a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte, Ceará. Entretanto, o domínio comercial pertenceu à de

<sup>57</sup> Folhetaria – ou sua variação, folheteria – é a denominação dada às editoras de folheto.

João Martins de Athayde,<sup>58</sup> especialmente desde a aquisição do direito de propriedade sobre a obra de Leandro Gomes de Barros, em 1921. Após incorporar o acervo de Athayde em 1948, a Tipografia São Francisco torna-se a principal, chegando a distribuir o material por via aérea:

“Tinhamos o terceiro porto do Brasil à nossa porta, onde a Companhia de Navegação Costeira era uma das principais de nossa marinha mercante. Possuíamos um aeroporto na bacia de Santa Rita, com duas agências de aviação: a Panair e a Condor - uma francesa e outra alemã - e a estação ferroviária das Cinco Pontas. Muitas vezes assisti a chegada de um hidroavião de uma dessas companhias e ficava maravilhado [...]”<sup>59</sup>

Duas folhetarias, até 1964, disputam o segundo lugar: em Campina Grande (PB), A Estrela da Poesia, de Manoel Camilo dos Santos, e em Recife (PE) a Luzeiro do Norte, de João José da Silva.<sup>60</sup> Nota-se, portanto, o estabelecimento de grandes folhetarias no período de 1920 a 1950, ao lado de pequenas, com uma estrutura de revenda organizada. Entretanto, mesmo as grandes formam-se a partir da aquisição de máquinas de segunda mão, onde empregados constituem complementos da mão-de-obra familiar. A diferença entre a grande tipografia e a pequena encontra-se nos recursos adquiridos e na possibilidade de editar os romances. Como já foi dito anteriormente, estes folhetos, de maior número de páginas, sempre foram mais caros e de venda lenta. Os folhetos de época, produzidos em maior número pelas pequenas, garantiam um retorno financeiro rápido, permitindo o reinvestimento em novas produções. Mauro Barbosa de Almeida define a produção do folheto como “pequena indústria cultural” ou “artesanato literário”,<sup>61</sup> na

<sup>58</sup> Mauro Barbosa faz um levantamento detalhado sobre o sistema editorial. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, cap. II.

<sup>59</sup> Depoimento do poeta Delarme Monteiro da Silva (Recife, PE – 1918) in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 73. Delarme tinha a exclusividade de representação dos folhetos produzidos pela editora de José Bernardo da Silva. Por volta de 1976 encontrava-se impossibilitado de trabalhar por ter sido acometido por catarata. Enquanto aguardava a cirurgia, vivia sob proteção de Giuseppe Baccaro, italiano que veio ao Brasil como mercador de arte, que dirige a fundação Casa das Crianças de Olinda, voltada para o incentivo a poetas e xilógrafos populares, promovendo a venda de folhetos e xilografuras, cuja renda beneficia as crianças pobres da cidade.

<sup>60</sup> Citado no *Dicionário Bio-Bibliográfico* como poeta e editor.

<sup>61</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 86. Mauro Barbosa adota o conceito de Manuel Correa de Andrade, que entende o artesanato como uma produção destinada a atender um comércio local, gerida por empresários sem maiores informações sobre técnicas administrativas, utilizando um mínimo de maquinário e recursos humanos. Esta definição acaba igualando o artesanato à pequena indústria.

medida em que, de maneira autônoma ao desenvolvimento da indústria cultural nos grandes centros, verifica-se a formação de um sistema de produção cultural que atende ao mercado, cuja mercadoria é o folheto. Entretanto, estas denominações podem ser emprestadas para distinguir dois momentos desse sistema. O primeiro seria caracterizado pela formação autônoma enquanto indústria cultural, abrangendo parte do território e considerável parcela da população nordestina, pois

A temática dos folhetos interessava ao público rural e urbano, mesmo porque, no início do século, as distinções entre campo e cidade não eram tão marcadas no Nordeste. Apesar de o público pertencer, predominantemente, às classes populares, setores das classes dominantes interessavam-se pelos folhetos, pois, apesar das diferenças econômicas, estavam também imersos numa cultura oral e tinham como uma das principais fontes de lazer as histórias narradas nos folhetos.<sup>62</sup>

Não apenas os trabalhadores apreciavam os folhetos, mas fazendeiros promoviam cantorias e sessões de leitura. Verifica-se a formação de uma “pequena” indústria do entretenimento – em virtude de não ter atingido uma escala nacional – que se mantém em crescimento durante o período de urbanização e dinamização comercial da década de 1940 e 50.

O segundo momento é o que se verifica a partir da década de 70. Após um recuo nas atividades dessa indústria cultural, há uma retomada da produção que se dá em razão do interesse por folhetos. Aparentemente há uma procura por parte do público tradicional, como demonstram as entrevistas feitas por Candace Slater,<sup>63</sup> mas cresce um novo mercado, desta vez, nacional. Sobrevivendo à margem do desenvolvimento da indústria cultural dominada pelas grandes empresas de comunicação de massa, a produção de folhetos ganha novo fôlego, porém, como

<sup>62</sup> ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* p. 173.

<sup>63</sup> SLATER, Candace. *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, capítulo VIII – “O poeta canta para agradar-nos”: *O folheto aos olhos do público*. As entrevistas foram realizadas em 1977 e 1978.

produto regional e popular.<sup>64</sup> O folheto passa a ser inserido no mercado nacional de bens simbólicos. Agentes externos ao sistema anterior, como o governo, universidades e entusiastas, promovem a continuidade da produção, inclusive revelando novos talentos, porém, mantendo cristalizada a forma de produção entendida como tradicional. Assim, a definição “artesanato literário” é sugestiva para este momento. Embora no decorrer das décadas de 40 e 50 os prelos tipográficos representassem tecnologias ultrapassadas, em 1970 a tipografia é completamente obsoleta. Seu processo de produção, comparado às gráficas contemporâneas, é artesanal. Com isto fecha-se o conceito dessa mercadoria simbólica: artesanato literário regional e popular, um produto tradicional que circula em um meio pobre.<sup>65</sup> Este conceito exclui a produção da Editora Luzeiro, desprezada pelos estudiosos que buscam o “genuíno” e o “autêntico”.

E o que houve no intervalo entre estes dois momentos distintos? A década de 1960 é marcada pela crise da produção de folhetos. As transformações políticas e econômicas afetam-na diretamente, levando à retração da atividade dos folheteiros. Estes referem-se ao rigor no

<sup>64</sup> Na noção de produto regional e popular está embutida a idéia de “cultura autêntica” de um povo. No Brasil, nos anos 20 frisou-se a importância “de detalhar o recorte nacional em recortes mais específicos indicados pelas diferenças regionais”, num país geograficamente extenso e composto por uma população heterogênea. A constituição da identidade brasileira está vinculada, portanto, à compreensão do Brasil enquanto nação culturalmente heterogênea. Isto explica a razão de se associar particularidades regionais à noção de raízes da identidade brasileira. Cf. BRESCIANI, Stella. *Forjar a Identidade Brasileira nos anos 1920-1940* in: HARDMANN, Francisco Foot (org.). *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

<sup>65</sup> É a idéia que perpassa o discurso, em especial, das entidades governamentais, no intuito de “focalizar, através de estudos e ações diretas e indiretas junto a comunidades rurais e urbanas, as manifestações culturais geradas por estas, compreendidas num contexto amplo, que abrange desde as determinantes sócio-econômicas até o fazer inventivo de indivíduos e grupos.” É o que cabe ao Instituto Nacional do Folclore ligado à FUNARTE. Continua o texto: “Tal iniciativa vem atender às diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC, no tocante à valorização dos bens culturais ainda não consagrados, bem como da proteção do produto cultural brasileiro através do apoio àqueles rituais e formas de representação – artesanal, musical, teatral e/ou outras – que procedem da experiência coletiva de um grupo pertencente a uma região ou segmento social definido, desde que esteja aí evidenciado um caráter eminentemente popular.” O texto refere-se à inauguração da Sala do Artista Popular no Rio de Janeiro, cuja proposta é tornar o espaço um “pólo experimental de escoamento” da produção artesanal, especificada em sete itens: artesanato de cunho utilitário, decorativo ou religioso; pintura popular; xilogravura e demais técnicas de gravação; música popular e folclórica; arquitetura popular; literatura oral, em que se engloba o contador de histórias, a literatura de cordel e o repente; instrumentos de trabalho. SOARES, Lélia Gontijo. *Sala do Artista Popular*, texto de apresentação do catálogo da exposição *Artistas de Juazeiro do Norte – CE*, Rio de Janeiro, 1984.

controle de registro de trabalhadores<sup>66</sup> e ao aumento do preço do papel em 1961 como fatores que contribuem para a elevação do custo de produção dos folhetos, afugentando os fregueses.

Surgiu uma crise porque nós tínhamos assim o privilégio da compra de papel, o governo subvencionava 50% do valor do papel. Jânio Quadros cortou. E aí fomos obrigados a aumentar o preço do livro.<sup>67</sup>

O folheto encareceu. E quem compra o folheto é o pobre. O pobre não pode comprar, e por isso o folheto decaiu.<sup>68</sup>

O custo de vida impede um, dois contos para o pobrezinho alugado. Um quilo de farinha rende mais. O matuto não vai deixar de comprar um quilo de farinha para comprar folheto.<sup>69</sup>

Na realidade, apesar do aumento no custo de produção, é possível perceber um crescimento nas vendas. Especificamente em Pernambuco, entre 63 e 64, o recém promulgado Estatuto do Trabalhador Rural regulamenta o pagamento de trabalhos agrícolas, resultando no aumento de renda real dos trabalhadores rurais. Posteriormente, além da inflação e do arrocho salarial, a crise econômica pós-64 reduz a jornada de trabalho. Conseqüentemente, os ganhos são reduzidos. O depoimento a seguir ilustra este percurso:

A queda da nossa poesia foi em 65. O folheto é vendido mais na área rural. O matuto é quem mais compra à (sic) gente aqui. Então, naquela época de 64, de 62 a 64, a gente vinha faturando um dinheiro. Todo mundo com dinheiro, recebendo (...) Então eu fiz feira naquela época... Eu vinha fazendo feiras de 1 ou 2

<sup>66</sup> Segundo as entrevistas realizadas por Antonio Arantes, esse controle obrigou o pagamento de taxas que antes não eram pagas. ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, Campinas: Editora Kairós / Funcamp.

<sup>67</sup> Entrevista de Arlindo Pinto de Souza, proprietário da editora Luzeiro, concedida a Ana Raquel Motta de Souza, em 08.12.94, in: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Editora Luzeiro: um estudo de caso*, desenvolvida junto à vertente Leituras Populares do projeto MEMÓRIA DE LEITURA, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1996 (mimeo), *Anexo*.

<sup>68</sup> José Alves Pontes (Pilar-PB, 1922), poeta e editor com tipografia em entrevista a Mauro Barbosa. In: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 91.

<sup>69</sup> Arthur Rodrigues da Silva (embora seja citado no *Dicionário Bio-Bibliográfico*, não há referência quanto ao seu nascimento), ex-folheteiro e poeta em entrevista a Mauro Barbosa. In ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 92.

contos e quando chegou aqueles tempos, estouramos a verba para 10, 15, 20 contos. (...) Nada prejudicava a gente (...) Até que em março estourou a revolução. Mas nós fomos até o fim do ano ainda normalmente, apurando. Mas em 65, então, os usineiros, aquele pessoal que sempre sofreram as agitações, então começaram a castigar o povo rural dando meia-semana, daquela meia-semana ainda cortando 50% em dinheiro e nós chegava nas feiras em 65, feira em que apurei 15 contos, digamos, apurava 1, 2, 3 contos. E o povo cercava, fazia a mesma roda, o mesmo entusiasmo, mas no ato de vender era trancado por que não existia dinheiro. (...) Aí eu fui trabalhar em Recife, em carpintaria, coberta de casa...<sup>70</sup>

O aumento real na renda dos trabalhadores reflete-se no comércio de folhetos. De 1 a 2 contos arrecadados por feira, durante os anos de 62 a 64, a média sobe para 10 a 20. Depois, o corte nos salários afeta com a queda drástica nas vendas, voltando ao patamar de 1, 2, no máximo 3 contos. No depoimento percebe-se a relação estabelecida entre o golpe de 64 e a redução da jornada de trabalho e dos salários: o evento funciona como um marco divisor. No período anterior a 64, ocorrem manifestações reivindicatórias por parte das classes trabalhadoras; o golpe é confundido com uma revolução que não afeta de imediato o comércio das feiras, mas propicia aos usineiros usarem seu poder para “castigar” o povo em represália às manifestações. Este castigo é, segundo o depoimento, responsável indireto pela retração nas vendas.

Na introdução deste estudo, afirmei, em concordância com as observações de Renato Ortiz, que, após o golpe de 64, o governo passou a desempenhar um papel importante na divulgação da cultura popular. Entretanto, até encontrar uma política cultural satisfatória, o golpe contribuiu para a desestruturação do sistema editorial da literatura de cordel, não apenas em razão da repressão política – alguns folheteiros chegaram a ser presos como subversivos –, mas também pela política de turismo dos primeiros anos e pela repressão policial.

Freqüentemente a polícia não permite que os compradores se reúnam em torno de um folheteiro, sendo que disso depende em grande parte, como vimos, a venda de folhetos. [no início da década de 1970] a venda de folhetos nesse local estava expressamente proibida ao turismo [...], em nome da preservação da “cor local” e do “pitoresco”, foram instaladas bancas de flores e de jogos nos antigos locais de trabalho dos folheteiros.

<sup>70</sup> *Apud* ARANTES, Antonio Augusto. *Op. cit.*, p. 42.

De acordo com os informes, a polícia não permitia aglomerações porque elas facilitariam “a atividade de malandros e ladrões”! <sup>71</sup>

Além disso, outro fator importante que contribuiu tanto na dificuldade de venda quanto no aumento de preço do folheto relaciona-se ao imposto cobrado pelas prefeituras. Na cobrança da taxa ocorre a extorsão por parte dos fiscais, conforme se explica no depoimento a seguir:

Tem canto em que o camarada chega e diz: “Mas seu delegado! A feira é livre...” E ele responde: “Mas quem manda aqui sou eu!” (...) Tem lugar que é Cr\$ 5,00, tem lugar que ele cobra Cr\$ 20,00 (...) Tem deles, humanos, que nem quer receber e outros que exigem que o camarada dê o que tem, pelo menos uma cerveja. <sup>72</sup>

Os cantadores também sofrem as mesmas conseqüências: em 1976 um violeiro é preso por satirizar o salário mínimo. <sup>73</sup> Porém, parece que foram os primeiros a serem aproveitados pela política cultural do Estado autoritário:

Violeiros e repentistas serão aproveitados para, com a sua linguagem, despertar nas populações do interior a conscientização do desenvolvimento econômico-social. Para isso, estão recebendo treinamento no Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOCENE – no Recife. <sup>74</sup>

Esta citação ilustra a necessidade de controle da produção cultural por parte do governo, como condição imprescindível para manter a ordem nacional: “despertar nas populações do interior a conscientização do desenvolvimento econômico-social.” Para comunicar-se com o povo, o governo necessita de um interlocutor apropriado que, por sua vez, precisa ser o porta-voz do Estado. Dessa maneira, violeiros e repentistas, que dominam a linguagem do povo, recebem treinamento especial. Nesse período de repressão política, o governo incentiva uma produção cultural rigorosamente controlada, punindo aqueles que traçam uma imagem negativa do país.

<sup>71</sup> ARANTES, Antonio Augusto. *Op. cit.* p. 42-43.

<sup>72</sup> Idem, *ibidem* p. 43.

<sup>73</sup> O fato foi veiculado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de maio de 1976. *Apud* Idem, *ibidem*. *Op. cit.* p. 45.

<sup>74</sup> *Jornal do Brasil*, 19.12.71, *apud* Idem, *ibidem*, p. 45.

A desestruturação verificada impossibilita a renovação tecnológica das tipografias de cordel, que são obrigadas a reagir à crise. Apenas uma editora, no Nordeste, tem existência contínua, a Tipografia São Francisco. As demais encerram as atividades gradativamente. Muitos poetas abandonam o “ramo” no decorrer dos anos de 64 a 72. Fora do Nordeste, até mesmo a Editora Luzeiro, que tenta se manter em atividade mesmo com o aumento do preço do papel, solicita concordata em 1970.

Em 1970, nós havíamos adquirido um prédio, importamos máquinas automáticas, já tinha toda essa parafernália, um negócio super moderno, a máquina com seis cores. E na primeira crisesinha não deu pra suportar e nós pedimos concordata.<sup>75</sup>

## luzeiro

Sediada em São Paulo, a Editora Luzeiro,<sup>76</sup> ainda hoje a maior editora de folhetos, notabilizou-se por publicar literatura de cordel. Ela foi responsável por incrementar o folheto com o uso de papel de qualidade superior ao adotado no Nordeste, utilizando impressão colorida nas capas e novas dimensões.<sup>77</sup> A editora paulista, a princípio sob o nome Prelúdio Editora, já nasceu inovando em 1952. Arlindo Pinto de Souza, fundador e proprietário até 1995, imprimia suas capas a duas cores como forma de conquistar o mercado dominado pela tipografia Souza, fundada por seu pai e herdada por um de seus oito irmãos.

Parece que o primeiro livro que nós lançamos foi *Vida criminosa de Antônio Silvino*, que também já era de domínio público, e livros sertanejos e populares também. Mas era pouco um só, né, muito pouco. Tanto é

<sup>75</sup> Entrevista de Arlindo Pinto de Souza a Ana R. M. de Souza, 08.12.94, in: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.*

<sup>76</sup> Para uma análise mais detalhada desta editora, ver pesquisa de SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.* Há referência também em ARANTES, Antonio Augusto. *Op. cit.*, porém, sem identificação do nome da editora.

<sup>77</sup> O folheto inaugurado por João Martins de Athayde está dentro do formato A6 (149 X 105mm), podendo ocorrer algumas variações na medida; os exemplares de Leandro Gomes de Barros ilustrados com vinhetas têm formato oito (165 X 100mm); com desenho, formato nove (155 X 110mm). A editora Luzeiro e a Editora A Modinha Popular ampliam o formato para A5 (210 X 149mm).

que foi difícil encaixar entre os clientes, que a força era a Souza mesmo. A Souza fazia assim, numa cor só. Meu pai sempre imprimiu numa cor. Nós já passamos a fazer em duas cores. Mas quase não tinha o que oferecer pr'os clientes. Então, o que pensei: lançar, publicar aqui em São Paulo os Livros de Cordel que faziam sucesso no país, principalmente no Norte e no Nordeste.<sup>78</sup>

Não se sabe a razão exata da adoção do nome Luzeiro, homônimo da tipografia de João José da Silva,<sup>79</sup> Luzeiro do Norte, fechada após 64. Sabe-se que seu acervo foi vendido à editora paulista depois de 1975.<sup>80</sup> A mudança do nome deveu-se à concordata da Prelúdio, nos anos 70, após os gastos em equipamento novo, cujo pagamento foi prejudicado pela a crise econômica. Em 1981 a Prelúdio torna-se Editora Luzeiro, com nova razão social, como precaução à possibilidade de falta de crédito a uma empresa que havia sido concordatária.

Nos primeiros anos de edição de literatura de cordel, a fórmula para conseguir o direito de propriedade foi bastante engenhosa: a editora publicava um folheto conhecido, seu autor manifestava-se e o contato era então estabelecido. Conquistando os autores, especialmente o poeta Manoel d'Almeida Filho,<sup>81</sup> que se tornara responsável pela seleção e revisão dos textos da editora, ampliando sua coleção de títulos e conquistando mais e mais o mercado com o uso de todas as cores gráficas (ciano, magenta, amarelo e preto) para impressão de suas capas, a editora realiza uma verdadeira proeza tomando para si a condição de maior editora do cordel mesmo estando fora de seu centro de produção, o Nordeste.

Marlyse Meyer é uma das poucas autoras que indica a existência de folhetos com capa colorida, constatando que “são as preferidas do público que compra os folhetos”.<sup>82</sup> Basta citar

<sup>78</sup> Entrevista de Arlindo Pinto de Souza a Ana R. M. de Souza, 08.12.94. In: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.*

<sup>79</sup> João José da Silva (Vitória de Santo Antão - PE, 1923), autor, ex-proprietário de tipografia, atacadista e representante da Luzeiro de São Paulo. Na entrevista de 08.12.94, Arlindo P. de Souza refere-se a ele como amigo e compadre de fogueira.

<sup>80</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 91.

<sup>81</sup> Nascido em Alagoa Grande-PB, em 1944 e falecido em Aracaju-SE, em julho de 1995. Poeta e folheteiro.

<sup>82</sup> MEYER, Marlyse. *Autores do Cordel - seleção de textos e estudo crítico por Marlyse Meyer*, São Paulo: Abril, 1980.

as cifras para evidenciar uma verdade de consumo: no ano de 1980, por exemplo, o número atingido foi de um milhão, seiscentos e oitenta e oito folhetos publicados, de títulos diversos.<sup>83</sup> Segundo sua estratégia comercial, um título seria mantido no ano seguinte mediante a venda de dez mil exemplares, sendo a tiragem regular de quinze mil exemplares por ano, de um único folheto. Títulos como *O pavão misterioso* ou *A chegada de Lampião no Inferno* mereciam edições de 20.000 a 25.000. No Nordeste, Delarme Monteiro da Silva cita o número de 4.000 exemplares como tiragem regular da tipografia de Athayde, correspondente à edição de um título. Na década de 1950, registrado como o período áureo do comércio da literatura de cordel, a Tipografia São Francisco tem o número máximo de 20.000, que cai para 3.000 a 5.000 no final dos anos 70, sendo de um milheiro para os editores menores.<sup>84</sup> Atualmente, uma editora como a Companhia das Letras, que abrange todo o mercado brasileiro, tem tiragens regulares de 3.000 exemplares, podendo ser menor conforme o público a que se destina. Por outro lado, um best-seller como *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, tem tiragens de 10.000 a 15.000 exemplares por mês.<sup>85</sup>

Para um mercado específico de colecionadores, estudiosos e interessados, uma edição de 2.000 exemplares parece razoável, como ocorre com o álbum de xilografuras *Xilógrafos Nordestinos*,<sup>86</sup> de 1977. É um número modesto, diante das cifras citadas. Uma editora universitária, porém, não atinge esse patamar: a reedição do livro *Imagem e Letra*,<sup>87</sup> em 1994, é de 1.500

<sup>83</sup> Entrevista de Arlindo Pinto de Souza a Ana R. M. de Souza, 08.12.94. In: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.* Cerca de 111 títulos são oferecidos nos catálogos de 1980 e 1981 da editora. O *Anuário estatístico do Brasil*, do IBGE, informa que, em 1992, o número de edições de livros era de 1.176 no Brasil, sendo 406 edições em São Paulo e 249 no Rio de Janeiro. *Apud* MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita – História do livro, da imprensa e da biblioteca*, São Paulo: Ática, 1996. Infelizmente não constam informações detalhadas como gênero ou categoria a que pertencem os títulos editados, mas é surpreendente o número de títulos oferecidos pela Luzero, em comparação com o de títulos publicados em um ano no estado de São Paulo ou Rio de Janeiro.

<sup>84</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 90.

<sup>85</sup> Consulta a Fernando Roberto, do setor de produção da editora, realizada em 09.03.99.

<sup>86</sup> *Xilógrafos Nordestinos*, apresentação de Homero Senna, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

<sup>87</sup> FERREIRA, Orlando da Costa. *Op. cit.*, (reedição) São Paulo: Edusp, 1994.

exemplares. A edição do livro *História do Brasil em Cordel*,<sup>88</sup> de 1998, 1.000 exemplares.

Entre os anos de 1980 e 1986, a Editora Luzeiro conhece um período bastante fértil para a comercialização dos seus produtos, mantendo o patamar de um milhão de exemplares. A produção começa a cair a partir de 1987 e a Luzeiro entra nos anos 90 completamente pessimista. Entretanto, segundo Gregório Nicoló, um dos distribuidores da produção de Arlindo Pinto de Souza e atual proprietário, apesar da recessão, existe um erro na estratégia comercial e na própria postura empresarial da editora.

[...] No momento ela está da mesma maneira que seu Arlindo tocava, não foi modificado nada. Mas vai ser modificado. [...] não coloco agora porque o mercado está recessivo, mas eu vou colocar isso, distribuir pela Abril, a nível nacional, tá, e vou trabalhar no reembolso. [...] nós chamamos de alternativo esse serviço que nós fazemos. Então dá pra trabalhar no alternativo e em distribuição nacional, isso a nível Brasil. Coisa que seu Arlindo, [...] ele levava mais na palavra. Então ele tinha um distribuidor exclusivo em Aracaju, então o distribuidor era aquele fulano, não importa se ele vendesse mil peças ou cinquenta mil peças em um ano, aquele era o distribuidor exclusivo do cordel da Luzeiro. Então esse quadro vai ser mudado porque a minha intenção é aquilo que eu te falei, não é uma questão de dizer eu gosto, mas é uma questão comercial, e o comercial eu quero atingir onde eu puder.<sup>89</sup>

Gregório Nicoló promete novos rumos para a Luzeiro. Ele pretende que a editora se estabeleça enquanto indústria capitalista, livrando-se de sistemas comerciais baseados nas relações de compadrio e aproveitando, pelo menos inicialmente, o acervo de cerca de quatrocentos títulos da literatura de cordel, dos quais a editora detém o direito de propriedade.

A perspectiva otimista de Nicoló é indício de que ainda há um público consumidor em potencial, contrariando a perspectiva pessimista de que o cordel representa uma tradição em vias de extinção. Tradição pressupõe a dinâmica da circulação e transmissão, através das quais determinados elementos culturais se conservam e se renovam. Isto é, a manutenção de conheci-

<sup>88</sup> CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*, São Paulo: Edusp, 1998.

<sup>89</sup> Entrevista de Gregório Nicoló a Ana R. M. de Souza, 21.11.95. In: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.*

mentos, da moral ou, no caso presente, da cultura popular, se dá através de sua circulação em determinado meio ou sociedade, cuja atualização se torna imprescindível para a sua perpetuação. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, verifica-se um discurso com ares de réquiem a respeito da literatura de cordel que tem reflexos até mesmo nos dias atuais. Oswaldo Barroso, por exemplo, em artigo publicado em 1995,<sup>90</sup> considera morta a literatura de cordel porque a crescente indústria cultural teria ocupado os espaços de lazer que lhe pertenciam, esgotando as suas fontes de renovação. Provavelmente o autor ignorou a atuação da Editora Luzeiro, não percebendo a transposição geográfica que se deu com a “indústria cultural popular” nordestina, como ele mesmo denomina, e parece desprezar a recente produção de folhetos de época.<sup>91</sup> Na sua opinião, o que ele presencia no Nordeste é a tentativa de manter em fogo brando a produção de uma manifestação sem público. Talvez seja possível caracterizá-la como um sistema que tenta cristalizar as formas de produção, através da determinação do que seria ou não autêntico, oferecendo esse produto a um público específico que sequer questiona a validade desses conceitos.

### Segundo Hobsbawm,

A matéria-prima original do entretenimento de massas é, em grande medida, uma forma adaptada de entretenimento anterior, e até hoje a indústria continua a se reciclar de tempos em tempos, recorrendo à fonte, e encontrando algumas de suas atividades mais frutíferas nas formas mais antigas, perenes e menos “industrializadas” de criação popular.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> BARROSO, Oswaldo. *O cordel está morto, viva o cordel*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995. Embora tenha essa visão que o aproxima de muitos folcloristas e estudiosos pessimistas, o autor é um dos poucos que associa a produção de folhetos à modernidade verificada no final do século passado no Nordeste, enquanto boa parte de entusiastas preferem tratar a literatura de cordel como um arcaísmo.

<sup>91</sup> A publicação de folhetos de época ainda encontra espaço de circulação. Autores como João José dos Santos, o Azulão (n. Sapé-PB, 1932) e Apolônio Alves dos Santos (n. Guarabira-PB, sem ref. a data), citados no *Dicionário Bio-Bibliográfico*, residem no Rio de Janeiro e lançam folhetos de teor político. Rodolfo Coelho Cavalcante (Rio Largo-AL, 1919 – Bahia, 1986), citado como o maior animador da literatura de cordel na Bahia, ou Manoel d’Almeida Filho, também se mantiveram ativos até a morte. Cf. ALMEIDA, Átila Augusto F. de. *Op. cit.* e CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*, São Paulo: Edusp, 1998.

<sup>92</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Algumas formas de entretenimento acabam sendo absorvidas pela indústria e são transformadas em entretenimento de massa. Necessitando de renovação, essa indústria vai buscar na cultura popular elementos de originalidade. Hobsbawm não estabelece uma rivalidade entre indústria cultural e manifestações de cultura popular. A lógica da indústria é detectar o que é mais lucrativo para transformá-lo, homogeneizando. O que ocorre é uma ampliação em escala das formas de entretenimento, passando a ser oferecidas por agentes que tomam para si a condição de produtores. A aceitação desse produto seria possível graças a uma estrutura que tem bases tradicionais, portanto trazendo um conteúdo reconhecível.

[...] as generalizações a respeito da cultura popular deixam de fora a questão de como a indústria de entretenimento de massa, que sem dúvida assume o papel das antigas formas culturais pré-industriais, chega ao entretenimento padronizado que ela proporciona, como o padroniza, e como esse entretenimento padronizado conquista o público. Pois a Tin Pan Alley não *inventou* suas canções e modas em um laboratório comercial da mesma forma que a indústria de enlatados não inventou a comida: a indústria simplesmente descobre o que é mais lucrativo processar, e processa. É muito importante ter isso em mente, pois, [...] a indústria de entretenimento satisfaz necessidades que permanecem substancialmente as mesmas há anos. Em nenhum outro setor existe um contraste tão grande quanto aquele que se verifica entre os meios tecnicamente revolucionários de trazer o entretenimento até as pessoas – televisão, *juke boxes*, filmes e tudo o mais – e o conservadorismo do que é efetivamente trazido.<sup>93</sup>

Assim, malgrado as críticas de Gregório Nicoló, a Editora Luzeiro absorve toda uma produção nordestina de literatura de cordel, estabelecendo-se como uma grande empresa do entretenimento. Lança mão de novas tecnologias para oferecer ao público um produto aprimorado. Arlindo Pinto de Souza descreve um caso bastante ilustrativo da preferência do público pelas capas coloridas, envolvendo o poeta e folheteiro Manoel d’Almeida Filho. Embora o fato seja descrito pelo editor responsável por essas inovações e tenha como protagonista seu principal consultor e revendedor no Nordeste – ambos precisam vender o seu produto – a situação não deixa de ser significativa na medida em que, na busca pela história verdadeira, o comprador prefira uma edição em papel melhor e impressão que reflete a modernidade, mesmo que seja mais cara.

<sup>93</sup> HOBBSAWM, Eric J. *Op. cit.*, p. 35.

E eu tenho assim, já aconteceu com o Manoel d'Almeida, na banca, lá em Aracaju, procurarem por exemplo, *Pavão Misterioso*. Então ele olha aquele colorido e o que publicavam no Nordeste. [...] Ele perguntava qual era o... ele não falava autêntico... qual era o verdadeiro. O Manuel d'Almeida dizia: "Os dois são verdadeiros". "Então eu quero esse de capa colorida." Que era mais bonitinha, atraía mais, etc., era um pouco mais caro mas atraía mais.<sup>94</sup>

Candace Slater também nota essa preferência e detecta pelo menos duas razões: a primeira seria a aparência "moderna" ou "elegante" tanto das capas coloridas quanto da qualidade do papel; a segunda seria a durabilidade do material.<sup>95</sup>

Além do formato e do uso de cores, inovações nas páginas internas foram experimentadas, tais como a publicação das poesias em forma de quadrinhos. Isto representou um desastre comercial: de acordo com Arlindo Pinto de Souza, o consumidor tradicional estava acostumado a ler as estrofes verticalmente, ficando confuso com a seqüência horizontal. Parece clara a inadequação, em termos materiais, desta forma de publicação para a leitura tal como se realiza dentro da tradição do cordel. Ocasionalmente podemos encontrar ilustrações acompanhando os textos, sem interferência à "seqüência vertical". Percebe-se, dessa maneira, que a produção de folhetos, seja no Nordeste ou em São Paulo, vincula-se fortemente aos hábitos de leitura de seu público consumidor.

<sup>94</sup> Entrevista de Arlindo Pinto de Souza a Ana R. M. de Souza, 08.12.1994. In: SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Op. cit.*

<sup>95</sup> SLATER, Candace. *Op. cit.*, p. 209. Vale lembrar que há quem afirme com convicção que a escolha se deva somente à história, não importando quem seja o autor ou a aparência do folheto. Devo a Gustavo Lopes esta informação.

# Capítulo 2: Texto e Imagem

## 2.1 A Imagem Impressa

### do ornamento à ilustração

Muitas das modificações materiais e gráficas do folheto, tais como a padronização do formato, 15 X 10,5cm (com pequena variação), e o uso de imagens, são atribuídas ao poeta-editor João Martins de Athayde, a ponto de ser referência quando o assunto é ilustração:

Quem lê folheto é gente quase analfabeta. É um sujeito que está acostumado com aquelas gravuras de Athayde.<sup>1</sup>

A expressão “aquelas gravuras de Athayde” revela que as ilustrações estampadas nas capas dos folhetos editados pelo poeta configuram um padrão de imagem aceito pelo público. O termo “gravura” aparece como sinônimo de estampa, pois o poeta não costumava utilizar a xilogravura, tendo preferência pelos clichês de fotografias e desenhos. Possivelmente, a concentração da produção de folhetos de autores diversos na sua gráfica e a estruturação comercial e profissional por ele empreendida tenham levado o seu trabalho a ser um marco na história editorial da literatura de cordel, especialmente no tocante ao aspecto gráfico. Entretanto, Athayde não foi o primeiro a ilustrar a capa do folheto.

Desde o início, os tipógrafos fizeram uso dos recursos decorativos disponíveis. As primeiras capas não possuíam ilustração, mas eram decoradas com vinhetas. Não se pode afirmar que o poeta dava as diretrizes para a diagramação das capas, já que o trabalho de impressão era encomendado a profissionais. Pode ser que a participação do tipógrafo tenha sido fundamental,

<sup>1</sup> Depoimento de Edson Pinto da Silva in: SOUZA, Liêdo. *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1981, p. 25.

porque profissionalmente ele teria a noção de como tornar um trabalho gráfico visualmente agradável, conforme sugere Liêdo Maranhão, ao citar o seguinte trecho de um manual:

A finalidade das orlas é manter a unidade de composição e separá-la de outras partes, quando aparece página juntamente com outros trechos. Focaliza a atenção do leitor na área da página impressa e, como elemento decorativo, acrescenta interesse e atração ao trabalho tipográfico ou do trabalho em torno do qual deve ser dada ênfase.<sup>2</sup>

Os primeiros folhetos tiveram suas capas diagramadas com as vinhetas, acima denominadas *orlas*, em composição com os títulos e informações necessárias. Na capa do folheto *As Orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife* e *O Boi Misterioso (continuação)* (fig. 1), é possível observar a preocupação em produzir o efeito estético agradável. Os títulos são destacados para se ter conhecimento do seu conteúdo, sem a necessidade de imagens. Os tipos utilizados são diferentes para cada título, deixando claro que se tratam de histórias diferentes. O nome do autor aparece legível, bem como o endereço de venda, ambos em mesmo corpo, porém, tendo como diferenciação o uso exclusivo de caixa alta para o nome e a conjugação de caixa alta e baixa para o endereço, o que dá maior destaque para o primeiro. A conjunção “e” aparece em corpo menor, bem como o termo “continuação”, em



fig. 1 • *As Orphãs do Collegio de Jaqueira no Recife / O Boi Misterioso (continuação)*, de Leandro Gomes de Barros. (BN\*)

<sup>2</sup> POLK, Ralph. *Manual do tipógrafo*, 1948, apud SOUZA, Liêdo. *Op. cit.*

mesmo tipo, de maneira a não comprometer a clareza das informações. A conjunção aparece para não deixar dúvida de que existem duas histórias diferentes, de maneira bastante sutil. Se os títulos e a conjunção tivessem mesmo corpo e tipo, como acontece ao transcrevê-los neste trabalho, não haveria clareza em relação ao conteúdo do folheto. *As Orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife e o Boi Misterioso (continuação)* parece título de uma obra única onde há personagens femininas (as órfãs) envolvidas com um personagem animal envolto em mistério (o boi). A informação “o autor reserva o direito de propriedade” tem as dimensões suficientes para não provocar alarde e deixar registrado o seu direito. Portanto, o jogo de corpos e tipos diferentes tornam visualmente claras as intenções de não produzir equívoco sobre as informações que estão sendo transmitidas.

Dos 106 folhetos de Leandro Gomes de Barros catalogados na Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, 45 capas são ornadas com vinhetas, que podem ser divididas em duas categorias: 26 estampam as orlas acima referidas (fig. 1) e 19 possuem vinhetas que apresentam algum tipo de figuração (fig. 2). Estas últimas são apropriadas para representar os personagens do folheto, pois normalmente constituem-se de figuras humanas ou animais. Obser-



fig. 2 • *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, de Leandro Gomes de Barros. Vinhetas. (FCRB)



fig. 3 • *A verdade nua e crua / A dôr de barriga de um noivo*, de Leandro Gomes de Barros. Tipografia do Jornal do Recife, 1913. Vinheta. (RT\*)

vando a capa do folheto *Discussão do autor com uma velha de Sergipe* percebe-se claramente que as estampas não retratam o autor e a velha, entretanto, traduzem em imagem a informação contida no título.

Os exemplares mais antigos encontrados foram editados por volta de 1906. Até o início da década de 20 é possível encontrar com frequência, capas semelhantes às figuras 8 e 9. Pode-se dizer que a utilização das imagens e ornamentos dependiam das tipografias às quais se recorria. O esquema compositivo da figura 8 foi empregado pela Popular Editora, Tipografia do Jornal do Recife, Tipografia da Imprensa Industrial e Tipografia Pernambucana, dentre as que se pôde identificar. A diagramação obedecia praticamente os mesmos princípios, dentro de uma moldura formada pela vinheta <sup>3</sup>.

Em alguns casos não é fácil saber se as estampas são vinhetas, como se percebe claramente no folheto *A verdade nua e crua / A dor de barriga de um noivo* (fig. 3), ou se são xilogravuras que foram utilizadas em algum anúncio, segundo ressaltou Orlando Ferreira, ou, ainda, se as ilustrações foram produzidas especialmente para os folhetos. Nesta categoria encontram-se 12 folhetos. Aqui se enquadra a imagem de *Doutores de 60* (fig. 4), <sup>4</sup> que inicia com o encontro

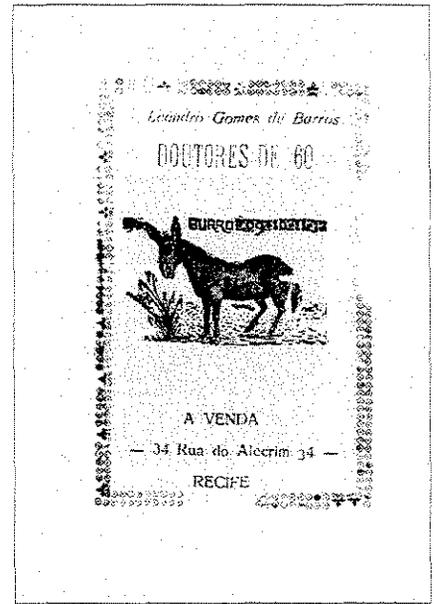


fig. 4 • *Doutores de 60*, de Leandro Gomes de Barros, 1913/1914. A imagem traz os dizeres “burro-09-10-11-12”. A imagem parece ser uma xilogravura, mas não se sabe se foi produzida especialmente para o folheto. (FCRB)

<sup>3</sup> À exceção do folheto *Um pau com formigas*, publicado entre os anos de 1910 e 1913. A composição da capa não apresenta uma moldura fechada, tendo vinhetas sem figuração ocupando praticamente toda a metade superior do folheto, na diagonal, sendo a outra metade ocupada pelas informações. O nome do autor, por exemplo, não aparece no alto da página como de costume, mas na metade superior, sem destaque visual para o título do folheto.

<sup>4</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Doutores de 60*, Recife, 1913/1914. Internamente o título é grafado *Doutor de 60*. O folheto contém, ainda, outros dois poemas: *Conferência de Chiquinha com Gregório das Batatas* e *Se algum dia eu morrer*. O primeiro parece tratar-se de ciranda, com 25 estrofes de quatro versos, sendo o último livre. O segundo compõe-se de seis quadras com rima abcb.

entre um burro e um médico. O animal passa a ser o narrador ao relatar o caso de um rapaz, Chico Ponta-pé, que compra o diploma de médico por sessenta mil réis. O burro diz que foi comprado a duzentos mil réis, portanto, tem mais valor que um “bacharel de sessenta”.<sup>5</sup> O poema é uma crítica à má formação de médicos, algumas vezes habilitados a partir da compra de um certificado. A imagem, portanto, refere-se ao personagem-narrador. Na estampa podemos ver os dizeres “burro-09-10-11-12”, um indicativo da capacidade intelectual do animal. Parece que a imagem teria sido feita especialmente para o folheto, mas é provável que a matriz desses dizeres tenham sido justapostos à da imagem, que, por sua vez, tenha sido utilizada em algum anúncio ou livro.

## **desenhos**

A partir da década de 1910, passa a ser freqüente o uso de desenhos produzidos especialmente para os folhetos, sendo quinze o número em cuja capa são estampados, na coleção de Leandro Gomes de Barros da FCRB.

Provavelmente o aumento do número de profissionais gráficos especializados no Nordeste, clichéristas e desenhistas, explique a possibilidade cada vez maior de aplicar uma ilustração específica criada para o folheto, sem a necessidade de adaptar as figuras disponíveis nas tipografias. Comparando as imagens de duas edições diferentes do folheto *A força do Amor*, será possível compreender a dimensão da mudança ocorrida com a introdução do desenho. No primeiro exemplar (fig. 5) verifica-se a escolha de uma vinheta com figura de mulher, a representar a personagem principal, Marina. Uma vez que todo o romance se desenvolve em função dela, não seria estranho ilustrar a capa com essa imagem. Uma das leituras possíveis se faz associando-a ao título. A vinheta enaltece a personalidade de Marina, adquirindo um caráter alegórico da força – delicada – do amor de uma mulher. O ato de aspirar o odor das rosas numa postura

<sup>5</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Op. cit.* p. 2.

delicada remete ao sentimento glorioso da personagem, o amor. Relacionando ao enredo, sabemos que se trata do amor pelo pai e por Alonso. A mulher não sonha, contempla os sentimentos percebidos. Certamente em um anúncio de jornal essas relações não seriam as mesmas. Esta interpretação, entretanto, depende da alfabetização do público.

É possível ainda pensar na época em que foi criada esta vinheta, produzida dentro do padrão estético do *Art Nouveau*, da exaltação da feminilidade em associação a flores e curvas evocando a sensualidade, que dominou em especial as artes gráficas. Essa estética confunde-se com o período do decadentismo europeu em que a figura feminina fatal (Salomé, em especial, e Judite) foi muito admirada. Estes valores estão presentes na imagem e, coincidentemente, alguns destes elementos estão presentes na narrativa – Marina, de personalidade marcante, mata; o barão, que representa a nobreza, assiste à sua decadência financeira. Embora estes elementos permitam a adequação da imagem, não pretendo associar o folheto ao ambiente do final do século europeu. Há uma diferença fundamental entre a narrativa e o espírito decadentista: a história de Alonso e Marina, neste volume, termina em reconciliação, apesar da morte de Alonso. O fundamento do romance é o drama e não o culto ao artificialismo e à fatalidade.

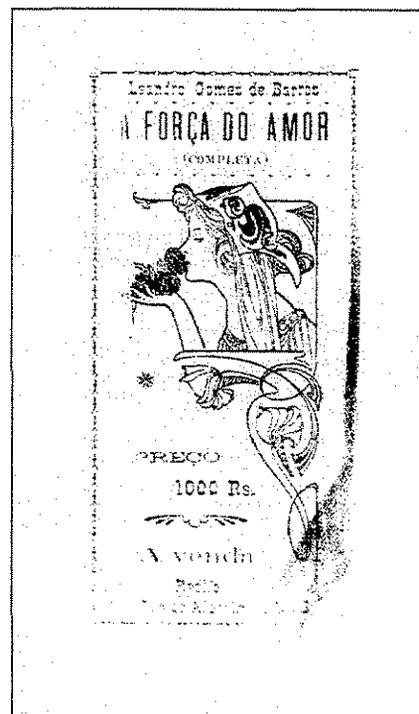


fig. 5 • *A força do amor (completa)*, de Leandro Gomes de Barros, editado entre 1910 e 1912. Capa em vinheta. (FCRB).

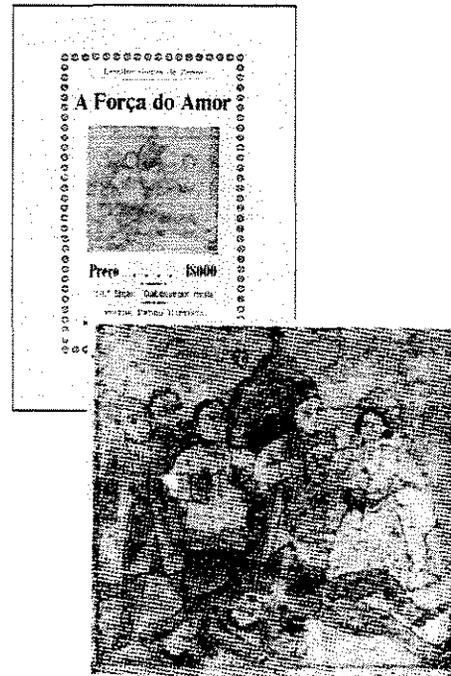


fig. 6 • *A força do amor*, de Leandro Gomes de Barros, editado por Pedro Batista, 16ª ed. completa, 1918. No destaque, o desenho da capa. (FCRB)

A imagem criada para a edição do mesmo romance, publicada por Pedro Batista (fig. 6), remete ao duplo assassinato cometido por Marina no altar, retratando o momento em que o bispo segura seu braço e dá voz de prisão, diante de um público completamente estarecido. Para o leitor tradicional, muitas vezes analfabeto, a imagem permite o reconhecimento de que aquele folheto traz realmente a história criada por Leandro Gomes de Barros, possibilitando, inclusive, a identificação da temática contida.

A ilustração adquire uma função bastante cara ao comércio de folhetos. Vejamos outro caso. A capa do folheto *O boi misterioso*, publicado pela Popular Editora em edição completa (fig. 7) traz um desenho que é reproduzido pelo desenhista Antônio Avelino da Costa (fig. 8), um dos que trabalhou para a editora de Athayde. O esquema compositivo não é alterado: homens e animal ocupam as mesmas posições. Esta similaridade garante ao público tradicional a identificação da história conhecida, que se realiza através de uma memória visual. Percebe-se que, de uma edição a outra, o nome do autor é suprimido, dando lugar ao do editor proprietário. Provavelmente, após anos de edição do acervo de Leandro Gomes de Barros pela gráfica de João Martins de Athayde, o público passara a identificar o editor do folheto da autêntica história “do



fig. 7 • *O Boi Misterioso*, de Leandro Gomes de Barros, Paraíba, Popular Editora. No destaque, o desenho ilustrado na capa. (BN\*)



fig. 8 • *História do Boi Misterioso*, publicado por João Martins de Athayde. Desenho. (BN\*)

boi misterioso” em detrimento de seu autor, assim como identifica “aquelas gravuras de Athayde”. Pode ser que tenha sido um expediente utilizado pelo editor para fixar seu nome enquanto proprietário da obra do famoso poeta, de modo a garantir o seu direito sobre os folhetos editados. É interessante o fato de o desenho da edição da Popular Editora estar impresso em sentido diverso do da leitura do folheto. Não são raros os que possuem a estampa nesse sentido. Pode ser que, em razão de os folhetos não serem expostos ordenadamente, pois muitas vezes são espalhados pelo chão ou amontoados sobre um caixote, a sua visualização fosse possível de diversos ângulos, levando a uma despreocupação com esse aspecto. É possível, ainda, que o fato de pendurá-los num varal tornasse a figura horizontal melhor visualizável. <sup>6</sup>

Nota-se que as imagens funcionavam como auxiliar de vendas por pelo menos duas razões: pelo atrativo visual e pela necessidade de identificação temática do poema. Depois, a ilustração passa a ser, inclusive, um indicativo da autenticidade do folheto, a partir de sua memorização. De acordo com o depoimento de Edson Pinto da Silva, citado na introdução deste estudo, a autenticidade passa pela questão do uso de fotografias apropriadas para ilustrar o romance ou história – e não o desenho ou as vinhetas. Veremos agora que, de início, Leandro Gomes de Barros recorreu a uma imagem para garantir a fidedignidade dos folhetos de sua autoria ao seu público: uma fotografia (fig. 9).

### **fotografias**

A popularidade do poeta Leandro Gomes de Barros estendia-se pelos estados do Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas, e seu sucesso dava margem ao comércio de publicações piratas, do qual se defendeu imprimindo seu retrato com o seguinte aviso:

<sup>6</sup> MEYER, Marlyse. *Autores do Cordel - seleção de textos e estudo crítico por Marlyse Meyer*, São Paulo: Abril, 1980, p. 4. A autora refere-se à venda em “bancas fixas ou espalhadas pelo chão”, “a cavalo” num barbante, ou amontoados em cima de um caixote”.

## AVISO IMPORTANTE

Aos meus caros leitores do Brasil – Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas – aviso que desta data em diante todos os meus folhetos completos trarão o meu retrato. Faço este aviso afim de prevenir aos incautos que teem sido enganados na sua boa fé por vendedores de folhetos menos serios que teem alterado e publicado os meus livros, cometendo assim um crime vergonhoso.

LEANDRO GOMES DE BARROS

Recife, 9 de 7 de 1917<sup>7</sup>

A citação permite avaliar a “seriedade” da atividade de “poetas de gabinete” ou “poetas de bancada”, glosadores que viveram “exclusivamente de sua pena”<sup>8</sup> sem nunca terem participado de cantorias. Da necessidade de garantir a exclusividade das vendas decorre o estabelecimento do direito de autor-proprietário, que se dá através do esclarecimento a respeito da existência de folhetos falsos produzidos por pessoas “menos sérias”, cuja atitude é qualificada como “um crime vergonhoso”. Imprimir uma fotografia do verdadeiro autor, bem como o uso do acróstico na última estrofe, daria a garantia de que o folheto seria de sua autoria. Este recurso pode ser observado na primeira página do folheto *Doutores de 60*, publicado entre os anos de 1913 e 14, em que se vê o mesmo retrato e o nome do autor como legenda. Este procedimento é indício de que o sucesso de vendas da publicação de suas obras fomentava a circulação de edições piratas.



fig. 9 • Contracapa do folheto *História de Pedro Cem*. Paraíba, Popular Editora, 10.917. (BN\*)

<sup>7</sup> Contracapa do folheto *História de Pedro Cem*. Apud NASCIMENTO, Bráulio, *O ciclo do boi na poesia popular* in: Diegues Júnior, Manuel et al. *Literatura Popular em verso: estudos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. A transcrição é fiel à ortografia original.

<sup>8</sup> Estas são as denominações de ALMEIDA, Átila A. F. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, João Pessoa: Ed. Universitária, Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978 e Francisco das Chagas Batista, apud TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memórias de Lutas: a literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo: Global Editora, 1983.

Fotografias diversas também foram impressas em capas. Sete são os folhetos de Leandro Gomes, publicados entre 1910 e 1918, com fotografias de personagens reais, como o Padre Cícero, e uma de cartão-postal, para o romance *O príncipe e a Fada*.<sup>9</sup> A utilização de fotografias desse gênero intensificou-se com Athayde, o que acabou institucionalizando o uso do clichê no romance, justificado por Manoel Caboclo e Silva da seguinte maneira:

O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca.<sup>10</sup>

Certamente Manoel Caboclo refere-se à necessidade de reduzir o custo do folheto de época através do uso de matriz xilográfica produzida de punho próprio, porque o valor do clichê, por mínimo que seja, afetaria o custo de produção desse gênero, que deve ser baixo para uma boa lucratividade. Além disso, o poema reportagem tem um período de venda determinado, diferentemente do romance e da história, que têm saída permanente. Depois dos cartões-postais, os clichês produzidos para propaganda de cinema passaram a ser largamente aproveitados para “dar presença” ao folheto.

Aquilo era baratinho, aqueles clichês a gente comprava no *Jornal do Commercio*, depois de usado durante a semana, como reclame do filme. E, foi, não foi, a gente aparecia lá pela clicheria do jornal e perguntava: Qual é a imundície que tem aí pra gente? E o pessoal já sabia e ia buscar o clichê velho de cinema. Aquele meu folheto que o senhor conhece *A moça que dançou a música e Jesus Cristo*, a capa é uma artista de cinema que o João tinha em casa e me deu.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *O príncipe e a fada*, Tipografia Mendes, s.d. (provavelmente entre 1916/1917).

<sup>10</sup> Declaração de Manoel Caboclo e Silva in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 25.

<sup>11</sup> Declaração de Palito (Severino Marques de Souza Júnior), gráfico e poeta (n. Recife, PE – 1926), in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.*, p. 65.

## xilogravuras

Conforme visto, a xilogravura era o recurso principal para a reprodução de imagem até o surgimento do clichê, que passa a ser empregado na indústria gráfica por causa do custo reduzido. Por essa razão, é natural que se encontrem ilustrações em xilogravura nas capas dos folhetos, como resquício de uma atividade profissional em processo de substituição. A imagem de Antonio Silvino, de estilo formal que exige maior elaboração, perceptível no corte cuidadoso da matriz (fig. 10), foi muito utilizada por Chagas Batista, em páginas internas de seus folhetos sobre o cangaceiro. No folheto de 1907, é anunciada na capa como retrato:

História de Antonio Silvino – contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente – setembro de 1907<sup>12</sup>

Não há estranheza em denominar essa xilogravura como retrato, pois este pode ser realizado nas diversas técnicas artísticas, como pintura, desenho, aquarela, gravura etc. Além dela, temos outra imagem do mesmo personagem (fig. 11), cuja solução gráfica apresenta um contraste entre elementos claros e escuros. Embora formalmente diversas, ambas estão bem estruturadas enquanto representações de corpo humano e apresentam os elementos que identificam o personagem, o chapéu, o rifle e a espada. Porém, há di-



Antonio Silvino

fig. 10 • xilogravura de Antônio Silvino, presente em vários folhetos de Francisco das Chagas Batista, por exemplo *História de Antonio Silvino - contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente - setembro de 1907*, Recife, Imprensa Industrial, 1907, *A História de Antonio Silvino (novos crimes) - contendo todas as façanhas do celebre quadrilheiro desde setembro de 1907 até junho de 1908 / A formosa Guimar*, Recife, Imprensa Industrial, 1908 e *Novas Lutas de Antonio Silvino - contendo os crimes cometidos pelo celebre caudilho de [?]embro de 1910 até abril de 1911 / Traição, Vingança e Perdão (romance em verso) - 4o vol.*, Parahyba, Tipografia da Livraria Gonçalves Penna & Cia., 1911. Folhetos de Leandro Gomes de Barros sobre o cangaceiro também têm o mesmo retrato, por exemplo, *Antonio Silvino na eleição de Rego Barros para governador da Paraíba*, 1912.

(FCRB)

<sup>12</sup> BATISTA, Francisco das Chagas. *História de Antonio Silvino – contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente – setembro de 1907*, Recife: Imprensa Industrial, 1907.

vergências quanto à caracterização: em uma o personagem tem bigode e em outra, barba. Há uma segunda diferença: a primeira imagem (fig. 10) parece retratar o cangaceiro em pose típica para este fim. A outra (fig. 11), apesar do tratamento sumário, apresenta movimento em virtude da posição em que o corpo é retratado e também pelas linhas diagonais formadas pelas armas, representando o cangaceiro em a ação.

Dos folhetos analisados de Leandro Gomes de Barros, 11 possuem capas em xilogravuras, produzidas exclusivamente para ilustrar o poema. Neste número estão excluídos 12 folhetos ilustrados com xilogravura cuja procedência – isto é, se foram apropriações de imagens anteriormente utilizadas em anúncios ou rótulos ou se foram produzidos especialmente para o folheto – não é clara. A técnica deixa de ser usada pela folhetaria de Athayde, provavelmente pela facilidade de se adquirir o clichê de metal, o que permite o farto uso de desenhos e fotografias.

Não é o que ocorre com a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva. Situado em Juazeiro do Norte, local distante de Recife, parece que a obtenção de clichês não era tão simples. Além disso, as gráficas assistiam a uma evolução técnica contínua, cada vez mais as tipografias tornavam-se obsoletas e o clichê



fig. 11 • *Como Antonio Silvino fez o Diabo chocar / Queixas amorosas*, de Leandro Gomes de Barros. (FCRB)

tipográfico entrava em desuso. Quando, em 1948, Athayde vendeu seu acervo a José Bernardo, a substituição dos antigos clichês começava a ser necessária, em razão de seu desgaste, o que representaria um acréscimo no valor final do livrinho de feira.

A xilogravura representou uma alternativa de substituição do clichê, conforme se verifica nas diferentes publicações do folheto *Pedrinho e Julinha*. Na comparação de uma das xilogravuras com a fotografia (fig. 12), percebe-se claramente a intenção do xilógrafo em manter as linhas e sombras oferecidas pela imagem fotográfica e a preocupação em manter o sentido original. Pode-se presumir que o autor da xilogravura fosse conhecedor da atividade gráfica. Essa preocupação revela um detalhe importante: a imagem não poderia ser substituída por clichê de outra fotografia. Os personagens já estavam associados ao casal estampado na capa; substituí-lo por outro seria o mesmo que alterar os personagens da história. Portanto, teria se tornado imprescindível a substituição da matriz sem alteração da imagem, o que seria possível através da galvanotipia,<sup>13</sup> cujo resultado perfeito, porém, só seria possível a partir de uma matriz em bom estado.

A outra xilogravura (fig. 13) não apresenta a mesma preocupação e a estilização é maior, provavel-



fig. 12 • Imagens do folheto *Pedrinho e Julinha*. Em destaque, áreas hachuradas da ilustração em xilogravura, correspondendo aos meios-tons da fotografia.



fig. 13 • Xilogravura de Stênio Diniz para o folheto *Pedrinho e Julinha*.

<sup>13</sup> Uma das técnicas de duplicação de matrizes em relevo.

mente realizado no momento de valorização da gravura por turistas.

De acordo com o histórico traçado por Liêdo Maranhão, José Bernardo da Silva é indicado como mentor de uma escola de xilogravura nordestina:

... esse Zé Bernardo dos tempos difíceis, da máquina de pedal de 5 mil-réis, do pirão de farinha com água do rio, sem saber, estava criando a maior escola da gravura popular nordestina, encomendando uns clichêzinhos ao Mestre Noza e Antônio Relojoeiro, no Juazeiro, e a Walderêdo, no Crato.<sup>14</sup>

Através de sua biografia levanta-se a hipótese que, de alguma maneira, o futuro editor conhecia a arte tipográfica, pois transferiu-se, em 1924, de Palmeira dos Índios para Juazeiro do Norte com a intenção de se tornar impressor e conhecer Padre Cícero. Supõe-se que, conhecendo o funcionamento de uma gráfica, pôde orientar outras pessoas a produzirem matrizes xilográficas. Teria procurado Mestre Noza em 1925 para fazer um “clichê” de madeira para ilustrar seus folhetos. Este fato aliado à palavra “clichê” utilizada para designar matriz de impressão, pode mostrar que José Bernardo conhecia a gravura em madeira e a clicheria, tendo segurança de que um profissional (ou artesão) acostumado a trabalhar com a madeira pudesse executar uma matriz impressora.

Verifica-se então a introdução de um artesão que nunca executara uma gravura no mundo das gráficas. Contudo, parece ter sido um dos únicos. Outro xilógrafo da Tipografia São Francisco foi Walderêdo Gonçalves de Oliveira,<sup>15</sup> que trabalhava como tipógrafo na gráfica da Livraria Ramiro. Em 1935, foi procurado pelo poeta para executar uma matriz porque não havia clicheria em Crato, e se viu obrigado a realizar a tarefa em madeira, tomando gosto pelo ofício.

<sup>14</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 74.

<sup>15</sup> Walderêdo Gonçalves, nascido em 1920, foi expulso do colégio estadual no segundo ano primário por ter desenhado uma mulher nua. Não abandonou a leitura, citando Machado de Assis, Alexandre Dumas, José de Alencar, Euclides da Cunha, Berilo Neves e M. Delly como autores preferidos. SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 74.

Antônio Relojoeiro trabalhou exclusivamente, durante um período, para José Bernardo, passando a atender, depois, os poetas João Ferreira de Lima e João de Cristo Rei. Seu caso é instigante, porque consta que no ano de 1948, começou a gravar “por conta própria”,<sup>16</sup> o que pode significar duas coisas: ele aprendeu a técnica intuitivamente ou de alguma maneira já a conhecia e resolveu fazer gravuras sem que houvesse encomenda. A partir de 1953 abandonou a gravura para dedicar-se ao conserto de relógios.



fig. 14 • Xilogravura de Mestre Noza. (MI\*)

As ilustrações mostram particularidades na elaboração do desenho de cada gravador, mostrando que José Bernardo apenas expunha o tema, não interferindo na imagem. Mestre Noza (fig. 14) é mais simples, com composição em grandes áreas de contraste e um cuidadoso tratamento para o fundo que destaca as figuras. Walderêdo (fig. 15) domina uma composição rica e complexa, com elaboração das linhas de contorno e caprichada descrição dos elementos. Antônio Relojoeiro (fig. 16) preocupa-se com as linhas de contorno e mantém o fundo branco, o que o aproxima da linguagem da maioria das xilogravuras estampadas nas capas dos folhetos (cf. fig. 17 e 18).



fig. 15 • Xilogravura de Walderêdo, da série sobre o Apocalipse. (JQ\*)



fig. 16 • Xilogravura de Antônio Relojoeiro. (MI\*)

Um depoimento curioso é o do gravador alagoano José Martins dos Santos, “um dos primeiros

<sup>16</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 74.

gravadores”, segundo Liêdo Maranhão,<sup>17</sup> que aprendeu a técnica em 1945 através da instrução de um poeta:

Você pega um pedaço de carbono, bota em cima da madeira e depois começa a riscar, da sua própria cabeça, para depois começar a cortar.<sup>18</sup>

Ou seja, o gravador aprendeu a partir de uma breve aula teórica. A intermediação do carbono é um indício de que o poeta conhecia a técnica a partir do contato com tipografias, porque normalmente não há necessidade de carbono para desenhar diretamente sobre a madeira. Nas tipografias, o desenho para uma vinheta em bloco de madeira, por exemplo, poderia ser esboçado inicialmente em papel, estudado, retrabalhado até atingir o desenho final, pelo ilustrador, para depois ser transportado ao bloco através de carbono, pelo gravador. Posto isto, presume-se que o poeta prescindia da pessoa especializada em ilustrar e do processo de elaboração do desenho prévio, sugerindo que o gravador pode ser o autor dos desenhos, estes concebidos “da sua própria cabeça”.

Neste momento, em meados da década de 1940, surge a figura do poeta-ilustrador-gravador-impressor, como Ailton Francisco da Silva (Inácio Carioca) e Severino Marques de Souza (Palito),<sup>19</sup> que gravavam exclusivamente para seus folhetos. Palito trabalhou na Tipografia Luzeiro do Norte como gráfico, portanto, tendo noção da gravura em relevo. Tornam-se comuns os depoimentos de poetas que faziam a sua gravura por não possuírem dinheiro para a compra de um clichê.

<sup>17</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 75. José Martins dos Santos (n. São José da Laje, AL – 1917) foi gravador, poeta popular e vendedor de folhetos. Afastou-se da poesia por motivos religiosos em 1967, segundo BRANDÃO, Theo. *Op. cit.*, após o que não se tem registro de sua vida.

<sup>18</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 75.

<sup>19</sup> Inácio Carioca (n. Carpina, PE – 1932), poeta popular, gravador, vendedor de folheto em feira e funileiro. Palito, o Invisível (n. Recife-PE, 1926), poeta popular, gravador, gráfico, moço de convés, camelô, artista de circo e professor de luta livre.

Na década de 50, Dila (José Soares da Silva)<sup>20</sup> inicia suas atividades. Trabalhando como fabricante de carimbo, tem familiaridade com a borracha vulcanizada, matéria-prima de suas matrizes, que encanta alguns estudiosos (referem-se ao fato como inovação técnica) e a capacidade de produzir uma imagem com cortes bem definidos (fig. 17). Possui tipografia própria na sua empresa Art-Folheto São José, onde oferece os serviços de fabricação de carimbo, rótulos e folhetos, coloridos ou não.



fig. 17 • *São Salviano e Satanaz*, de Dila, s.d. Xilogravura do autor.

José Borges, um dos mais afamados xilógrafos populares, ingressou no ramo na década de 60. De acordo com Liêdo Maranhão, J. Borges, como assina seus trabalhos,

soube tirar partido desta moda, apoiado por um comércio de arte, interessado em um gravador mais ingênuo do que Dila, para dar continuação ao grande mercado de arte popular, surgido no Nordeste, com Vitalino e Chico da Silva, do Ceará, acarretando grandes prejuízos à poesia popular.<sup>21</sup>



fig. 18 • *Os milagre de frei Damião*, de Jesé Santiago (vulgo Laranginha do Ser-tão). Xilogravura de J. Borges. (AEL)

Liêdo Maranhão refere-se ao interesse de *marchands* como um modismo, explicado pela característica comercial das galerias de arte. Ele aponta para o fato de que os galeristas tenham detectado no trabalho de José Borges (fig. 18) uma característica “mais ingênuo” que não se encontra, do ponto de vista do marchand, no trabalho de Dila (fig. 17), que se preocu-

<sup>20</sup> José Soares da Silva (Bom Jardim-PE, 1937), fabricante de carimbos, editor, poeta popular e gravador.

<sup>21</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 77.

pa com um corte mais cuidadoso. Entretanto, convém lembrar que, com o passar do tempo e talvez incentivados pelo “modismo”, ambos buscam o aprimoramento de suas potencialidades, tanto no desenvolvimento do estilo pessoal, como na aplicação de novos recursos, como a cor.

Nesse período, a ilustração das capas dos folhetos torna-se assunto principal entre estudiosos dos grandes centros, acompanhado de discussões sobre a perniciosidade dos processos mecânicos de reprodução da imagem enquanto aniquiladores de uma produção artesanal, que seria a xilogravura dita popular. Não é raro encontrar associações entre a utilização do clichê de metal e a morte da xilogravura, como faz Mário Souto Maior.<sup>22</sup> Para Lourival Gomes Machado, um folheto de peleja, em cuja capa se estampa “um instantâneo amador dos dois cantadores” é deplorável, tanto quanto os que têm impressas a “fotografia imbecil dos cartões postais”, a “pobre caricatura das revistas litorâneas” e a “romântica reprodução das cenas de filmes”.<sup>23</sup> Conforme sua opinião, os folhetos verdadeiros seriam os que, à maneira dos retratos típicos para estes folhetos (fig. 19), tivessem em sua capa a xilogravura dos cantadores (fig. 20) ou uma imagem que caracteriza a peleja musical graças à representação dos instrumentos musicais que se entrechocam

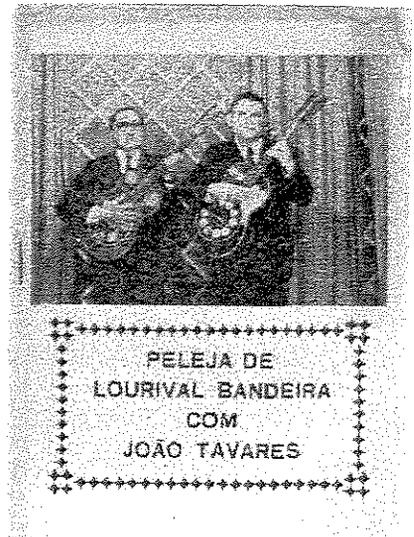


fig. 19 • *Peleja de Lourival Bandeira com João Tavares*, de Lourival Bandeira, Brasília, 26.03.74. Fotografia (CEDAE)



fig. 20 • *Literatura de Cordel*, xilogravura de Marcelo Soares. (FCRB)

<sup>22</sup> MAIOR, Mário Souto. *Op. cit.*

<sup>23</sup> MACHADO, Lourival Gomes. Trecho de artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, apud *A Gravura Popular no Estrangeiro*, Ceará, Imprensa Universitária, s. d.

como espadas (fig. 21). Para o articulista, estampar uma fotografia na capa do folheto representa a perda da aura<sup>24</sup> de um material resultante da tradição popular.

A utilização da xilogravura como técnica de ilustração e, depois, como meio de expressão do imaginário popular nordestino, sem relação com nenhum poema da literatura de cordel, insere-se no contexto da valorização da xilogravura como arte no Brasil, o que vai ao encontro da preocupação geral de artistas e estudiosos que vêem nesta técnica uma forma de expressão direta e democrática, conforme a afirmação de Fritz Eichenberg:

The woodcut process deserves perhaps the most honored place in the history of the print, since it is the most ancient, the most direct, and, by virtue of its great simplicity, easily the most democratic medium of graphic multiplication and artistic expression.<sup>25</sup>

A descoberta da gravura popular por parte do comércio de arte, no entanto, não é a causa do “prejuízo” acarretado à literatura de cordel. Na verdade, como foi possível identificar no início deste estudo, o decréscimo do interesse pelos folhetos é ocasionado por uma “modernidade”, a qual confere ao folheto editado nas formas tradicionais a característica *demodé*. Conforme veremos no último capítulo, a relação é inversa: a “decadência do folheto”, somada ao crescente interesse dos estudiosos da cultura popular e ao mercado



fig. 21 • *Peleja de Minelvino Francisco Silva com uma mulher misteriosa*, de Minelvino Francisco Silva. Xilogravura. (AEL)

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)*, in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 167.

<sup>25</sup> EICHENBERG, Fritz. *The art of the print: masterpieces, history, techniques*, New York: Abrams, 1976, p. 40. Trad.: “Talvez a xilogravura mereça o mais honrado lugar na história da impressão, por se tratar do mais antigo, mais direto e, graças à sua extrema simplicidade, o mais democrático meio de multiplicação de imagens e expressão artística”.

de arte popular, proporcionou o desenvolvimento de uma linguagem caracterizada como *expressão popular*, que espelha o gosto do novo público. A xilogravura popular passa a ter novos suportes, como o tecido, e novas dimensões, saltando do pequeno formato para dimensões maiores e variadas (fig. 22). É o que acaba possibilitando ao poeta-xilógrafo garantir o sustento pessoal sem a necessidade de se afastar totalmente das raízes do cordel, conforme evidencia o seguinte anúncio:

o poeta popular e xilógrafo José Costa Leite grava xilogravura em qualquer tamanho, dependendo de preço. (...) envia também seus trabalhos para qualquer Estado do Brasil, desde que haja um acerto de encomendas e pagamento efetuado. Aceita valor declarado, vale postal ou cheque para qualquer banco com agência no Recife.<sup>26</sup>

Dessa forma, o xilógrafo popular é introduzido no complexo contexto “feito por patrocinadores, colecionadores, comerciantes, instituições de arte e outros artistas” do universo artístico contemporâneo,<sup>27</sup> sem, contudo, desligar-se de seu ambiente poético e oral, embora alguns tenham migrado para os grandes centros, principalmente o Rio de Janeiro e São Paulo<sup>28</sup>.



fig. 22 • O xilógrafo Joel Borges e sua produção em papel e tecidos - Rio de Janeiro, março de 1996.

<sup>26</sup> LEITE, José Costa Leite. *O Valentão de Mogeiro e Sabino de Mossoró*. Quarta capa. Apud. SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>27</sup> CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 9.

<sup>28</sup> Segundo Márcia Abreu, esse deslocamento acarretou em mudanças no perfil de produtores e consumidores da literatura de cordel, porém, sua estrutura mantém-se praticamente inalterada. ABREU, Márcia Azevedo de. *Pobres Leitores Pobres*, in: *Dossiê: Memória Social da Leitura, Horizontes*, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 1997, p. 291., p. 292, em nota.

## 2.2 A Imagem Expressa

### função

Os intelectuais que se debruçam no estudo da xilogravura de cordel são unânimes em apontá-la como expressão autêntica do imaginário popular, o que resulta em análises sobre a estética<sup>29</sup> ou a tentativa de classificação em diferentes estilos regionais<sup>30</sup> sem que haja, contudo, compreensão em torno das possibilidades e limitações da técnica em questão e tampouco uma avaliação contundente do contexto de seu surgimento a partir da escassa documentação.

A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual, do que uma coisa mecânica.<sup>31</sup>

Manoel Caboclo, ao diferenciar as qualidades do clichê, de processo fotomecânico, e da xilogravura, processo que, além de artesanal exige criatividade e “inteligência”, distingue também o público para qual cada técnica deve ser elaborada. E revela que a imagem tem uma função: “ajuda o povo de menor cultura”.

A ilustração, como o próprio nome indica, tem por objetivo dar luz, tornar clara uma mensagem. Porém, conforme bem observa Luís Camargo,<sup>32</sup> ela tem outras funções, classificadas em descritiva, narrativa, estética ou lúdica, ética e simbólica. Paul Zumthor é mais incisivo ao colocar que toda e qualquer imagem necessariamente transmite uma noção de valores:

<sup>29</sup> IGLESIAS, María Lucía Días. *Xilogravura popular brasileira: iconografia e edição*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de Comunicações, Jornalismo e Editoração, São Paulo, 1992.

<sup>30</sup> QUEIROZ, Jeová Franklin de. *A Via Sacra da Gravura Sertaneja*, in: *Interior*, revista bimestral do Ministério do Interior, ano VII, n. 39, julho/agosto de 1981, p. 45-47. Devo a Marcela Stingen este material.

<sup>31</sup> Declaração de Manoel Caboclo e Silva. *Apud* SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 23.

<sup>32</sup> CAMARGO, Luís. *A Ilustração do Livro Infantil*, Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

O afresco, o capitel narrativo, o vitral, a fachada da igreja são, por isso mesmo, eles também ideogramas potenciais, que uma vontade de leitura atualiza. (...) a fachada, que é Página, como a Palavra de Deus, *Página sacra*, desenha uma Idéia, uma procissão de idéias hierarquicamente articuladas, cuja interpretação não deixa lugar para o equívoco, apesar da diversidade dos discursos que a glosam.<sup>33</sup>

Assim, apesar das várias leituras de uma mesma imagem, é impossível não perceber o que Luís Camargo define como função simbólica e ética, marcadas pelos valores sociais vigentes. Entramos agora na análise das imagens produzidas especialmente para as narrativas dos folhetos. Neste caso, associada à escrita, a imagem reitera a mensagem do texto através de percepções sensoriais: “A escrita simboliza; a imagem emblematiza”<sup>34</sup>. Com esta sutil diferenciação, Zumthor conclui que a escrita fornece os símbolos (a serem decodificados) e a imagem os transforma em emblema, destacando os aspectos determinados pela moral ou ética vigente.

Sérvulo Esmeraldo, falando sobre a xilogravura popular, afirma que

(...) essa gravura não passa de um modesto auxilia popular, sem vida própria e bastante desprovida de poder educativo e moralizador. Com conhecimento de causa, pois vivi entre os camponeses do Nordeste, posso afirmar que jamais um desses homens comprou um livrinho por influência de suas ilustrações. Jamais ouvi da boca de qualquer um deles a menor referência a essas belas imagens, quando discutiam livremente sobre tal romance. E, no entanto, mesmo dirigidas e, talvez, em virtude dessa gratuidade, as gravuras populares têm valor incontestável de obra de arte.<sup>35</sup>

As informações sobre o cordel nordestino que circularam pela Europa estão embasadas nas observações deste artista plástico, responsável pelo discurso em torno da xilogravura no exterior<sup>36</sup>. Para ele, uma obra de arte é necessariamente inútil e, para o público consumidor de

<sup>33</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz - A “literatura” medieval*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993. p. 124-125.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 126.

<sup>35</sup> *Apud* SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 23. Conforme Liêdo Maranhão, Sérvulo Esmeraldo, “vivendo na Europa há vários anos, falando sobre capas de folhetos com gravura de madeira”, não faz menção às capas com clichê de zinco.

<sup>36</sup> O texto do catálogo para a exposição no Museu de Arte de Basel, Suíça, apresenta semelhantes contradições, contrapondo os artistas populares nordestinos aos europeus do século XVIII e XIX para falar da ausência do “poder educativo e moralizador”, e compara o que chama de característica “primitiva” às xilogravuras produzidas na Europa

folhetos, não existe sequer a função de fruição estética (a atribuição “belas imagens” faz parte da opinião do autor porque “da boca deles” nunca ouviu nenhuma referência a elas), na medida em que relaciona o “valor incontestável” à produção sem compromisso ideológico e à falta de “vida própria”. Entra em contradição ao detectar que existe um direcionamento como “modesto auxiliar popular” após afirmar que as gravuras nas capas são desprovidas de poder educativo e moralizador. Entretanto, embora o autor da declaração não admita, as gravuras nas capas possuem uma função. Que tipo de auxílio as imagens das capas – xilogravuras, desenhos e fotografias – poderiam prestar?

Conforme foi verificado no capítulo anterior, folheteiros afirmam que o público é influenciado pelas capas e pelo aspecto material do folheto: o número de vendas da Editora Luzeiro, cuja edição apresenta formato maior, capas coloridas e papel de qualidade superior, é indício de um grande interesse por parte dos consumidores. Uma das funções práticas é, portanto, relacionada à venda.

Nas edições usuais, a única ilustração é a de capa, que vários editores e folheteiros disseram ser um dos meios pelos quais o matuto analfabeto reconhece graficamente o poema que quer comprar; às vezes, dizem eles, alguém se recusa a comprar um folheto reimpresso com capa diferente, temendo não encontrar o texto que estava procurando.<sup>37</sup>

Além de atrair o olhar do consumidor para o folheto, com a “figura nítida e perfeita” de uma fotografia, a ilustração nas capas do cordel permite a identificação imediata do núcleo temático da narrativa – história de amor, lutas, santos – graças à utilização de símbolos estabelecidos e cristalizados no domínio coletivo: casais abraçados, encontro de armas ou pessoas armadas, ambiente sombrio com a presença do mal, gestos etc., podendo até indicar a direção da

do século XV. Cf. *Brasilianische Imagerie Populaire: volkstümliche Illustrations - Holzschnitte aus der Kunstsammlung der Universität Ceará, Ausstellung, Basel, 1961*. Texto de Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo.

<sup>37</sup> ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, Campinas: Ed. Kairós / FUNCAMP, p. 36.

narrativa quando a imagem remete a uma cena importante do enredo. O folheto *O Crime de Quem Não Sabe Ler* (fig. 23), cuja ilustração é uma cena de homicídio, apresenta um homem que se prepara para aplicar um golpe de faca em uma mulher ajoelhada ao chão, como quem pede clemência. À imagem associa-se o título e dessa conjunção pode se estabelecer a seguinte conclusão: o crime cometido é um assassinato, cujo autor é analfabeto.

O enredo esclarece as causas: a mulher havia escrito uma carta a um outro homem, pedindo que a deixasse em paz com o seu marido, o qual se depara com a cena da entrega do papel e supõe tratar-se de uma carta de amor.

A imagem produzida para uma capa de cordel pode ser lida porque descreve, desenha idéias e, muitas vezes, reitera o tema central do texto. No exemplo citado, o homem que comete o assassinato parece intransigente, parece não dar atenção à vítima porque não lhe dirige o olhar. Aliada ao título, é a brutalidade do analfabeto que a imagem demonstra, tornando-se emblemática. O crime de não saber ler não é uma simples infração, é a desumanização do ser.<sup>38</sup> Contudo, a leitura das imagens depende da leitura do texto. Segundo Louis Marin, isto significa que “se a fala do tex-



fig. 23 • *O crime de quem não sabe ler*, de Mineirinho Francisco Silva, s.d. Xilogravura (CEDAE)

<sup>38</sup> As diferentes abordagens do analfabeto – cuja imagem se associa à pessoa capaz de ser enganada ou mesmo a qualidades depreciativas como “tirano” e “desumano” – e a importância da leitura foram temas desenvolvidos no PROJETO MEMÓRIA DE LEITURA. Cf. HATA, Luli. *Imagens de leitura na literatura de cordel* in: *Dossiê: Memória Social da Leitura, Horizontes*, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 1997, pp. 99-124.

to é o melhor guia do sentido é porque há uma hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem e porque a primeira domina a segunda”.<sup>39</sup> Talvez essa hierarquia explique a adaptação de imagens prontas (as vinhetas, por exemplo) nas capas dos folhetos.

## as capas

Estampada nas capas, as ilustrações são imediatamente remetidas ao título ou vice-versa e ambos permitem a identificação do gênero. Sobre este assunto – gênero – existem inúmeros e extensos trabalhos,<sup>40</sup> com classificações que apresentam divisões em ciclos temáticos e categorias. A lista de temas e categorias tende a ser vasta, pois não há assunto que não possa ser incorporado na literatura de cordel. Além disso, um mesmo folheto pode apresentar as características de cada um dos diferentes ciclos. Por essa razão, baseio as minhas referências no trabalho de Ruth Terra e análise de Márcia Abreu.<sup>41</sup> Ruth Terra define três grandes grupos: os **desafios**, englobando as peijas e composições apresentadas em cantorias e mesmo as fictícias, os **poemas de época**, subdivididos em movimentos sociais e políticos, e **romances e histórias**, referentes às narrativas românticas, de aventuras e de contos maravilhosos. A divisão é bastante abrangente, evitando a pormenorização que não seria frutífera a este estudo.

<sup>39</sup> MARIN, Louis. *Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639*, in: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*, São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 123.

<sup>40</sup> PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso - Antologia*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984; DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *Ciclos temáticos na literatura de Cordel*, in: *Literatura Popular em verso: estudos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação Popular da Literatura de Cordel*, Petrópolis: Vozes, 1976, são os mais conhecidos. Liêdo Maranhão realizou a empreita por acreditar que os trabalhos anteriores não levavam em consideração a visão do público e dos poetas por utilizarem categorias a serem impostas por uma cultura que lhes é alheia.

<sup>41</sup> TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Op. cit.* e ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo*. Tese de Doutorado, DTL-IEL, UNICAMP, 1993.

Os títulos indicam o gênero a que se enquadram os folhetos. Os de desafios são intitulados com as palavras “desafio”, “peleja”, “discussão” ou mesmo “encontro”, seguidas da identificação dos cantadores ou personagens, em se tratando de desafio fictício: *Peleja de Severino Milanez e Manoel Clemente*, *Discussão de um praieiro com um sertanejo*, *A esmagadora peleja de João Vicente Emiliano com José Pedro Pontual*, *A malassombrada peleja de Francisco Sales com o negro Visão*, *O grande encontro de Severino Milanez com Manoel Raymundo*.<sup>42</sup> Além dos desafios fictícios, existem folhetos narrativos que comportam trechos característicos de desafios, em que um personagem expõe sua crítica, pensamento ou advertência, ao que o outro responde. É o caso dos folhetos *Discussão dum fiscal com uma fateira*, *Discussão de um crente com um cachaceiro* e *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*.<sup>43</sup>

Os romances e histórias, em geral, trazem os nomes dos personagens protagonistas ou dos elementos principais da narrativa: *Pedrinho e Julinha*, *O pavão misterioso*, *O boi misterioso*, *O príncipe e a fada* e *Proezas de João Grilo*.<sup>44</sup> No romance *O pavão misterioso*, por exemplo, a primeira estrofe faz um breve resumo da narrativa e já apresenta o elemento que dá título à história, deixando-o porém, envolto em mistério:

Eu vou contar uma história  
de um Pavão Misterioso  
que levantou vôo da Grécia  
com um rapaz corajoso  
raptando uma condessa  
filha dum conde orgulhoso.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Autores: Severino Cesário, José Costa Leite, José Pedro Pontual, Francisco Sales Arêda e Francisco Borges, respectivamente. Os primeiros folhetos não são datados. O último traz como editor José Joavilim Silva, com data de nov. 1962.

<sup>43</sup> Autores: Manoel de Assis Campina, Vicente Viturino de Melo e Leandro Gomes de Barros, respectivamente.

<sup>44</sup> Autores: João Martins de Athayde (ed. 1950), João Melquiades Ferreira, Leandro Gomes de Barros, idem e, editor, João Martins de Athayde, respectivamente. O romance *O pavão misterioso*, segundo a antologia *Literatura popular em verso (op. cit.)*, teve o tema versado anteriormente por José Camelo de Melo Resende. O folheto *Proezas de João Grilo* indica Athayde como editor proprietário.

<sup>45</sup> SILVA, João Melquiades Ferreira da. *O pavão misterioso*, apud PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Op. cit.* p. 81.

Outras vezes esse grupo pode ser identificado através das palavras “amor” ou “história”:

*A força do amor, História de João da Cruz, História da Princesa Rosa.* <sup>46</sup>

É possível que o autor dê títulos alternativos para o mesmo folheto – *O amor de uma estudante ou O poder da inteligência* – ou procure expô-lo como um fato a ser explicado pela narrativa – *Como João Leso vendeu o bispo.* <sup>47</sup>

Para os folhetos de época é importante que o assunto esteja claro na capa. Daí a ocorrência maior de títulos alternativos e, muito mais, de subtítulos explicativos: *Panellas que muitos mexem (Os guizados da Política), Defesa feita pelo Doutor Ibiapina – em que livrou da forca um rero já sentenciado, A História de Antonio Silvino (novos crimes) – contendo todas as façanhas do celebre quadrilheiro desde Setembro de 1907 até junho de 1908.* <sup>48</sup> O subtítulo pode, ainda, ser mudado dentro do folheto: *Defesa feita pelo Doutor Ibiapina – antes d'elle ser padre, na Villa do Brejo de Areia, hoje cidade.*

Estas observações, contudo, são apenas linhas gerais da maneira como são intitulados os folhetos. Existem os que fogem a estas colocações e um bom exemplo são os de Leandro Gomes de Barros. Ele tem numerosos poemas de época cujo teor os aproximam do conto ou da crônica e seus títulos ora parecem objetivos – *Os filhos do Rei Miséria, A criação da guardente* – ora

<sup>46</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Historia de João da Cruz*, Popular Editora, Paraíba, novembro de 1917, 3ª ed.; Idem. *A força do amor*, Ed. Pedro Baptista, 1918, 16ª ed.; Idem. *História da princesa Rosa*, Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, 1974.

<sup>47</sup> ATHAYDE, João Martins de. *O amor de uma estudante ou o poder da inteligência*. 31.05.51, BARROS, Leandro Gomes de. *Como João Leso vendeu o bispo*, s.d.

<sup>48</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A secca do Ceará / Panellas que muitos mexem (Os guizados da Política)*, Paraíba: Typografia Popular Editora, s.d. (c.1915/1916); idem, *Defesa feita pelo Doutor Ibiapina*, Paraíba: Typografia Popular Editora, 05.07.1917; BATISTA, Francisco das Chagas. *A história de antonio Silvino / A formosa Guimar*, Recife: Imprensa Industrial, 1908.

revelam o tom irônico de seus escritos – *Casamento a prestação / O pezo de uma mulher*.<sup>49</sup> O primeiro poema não deixa de ser irônico: enumera a descendência do tal Rei Miséria, uma “tribo” na qual se incluem juizes, fiscais, pintores, alfaiates, cegos, enfim, toda a sorte de pessoas e profissionais.

Os filhos do rei miseria  
Foram: Azar e Desgraçado,  
Depois nasceram mais dous.  
Sem sorte, e Desconçolado,  
Depois nasceu a Derrota  
Casou com Mal Aditado.

Desse desdítózo par  
Foi que veio a geração  
De official de justiça  
Juiz de orphão, e escrivão  
Fiscal, e conductor de trem  
Collector e sachristão.<sup>50</sup>

Apenas alguns são excluídos dessa linhagem e igualados ao bicheiro: o senhor de engenho, o dono de hotel, o redator, o caixeiro e o dono de armazém. O autor não esclarece as razões dessa exclusão, pois é possível que o seu leitor pudesse deduzi-las. Segundo ele, foi um homem de mil anos o responsável por tais afirmações, inclusive contando como surgiu a tribo do “nova seita” e o pregador. O segundo poema, praticamente continuação do anterior, narra a origem da aguardente, contada pelo mesmo homem. Em outro folheto, o poema *O pezo de uma mulher* trata das qualidades negativas da mulher após o casamento e de como o homem é por ela seduzido.

<sup>49</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Os filhos do rei miseria / A criação da aguardente / conclusão do Reino da Pedra Fina* (exemplar sem capa); Idem. *Casamento a Prestação / Testamento de Cancão de Fogo*, s. d. (1910/1912); Idem. *A cura da quebradeira / O pezo de uma mulher*, Paraíba: Typografia da Popular Editora, junho de 1915.

<sup>50</sup> Idem, *Os filhos...*, p. 1.

Para um comprador analfabeto, entretanto, não basta o título. Inúmeros são os relatos que se referem à compra de um folheto após a audição de um trecho – daí a importância da capacidade de leitura e performance do folheteiro. Portanto, é o próprio vendedor quem vai indicar a que gênero pertence a história. A imagem da capa, em especial aquelas produzidas especificamente para uma narrativa, passam a auxiliar a identificação do folheto.

No início deste capítulo, pudemos acompanhar o processo de apropriação de imagens e criação de ilustrações específicas para cada narrativa. As primeiras capas de folhetos e os clichês destinados às capas de romance eram apropriações de ilustrações produzidas para outro fim: anúncio, vinhetas de caracterização humana ou animal, fotografias para cartão-postal e fotografias de cenas de cinema utilizadas nas propagandas. Estampadas nas capas, elas adquirem sentido novo, diverso daquele a que se destinaram: as imagens passam a ter significância de acordo com o vínculo estabelecido com o texto. É o que se verifica em relação às vinhetas da capa do folheto *Discussão do autor com uma velha de Sergipe* (fig. 24). A figura da mulher é caricatural e veste trajes não usuais para a época. Ampliando a imagem, vê-se que a linha curva próxima ao queixo é um largo sorriso. Foi uma escolha bastante

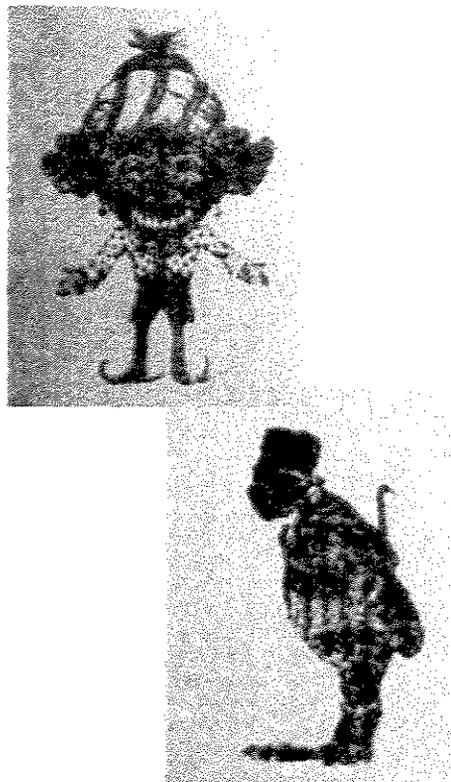


fig. 24 • Vinhetas estampadas na capa do folheto *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*.



fig. 25 • *Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*, de Leandro Gomes de Barros, s. d. Desenho. (FCRB)

interessante, pois o folheto trata de um debate entre Leandro Gomes de Barros e uma velha, que quase lhe “quebra o cachaço”. Um mediador leva o autor ao encontro de Dona Manhosa, na intenção de “mettel-o / Entre um quente e dois fervendo”.<sup>51</sup> Ao ser chamada à “questão mais perigosa”, solta “uma risada gostosa”,<sup>52</sup> numa prova de que para ela não havia debate que a derrubasse. De fato, Leandro Gomes não resiste e confessa ter sido ela a primeira pessoa a, mais do que silenciá-lo, fazê-lo engasgar. Para o autor, a velha é uma “serpente assanhada”, “cascavel”, encomendada pelo diabo e, ao final, o próprio. Para o autor, não é uma mulher como outra qualquer e a vinheta escolhida remete até mesmo à idéia de uma feiticeira. Se não fosse o texto, a imagem poderia ser apenas uma cômica vinheta de uma artista circense, ou algo semelhante. A figura que representa o autor parece reverenciar ou olhar curiosamente para a imagem oposta. Contrapondo ao teor do texto, pode-se dizer que o autor está à espreita do que lhe aguarda. Uma segunda imagem (fig. 25) sugere a relação que se estabeleceu entre os dois: a mulher parece ralar com o autor, que tem seu tamanho diminuído diante da capacidade da adversária. Na capa do exemplar publicado por João Martins de Athayde (fig. 26), o desenho não reforça esta idéia mas tenta retratar uma velha em trajés típicos e o autor conforme seu retrato. Devemos conside-

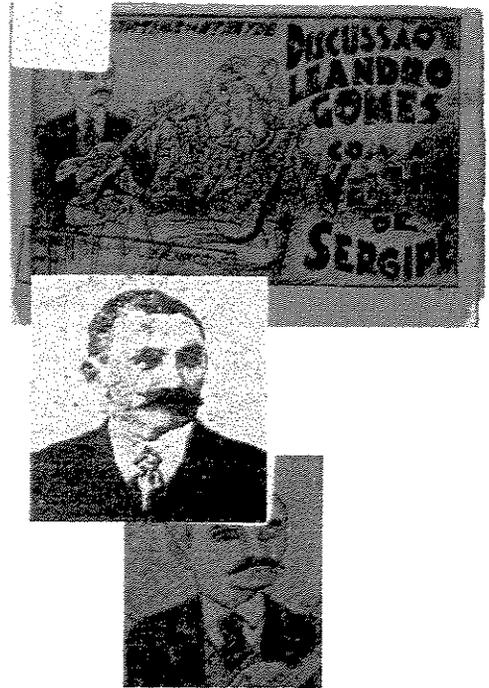


fig. 26 • *Discussão de Leandro Gomes com a velha de Sergipe*, de Leandro Gomes de Barros, editado em 22.06.56. No destaque, a comparação da fotografia com o desenho.  
(AEL)

<sup>51</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, s.d., p. 1. O debate é muito interessante pois se trata de uma crítica, por parte de uma mulher, à postura do autor em relação às mulheres, que aparece em folhetos cujo tema é o casamento ou a sogra.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 3.

rar que nem todas as velhinhas usam o mesmo penteado e o mesmo corte de vestido, como sugerem as duas imagens. Pode ser que mulheres repentistas, mesmo as de mais idade, usem chapéu, tenham cabelo solto e vistam calças. Entretanto, a imagem que se associa à palavra “velha” é a de uma senhora magra trajando um vestido, diferentemente de “vovó”, que traz à mente uma senhora mais gordinha, com o mesmo vestido e coque.

Da mesma maneira que as vinhetas utilizadas no folheto acima referido, as do folheto *Como João Leso vendeu o Bispo* (fig. 27) adequam-se à narrativa. No texto aparece um trecho em que o bispo lê uma carta, justificando a imagem estampada. João Leso é um indivíduo astuto, que consegue enriquecer ludibriando o clero. A pose estranha da figura estampada abaixo ganha, assim, significado de irreverência.

Analisando as diferentes edições de *A força do amor*, verificamos uma possível leitura da vinheta – que se dá posteriormente à impressão da capa – e a especificidade da ilustração feita especialmente para o folheto, normalmente de uma cena importante do enredo – cuja concepção, portanto, é anterior à impressão da capa. Ignorando o título, a vinheta não oferece indício sobre o conteúdo e nem sobre o gênero. É na



fig. 27 • *Como João Leso vendeu o Bispo*, de Leandro Gomes de Barros, s. d. Vinhetas. (FCRB)

capa ilustrada com desenho que o comprador não alfabetizado poderá reconhecer a história de Leandro Gomes de Barros.

Caso semelhante pode ser verificado nas duas edições de *O cachorro dos mortos*, uma de suas mais famosas histórias. Segundo o autor, baseia-se em um fato ocorrido no século anterior, entre os anos de 1806 e 1809:

Leitor não levantei falso  
Escrevi o que se deu,  
Aquelle grande successo  
Na Bahia aconteceu [...] <sup>53</sup>

Esta história é peculiar por não se enquadrar perfeitamente nos núcleos temáticos desenvolvidos nos romances. Nas primeiras estrofes não aparece o animal protagonista, embora seja apresentada a família de Oliveira, proprietária do cachorro, a sua morada (“Na província da Bahia, / Distante da capital / Tres leguas ou menos seria, / Sebastião de Oliveira / Allí n’um canto vivia”) e sua condição econômica (“O velho não era rico / Mas vivia satisfeito” <sup>54</sup>). O filho é advogado e bem quisto entre as autoridades governamentais e suas filhas são belas. Valdevino, “fera carniceira” “da espécie de Caim”, <sup>55</sup> filho de um fazendeiro espanhol e vizinho da família, procura flertar com uma das moças, sendo rejeitado. O folheto apresenta uma história típica de mulheres perseguidas por homens indesejados, mas não se desenrola dentro desse padrão. Recusado por Angelita, Valdevino mata os filhos de Oliveira numa emboscada, num local onde se realizava uma festa anual, e tem por testemunha o cão da família, o “velho” Calar:

Calar um cachorro velho  
Que o mesmo Sebastião criou

<sup>53</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro dos mortos*, Guarabira: Pedro Batista & Cia., 1919. O poema é datado de 1911.

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*, p. 3 e 4.

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

Vendo Floriano sahir,  
Calar o acompanhou,  
Floriano o quis voltar  
Porém Calar não voltou.<sup>56</sup>

Após matar Floriano, o cão investe contra o assassino, mas este o amarra. As moças vão ao local do crime e também são mortas. Calar é envolto em mistério, especialmente em função das palavras de Angelita, ditas antes de expirar, como premonição ou feitiço:

Pondo a mão na punhalada  
Disse: monstro desgraçado  
Aquelle velho cachorro  
Que está alli amarrado  
Descobrirá este crime  
E tú serás enforcado.

Olhou para um gamelleiro  
Que tinha junto à estrada  
Dizendo: e tu gamelleiro,  
Vistes a scena passada;  
És uma das testemunhas  
Quando a hora for chegada.

[...]

Olhou para o cão e disse:  
“Olha meu velho Calar,  
Tú dirás tudo ao juiz  
Sem elle a ti perguntar  
Esta velha gamelleira  
Fica para te ajudar.”<sup>57</sup>

A participação da gameleira é explicitada logo a seguir: Valdevino havia assinado a confissão do crime, guardada na carteira que é perdida e esquecida por uma “força occulta”, ao recostar-se à árvore na espera de sua vítima. O assassino fica irritado com os uivos de Calar e

<sup>56</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *O cahorro...* (op. cit.), p. 8.

<sup>57</sup> Idem, *ibidem*, p. 10-11.

tenta lançar um golpe de facão. Errando, liberta o cão. Toda a justiça é acionada, mas os pais morrem de desgosto. As estrofes seguintes narram o lamento pelas mortes. Três anos depois, na festa anual, na presença de autoridades o cão aparece seguindo o velho Pedro. No local da emboscada, faz a sua reverência e demonstra o seu lamento. Comentários acerca do animal são tecidos pelos participantes da festa. Valdevino, após um período de ausência, resolve aparecer e, assim, o crime é desvendado graças à atitude do cão perante o vilão. Entretanto, seu pai suborna o carrasco para livrá-lo da sentença de morte e novo período de busca se faz. Durante a fuga, Valdevino tem uma visão fantástica, ao deparar-se no local do crime: vê os vultos da família e uma carruagem que conduz um magistrado. Este diz “sangue inocente, / Breve hás de ser vingado”.<sup>58</sup> Vê também o cachorro, que festeja os vultos, mas é ordenado a voltar após ouvir recomendações. Mais tarde o cachorro identifica o responsável por acobertar o criminoso que, finalmente, é punido. Feita a justiça, Calar falece e é enterrado com dignidade. O poema tem 189 estrofes, mas somente a partir da 176<sup>a</sup> é narrada a história do cão. Sua fidelidade é ressaltada na estrofe 184, em que o animal reverencia, com muito sofrimento, o sepulcro de seus donos.

Dessa forma, o título remete ao protagonista,



fig. 28 • *O cachorro dos Mortos*, de Leandro Gomes de Barros, s. d. É provável que a ilustração seja uma vinheta. (FCRB)



fig. 29 • *O cachorro dos Mortos*, de Leandro Gomes de Barros, Guarabira: Pedro Batista, 1919. A imagem parece tratar-se de xilogravura. (FCRB)

<sup>58</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro...* (op. cit.), p. 35.

apesar de, no início, ele aparecer como figura secundária. Os demais protagonistas seriam os entes da família de Oliveira, portanto, os mortos. A imagem que estampa a capa do primeiro exemplar (fig. 28) ilustra o cão, mas não se pode afirmar a partir dela que o folheto traz a narrativa de *O cachorro dos mortos* – embora seja possível que o comprador faça a associação, certificando-se com o folheteiro. O volume publicado por Pedro Batista (fig. 29) tem um desenho mais específico: ilustra um cachorro cuja condição emocional é revelada, em concordância com a narrativa, nas proximidades de três sepulturas.

Nem sempre, porém, as imagens referem-se ao conteúdo do folheto. Algumas vezes encontramos exemplares cuja ilustração não apresenta conexão com o poema. É o caso do folheto *Tudo agora levantou* (fig. 30). Na capa foram estampadas uma fotografia (provavelmente a do autor) e uma vinheta em que estão representados uma luminária de mesa, um caderno, uma pena e um tinteiro, numa alusão à atividade de escrita. Os versos referem-se ao aumento dos preços e à inflação:

A gasolina subiu  
e o povo se oprimiu  
tudo o mais evoluiu  
a conta da luz aumentou  
bandolim e réco-réco



fig. 30 • *Tudo agora levantou*, de José Costa Leite, s. d. Fotografia e vinheta. (CEDAE)

subiu brinquedo e boneco  
regador, lata e caneco  
tudo agora levantou <sup>59</sup>

Contudo, a tendência é a adequação da imagem ao texto – seja no uso de vinhetas e ilustrações que tiveram fins diversos ou no caso das ilustrações feitas para o poema. Com o domínio da gráfica de Athayde, a partir da década de 1920, há uma padronização de um tipo de ilustração para cada gênero, o que permite identificá-lo através da imagem.

## 2.3 Imagem e Gênero

### desafios

Os desafios reproduzem as pejejas realmente ocorridas ou fictícias, muitas vezes com a criação de personagens – demônios, sogras e nova-seita – em debate com o autor do folheto ou outro personagem. Na reprodução de pejejas reais, existe uma seleção que destaca os aspectos mais relevantes e até mesmo criação, quando lacunas de memória são completadas pelos versos de quem escreve. Disso resulta uma variedade grande de versões referentes a um mesmo episódio. Há até mesmo casos de divergência do vencedor de um folheto para outro. Tanto no desafio reproduzi-

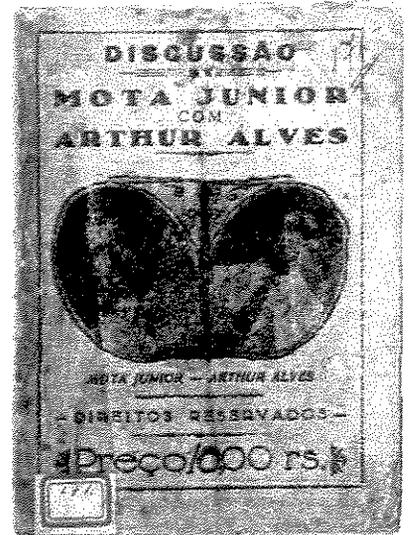


fig. 31 • *Discussão de Mota Junior com Arthur Alves*, s.d. Neste folheto, abaixo de cada foto está impresso o nome do cantador. (FCRB)



fig. 32 • *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanez*, Editor Proprietário: José Bernardo da Silva, 20.05.64. Desenho (CEDAE)

<sup>59</sup> LEITE, José Costa. *Tudo agora levantou*, s. d., p. 5.

do quanto no fictício, as regras poéticas da peleja improvisada são respeitadas. As alterações formais utilizadas como estratégias para derrotar o adversário são comuns, sendo devidamente avisadas, como se dá no caso da cantoria. O teor do desafio consiste no autoelogio e depreciação do adversário e também testes de conhecimento “científicos”. Há casos em que os poetas descrevem como se deu o encontro, para depois reproduzi-lo, podendo voltar a intrrometer-se e, no final, concluir o folheto.

Assim como nos títulos incluem-se as palavras “desafio”, “peleja” ou “encontro” para designar esse gênero, padronizou-se um esquema imagético para as capas, facilitando a identificação visual, possivelmente baseada no esquema compositivo das fotos que se costumava estampar nas capas – dois cantadores sentados lado a lado, cada um segurando o seu instrumento. Outra forma explorada foi a impressão de um retrato de cada cantador impresso lado a lado (fig. 31) – algumas vezes, na falta da fotografia, recorria-se ao retrato em desenho. Nestes casos, há uma grande chance de o público reconhecer os protagonistas, sem a necessidade de leitura do título.

Para ilustrar pelejas fictícias, outras técnicas de ilustração eram solicitadas, como o desenho (fig. 32) e



fig. 33 • *Peleja de Severino Simeão com Ana Roxinha*, de Severino Simeão, editado por João José da Silva, s. d. Xilogravura (CEDAE)

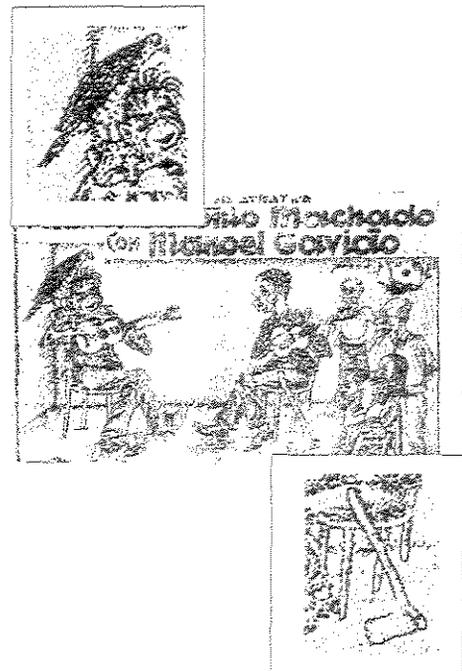


fig. 34 • *Peleja de Antônio Machado com Manoel Gavião*, por João Martins de Athayde, s. d. (CEDAE)

a xilogravura (fig. 33), muitas vezes no mesmo esquema compositivo citado acima. No desenho, além da possibilidade de reprodução fiel do personagem (por exemplo o retrato de Leandro Gomes de Barros) os personagens podem ser identificados pelo elemento referente à alcunha, como se pode notar nos folhetos *Peleja de Antônio Machado com Manoel Gavião* (fig. 34) e *Serrador e Carneiro*<sup>60</sup> (fig. 35). Outro detalhe é a possibilidade de incluir o público, tanto em desenho quanto em xilogravura (fig. 36).

A produção da editora paulista não foge a este esquema. Entretanto, percebe-se que as imagens são realizadas por profissionais formados num universo cultural totalmente diverso do da literatura de cordel e do nordeste. Por exemplo, o ilustrador do folheto *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo* (fig. 37) veste seus personagens com roupas adequadas ao clima das regiões sul e sudeste. No Nordeste, ao menos no passado, o traje adequado era o terno (fig. 38). O clima de peleja é mantido: o Diabo parece surpreender-se com a segurança de Manoel, que apenas sorri de satisfação diante do adversário acuado. O público ri da situação, o que leva a entender que a figura do mal pode e deve ser desprezada, não merecendo consideração. Na imagem mais antiga, tanto Manoel quanto o Diabo têm os rostos crispados e o público também se mostra tenso.

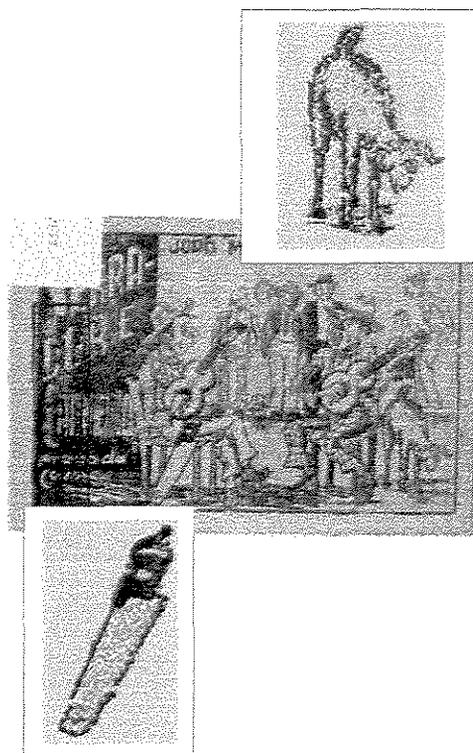


fig. 35 • *Peleja de Serrador e Carneiro*, por João Martins de Athayde. Desenho. (AEL)

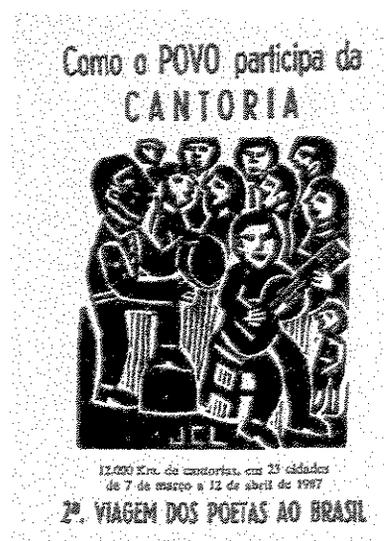


fig. 36 • *Como o povo participa da cantoria - segunda viagem dos poetas ao Brasil 1987*, xilogravura de José Costa Leite. (MA)

<sup>60</sup> Ambos folhetos editados por João Martins de Athayde, s.d.

Parece que o ilustrador quis retratar o momento de maior tensão.

No conjunto de folhetos sobre a peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho, que possui várias edições com capas diferentes, aparece um dado curioso: a maioria das imagens retrata os repentistas com sua viola, porém, somente uma, em folheto que parece ser o mais antigo deles, há a preocupação em identificar corretamente o instrumento do cego Aderaldo: uma rabeca (fig. 39). A distorção que se observa nas outras imagens, inclusive com a descaracterização de Zé Pretinho (fig. 40), pode ser resultado do grande sucesso do folheto, “ainda hoje tão procurado pelos que apreciam a Literatura de Cordel”<sup>61</sup> que, ao tornar famosos os personagens, dispensaria a identificação dos mesmos.

Algumas imagens permitem uma leitura posterior de associação ao termo “confronto”, em razão de os personagens estarem retratados um de frente para o outro ou um contraposto ao outro (fig. 41). Outros tornam-se alegoria da contenda musical – quando a imagem apresenta os instrumentos entrecruzando-se como espadas (fig. 42) – ou simplesmente do encontro – quando os instrumentos se cruzam, mas os cantadores estão sentados (fig. 43). É possível encontrarmos imagens simbólicas como a estampada no folheto *Importante*



fig. 37 • *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, autoria indicada de João Martins de Athayde, s. d. Desenho policrômico. (AEL)



fig. 38 • *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, s. d., Paraíba: Popular Editora, 1912. Desenho. (FCRB)

<sup>61</sup> MENEZES, Otávio. *Peleja de Aderaldo e Zé Pretinho* in: *Váral*, revista de arte, poesia e idéias, Fortaleza, n. 4, s.d.

*peleja de Francisco Borges com a poetisa norteriograndense Francisca de Assis* (fig. 44). Ela é simbólica na medida em que apresenta o formato de coração e duas violas cruzadas, remetendo à idéia de um encontro amoroso. Entretanto, a peleja reproduzida não faz nenhuma menção a essa idéia.

As imagens dos folhetos de peleja contribuem para a associação da literatura de cordel com a cantoria. Por essa razão, é comum encontrarmos uma representação de violeiro ilustrando um folheto cujo tema é a literatura de cordel. Há uma imagem, porém, que inverte essa situação, estampada na capa de *Peleja de João Crispim Ramos com Rodolfo Coelho Cavalcante* (fig. 45). Os contendores carregam um instrumento interessante: o folheto. Ela é importante na medida em que os poetas assumem a condição de escritores de poesia e não de violeiros. Sendo a primeira edição realizada em 1978, a imagem revela o reconhecimento do poeta de bancada, enquanto participante – ou criador – de um desafio.

Outro fator que contribui para a confusão entre cantoria e literatura de cordel está na sua origem:

O universo poético das cantorias passa a ser publicado em forma de folhetos, surgindo um intercâmbio entre as apresentações orais e os textos impressos: histórias publicadas em folhetos são decoradas pelos cantadores e

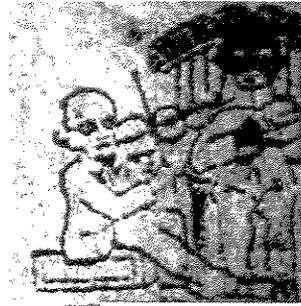


fig. 39 • *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, de Firmino Teixeira do Amaral, Ed. Guajarina (indicação no alto da capa: Suplemento da Guajarina), s. d. Desenho, (FCRB)

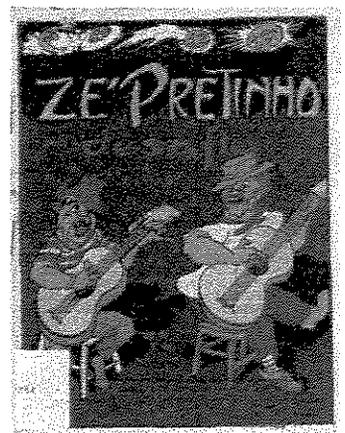


fig. 40 • *Zé Pretinho – desafio, peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, Editora A Modinha Popular, s. d. Desenho policrômico. (AEL)

passam a ser apresentadas nas sessões de cantorias; composições orais ganham forma impressa.”<sup>62</sup>

Quando as histórias são decoradas e apresentadas por cantadores, certamente a sessão será acompanhada pelo som da viola ou outro instrumento musical.<sup>63</sup> Por outro lado, quando a cantoria – ou qualquer outra narrativa – é apresentada por um leitor, provavelmente ele não terá à mão o instrumento musical. De qualquer forma, a performance também será determinada pela expectativa e reação do público, como ocorre na cantoria. Assim, a sessão de leitura pode ser considerada um desdobramento da sessão de cantoria, que é reservada aos cantadores dotados de capacidade de criação poética. Mauro Barbosa define-a como versão “democrática” da sessão de cantoria:

Podemos pensar a leitura do folheto como versão mais ‘democrática’ da situação de cantoria. (...) O saber e a memória estão ali, cristalizados no papel, prontos a ganhar vida nas mãos de um leitor. É claro que ler folhetos exige competência: ler, antes de mais nada, ou pelo menos decorar, cantar e parafrasear.<sup>64</sup>

Leitores capacitados podem deixar a marca de sua personalidade na performance – o que vai ser mais importante que o próprio autor.

Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais,



fig. 41 • *Peleja de Geraldo Mousinho com Cachimbinho*, de José Costa Leite, s. d. Xilogravura do autor. (CEDAE)



fig. 42 • xilogravura do folheto *Peleja de Minelvino Francisco Silva com uma mulher misteriosa*.

<sup>62</sup> ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* p. 161.

<sup>63</sup> Vale ressaltar que, embora a estrutura poética e até mesmo os temas dos folhetos tenham origem na tradição das cantorias, não há lógica em denominar a poesia oral coletada como literatura de cordel nordestina.

<sup>64</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos: A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais - FFLCH, USP, 1979, p. 52-55.

afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer.<sup>65</sup>

## poemas de época

O poeta Manoel d’Almeida Filho acredita que o público tradicional prefere a leitura do folheto à do jornal. Afirma, inclusive, que “livro em prosa mesmo ele não gosta”,

[...] nem gosta do jornal, a notícia do jornal. Ele não entende. [...] Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. [...] Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando.<sup>66</sup>

Esta opinião demonstra a importância da forma poética para a apreciação e compreensão de um texto. Os poetas, então, atuam como mediadores trazendo ao público as informações elaboradas em esferas culturais diversas, como o cinema – assunto a ser abordado adiante – ou as notícias dos jornais. Eles adequam os fatos apresentados nos jornais “ao universo de crenças e valores de seu público, fazendo com que o ponto de vista do texto coincida com o ponto de vista do leitor. Mesmo fatos de natureza política ou econômica geral são apresentados enfatizando-se sua repercussão sobre as camadas populares.”<sup>67</sup> As informações são processadas de maneira a aproximar seu leitor do fato noticiado, permitindo a compreensão do seu significado ou de sua dimensão e as conseqüências possíveis.



fig. 43 • *Peleja de Ana Roxinha com Maria Roxinha*, de Caetano Cosme da Silva, editado por João José da Silva, s. d. Xilogravura. (CEDAE)

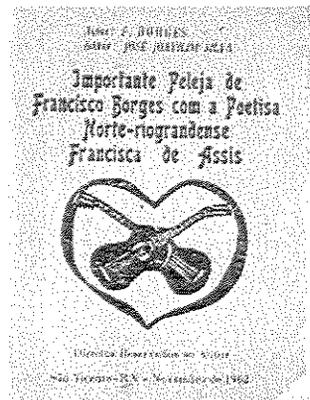


fig. 44 • *Importante peleja de Francisco Borges com a poetisa norte-riograndense Francisca de Assis*, de Francisco Borges, editado por José Joavilim Silva, nov. 1962. Xilogravura. (FCRB)

<sup>65</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1997, p. 222.

<sup>66</sup> Manoel d’Almeida Filho, em entrevista a Mauro Barbosa. *Apud* ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* P. 54.

<sup>67</sup> ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* p. 199.

Os folhetos de época correspondem ao gênero da literatura de cordel que abriga esses poemas. São bastante numerosos, porém, poucos são os reeditados. Hoje temos acesso aos folhetos de época produzidos no início do século graças ao trabalho de coleta e arquivo empreendido pelos folcloristas, visto que a efemeridade é uma de suas características:

Leandro tinha muito folheto de época. Folheto de época, passa. Vende muito na hora, depois o povo esquece. Romance não, fica se é bom.<sup>68</sup>

Assim como o jornal, o folheto de época tem existência curta e vende muito de acordo com a importância do fato noticiado. Por exemplo, por ocasião da morte de Getúlio Vargas, 150.000 folhetos de um único editor foram vendidos. O poeta José Francisco Soares, auto denominado “poeta-repórter”, chegava a vender 50.000 exemplares num único dia.<sup>69</sup> São números bastante significativos. Em 1951, o jornal *Diário Carioca* atingia a marca dos “45.000 exemplares nos dias úteis e 70.000 aos domingos”,<sup>70</sup> uma proeza para a época, atingida em virtude de uma reformulação na técnica de apresentação de notícias. Atualmente, o jornal *Folha de São Paulo*, por exemplo, registra a tiragem de 527.650 exemplares.<sup>71</sup>

É importante destacar uma diferença entre o jornal e o folheto: o primeiro pode faltar com a verda-



fig. 45 • *Peleja de João Crispim Ramos com Rodolfo Coelho Cavalcante*, 1a. edição junho de 1976. Xilogravura de Dila (BMA)

<sup>68</sup> Entrevista de Marcelo Soares, xilógrafo residente no Rio de Janeiro, a Orígenes Lessa. LESSA, Orígenes. *A voz dos Poetas*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 34.

<sup>69</sup> José Francisco Soares (Campina Grande-PB, 1914 - ?) poeta e vendedor, publica desde 1929. O número citado tem como fonte a entrevista de seu filho Marcelo Soares a Orígenes Lessa e refere-se a um folheto cujo tema é o falecimento de um político do Nordeste, Alcides Teixeira. Conforme Marcelo, foi com esse resultado que o pai decidiu dedicar-se à profissão de “poeta-repórter”, portanto o período desse evento deve estar compreendido entre os anos 30 e 40. LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 40; o número de vendas relacionado à morte de Getúlio Vargas consta em ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 90.

<sup>70</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, p. 453.

<sup>71</sup> *Folha de São Paulo*, 10 de agosto de 1998. Informação constante no índice. Vale lembrar que de domingo o número de tiragem é maior, pois é quando leitores não assinantes costumam fazer sua compra esporádica de jornal.

de para aumentar as vendas ou para satisfazer interesses ou simplesmente pode errar, segundo os poetas. Estes, ao contrário, não têm vínculos a não ser com o povo, ao qual devem a verdade.

Os poemas são tidos pelos seus autores como portadores de verdade, em oposição aos jornais que “mentem para aumentar as tiragens.” (João Martins de Athayde, *Novas Proezas de Lampião*).<sup>72</sup>

As imagens das capas dos primeiros folhetos de época são bastante variadas, tendo fotografias, xilografuras, desenhos ou simplesmente as orlas decorativas. O mesmo ocorre com as mais recentes, que têm estampadas as fotografias das pessoas a que fazem referência ou uma ilustração que pode ser um desenho ou uma gravura (fig. 46). José Soares costumava recorrer à fotografia e, com a valorização da xilogravura, a xilógrafos como José Costa Leite ou Jotabarro,<sup>73</sup> mas passou a incentivar o filho no aprendizado da xilogravura para a agilização da produção de seus folhetos. Marcelo Soares tenta descrever o desespero de seu pai:

Eu sempre acompanhava os desesperos do velho. Escrevia o folheto, encomendava a capa, o colega atrasava, o folheto saía fora de hora, se vendia menos. Prejuízo danado, seu compadre. Ele tinha ilustradores legais: o Jotabarro, que vivia naquele tempo em Glória de Goitá, o José Costa Leite, que era bacana, mas vivia em Condamo, e outros mais. Mas o fato deles morarem no fim do mundo era um atraso de vida. Principalmente se era caso



fig. 46 • *Carta de Jesus Cristo ao presidente Sarney*, de Mestre Azulão e Chiquinho do Pandeiro. Gravura em linóleo de Erivaldo. (RP)

<sup>72</sup> TERRA, Ruth Brito Lemos. *Op. cit.* p. 72.

<sup>73</sup> Jotabarro é como assina João de Barros (Glória de Goitá-PE, 1935), xilógrafo, poeta popular e cantor, veio para São Paulo em 1972 e atualmente reside em Embu.

de avião ou de morte importante. O povo tem pressa. Às vezes ele tinha que usar fotografias, que é meio chato.<sup>74</sup>

Nesta citação, porém, ele revela uma posição que procura resguardá-lo enquanto xilógrafo popular: “usar fotografias é meio chato”. Falando a um representante intelectual, o xilógrafo tenta adequar-se à concepção de que os gravadores populares são os “ilustradores legais”, isto é, à idéia que se formou sobre a originalidade da xilogravura, em detrimento da fotografia.

Algumas vezes o texto se reporta à imagem da capa. No caso do folheto *A criança que nasceu com duas cabeças e três braços em Pernambuco*, a fotografia do bebê é utilizada para comprovar a realidade do fato.

Eu narro somente o fato  
Conforme me foi contado  
Porém eu não vi, não posso  
Narrar como foi causado  
O que é certo que eu noto  
De acordo com a foto  
Que vai no livro estampado<sup>75</sup>

O folheto enquadra-se na categoria definida por alguns autores como “exemplos”, isto é, os folhetos de época que tratam de fenômenos excepcionais, normalmente vistos como decorrência de uma causa sobrenatural, e têm interpretação moralizante. Segundo o poeta, a criança é fruto de um castigo divino a uma mulher que blasfema a Deus pela dificuldade de engravidar. Quando isso ocorre, o castigo é duplo: tem uma criança defeituosa e falece durante o parto. O autor inclui um discurso contra a pílula anticoncepcional, em conformidade com a Igreja Católica.

<sup>74</sup> Marcelo Soares em entrevista a Orígenes Lessa. LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 37.

<sup>75</sup> CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A criança que nasceu com duas cabeças e três braços em Pernambuco*, 1ª ed., maio de 1969, p. 4.

O desenho criado para *A cura da quebradeira* (fig. 47) também mantém um diálogo com o texto. A estrofe transcrita reporta à imagem da capa:

Essas figuras da capa  
Estão ahi para explicar  
Este de frente está lendo  
O de trás quer se arranjar  
É doente que procura  
Remédio para o curar<sup>76</sup>

O homem da frente lê e o de trás busca o remédio para a “cura da quebradeira”, isto é, dinheiro para amenizar os problemas financeiros. O folheto pode ser comparado a uma crônica de época totalmente irreverente ao aconselhar o roubo “inocente” frente à onda de falência devido à crise econômica. Em momento algum Leandro Gomes de Barros utiliza o termo “dinheiro” como sendo o remédio, a não ser para dizer que a sua falta é efeito da “quebradeira”. A metáfora fica explicitada através do desenho. O leitor que está sendo roubado tem à mão um jornal e usa chapéu e trajes apurados, enquanto o personagem que procura o “remédio”, pela própria postura, apresenta-se em desalinho. Como um gatuno – uso o comparativo porque, graças ao texto, sabe-se que é um “doente” –, atua sorrateiramente, sem que o leitor perceba. A imagem do leitor de jornal reforça e é reforçada pela declaração de João Severo da Silva:



fig. 47 • *A cura da quebradeira*, de Leandro Gomes de Barros, Typografia Popular Editora, junho de 1915. Desenho. (FCRB)

<sup>76</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A cura da quebradeira*, Paraíba: Tipografia da Popular Editora, junho de 1915, p. 3

Televisão ninguém se falava, então era o folheto mesmo. Jornal era só pra o rico. <sup>77</sup>

O leitor retratado, portanto, é uma pessoa de bom nível econômico, imune à “quebradeira”, descrita como uma doença:

Entre todas as molestias  
A pior é a quebradeira  
É superior á febre  
Coça mais do que frieira  
Não há thisica tão damnada  
Como thisica de algibeira. <sup>78</sup>

É uma doença que atinge bens materiais da casa, esfriando o fogão, quebrando jarras, panelas, estragando roupas e consumindo o dinheiro. O mal é tão grave que é acompanhado de mau augúrio. O texto prossegue com uma confabulação entre frades e bispo que chegam à conclusão de que o remédio está em cofres municipais, acumulado nas fábricas, nos bancos, e nos tesouros estaduais. No final, ironiza completamente, introduzindo um personagem que antes não havia aparecido. Seu sobrenome, Gatuno, revela sua índole, que lhe confere a alta capacidade de cura – bastaram três doses para adquirir fortuna.

João Gatuno coitadinho,  
Soffria um mal incuravel,  
Fazia pena se olhar  
A roupa do miserável;  
Com trez doses que tomou  
Tem fortuna incalculavel. <sup>79</sup>

O personagem ladrão retratado no desenho pode não ser João Gatuno, já que o texto refere-se à imagem somente como um auxiliar para a compreensão da ironia do autor. Ao mes-

<sup>77</sup> Depoimento de João Severo da Silva (Ingá-PB, 1942), poeta, tipógrafo e comerciante. in: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. Op. cit. p. 52.

<sup>78</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *A cura da...*, 1915, p. 4.

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

mo tempo, a figura pode ser o personagem que aparece no final do poema, afinal, trata-se de um ladrão.

### romances e histórias

Esta categoria reúne os folhetos de narrativas variadas, tematizando, em geral, as dificuldades de um casal para superar obstáculos, uma mulher honesta que é castigada injustamente pelo marido por causa de um admirador rejeitado ou feitos heróicos. Em quaisquer destes temas o auxílio mágico ou divino pode ser o elemento que possibilitará o desenlace do enredo. Muitas vezes, uma narrativa heróica tem como pano de fundo uma história amorosa. Além disso, a literatura de cordel absorveu narrativas de diversas origens, como Carlos Magno e as aventuras dos Pares de França. Até mesmo contos russos podem ser detectados nas histórias dos folhetos nordestinos.<sup>80</sup>

Há casos de narrativas epistolares, como os folhetos *A carta do patrão e a resposta do vaqueiro* (fig. 48) e *As dores de uma traição e a vingança de uma mulher* (fig. 49).<sup>81</sup> Neles, os fatos são narrados em duas cartas, sendo a segunda resposta da primeira. O segundo folheto é bastante interessante na medida em que apresenta duas versões de um fato: a traição cometida por uma mulher. A primeira carta, a do homem, lamenta a separação e recorda com saudade a época



fig. 48 • *A carta do patrão e a resposta do vaqueiro*, de Chico Pedra, 1980. Gravura identificada com as iniciais A. A. (AEL)



fig. 49 • *As dores de uma traição e a vingança de uma mulher*, de Aleixo Leite Filho. Xilogravura de Dila.. (AEL)

<sup>80</sup> FERREIRA, Jerusa Pires. *Contos Russos no Nordeste*, in: Sábado, *op. cit.*

<sup>81</sup> PEDRA, Chico. *A Carta do patrão e a resposta do vaqueiro*, 1980; LEITE FILHO, Aleixo. *As dores de uma traição e a Vingança de uma mulher*, s. d.

em que formavam um casal apaixonado. Recorda também a traição, mas deixa claro o desejo de perdoá-la. A resposta tem um tom muito severo e revela o outro lado da história:

No tempo que eu era besta  
Eu agüentei muito coice  
Mas este tempo já foi-se  
Hoje tu não me encabresta  
De segunda até sexta  
De farrar não tinha fim  
Tua vida era um jardim  
E eu vivia de castigo  
Se queres ser meu amigo  
Te esquece logo de mim.<sup>82</sup>

Na segunda versão, o personagem masculino perde a condição de vítima. Para a mulher, ele tinha atitudes extremamente machistas e egoístas, justificando a procura por um novo companheiro. Curiosamente, o nome do pivô da separação é Serafim, anjo de hierarquia superior. Sua personalidade contrapõe-se à de “grosso, frio e cafona” que “vive na fossa ou na lama”<sup>83</sup> do homem que pede a reconciliação. A versão feminina acaba ganhando o significado de chegada ao céu, após ter deixado o inferno. Além disso, Serafim é estudante: cursa ao mesmo tempo “Mobral e Tilografia”,<sup>84</sup> o que incentiva a mulher a batalhar por um diploma.

Meu velho vê se te arranca  
Que eu vou tratar de estudar  
Quero um canudo ganhar  
Porque posso botar banca  
Agora sai dessa tranca  
De careta feia assim  
Sé quem tem medo é saquim  
No meu conselho prossigo

<sup>82</sup> LEITE FILHO, Aleixo. *Op. cit.* As páginas estão numeradas de maneira errada. A estrofe encontra-se na página que corresponderia à 5.

<sup>83</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 8.

<sup>84</sup> *Idem*, *ibidem*. Provavelmente “tilografia” refira-se a “datilografia”.

Se queres ser meu amigo  
Te esquece logo de mim.<sup>85</sup>

Produzidos após a década de 1970, ambos os folhetos são ilustrados com gravura e remetem à idéia central de seu conteúdo. *A carta do patrão e a resposta do vaqueiro* estampa na capa a imagem de um vaqueiro lendo uma carta. *As dores de uma traição e a vingança de uma mulher* apresenta um casal em situação de desencontro. É significativo o fato de a figura feminina estar com um objeto de leitura à mão, visto que é ela quem se interessa pela leitura e pelos estudos.

Entre os anos de 1920 a 1970, porém, utilizou-se com freqüência a fotografia nas capas de romances e histórias. Quando o poema privilegia o tema do encontro amoroso, podem ser encontradas capas com fotografias de figuras femininas, como se vê no folheto *O príncipe e a fada* (fig. 50). *Branca de Neve e o soldado guerreiro*<sup>86</sup> traz uma foto de cartão-postal de uma mulher, similar à fig. 50, seguramente na intenção de representar Branca de Neve, assim como a escolha da vinheta representando uma figura feminina em *A força do amor* se deveu à importância da personagem Marina. A Branca de Neve do folheto não tem relação com a personagem dos contos infantis, que encontra sete anões no meio da floresta. É uma princesa



fig. 50 • *O príncipe e a Fada*, de Leandro Gomes de Barros, Typografia Mendes, 1916/1917. Fotografia. (FCRB)

<sup>85</sup> LEITE FILHO, Aleixo. *Op. cit.* p. 8.

<sup>86</sup> SILVA, José Bernardo da (editor proprietário). *Branca de Neve e o soldado guerreiro*, s. d.

que sofreu um encanto e grava seu nome com uma rosa no corpo do rapaz que a libertará, anos mais tarde. Ao contrário do folheto de Leandro Gomes de Barros, neste a personagem não está presente no decorrer da narrativa, que enfoca o destino do soldado, destacando as qualidades de guerreiro. Entretanto, a presença feminina fica latente, pois já no início da história a princesa faz a aparição enigmática. Ao final, o soldado quebra o feitiço e casa-se com Branca de Neve.

Todavia, convencionou-se o uso de fotografias de casal (fig. 51). Depois da década de 1920, portanto, é comum encontrarmos capas de romances com a “figura nítida e perfeita de artista”. A associação do personagem da história à imagem de uma pessoa seria uma forma de envolver os leitores de uma maneira mais próxima. O retrato de casal, embora seja resultado de uma produção e de uma encenação, portanto num relacionamento inverossímil, revela duas pessoas verdadeiras, isto é, que têm uma existência, contribuindo para um sentimento de solidariedade que facilitará a empatia do público com a história ou os personagens. Dessa forma, os personagens principais são identificados aos modelos e atores retratados nas fotografias. No caso de cartão-postal, os modelos retratados são anônimos, não causando estranheza a adoção de nomes de personagens da literatura de cordel. Entretanto, os ato-



fig. 51 • *O amor de uma estudante ou o poder da inteligência*, de João Martins de Athayde, s. d. (FCRB)

res de cinema são conhecidos e os personagens que eles representam têm nomes. Em capas de folhetos acabam ganhando nova identificação. Por exemplo, Rita Hayworth, em fotografia publicitária do filme *Gilda*, representa a personagem do filme. Em capa de folheto torna-se uma moça sem nome, “que dançou a música de Jesus Cristo”, ou é Rosa, sofrendo na rua da Perdição.<sup>87</sup> Certamente cientes da possibilidade dessa “metamorfose”, alguns poetas utilizaram fotos de amigos e familiares, “só para tirar uma brincadeira”. Liêdo Maranhão cita esses casos, explicando que “se o poeta tem em casa uma fotografia de um colega ou parente do mesmo e, se ‘combina com a história’, encomenda um clichê e usa como capa.”

No folheto *O Homem que fez a Morte Desejar a Morte*, José Soares coloca, como capa do seu livro, a fotografia de Artur Pereira Sales, o maior revendedor de cordel de Maceió [...]. Outro caso do gênero é o folheto *O Homem é o Rei dos Animais e a Mulher é a Rainha da Beleza*, onde o poeta José Costa Leite coloca, na capa, uma foto de casamento do poeta José Carlos, ao lado de sua bela esposa, tirada em 1948. E por último uma estória muito antiga de Athayde, *A Triste Sorte da Meretriz*, foi editada recentemente, por Edson Pinto, com uma fotografia [...] de dona Celeste, viúva do poeta e grande camelô, Antonio Luiz de Penha.<sup>88</sup>

Verifica-se uma verdadeira interceptação de elementos gráficos destinados a fins diversos, das vinhetas às fotografias, emprestando à brochura uma roupagem – a capa –, cujas figuras passam a ter vínculo com os textos publicados. O folheto, em seu aspecto material, abriga produtos produzidos em esferas culturais diversas, o que lhe confere um caráter heterogêneo. Algumas vezes o poeta utiliza não somente uma fotografia de publicidade de cinema, mas transpõe em versos o próprio filme assistido. Neste caso, imprime a figura do personagem referente,

<sup>87</sup> SOUZA JÚNIOR, Severino Marques de. *O exemplo de uma moça que dançou a música de Jesus Cristo*, s.d. e SILVA, Cícero Vieira da. *Os Sofrimentos de Rosa na rua da Perdição*, s.d.

<sup>88</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 66. No capítulo anterior afirmei que os personagens principais eram associados aos modelos ou atores estampados nas capas. O folheto *A Triste sorte da Meretriz*, pode ser encontrado com imagens diversas, dependendo do ano de edição. Vi um exemplar com desenho e outros com xilogravuras. É possível que tenha havido uma capa com fotografia. Não se sabe ao certo as condições em que a substituição foi efetuada, mas a indicação “recentemente” na citação faz supor que Edson Pinto, o folheteiro exaustivamente citado na introdução a este trabalho, cansado das xilogravuras que não lhe rendem muito, elabora uma edição com a capa que agradaria seu público.

como no folheto *Joana D'Arc*, de João José da Silva. Na capa está estampada a imagem de Ingrid Bergman no papel de Joana. O autor esclarece:

Drama trágico e emocionalmente (sic), caso original completo de páginas dolorosas, traduzidas da história da França do tempo em que a Inglaterra invadira uma de suas cidades, e surgira em defesa daquela nação, a heroína Joana D'Arc que em paga de sua grandeza e lealdade pela pátria, fora vendida ao seu próprio rei, e cruelmente sacrificada.<sup>89</sup>

Agora é o texto do folheto que recebe inspiração de fonte diversa: o cinema. O autor “traduz” em versos um caso original da história da França para levá-lo ao conhecimento de seu público. O filme não é visto como uma versão, mas como a reconstituição de um fato verídico. Há pouco referi-me à impressão de verossimilhança causada pela imagem fotográfica, embora a produção envolva uma representação. Esta contradição pode ser compreendida através da comparação com o cinema. Nas décadas de 1920 e 1930, aproximar-se de reações reais (ou enfatizá-las através de mecanismos como o exagero) por parte dos intérpretes era uma das metas do cinema, na tentativa de convencer e sensibilizar o público. Neste sentido, há um evidente paradoxo: forjar uma imagem “hiper real” a partir de um roteiro fictício. Conforme Benjamin, situações paradoxais são comuns no cinema, especialmente durante as filmagens:

[...] pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será rodada semanas depois, numa tomada externa. [...] O roteiro pode exigir, por exemplo, que um personagem se assuste, ouvindo uma batida na porta. O desempenho do intérprete pode não ter sido satisfatório. Nesse caso, o diretor recorrerá ao expediente de aproveitar a presença ocasional do ator no local da filmagem e, sem aviso prévio, mandará que disparem um tiro às suas costas. O susto do intérprete pode ser registrado nesse momento e incluído na versão final.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> *Apud* SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 63.

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 181. O autor analisa a característica seccional da filmagem como um elemento que dispensa a representação de um personagem, como faz um ator de teatro. Assim, o ator de cinema é um intérprete e tanto faz que represente um personagem ou a si mesmo, desde que seja passível de “exposição perante a massa”. Instaura-se uma nova percepção da realidade através dos veículos de comunicação – a difusão radiofônica, as câmeras de cinema e vídeo – e tanto o intérprete profissional quanto o político fazem uso da capacidade de representar-se a si mesmos na tentativa de convencer o público. “Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.” (p. 183)

A montagem de vários segmentos de filmagem – a edição – traz a unidade desejada ao filme, dando sentido à narrativa. Em razão disso, os filmes com referências históricas revelam-se, para os poetas, como um documento visual de um fato histórico, conforme se percebe na citação sobre a adaptação do filme *Joana D'Arc* ao folheto. O mesmo ocorre com a versão da história de Sansão e Dalila, transposta para *A Verdadeira História de Sansão e Dalila* como testemunho de uma história bíblica:

Inspirai-me oh! Providência  
com a lira sublimada  
para que eu conte em versos  
uma história passada  
filmada recentemente  
dentro da Bíblia Sagrada.

Esse importantíssimo filme  
que chama o mundo a atenção  
é uma relíquia sacra  
da nossa religião  
a mais cruenta tragédia  
que fez Dalila e Sansão.<sup>91</sup>

A impressão de verossimilhança pode ser percebida nos versos “uma história passada / filmada recentemente / dentro da Bíblia Sagrada”. Para o autor, a Bíblia é o registro fiel da história sagrada. Portanto, o filme baseado em suas informações – “dentro” ou “conforme” a Bíblia Sagrada – também se torna verídico: é elevado à categoria de uma relíquia sacra. A sensibilização provocada pelo filme leva o autor a caracterizar a história como “a mais cruenta tragédia”. É o exagero emocional de uma produção cinematográfica levando ao exagero da adjetivação que é bastante útil para chamar a atenção do leitor sobre a história, efetivando sua venda.

<sup>91</sup> SILVA, João José da (editor e proprietário). *A verdadeira História de Sansão e Dalila*, apud SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 63. Liêdo Maranhão cita como autor do folheto J. C. Júnior.

Não é raro encontrar folhetos de bravuras com fotografias de artistas de cinema, mas são mais comuns os ilustrados com desenho ou gravura. *Zé Matraca – o valentão de Palmares* e *A volta de Zé Matraca – o valentão de Palmares* são exemplos que se prestam, inclusive, à compreensão da importância da manutenção dos traços de um personagem ilustrado.

O desenho do primeiro volume (fig. 52) apresenta um jagunço intimidando um rapaz desarmado, com trajes de cidadão. Este apresenta-se muito assustado, sua postura revela desequilíbrio e parece estar prestes a cair para trás. O jagunço, um negro, é maior e domina a situação, inclusive porque, pela tranquilidade de seu rosto, parece bastante seguro. Facilmente o valentão é identificado. A paisagem árida não deixa dúvida de que o ambiente é sertanejo e as nuvens dão a dimensão da amplitude do horizonte. Com a leitura do texto, identifica-se definitivamente os personagens: Zé Matraca é negro, jagunço e vilão. O sujeito incógnito é Carlos Maia, o herói da narrativa, avesso à violência. Olhando com cuidado, no desenho o personagem aparece com as pernas cruzadas. Esse dado é esclarecido com a descrição da luta que remete à capoeira. O nome, porém, só é revelado no volume seguinte, à página 8, portanto, na metade do folheto. É possível detectar as estrofes a que se refere a imagem:



fig. 52 • *Zé Matraca - o valentão de Palmares*, de João José da Silva, s. d.  
Desenho.  
(JBF)



53  
→ fig. 54 • *A volta de Zé Matraca - o valentão de Palmares*, de João José da Silva, s. d.  
(JBF)

Carlos girou nos dois pés  
e deu-lhe uma cutelada,  
por cima de um ouvido  
que estrondou na tacada,  
Zé Matraca ficou calmo  
com quem não sentiu nada.  
Carlos conheceu no negro  
um lutador de primeira [...] <sup>92</sup>

O desenho registra o golpe dado por Carlos, a indiferença de Zé Matraca e o espanto de Carlos percebendo a força do jagunço. No volume seguinte, os personagens desenhados já são conhecidos (fig. 53). Nota-se uma mudança nos trajés de Carlos, agora armado. As proporções das figuras são mantidas: o jagunço continua sendo maior que o herói. Zé Matraca está ao chão, sangrando, enquanto Carlos Maia, esbravejando, pisa o inimigo. O título desperta no leitor a curiosidade de saber por que razão e como teria voltado Zé Matraca. A imagem já revela o vitorioso, dando segurança ao leitor de que a história terminará bem, como de fato ocorre.

Mais uma vez faço referência à memorização da imagem, já mencionada especialmente no tocante às xilogravuras que tentam imitar um desenho ou uma fotografia consagrados. Aqui temos um exemplo bastante prático. O folheto, então, atua como suporte de memória audiovisual: enquanto a poesia pode ser memorizada a partir da audição (ou mesmo da visão, através da leitura), as capas dos folhetos e os personagens são memorizados a partir da visão, auxiliando a identificação do folheto inclusive quanto à sua autenticidade.

Contudo, quando o suporte é alterado em dimensão e qualidade de papel – refiro-me à publicação de um folheto conhecido pela Editora Luzeiro – a afirmação acima é contestada. Conforme visto anteriormente, o comprador procura a história verdadeira. No formato tido como tradicional (cerca de 11 X 15 cm) ele vai buscar na imagem conhecida a autenticidade do folheto. A xilogravura que tenta reproduzir exatamente essa imagem é vista como uma imitação mal

<sup>92</sup> SILVA, João José da. *Op. cit.* p. 11.

feita, daí decorrendo a associação com falsificação da história. No formato novo, com ilustração colorida, o comprador tem uma certa desconfiança mas acaba confiando na palavra do folheteiro – por causa da superioridade material. Dessa forma, a imagem de Cancão de Fogo assinada por Queiroz (fig. 54), desenhista da editora paulista, não é questionada – pelo menos não encontrei referências neste sentido. Ela não representa o matuto da história nem o seu ambiente. Se não fosse a palavra “testamento” no cabeçalho das folhas, poderia se supor que se trata de um garoto realizando uma lição de casa distraidamente ou prestes a escrever uma redação, graças ao ar de “inspiração” que o personagem nos transmite. Cancão de Fogo, um cidadão esperto capaz de ludibriar as autoridades até depois de morto, certamente deveria estar muito inspirado para escrever o testamento da história, mas a descrição de um quarto de estudo não condiz com o relato de sua vida.

O público tradicional é incentivado a comprar o folheto por diversas razões: a audição na feira ou em sessões de leitura, onde pode tomar contato com uma história nova e o gosto por uma determinada narrativa, levando-o à feira para comprar o exemplar específico são os principais motivos. Não raro as pessoas acabam comprando um quinto ou sexto exemplar de uma his-



fig. 54 • *Vida e Testamento de Cancão de Fogo*, Editora Prelúdio Ltda. Desenho policrômico assinado por Queiroz. (AEL)



Ilustrações do personagem Cancão de Fogo.

tória favorita, para poder compartilhar com os amigos.<sup>93</sup> O atrativo visual e o aspecto material contribuem no ato de compra do folheto. Oferecer uma publicação com cuidadoso trabalho de diagramação nas capas era dever do tipógrafo no início deste século. Mais tarde, a consagração das ilustrações feitas para uma história específica passaram a contribuir, inclusive, na indicação da autenticidade do folheto e, por fim, a configuração material, a qualidade do papel e da impressão acabam por determinar a escolha do folheto no momento da compra.

<sup>93</sup> SLATER, Candace. *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 209.

# Capítulo 3: Das Feiras às Galerias

## 3.1 Das Feiras

### a venda

A feira e o mercado são os locais privilegiados de comércio do folheto. Segundo Antonio Arantes, pelo menos durante a década de 1970, os folhetos não eram encontrados em bancas de jornal, mas num ponto específico onde se concentrava a venda de “ervas medicinais, fumo e artigos manufaturados (cerâmica, brinquedos, utensílios de lata e madeira, colchas de retalho, etc.)”.<sup>1</sup> Ele ouviu informações de que as pessoas não compram folhetos, por exemplo, onde se vendem alimentos. Neste momento, não tratarei de descrever a técnica de venda nas feiras, bastante peculiar, pois foi exaustivamente descrita nos trabalhos do autor citado, de Marlyse Meyer, Mark Curran, Candace Slater e de Mauro Barbosa,<sup>2</sup> entre outros. Pretendo apenas destacar a sua importância como um bem de mercado<sup>3</sup> responsável pela subsistência das pessoas diretamente ligadas ao folheto. Isto permitirá que se compreenda a relação entre a atividade nas feiras e o fazer dos folhetos e a afirmação da xilogravura popular “independente”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, Campinas: Ed. Kairós / FUNCAMP, p. 32.

<sup>2</sup> Cf. MEYER, Marlyse. *Autores do Cordel - seleção de textos e estudo crítico por Marlyse Meyer*, São Paulo: Abril, 1980, p. 4; CURRAN, Mark. J. *A Literatura de Cordel*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973, p. 20-21; SLATER, Candace. *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p35-36; ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. Mauro William Barbosa de. *Folhetos: A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais – FFLCH, USP, 1979, cap. II, p. 59 et seq.; ARANTES, Antonio Augusto. *Op. cit.*, p. 32-33.

<sup>3</sup> “Ué! Folheto não é mercadoria?”, pergunta o xilógrafo Marcelo Soares a Orígenes Lessa. In: LESSA, Orígenes. *A voz dos Poetas*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 36.

<sup>4</sup> IGLESIAS, Maria Lucía Díaz. *Xilogravura Popular Brasileira - iconografia e edição*, dissertação de mestrado, ECA-USP, 1992, p. 23. A autora define como “independente” ou “autônoma” a xilogravura produzida sem o objetivo de constituir ilustração de capa de folheto.

Segundo Mauro Barbosa, a lógica interna do trabalho camponês “implica em vender para comer, para subsistir, e não para acumular e enriquecer.”<sup>5</sup> Conforme o autor, esta lógica persiste na atividade do folheteiro. A declaração a seguir diz respeito a José Soares, cuja carreira teve início nas feiras, e exemplifica a relação entre venda de folhetos e subsistência:

A poesia de todos ajudava a gente a viver. Mas principalmente a de Leandro. [...] Leandro tinha muito folheto de época. Folheto de época passa. Vende muito na hora, depois o povo esquece. Romance não. Fica, se é bom. [...] Em todo lugar onde pinta leitor tem romance de Leandro que tá sendo vendido. [...] O caso de época vende hoje, o feijão é hoje que a gente precisa, meu pai sempre dizia. Amanhã é outra conversa...<sup>6</sup>

A citação faz referência a folhetos de época e romance, gêneros distintos da poesia popular. No capítulo anterior afirmei que o romance, com número maior de páginas, tem venda garantida, porém, a longo prazo e que folhetos de época têm saída imediata. Para os folheteiros isto significa que o romance garante a continuidade da atividade de vendas, sendo importante, portanto, mantê-lo em estoque, mas o que possibilita a compra do feijão de cada dia é o folheto de época. Sua saída imediata pode ser compreendida a partir do seu teor, a informação atualizada ou a discussão de um assunto do momento. O folheto é vendido enquanto o assunto estiver em voga. Assim, a agilidade na circulação e a característica extraordinária do tema são fatores determinantes para uma boa vendagem, podendo chegar-se ao número de 50.000 folhetos num dia. Comparando com a venda de romance, em 1954, Manoel Camilo dos Santos atingia o montante aproximado de 100.000 folhetos vendidos do romance *Lourival e Terezinha*, editado desde 1943.

Um não acaba mais. Acho que já vendi uns 100.000. Romance é que nem loteria. Só Deus sabe quando vai agradar.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.* p. 40.

<sup>6</sup> Marcelo Soares, xilógrafo, filho de José Soares, s. d., in: LESSA, Origenes. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> Manoel Camilo dos Santos, Campina Grande, 05 de março de 1954. In: Idem, *ibidem*, p. 50.

Pelo tom otimista – “um não acaba mais” – pressupõe-se que continuaria vendendo, pois certamente teria agradado a seu público, fator que incentiva novas edições. Segundo testemunho de Orígenes Lessa,

O povo gosta mesmo é de sofrimentos de amor – garante-me, de seu leito, Vicente de Paula, conhecedor de sua gente. <sup>8</sup>

Esta declaração pode justificar a procura constante por temas amorosos. Entretanto, é surpreendente a tiragem de um folheto de época vendido em um dia, comparado ao número de romances produzidos ao longo de dez anos. Marcelo Soares afirma que a tiragem mais baixa foi de 5.000 exemplares, porque “o folheto atrasou um pouco”. <sup>9</sup> José Soares, a fim de cumprir com rigor o papel de poeta-repórter, designação auto atribuída, tinha descritas as vidas de personalidades importantes, reservando as duas últimas estrofes para a *causa mortis*. Outras vezes, sua família se mobilizava para “encontrar o assunto” e sempre era requisitada para imprimir e encadernar os exemplares.

Alguns [folheteiros] nem esperavam que a gente dobrasse o infeliz. Eles mesmos completavam o trabalho, iam dobrar o folheto em casa ou na banca. Mercado, feira, praça, tava tudo na espera. Mãe, eu, a gente, todos nós, era um trabalho danado. Dobra, encapa, empilha, entrega. Quando o assunto era bom, tinha cabra que comprava mil de uma vez e vendia direto ou vendia a revendedores e era um chuí... [...] Ganha pão de muita gente... [...] Eu acompanhava o trabalho dele à procura do assunto, em cima do assunto, lutando contra o tempo. Vinha o assunto, ele mobilizava toda a família. Era preciso. Foi como poeta-repórter que ele sustentou a filharada e até comprou casa, eu já falei. [...] <sup>10</sup>

Através deste depoimento, fica claro porque a produção de folhetos de época é fundamental para a subsistência de poetas e vendedores, inclusive propiciando a compra de uma casa. Mesmo quem não pertence ao ramo pode ser beneficiado com a venda esporádica. Manoel Ca-

<sup>8</sup> LESSA, Orígenes. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> Marcelo Soares. In: *Idem*, *ibidem*, p. 41 e 42.

<sup>10</sup> LESSA, Orígenes. *Op. cit.*, p. 39.

boclo e Silva, poeta, editor com tipografia e astrólogo, cita o caso de uma pessoa que vendeu seus folhetos por necessidade, durante a seca de 1970. O poeta ensinou-lhe o método de venda eficaz para o tema de seu folheto, que foi seguido à risca. O novato folheteiro, não capacitado a declamar ou cantar, vendeu 1.000 folhetos num único dia.

Quando botei capa nuns cinquenta, chegou um cidadão aqui me pedir uma esmola, prá ele dar de comer à família, que estava morrendo de fome (era tempo de seca, no ano de 1970). Eu digo: “Você sabe vender folheto?” Ele disse: “Não sei não, mas se o senhor me ensinar eu vendo”. Eu digo: “Eu vou lhe dar aqui duas dúzias de folhetos, é Nossa Senhora quem vai lhe dar, você vai vender e com o dinheiro você vem comprar mais. Você hoje vai almoçar. Confie em Deus que você é o primeiro! Você tem coragem?” Ele disse: “Eu tenho!” “Você quando chegar no meio da rua se ajoelhe, sacuda o chapéu no chão e diga que Nossa Senhora está chorando, falou uma menina de dez anos”. Aí o cabra saiu. O cabra fez mesmo. Bateu o chapéu no chão... [...] Era um dia de feira. Eu digo: “Vendeu?” Disse: “Vendeu”. [...] Aí ele comprou cinquenta. Levou, quando foi mais tarde voltou, veio comprar um cento. Aí nesse mesmo dia vendi um milheiro prá rua...<sup>11</sup>

Pode parecer contraditório o fato de se vender folheto em período de seca, quando a melhor época é de setembro a dezembro, período de clima estabilizado. Nesse período, o trabalho nas lavouras e nos engenhos é compensador e as pessoas dispõem de dinheiro, como atestam Mauro Barbosa e muitos depoimentos de poetas.

A seca não ajuda o povo, menos ainda os poetas. Nem a irmã dela, que é a inundação. Tudo atrapalha o poeta. Tempo bom de vender é só de setembro em diante, com a safra de algodão...<sup>12</sup>

Entretanto, “uma seca excepcional pode ser boa hora para vender folheto. Se as safras boas aumentam a capacidade de compra, as crises ampliam a necessidade de saber, afetando a procura dos folhetos.”<sup>13</sup> Ou seja, enquanto há dinheiro no bolso, os folhetos e romances são vendidos para os momentos de lazer. Entretanto, uma crise pode provocar a busca por uma

<sup>11</sup> Apud ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, p. 64. Mauro Barbosa cita este caso exemplificando a possibilidade de pessoas não habilitadas à leitura venderem esporadicamente, formando a “reserva” de vendedores, que pode ser necessária em época de alta produção.

<sup>12</sup> Manuel Camilo dos Santos, 1954, in: LESSA, Origenes. *Op. cit.*, p. 56

<sup>13</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, p. 65.

explicação ou uma saída, resultando na demanda por folhetos que se relacionem, de alguma maneira, ao tema. Cada gênero, portanto, cumpre uma função: romances e histórias congregam as pessoas numa atividade de lazer e os folhetos de época trazem informação, podendo ser procurados para se obter respostas ou explicações, por exemplo, de fenômenos catastróficos da natureza.

Por essa razão, não é raro encontrar folhetos de época cujo teor sejam as calamidades, um dos assuntos explorados pelo poeta-repórter José Soares. Em 1949, a notícia das cheias em Alagoas, veiculada em folhetos de autoria de José Martins dos Santos, foi assunto de matéria no *Jornal de Alagoas*, sob o título *As cheias de Alagoas e a Literatura de Cordel*.<sup>14</sup> Na seqüência, apresentarei algumas informações sobre a presença de poetas e da poesia popular no jornal, que “era só pra o rico”.<sup>15</sup>

## os jornais

Num determinado momento, os poetas de bancada passaram a ter seus nomes impressos no jornal, com a clara condição de serem poetas populares. Conforme Gilmar de Carvalho,<sup>16</sup> o jornal *O Rebate* tinha uma seção denominada *Lyra Popular*, onde se publicavam versos de Leandro Gomes de Barros e Cordeiro Manso. O autor não informa, porém, se tais versos constituíam trechos de folhetos publicados, se eram produzidos especialmente para o jornal ou se possuíam estrutura diferente da dos folhetos (convém lembrar que alguns poetas escreveram, esporadicamente, sonetos e outras formas de poesia). Em 1902, por ocasião da publicação de seu primeiro

<sup>14</sup> BRANDÃO, Theo. *Uma Coleção Alagoana de Xilogravuras*. Texto do álbum *Xilogravuras Populares Alagoanas*, Maceió, Museu Theo Brandão, 1973.

<sup>15</sup> João Severo da Silva, vendedor com banca, poeta e editor. In: ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>16</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Engenho e Arte Populares*, texto de apresentação da exposição realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 1997.

folheto *Saudades do sertão*, Francisco das Chagas Batista chega aos jornais *O Comércio*, através da matéria de Artur Aquiles, e *A União*, da Paraíba, Capital, e depois em Natal, no jornal *A República*, com artigo de Henrique Castriciano.<sup>17</sup>

Como não tive acesso aos exemplares citados, não posso analisar a maneira como a cultura popular foi tratada no início do século, a não ser a partir de excertos de um artigo de 22 de janeiro de 1905, publicado no jornal *O Combate*. Mais uma vez Chagas Batista é o assunto. Descrito como “pobre sertanejo” vendedor de “folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito de moço desejoso de instruir-se”, o poeta é tratado com uma benevolência que tenta esconder certo desdém para com a sua condição social. O texto foi escrito como comentário de *Modinhas frescas*, gênero de cantiga não usual na literatura de folhetos, e procura destacar o esforço de Chagas Batista em tornar-se um poeta culto, embora mantivesse raízes nas “cantigas repassadas de amor que soltavam os rudes menestréis aos alvos reflexos das noites de luar”.

[...] sem nenhum conhecimento literário, sem meios que melhor o recomendassem, escrevia contudo algumas quadrinhas que, embora sem arte e incorretas, deixavam transparecer pálidos reflexos de sua inteligência prometedora. Deixou a vida campestre e procurou a capital do seu Estado, onde publicou alguns fascículos de poesias, tratando porém de assuntos tão baixos que ninguém deu-lhe a mínima importância, a não ser um moço generoso de nosso meio que, vendo a sua força de vontade, amor e dedicação às letras, nas colunas d’*O Comércio*, deu-lhe uns brados de avante. [...] É uma poesia lírica, quase pastoril, e original que sabe arrancar dos corações as doçuras do amor [...] Por isso do coração do poeta nasce, quase sempre, ao mesmo tempo, o riso e o pranto, transformando-se nessas lutas intestinas, intradutíveis e indefinidas que, a não ser ele, ninguém mais conhece e compreende. Por isso é que o pobre trovador foi chamado louco. Chamem-no, eu porém chamá-lo-ei poeta – um sonhador.<sup>18</sup>

O tema da lírica de Chagas Batista é definido como “assuntos baixos”, sem valor estético e literário – “quadrinhas sem arte e incorretas” – mas que merece a atenção por complacência,

<sup>17</sup> Informações de BATISTA, Sebastião Nunes, *Francisco das Chagas Batista* in: BATISTA, Francisco das Chagas. *Antologia – Literatura Popular em Verso*, tomo IV. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

<sup>18</sup> *Apud* BATISTA, Francisco das Chagas. *Op. cit.*, p. 2.

pois se trata de um escritor novato de “inteligência prometedora”, apesar de “desventurado filho das selvas”, que deixava saudoso a sua terra “tão amada e tão ingrata” para procurar novas paragens onde pudesse, segundo o articulista, realizar o seu sonho de escritor. De alguma maneira, através do jornal, alguns poetas tiveram a oportunidade de “popularizar” a sua obra em um meio para o qual a cultura popular era alheia.

Editores como Pedro Batista tinham consciência dessa distância e perceberam um crescente interesse sobre a literatura de folhetos, que passou a ser examinada como objeto folclórico. O folheto *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo (completa)*,<sup>19</sup> publicado por Pedro Batista, provavelmente após a morte de Leandro Gomes de Barros, sugestivamente estampa na capa a expressão “Folk-lore Nordestino”. Pode se pensar na existência de um trabalho de coleta material por parte de estudiosos ou no interesse do editor de atrair a atenção de intelectuais ou curiosos interessados pelo folclore. Em 1937, Luis da Camara Cascudo lança o livro *Vaqueiros e Cantadores*, resultado de um trabalho de 15 anos, que, segundo o autor, é uma compilação do que “foi possível salvar da memória e das leituras para o estudo sereno do Folclore brasileiro”.<sup>20</sup> Tendo em mente sua condição de testemunha ativa da vida sertaneja, que desaparecia aos seus olhos, Cascudo acredita ter registrado com fidelidade não apenas os poemas, mas também a realidade da cultura popular nordestina.

Conforme mencionado no tópico anterior, em junho de 1949, a literatura de cordel chega às páginas de jornal, através de Theo Brandão. No artigo *As cheias de Alagoas e a Literatura de Cordel*, além de transcrever a poesia, comenta-se “a alta qualidade da xilogravura da capa”,<sup>21</sup>

<sup>19</sup> BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo (completa)*, s.d.

<sup>20</sup> CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 18.

<sup>21</sup> BRANDÃO, Theo. *Op. cit.*

de autoria de José Martins dos Santos. Theo Brandão ainda não conhecia pessoalmente o autor da obra comentada, o que ocorre por ocasião da edição do livro *Folclore de Alagoas*.

Ao editar nesse mesmo ano de 1949 nossa primeira obra de folclorografia “FOLCLORE DE ALAGOAS”, reproduzimos, com outros artigos de nossa colaboração nos jornais da terra, esse artiguete sobre “A Literatura de Cordel e as cheias do Estado”. Foi, então, que conhecemos pessoalmente na “Feira de Passarinho”, no Mercado Municipal, o poeta José Martins dos Santos e dele obtivemos, então, por empréstimo o clichê da capa do seu folheto sobre as cheias, honrosamente colocando-o como a única ilustração do nosso livro.<sup>22</sup>

Esse encontro é bastante significativo na medida em que simboliza o contato entre um representante da cultura popular e um representante de uma elite intelectualizada, caracterizado pela coleta de dados e materiais constituintes do folclore local. Nesse momento, faz-se a associação da xilogravura estampada nas capas do folheto à literatura popular.

Não pretendo, com a diferenciação acima, estabelecer dois pólos absolutos e incomunicáveis de cultura, mas apenas distinguir. Existem relatos de folcloristas que tiveram a infância ligada ao sertão e aos folhetos, como Sebastião Nunes Batista, filho de Francisco das Chagas Batista e o próprio Luis da Camara Cascudo.

### **as xilogravuras**

A coleta de material não se restringiu aos folhetos. Outro estudioso, o economista Geová Sobreira, fora uma “criança pobre, criada em cidade do interior dos sertões nordestinos”, que vem a se interessar pelas xilogravuras “já obsoletas na indústria gráfica” após cursar o seminário em Recife. Lá conhece o sobrinho de Athayde, Padre Belchior Maia d’Athayde, que havia sido presenteado pelo editor com uma xilogravura que lhe pertencera. Sua curiosidade é aguçada ao presenciar o interesse de estrangeiros por essas gravuras, em meio às tentativas de comprá-las de José Bernardo da Silva, que “não entendia bem o porquê, mas achava que era a mania de gente

<sup>22</sup> BRANDÃO, Theo. *Op. cit.*

em colecionar cousas do passado sem serventia.” Conhece brasilianistas fazendo pesquisas, “preocupados em adquirir alguma coisa que documentasse a história cultural do Nordeste”. Pensa, então, em “juntar alguma coisa antes que fosse todo o material levado do Nordeste para outras regiões do País e, pior ainda, para fora do Brasil”.<sup>23</sup> Camara Cascudo e Geová Sobreira acreditavam na possibilidade de alguma coisa se extinguir. Cascudo via o sertão das “eras de setecentos”<sup>24</sup> desaparecer e Sobreira via estrangeiros levando material da cultura brasileira para o exterior. O elemento folclórico, em especial para Cascudo, é relacionado à extinção do ambiente de produção, por causa da modernização do sertão. Para Sobreira, os produtos do folclore se distanciariam do seu local de origem ou mesmo se perderiam. Ambos os pesquisadores trabalham no sentido de coletar tudo o que for possível antes da extinção total.

A equipe de Theo Brandão, num primeiro momento, atua de maneira diferente. Não coleta, toma uma matriz de empréstimo para ilustrar um livro sobre folclore e depois devolve-a. Este fato dá uma noção de vivacidade do folclore local: o objeto é devolvido porque não há previsão de seu fim. Em 1952 realiza-se, em Maceió, a exposição de folclore e arte popular na *IV Semana Nacional do Folclore* – note-se que o fol-

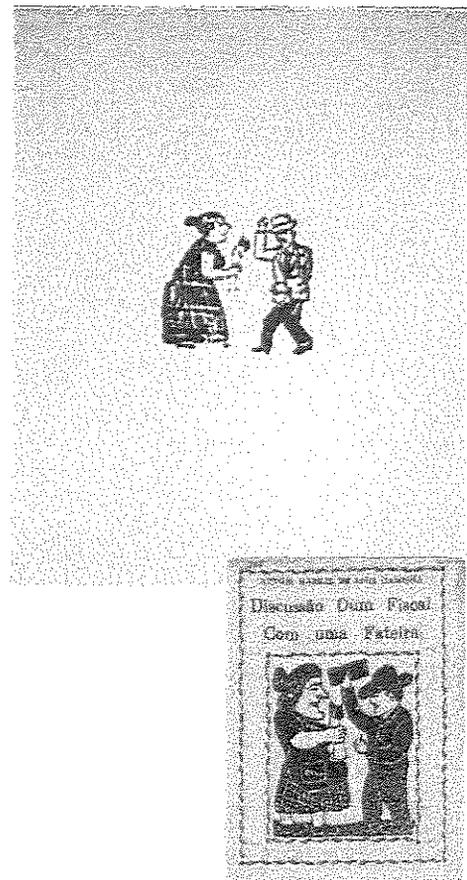


fig. 1 • Acima, xilogravura de José Martins dos Santos para o folheto *Discusão de um Fiscal com uma Fateira*. (FBN)

Abaixo, um exemplar do folheto, de autoria de Manoel de Assis Campina com gravura de Dila. Apesar de as imagens serem feitas por pessoas diferentes, percebe-se que a ausência dos elementos tipográficos – molduras e tipos – contribui para o enfoque da imagem. Entretanto, seu sentido é comprometido pela falta do título.

<sup>23</sup> SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro*, Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1984, p. 16.

<sup>24</sup> CASCUDO, Luis da Camara. *Op. cit.*, p. 16.

clore é assunto nacional. Novamente são emprestadas matrizes que serviram às capas dos folhetos para serem impressas em pranchas de papel em maiores dimensões, para fins de exposição, desagregando as imagens de sua base original (fig. 1). Os anos de 1949 e 52 inserem-se no período áureo da literatura de cordel, que tem como pontos extremos os anos de 1945 e 64, <sup>25</sup> reflexo de um grande crescimento das vendas. “É quando as tiragens são maiores”, afirma Mauro Barbosa. “Enquanto as de Athayde eram de 4.000 exemplares, a filha de José Bernardo da Silva fala de tiragens regulares de até 20.000 exemplares para o período em questão. Hoje [1979], as tiragens são de 3.000 exemplares”. <sup>26</sup> Assim, é possível presumir que a idéia de morte da literatura de cordel estivesse afastada, diante de tão grande número de folhetos em circulação.

Entretanto, à xilogravura, que “naquela época só raramente” era usada “para ilustrar as capas de folhetos de cordel” <sup>27</sup> atribuiu-se seu fim. Em artigo publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, Lourival Gomes Machado faz um comentário a respeito, acreditando que a coleta iniciada por ele e seus colegas pudera resgatar o que se poderia perder.

[...] assentamos ser do dever dos recifenses cultos adquirir aquele fim-de-raça gráfica a fim de preservar-se a documentação, provavelmente final, dessa manifestação criadora do povo.

A aquisição preservadora, parece-me, foi feita. Apenas não sei se a realizou o próprio Aluisio Magalhães ou esse outro mágico de realizações da espécie, que é o seu e o meu amigo Abelardo Rodrigues, nacionalmente conhecido por suas extraordinárias coleções de cerâmica popular e imagens sacras antigas. De qualquer forma, salvaram-se o que parece representar as últimas produções autênticas da xilogravura popular dos abecês. <sup>28</sup>

<sup>25</sup> Segundo observações de Mauro Barbosa. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*

<sup>26</sup> ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>27</sup> SOBREIRA, Geová. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>28</sup> MACHADO, Lourival Gomes. Uma História de Leões, O Estado de São Paulo – suplemento literário, 05.03.1960, transcrito no álbum Xilógrafos Nordestinos, apresentação de Homero Senna, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

O articulista considera que a “elite culta” tenha o dever de preservar a manifestação popular, tão inculta a ponto de permitir a sua própria decadência. A xilogravura é um “fim-de-raça gráfica”, pois, no entendimento de Machado, o clichê fotográfico vinha substituindo as gravuras. E, mais do que técnica, é uma “raça”, a raça popular, que se extingue. Para ele, o colecionador é um agente de salvação, um “mágico de realizações da espécie”. Os objetos coletados formam “extraordinárias coleções” fora do ambiente de produção, pois este se encontra em contínua degradação. Não interessam as formas de produção ou a relação das pessoas envolvidas com essa manifestação popular, mas salvar da extinção determinado produto cultural.

Logo depois, em 23 de abril do mesmo ano, Machado procura retratar-se do equívoco contido na sua análise apocalíptica,<sup>29</sup> relatando exemplos de folhetos recentes com capas em xilogravura. Entretanto, no final do artigo, recai na mesma tentação, ao comparar as capas de duas edições de um mesmo folheto, cujas estampas constituem imagens espelhadas.

[...] desviado, por qualquer motivo, o bloco original da gravura, o editor resolveu repeti-lo, porém a alguém confiou a tarefa que, com leiga e cega honestidade, colocou a velha capa sobre o novo bloco, decalcou-a servilmente e, depois, gravou-a. Com o que, talvez sem pensar nisso, inverteu a imagem impressa...

Assim declina o gênero, fustigado pelo mau gosto e debilitado no poder inventivo e na execução técnica. Não entrou na rápida extinção que, por mim, a princípio supusera, talvez cedendo a particulares tiques analíticos e à menor atenção dada à especificidade do tempo cultural da região. Mas ineludivelmente conhece um transe dificultoso que, não se vendo o que possa detê-lo, acabará, com maior ou menor rapidez, por levar a xilogravura popular do Nordeste ao desenlace fatal.<sup>30</sup>

Machado, como homem culto, acredita ter condições de julgar a qualidade estética do folheto. Ele acredita que exista um fascínio pela técnica por parte dos editores de folhetos,

<sup>29</sup> Tomo emprestado o qualificativo utilizado por Umberto Eco para designar os críticos que analisam a cultura de massa pelo aspecto negativo, partindo sempre da noção de tratar-se de um mal embrutecedor e alienante, portanto, que prevêem o fim de uma sociedade consciente. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

<sup>30</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *Outros Bichos*, O Estado de São Paulo – suplemento literário, 23.04.1960, transcrito no álbum *Xilógrafos Nordestinos*, *Op. cit.*

revelando um mau gosto que, novamente, leva ao “declínio do gênero”. O momento por ele analisado é o de “transe dificultoso”, em que existem técnicas de ilustração – o desenho, a fotografia e a xilogravura – numa confusão estilística, do qual, desgraçadamente, apenas uma se estabelecerá: a de mau gosto. Ele tenta se retratar do equívoco anterior afirmando que há uma “especificidade do tempo cultural da região”, isto é, o tempo do Nordeste é diferente, tem passos lentos. Por isso, esse momento de “transe” seria demorado, o que garantiria a produção de mais algumas xilogravuras.

Com o delineamento do histórico das ilustrações do folheto no primeiro capítulo, podemos perceber a distância de Machado em relação ao assunto. No início, muitos xilógrafos trabalharam dessa maneira, decalcando imagens feitas por outras pessoas ou procurando reproduzir o clichê fotográfico. Alguns, após aprender a riscar o desenho por seu próprio punho, ficaram famosos. O momento testemunhado por Lourival Gomes Machado é o de definição dessa nova especialidade profissional enquanto produção artística, incentivado pelo interesse da elite intelectualizada local.

### **encomendas**

Enquanto no Sudeste eram feitas especulações sobre a extinção da cultura popular, especificamente da xilogravura, no Nordeste, em 1963, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Maceió imprime cartões postais a partir de matrizes, novamente emprestadas de José Martins dos Santos, Antônio Baixa Funda, Manoel Apolinário e Antônio Pau-Ferro, entre outros, com a colaboração da Comissão Alagoana de Folclore e intermédio de Theo Brandão. Devolvidas as matrizes, algumas delas foram doadas a Raymond Cantel, brasileiro francês, e a um casal de colecionadores paulistas. Somente algum tempo depois, Theo Brandão procura recuperar essas matrizes e acaba formando uma coleção de 50 peças, posteriormente publicadas em álbum.

No ano de 1962, Sérvulo Esmeraldo, gravador, escultor e estudioso do assunto, a serviço do Museu de Arte da Universidade do Ceará, encomenda a Mestre Noza uma *Via Sacra*. São desse mesmo ano as matrizes de *Os Dozes Apóstolos*, mas não posso afirmar que façam parte da mesma encomenda. Tendo a acreditar, ainda, que a obra *A Vida de Lampião* tenha sido executada também em 1962. Na verdade, suspeito que se tratem de partes de uma mesma encomenda, cujo interesse fossem os temas do imaginário nordestino, “o mundo habitado por seres fantásticos cheios de mistérios, que não deixam nunca apanhar por processos mecânicos de captação de imagens”.<sup>31</sup> Segundo Zuleide Martins de Menezes,<sup>32</sup> são esses os trabalhos mais importantes de Mestre Noza, porém, não encontrei referência a outros, a não ser esses títulos e alguns folhetos de cordel. Somente o primeiro foi editado e exposto em Paris, por Robert Morel, no ano de 1965, sob o título *14 Bois Originaux Gravés par Mestre Noza, Accompagnés du Récit de la Croix de Jésus-Christ et d'une Oraison Populaire Bretonne du XIX<sup>ème</sup> Siècle*. De qualquer maneira, a solicitação de um trabalho constitui uma novidade: significa a intervenção de um intelectual na produção da cultura popular.

O álbum *Os Doze Apóstolos* não possui poema, como ocorre com a *Via Sacra*. Os 14 passos da paixão de Cristo são acompanhados de uma narrativa. Por não ter localizado a obra, só posso levantar suposições. É possível que as imagens tenham sido acompanhadas de um texto em prosa, em francês, que mais funcionaria como legenda. Pode ser, também, que houve uma produção poética para compor o álbum ao lado das imagens. O inusitado fica por conta da inclusão de uma oração popular bretã do século XIX, um século marcado, na Europa, pela descoberta da cultura popular e pela atuação de folcloristas.<sup>33</sup> Verifica-se que há uma tentativa de

<sup>31</sup> QUEIROZ, Jeová Franklin de. *A xilogravura Nordestina*. Apud, IGLESIAS, María Lucía Díaz. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>32</sup> Diretora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, na apresentação do álbum *Os Doze Apóstolos Gravado Por Mestre Noza – Juazeiro Ce – Brasil – 1962*. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, edição trilingüe (Português, Francês e Alemão), s. d.

<sup>33</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

aproximar a cultura popular do Nordeste brasileiro com a da Europa, precisamente com uma oração bretã.

Tenho notícia de mais uma encomenda. Em 1965, Abelardo Rodrigues, acima citado como “nacionalmente conhecido por suas extraordinárias coleções de cerâmica popular e imagens sacras”, solicita a José Martins dos Santos “a confecção de 10 xilogravuras em grande tamanho, cópias das originais reproduzidas nos primeiros 25 cartões da série DEC-CAF [Departamento de Cultura – Comissão Alagoana de Folclore], selecionadas pelo próprio Abelardo Rodrigues”.<sup>34</sup> Com esse material, edita, em 1966, o álbum intitulado *10 Xilogravuras de José Martins dos Santos*.

Ao que tudo indica, o relacionamento entre artistas populares e intelectuais foi bastante promissor. A produção de álbuns torna-se freqüente pelos xilógrafos através do auxílio de alguma instituição, enquanto a presença de um estudioso a prefaciar o conjunto de gravuras passa a ser condição obrigatória. Pelo menos é o que pode ser constatado no seguinte trecho do texto de Orígenes Lessa e, claro, da observação dos álbuns a que pude ter acesso:

Lá está o Marcelo. Vai publicar mais um álbum de xilogravuras.

– Trouxe o prefácio? – pergunta.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> BRANDÃO, Theo. *Op. cit.*

<sup>35</sup> LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 31.

## 3.2 Às Galerias

### emoldurando o cordel

No tópico anterior, viu-se que, em 1952, os agentes da Comissão Alagoana de Folclore realizaram uma exposição com xilogravuras utilizadas em capas de folhetos, reimpressas em suporte apropriado às exposições. Maria Lucía Iglesias informa que a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Ceará, no Crato, realizou a “primeira divulgação da xilogravura nordestina”<sup>36</sup> em 1960, com a publicação de um álbum de xilogravuras de Walderêdo Gonçalves, possivelmente referindo-se àquelas sem relação com o texto.

Percebe-se o crescente interesse pela gravura por parte de instituições acadêmicas e governamentais, que patrocinam a sua difusão. No início dos anos 60, o MAUC, Museu de Arte da Universidade do Ceará, através da mediação de Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier Júnior, atua de maneira intensiva nesse sentido, divulgando a xilogravura de cordel no exterior. A exposição *Gravuras Populares Brasileiras* percorre as cidades de Paris, Basel, Madri, Barcelona e Viena. Algumas apresentações são feitas por estudiosos locais (Jean Adhémar em Paris, Etta-Becker-Bonner em Viena e Ángel Crespo na Espanha) e outras por Esmeraldo e



fig. 3 • Capa do catálogo da exposição realizada em Basel, Suíça (15X10,5cm). Texto de Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo. (FCRB)

<sup>36</sup> IGLESIAS, María Lucía Díaz. *Op. cit.*, p. 23. A autora não esclarece se houve exposição.

Xavier Júnior. O catálogo espanhol tem, junto com o texto de Ángel Crespo, apresentação de João Cabral de Melo Neto. O enfoque dessa exposição está nas 85 xilogravuras de capas de folhetos, cuja referência aparece nos textos de apresentação e nas legendas das imagens. Estas figuram no catálogo da exposição de Basel, Suíça, da seguinte maneira:

65 - Titelholzschnitt für das Buch *Os Martírios de Rosa de Milão* (Die Leiden der Rosa von Milão) <sup>37</sup>

O nome do xilógrafo, quando se sabe, consta no início de uma lista em que se agrupam os trabalhos de sua autoria. Existe a seção dos xilógrafos desconhecidos e os folhetos de título ignorado constam como “Gravura para folheto desconhecido”. <sup>38</sup> Entretanto, nota-se a completa falta de informação sobre o autor do folheto e o teor da narrativa.

É provável que as xilogravuras tenham sido impressas em papel apropriado para a exposição em paredes, já que se menciona a compra das matrizes – e não das estampas – pelo Museu. A capa do catálogo (fig. 3), impresso em formato de folheto, com 10,5 X 14,8 cm, ilustra a liberdade com que os organizadores da exposição utilizaram as matrizes. Ambas as estampas pertenceram a folhetos distintos, compondo uma nova imagem a partir da intervenção de pessoas exteriores ao universo da xilogravura, provavelmente os organizadores da exposição. Uma delas foi estampada em “folheto ignorado” <sup>39</sup> e outra utilizada para ilustrar a capa de *O valente Cascadura e o Mendonça do Pará*.

Do total de imagens, três pertencem a um mesmo folheto, *Perseguição de Lampião pelas forças legais*, e são de autoria de João Pereira da Silva. Cada imagem possui um título relativo a

<sup>37</sup> *Brasilianische Imagerie Populaire – Volkstümliche Illustrations-Holzschnitte aus der Kunstsammlung der Universität Ceará (Brasilien) – Ausstellung im Kunstmuseum Basel – 28. Oktober bis 17. Dezember 1961*, p. 14. Trad.: “Xilogravura para o folheto *Os Martírios de Rosa de Milão*”. O número inicial refere-se ao número da imagem.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>39</sup> Conforme consta no catálogo da exposição realizada em Basel. *Op. cit.*

um episódio da narrativa. Tais títulos, porém, não correspondem a versos do poema, funcionam como legendas das imagens – *Ataque de Lampião em Mossoro*, *Esperando o ataque na Serra Vermelha* e *Tiroteio de Vilela*.

Lourival Machado, em trecho de artigo transcrito no catálogo do MAUC,<sup>40</sup> refere-se a uma exposição ocorrida em São Paulo, dando indício de que foram expostas as mesmas peças apresentadas no exterior. Não informa, porém, o local exato ou o ano. Não encontrei outro material que fornecesse informações sobre tal exposição.

Em âmbito nacional, uma das primeiras exposições de grande repercussão ocorre no ano de 1974, por iniciativa de Carlos Ranulfo, proprietário da Galeria Ranulfo e da Editora Guabira, especializada na edição de obras sobre a cultura popular. A exposição de caráter itinerante percorre as cidades de Recife, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, trazendo não apenas as xilogravuras, mas também os folhetos para serem vendidos a um público que frequenta o circuito de artes.

Carlos Ranulfo - joalheiro que abandonou a profissão para se dedicar ao mercado de arte - espera vender cerca de 100 mil folhetos de cordel nas três mostras de Brasília, São Paulo e Rio, e milhares de xilogravuras populares, numa prova evidente de que o público sulino se interessa pela arte popular. Ranulfo coleciona matrizes dos folhetos de cordel, comprando-as dos poetas, cantadores, folheteiros e editores populares. Com isso, evita sua extinção e incentiva a literatura popular, ameaçada de desaparecer pelo avanço do rádio, jornal e outros meios de comunicação no Nordeste.<sup>41</sup>

Há uma evidência que não deve ser desconsiderada. O incentivo que se dá à produção da cultura popular, “ameaçada de extinção”, realiza-se pelo aspecto comercial. O galerista compra as matrizes dos xilógrafos. Assim, não é o avanço dos meios de comunicação de massa o responsável pelo fim de uma manifestação cultural, mas as dificuldades econômicas, que afetam as

<sup>40</sup> *A Gravura Popular no Estrangeiro*, Ceará, Imprensa Universitária, s. d.

<sup>41</sup> *Mostra Revitaliza Cordel e Xilogravura*, Folha de São Paulo - Caderno de Domingo, domingo, 17 de novembro de 1974.

vendas dessa produção. A televisão, especialmente o telejornalismo, oferece temas para a literatura de cordel, possibilitando a produção de folhetos de época que têm capas ilustradas com xilogravuras:

De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca. <sup>42</sup>

E as rádios contribuem com os poetas em época de venda baixa, através de programação que inclui a leitura de folhetos.

É isso aí. Poesia dá. O povo gosta. O que às vezes estraga é a seca. Às vezes não: quase sempre! Seca é fogo! Agora, por exemplo... [...] Tamos em abril, não é? Começando o mês. Pois bem: freguês que em fevereiro me comprava sete mil cruzeiros, já em março, mês passado, só levou três e quinhentos. Mas a gente vai levando. O rádio ajuda muito. Eu tenho um programa diário na Rádio Caturité. 15 minutos, leitura de folhetos. [...] É o homem de lá que lê. Eu escuto em casa. Muito bom. É dois contos por mês. <sup>43</sup>

A associação feira e cordel é constante. Em 1977, um evento ocorrido no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais, é denominado “Feira de Cordel”. Em janeiro de 1978, o xilógrafo J. Borges realiza uma “feira-exposição” <sup>44</sup> na sede do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, trazendo apenas xilogravuras a serem comercializadas. Pode-se dizer, portanto, que o comércio de feira é organizado de maneira a ser abrigado nos espaços de exposição.

Folhetos e xilogravuras também têm associação constante. Em novembro de 1978, o jornalista Luis Ernesto Kawall apresentou a sua coleção no estande referente à literatura de cordel nordestina, sob o título “Mitos e Magia”, na I Bienal Latino Americana. Foram expostos, além dos cerca de 4.500/5.000 folhetos do jornalista, matrizes e xilogravuras da coleção do

<sup>42</sup> Manoel Caboclo e Silva, in: SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>43</sup> Manoel Camilo dos Santos, 1957. In: LESSA, Orígenes. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>44</sup> Termo utilizado na matéria *Em Exposição Xilogravuras de J. Borges*, Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de janeiro de 1978.

professor Joseph Luyten, que foram utilizadas em capas de folhetos.<sup>45</sup> Xilógrafos e cordelistas radicados em São Paulo, como os gravadores Jerônimo Soares e J. Barros, este também poeta e cantador, têm a oportunidade de expor suas xilogravuras e fazer sessões de cantoria nessa ocasião. Além disso, Kawall distribuiu o folheto *Mitos e magia na literatura de cordel*, por ele escrito, para estudiosos, pesquisadores e interessados no assunto. Segundo o jornal *Folha de São Paulo*, a coleção, iniciada em 1951, seria doada ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

As exposições acima relatadas podem ser agrupadas a partir de dois aspectos fundamentais. As primeiras, de 1952 e as realizadas no exterior, pretendem exclusivamente divulgar o material nos meios eruditos. As realizadas após o ano de 1970, caracterizam-se pela transposição do espaço da feira para as galerias. O termo “feira-exposição” reforça essa característica, induzindo os freqüentadores a dispor-se à compra – não somente a ver, mas a escolher e comprar. Nesse momento, o elemento comercial é considerado importante no processo de divulgação e manutenção da cultura popular.

Em ambos os grupos há a presença de um novo agente, o galerista ou o patrocinador do evento. Na década de 1970, a xilogravura encontra-se plenamente estabelecida nos meios eruditos, como forma de expressão popular, sendo sempre associada aos folhetos e à cantoria.

No Rio de Janeiro foi possível obter uma lista das exposições realizadas na cidade, graças à catalogação efetuada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular<sup>46</sup> e pelo Sesc Tijuca, responsáveis pela promoção das manifestações da cultura popular. Através dessa listagem, percebe-se a regularidade na ocorrência dos eventos e a permanência da associação feira-folhe-

<sup>45</sup> De acordo com a matéria *E o Cordel Chegou à Bienal – O Cordel, de novo nas Bienais*, Shopping News, São Paulo, 05 de novembro de 1978, a exposição compreende 5.000 folhetos. Fala-se em 4.500 no artigo *Jerônimo na Bienal com sua Via Sacra e Doação dos Folhetos*, Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de dezembro de 1978.

<sup>46</sup> anteriormente denominado Instituto Nacional do Folclore.

to-xilogravura. Em maio de 1983, inaugura-se a *Sala do Artista Popular*, pelo então Instituto Nacional do Folclore,

[...] onde podem expor, vender e mostrar as técnicas do seu fazer artistas populares e/ou consumidores, visando à apresentação de modos singulares e caracterizados de cultura. [...] fica marcada a intenção de fazer deste espaço um pequeno pólo experimental de escoamento dessa produção.<sup>47</sup>

É possível presumir que o fato de o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular encontrar-se estabelecido no Rio de Janeiro tenha criado um ambiente propício para o incentivo à atividade proposta pela instituição. Convém lembrar que nesta cidade se mantém a Casa de São Saruê, onde se encontra um acervo de folhetos e um auditório, este reservado para palestras e reuniões cujos temas sejam a literatura de cordel e a cantoria. A Casa de São Saruê e a Academia Brasileira de Literatura de Cordel são os núcleos de integração da comunidade nordestina no Rio de Janeiro que se dedica à manutenção da identidade cultural nordestina, ainda hoje encontrando-se em atividade. Na cidade de São Paulo formou-se a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil – ARPOFOB – como núcleo paulistano. Zacarias José, formado em Direito, Propaganda e Marketing, sempre esteve presente na promoção e organização de mostras em São Paulo, servindo de ponte entre os poetas e xilógrafos residentes no Nordeste e os radicados no Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>48</sup>

As mostras que se realizam no Sudeste caracterizam-se por valer-se de nordestinos residentes na região. Não tive acesso a muitos dos catálogos referentes aos 29 eventos listados, mas

<sup>47</sup> SOARES, Lélia Gontijo. Texto introdutório do catálogo da Sala do Artista Popular para a exposição *Artistas de Juazeiro do Norte – CE*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1984.

<sup>48</sup> Seu nome figura na coordenação da edição do álbum *Via Sacra*, de Jerônimo Soares, editado em 1978 e lançado na 1ª Bienal Latino Americana. É autor de folhetos de cordel (sob pseudônimo de Severino José) e de alguns artigos sobre folhetos e xilogravuras, publicados no *Jornal da Manhã* (1989/90). Quando o entrevistei em 13.07.1995, possuía materiais de divulgação e incentivo à compra de obras de arte (de Volpi e Manabu Mabe, entre outros) e gravuras populares. O *Jornal da Cidade* de Aracaju informa que “Zacarias vem promovendo constantemente exposições de xilogravura nordestina e cordel no Brasil e exterior” – SANTOS, Osmário. *Severino: um cordelista sergipano em SP*, *Jornal da Cidade*, Aracaju, 10.03.96.

posso afirmar que três mostras tiveram participação exclusiva de xilógrafos residentes no Nordeste. A partir do título, suponho que mais uma teve a participação de xilógrafos residentes no Nordeste (*Arte Popular em Terras do Cacau*, 1987). Quatro foram realizadas a partir de material de acervo de estudiosos ou interessados e uma, a exposição itinerante de 1974, configurou como uma mostra de xilógrafos e poetas nordestinos representados por um galerista. *Mitos e Magia* constituiu-se de material de acervo por um lado e, por outro, de xilogravuras, cantoria e poesia de gravadores, cantadores e poetas radicados em São Paulo.

Os eventos mais recentes realizados na capital paulista <sup>49</sup> não trazem os xilógrafos que ainda moram na região, contrastando com as exposições do Rio de Janeiro. No decorrer da década de 1980, os xilógrafos Joel Borges, Erivaldo Silva, Ciro Fernandes e Marcelo Soares, residentes na cidade, participam constantemente de exposições. <sup>50</sup> Em 1997 o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular promove o evento *Canudos Ser Tão Brasil*, com a participação de Joel Borges para a realização de workshop de xilogravura.

A exposição mais recente no exterior ocorre em Paris, no mês de março de 1998, no Salão do Livro de Paris. A programação incluía uma mesa redonda e apresentação de dois repentistas nordestinos, Oliveira de Panelas e Lourivaldo Vitorino. Difere das exposições brasileiras num ponto: a ausência de referência às xilogravuras.

<sup>49</sup> *Xilogravura – do Cordel à Galeria* (agosto de 1994), *Cordel e as Artes do Livro* (novembro de 1997) e *Especial Lampião vai À Casa* (agosto de 1998).

<sup>50</sup> *Três gravadores populares: Joel Borges, Erivaldo Silva, Marcelo Soares* (agosto de 1984), *2ª Ciranda Nordestina – Cordel com Raimundo Santa Helena e Exposição de xilogravuras de Ciro Fernandes* (agosto de 1984), *Gravuras de Marcelo Soares* (outubro de 1985), *Marcelo Soares – Gravuras* (1986).

## 3.3 Estampas

### os álbuns

O mercado de arte acaba instituindo uma nova maneira de produzir e apresentar as xilogravuras populares. Em dimensões variadas e papéis mais encorpados, maiores que o folheto de cordel, as pranchas em que são impressas as gravuras recebem a assinatura a lápis e a numeração da tiragem, segundo exigência do circuito comercial de arte. Alguns xilógrafos não se preocuparam com essa questão, identificando-se diretamente nas matrizes ou, ainda, identificando-se nas matrizes e assinando a lápis o suporte (fig. 4). As cópias impressas, eventualmente expostas nas mais variadas instituições, são acondicionadas em pastas ou envelopes especiais e dessa forma comercializadas.

Não existe uma padronização para a publicação dos álbuns. Normalmente utiliza-se o papel destinado à indústria gráfica, de superfície lisa,<sup>51</sup> que requer uma forte pressão para a estampagem. A colher, instrumento necessário para a impressão artesanal por excelência, parece ter sido abolida do processo de produção deste material, dando lugar ao prelo – que pode ser manual.

O número de estampas gira em torno de 10 a



fig. 4 • Xilografia de Amaro Francisco, do álbum *Os Borges de Bezerras*. (FBN)

<sup>51</sup> Os álbuns *Via Sacra* (gravuras de Jerônimo Soares) e *Folgedos* (gravuras de Marcelo Soares) indicam a utilização de papel Westerprint 180 g/m<sup>2</sup>, adequado à produção de cartões de visita. *São Saruê* (gravuras de Ciro Fernandes) foi produzido em canson nacional, formato A3. *Via Sacra* teve, concomitante à edição em Westerprint, 150 exemplares em papel francês, Carmen colorido, com impressão manual.

15, mas alguns têm apenas três e outros vinte ou cinquenta imagens.<sup>52</sup> Estes últimos números correspondem aos álbuns cujas estampas foram utilizadas em capas de folhetos, mas é usual encontrar álbuns compostos por xilogravuras produzidas exclusivamente para esse formato. Há ainda álbuns encadernados, impressos a partir de matrizes coletadas que um dia ilustraram os livrinhos de feira, como é o caso de *Xilógrafos de Juazeiro* e *Xilógrafos Nordestinos*.<sup>53</sup>

A maioria dos álbuns possui texto de apresentação que chama a atenção para a maestria do xilógrafo. Uns possuem uma temática específica (*Via Sacra*, de diversos artistas, *Os Doze Apostolos Gravado por Mestre Noza* e *Vida de Lampião*, de Mestre Noza) e outros são de temática livre e / ou de vários xilógrafos (*As Gravuras de Borges*, *Os Borges de Bezerras* e os álbuns compostos por xilogravuras coletadas). Por fim, existem os constituídos de versos e xilogravuras. *Bagagem do Nordeste*, *Folgedos*, *Via Sacra* e *São Saruê*<sup>54</sup> são exemplos da combinação de textos de um poeta e de imagens de um xilógrafo. O único que não possui apresentação é *São Saruê*.

### **bagagem do nordeste**

A ênfase à gravura popular levou Dila<sup>55</sup> a produzir um álbum em formato de folheto, conforme se verifica em *Bagagem do Nordeste*, onde “bagagem” corresponde ao imaginário e às

<sup>52</sup> *As Gravuras de Borges*, apresentação de Mauro Mota (português, inglês e francês), *Xilogravuras de José Costa Leite*, coleção organizada por Evandro Rabello e Vital Fernandes, Recife, 1968, e *Xilogravuras Populares Alagoanas*, de José Martins dos Santos, Manoel Apolinário, Antônio Almeida e Antônio Baixa-Funda, Maceió, 1973, respectivamente.

<sup>53</sup> *Op. cit.*

<sup>54</sup> *Bagagem do Nordeste*, gravuras de Dila – José Soares da Silva (ou José Cavalcanti e Ferreira). Apresentação de Aleixo Leite Filho, textos e poemas do xilógrafo e de Aleixo Leite Filho, Caruaru, Artfolheto São José, 12.08.74. *Folgedos*, poemas de Salomão Rovedo e gravuras de Marcelo Soares. Apresentação de Origenes Lessa, s. d. *Via Sacra*, versos de J. Barros e xilogravuras de Jerônimo Soares. Apresentação de Paulo Dantas, 1978. *São Saruê*, poema do folheto *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos e xilogravuras de Ciro Fernandes. Poesia final de Ciro Fernandes, 1981. Não possui texto de apresentação.

<sup>55</sup> Convém lembrar que Dila, graças à profissão de carimbeiro, costumava cortar suas matrizes em borracha vulcanizada, material de uso comum na produção de carimbos.

informações que o poeta carrega consigo (fig. 5). É significativo o fato de a estampa retratar a caminhada do poeta pela estrada, com uma bolsa a tiracolo, numa alusão ao trovador, em paisagem nordestina (identificada pelo cacto), carregando na cabeça e em uma das mãos a bagagem, tendo em outra um folheto, de proporções enormes. É um indicativo da grandeza do folheto nordestino. A ilustração representa também a auto-imagem do poeta. Na última capa é possível ver um retrato seu com o detalhe de identificação, o bigode (fig. 6), que aparece na representação. A estampa é curiosa na medida em que representa um livro, cuja perspectiva permite que se tenha noção de sua espessura. Essa representação atribui importância ao próprio folheto e, por conseguinte, às imagens impressas. Também pode-se presumir a concepção do autor: o livro representaria o registro de uma cultura.

Igualmente curiosa é a solução encontrada por Dila para fazer a impressão a três cores. A matriz para a tinta preta foi cuidadosamente recortada, mas as outras duas são áreas retangulares chapadas. A cor invade a área preta, destacando-se nas áreas brancas e chega a ultrapassar o limite das margens do livro, conforme se nota na metade inferior do lado direito, onde se enxerga um borrão amarelo.



fig. 5 • *Bagagem do Nordeste*, de José Soares da Silva (Dila). Texto de apresentação de Aleixo Leite Filho, xilografuras de Dila. 1ª Edição - 12.08.74. (AEL)

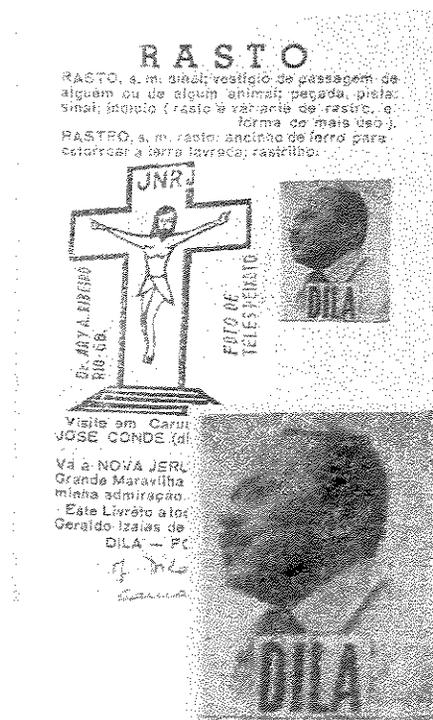


fig. 6 • Última capa de *Bagagem do Nordeste*. No detalhe, retrato do autor. (AEL)

Com 34 páginas,<sup>56</sup> o “livrêto”<sup>57</sup> possui 23 imagens,<sup>58</sup> ora dividindo a página com um texto (à página 3 – única gravura não pertencente a Dila – e à página 12), ora dividindo com outra ilustração (a página 9 possui dois retratos de meia página cada) ou simplesmente ocupando-a inteiramente. Neste caso, o texto existente é gravado na própria matriz, com o cuidadoso trabalho de mantê-lo em harmonia com a imagem (fig. 7). Nesta estampa, percebe-se a sua ocupação em uma área da imagem que ficaria em branco. Entretanto, a linha curva formada obriga a uma leitura que leva o olhar para o personagem e, depois, para o livro que está à sua mão, novamente em destaque, graças às dimensões enormes. O termo “decorado” na capa do livro é sugestivo, dando a entender que se trata de um livro de feira. Portanto, as palavras não estão soltas na imagem a preencher espaços vazios. Existe uma ordem de leitura a ser seguida que auxilia a própria leitura da imagem. É o que acontece com todas as estampas deste folheto-álbum que se enquadram nesta categoria, isto é, que possuem texto em meio à imagem e não somente na borda inferior. Ao final dos textos, cada estampa tem o número da página gravado na matriz (fig. 8).

Maria da Pavirada  
Morta 7 da manhã  
por 1 Sr. de 82 anos



fig. 7 • Xilogravura da página 6 de  
*Bagagem do Nordeste*.  
(AEL)

<sup>56</sup> As páginas começam a ser numeradas na 3ª. A última é a de número 34, mas o folheto possui 36 páginas fora a capa.

<sup>57</sup> Conforme se refere Dila ao folheto citado, na última capa.

<sup>58</sup> Excluindo a imagem da capa, já analisada, e uma estampa de Cristo crucificado na última capa, que adorna a parte publicitária do folheto.

com uma faca bico de gaita  
Paraibana o tipo do Cangaço  
Deus lhes dar um bom lugar

Paraíba

O folclore em homenagens ao rei do baião

Luiz Gonzaga. P/ grav.

– Jacson do Pandeiro

p/ imag. Dila – pag. 7<sup>59</sup>

Os textos das estampas não constituem versos de poema ou da literatura de cordel nordestina. Funcionam como legendas, explicações que situam o observador, indicando o nome da pessoa retratada e referências a seu respeito, às vezes de difícil compreensão. Na citação acima, é possível supor que o xilógrafo faz uma homenagem a Luiz Gonzaga ao ilustrar uma passagem de música. A afirmação de que o folclore faz homenagens ao rei do baião justifica-se na medida em que os termos “xilogravura popular”, “literatura de cordel” e “folclore” encontram-se em estreita associação. A leitura deve ser guiada pela uniformidade dos caracteres. A palavra “Paraíba”, destacada, é deslocada do texto, podendo ser lida antes ou depois da legenda final.

Os termos presentes no meio do texto – “p/ grav.” e “p/ imag.” – parecem indicar que Dila inspirou-se no baião de Luiz Gonzaga gravado ou interpretado por Jackson do Pandeiro. A leitura pode ser: “O folclore em homenagens ao rei do baião, Luiz Gonzaga.



fig. 8 • Xilogravura da página 7 de *Bagagem do Nordeste*. (AEL)

<sup>59</sup> SILVA, José Soares da. *Op. cit.* p. 7. As primeiras seis linhas encontram-se gravadas na imagem. O texto seguinte encontra-se na mesma página, na mesma imagem, porém, fora da margem inferior. A transcrição dos textos obedece a ortografia original.

*Crédito para gravação, Jacson do Pandeiro. Crédito para imagem, Dila*”. Preenchendo as lacunas desta forma o texto em questão torna-se compreensível. Neste caso percebemos mais um hibridismo: a xilogravura das capas de cordel, que ganha independência, inspira-se no baião, que apesar de pertencer ao universo da música regional popular, é diverso da poesia dos folhetos. Na forma de folheto temos um álbum, com imagens variadas, dentre as quais uma inspira-se no baião.

Há também propaganda em meio à legenda. É o caso estampado à página 28 (fig. 9):

Mais redondo o rosto meno altura  
 Antonio Criança,  
 E Lira do Moxotó, uzava o nome de  
 Lampião – artistas em seu lugar.  
 Leia de minha autoria: O Sertão e o Canção.  
 A venda – no Recife – Na-livro 7 uma livraria. Pag. 28.<sup>60</sup>

Muitas vezes, a legenda dá a dimensão pessoal aos elementos que compõem a bagagem que o poeta traz consigo. A imagem da página 24 torna-se clara com o texto (fig. 10) e é ilustrativa da idéia de que o poeta é portador de um dom, porém, a partir de uma perspectiva bastante pessoal. As pessoas nascidas sob o signo de virgo estão sob regência do planeta Mercúrio e Dila encontra-se nesta condição. O poeta-gravador sabe que Mercúrio é um deus mitológico e, para



fig. 9 • Xilogravura da página 28 de *Bagagem do Nordeste* (AEL)



fig. 10 • Xilogravura da página 24 de *Bagagem do Nordeste* (AEL)

<sup>60</sup> SILVA, José Soares da. *Op. cit.* p. 28. A primeira linha encontra-se no alto da estampa, como se fosse título. O texto restante está gravado na borda inferior, fora das margens da gravura. É possível que a palavra “Canção” seja na verdade “Cangaço”, um dos temas favoritos do autor.

legitimar a sua distinção enquanto detentor de um saber, atribui ao ente divino a função de protetor do comércio e da literatura popular, de que dependem poetas e xilógrafos. A imagem enfatiza o livro, de proporções muito grandes para um folheto, na intenção de fazer uma relação visível entre o deus – aqui, numa representação usual de anjo e não de Mercúrio – e a literatura de cordel.

Relatei acima que o livreto possui 34 páginas e 23 ilustrações. Há uma página de rosto, com o título, informações editoriais, data e endereço da gráfica cortados na borracha, e em seu verso uma imagem, totalizando 36 páginas impressas, excluindo a capa. São 15 as páginas em que se encontram textos, poemas e uma extensa lista de “poetas de folhetos escritos”.<sup>61</sup> Há um prefácio do poeta Aleixo Leite Filho, bem como um soneto de sua autoria. Duas biografias estão presentes: a de Dila e a de um ator de teatro, Argemiro Pascoal. Dila apresenta dois sonetos de sua autoria e apenas uma página com poema pertencente à literatura de cordel dedicado a João José da Silva.<sup>62</sup> O poema é composto por três sextilhas com rima abcbdb e uma décima, abbaacdcec, a partir do mote que corresponde ao seu título, *Mais um Poeta Nasceu*, em conformidade com o padrão dos folhetos.



fig. 11 • Xilogravura da página 31 de *Bagagem do Nordeste* (AEL)

<sup>61</sup> SILVA, José Soares da. *Op. cit.* p. 16. A lista chega à página 20.

<sup>62</sup> Os poemas de Dila e sua biografia encontram-se em anexo.

Não há, neste folheto-álbum, uma unidade temática. Isto é, não se pode dizer que as imagens referem-se a um tema específico, como o cangaço ou a religiosidade. A unidade é dada a partir da idéia de que o folheto trata de elementos do imaginário nordestino. Entretanto, existe uma peculiaridade que reside no aspecto extremamente pessoal da escolha dos assuntos que compõem a bagagem cultural nordestina. O imaginário de Dila é povoado por atores de teatro como Argemiro Pascoal, a cidade de Caruaru e seus familiares, presentes tanto nas imagens quanto nos textos, além dos fatos e personagens históricos como Lampião, Padre Cícero e Antônio Conselheiro, temas comumente explorados na literatura de cordel e, portanto, também pela xilogravura. Algumas vezes as imagens destas personalidades são dedicadas a parentes e amigos (fig. 11):

Sto. Antônio da Bahia / (...) Antonio Conselheiro / Deus tem vida a sua mão; diz / 1 livro da Bahia. P/ meu cumpadre Ivan Mauricio e amigos – pag. 31

Sto. Pe. Cícero / Pagina p/ Lídio Cavalcanti – pag. 33 <sup>63</sup>

Um gênero não usual nas xilogravuras é o retrato, somente do rosto. As personalidades – Pe. Cícero, Lampião, Antônio Conselheiro, coronéis – ganham, nas mãos de Dila, retratos sobre um fundo branco, desprovido de elementos que caracterizem um ambiente.

### **folguedos**

O álbum *Folguedos* é formado por pranchas soltas de poesia e xilogravura, impressas separadamente, acondicionadas em envelope ilustrado com gravura. No invólucro apresenta-se o conteúdo – *Folguedos – Poemas e Gravuras (I)* – e os autores (fig. 12). Neste caso, o texto, impresso em uma prancha, tem relação direta com a xilogravura, estampada em outra. As imagens ilustram os eventos, retratados nos poemas (fig. 13 e 14).

<sup>63</sup> SILVA, José Soares da. *Op. cit.* p. 31 e 33, respectivamente.

Orígenes Lessa, na apresentação do álbum, não faz menção à obra de Salomão Rovedo, o autor das poesias. Escreve dois parágrafos enaltecendo Marcelo Soares, “um gravador de extraordinário talento”<sup>64</sup> e sua xilogravura, deixando claro que o objetivo do material é ser exposto em parede. Para tanto, cada gravura é assinada a lápis, embora tenha a identificação MS na matriz. Os poemas, entretanto, não possuem identificação e muitas vezes não é possível definir a ordem de leitura.

O título indica que o tema refere-se às festas tradicionais e populares. Os poemas que compõe o álbum acompanham os festejos de bumba-meu-boi, ciranda, fandango, forró, frevo, mamulengo, maracatu e pastoril,<sup>65</sup> cada qual com sua estrutura peculiar de versejar. Nota-se que o material ilustra, com as imagens e os poemas, as festas populares recorrentes no Nordeste, que chamam a atenção de turistas – “Até estrangeiro compra e leva pra botar na parede.”<sup>66</sup> Retratá-las em xilogravura, técnica considerada primitiva segundo a ótica intelectualizada, seria uma forma de legitimar o caráter arcaico destas festas, expostas na parede de uma região distante como testemunho autêntico da cor local nordestina.

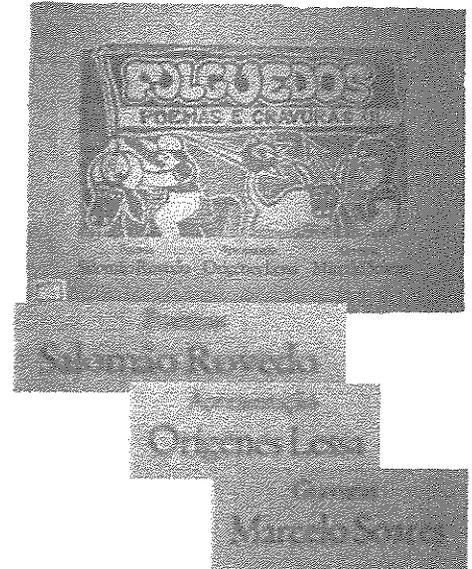


fig. 12 • Envelope do álbum *Folgedos*. Em destaque, os nomes dos autores da poesia, da apresentação e da gravura. (FBN)

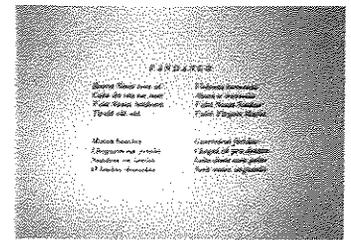


fig. 13 • FANDANGO, do álbum *Folgedos* (FBN)

Barca Nova vem aí Caiu do céu no mar Vem Nossa Senhora Tirolê olê olá	Violenta tormenta Ataca a travessia Valei Nosso Senhor Valei virgem Maria
Moças bonitas Cheguem na janela Saúdem os heróis Ô lindas donzelas	Guerreiros feridos Chegai cá para dentro Leite deste meu peito Será vosso unguento

<sup>64</sup> LESSA, Orígenes. Apresentação para o álbum *Folgedos*, *Op. cit.*

<sup>65</sup> Os poemas encontram-se em anexo.

<sup>66</sup> LESSA, Orígenes. Apresentação para o álbum *Folgedos*, *Op. cit.*

## via sacra

Até onde se sabe, a primeira *Via Sacra* foi a de Mestre Noza, editada na França em 1965, a partir da encomenda de Sérvulo Esmeraldo. Mais tarde, muitos outros xilógrafos produziram, pelo menos uma vez, a sua *Via Sacra*, que se tornou uma publicação importante para os xilógrafos populares, até mesmo configurando um gênero de gravura.

Só em 79 [Abraão Bezerra Batista] lançou sua *Via Sacra*, tendo sido antecedido por Stênio Diniz, que imprimiu a sua em 73.<sup>67</sup>

Aqui é a *Via Sacra*, ela tem 73 por 81. Eu tenho outra *Via Sacra* pequenininha. Me parece que as matrizes estão ali. E saiu na revista... Essa grande também, é essa grande e essa pequena saíram na revista, é, numa revista católica.<sup>68</sup>

A de Jerônimo Soares data de 1978, tem apresentação de Paulo Dantas e versos de J. Barros. Como novidade, menciona-se que houve um trabalho de programação visual para a composição das páginas, realizado por Zacarias José e Julio Ernesto Shütz. Outra novidade é o copyright do xilógrafo.

Assim como em *Folgedos*, o poema é feito especialmente para o álbum e corresponde ao número de imagens. Da mesma maneira, o destaque é do gravador, como se observa na matéria do jornal que noticia o seu lançamento:

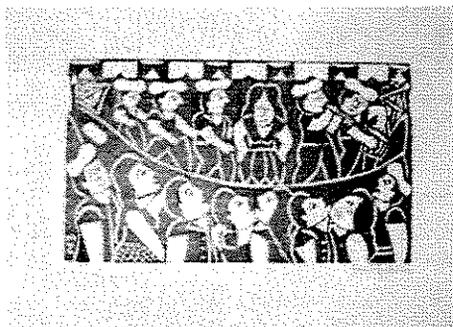


fig. 14 • FANDANGO, do álbum *Folgedos* (FBN)

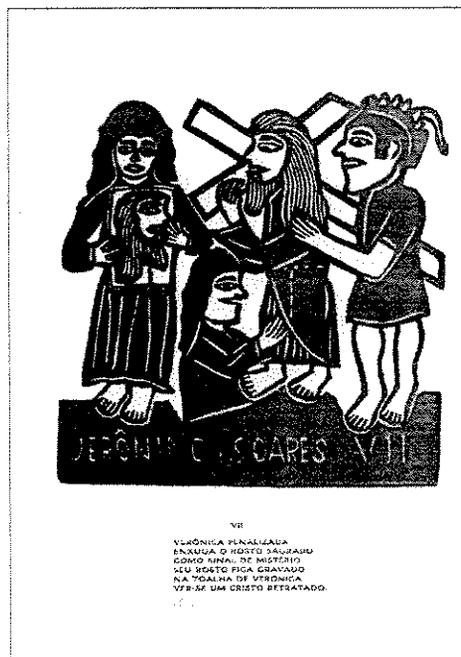


fig. 15 • *Via Sacra*, Xilogravura de Jerônimo Soares e poema de J. Barros. (col. particular)

<sup>67</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.* p. 13.

<sup>68</sup> Depoimento de J. Barros em entrevista a mim concedida em Embu, a 24 de janeiro de 1996.

Em linguagem ingênua, a *Via Sacra* do paraibano Jerônimo Soares poderá ser vista (e adquirida) hoje, no pavilhão do Cordel, no recinto da 1ª. Bienal Latino Americana de São Paulo, no Ibirapuera.

Ele preparou 14 xilogravuras que formam um álbum; cada passagem bíblica tem versos do poeta J. Barros. A edição compreende 300 volumes - cada um custa 300 cruzeiros - e o autor das gravuras, que vive em São Paulo há dois anos, já realizou algumas exposições na Capital, comparecendo todos os domingos na feira da Praça da República.<sup>69</sup>

Paulo Dantas, na apresentação, não menciona o fato de os versos de J. Barros pertencerem à poesia de cordel nordestina. Pode-se dizer que o mercado consumidor de álbuns de xilogravura nordestina não se interessa pela leitura de folhetos: uma vez que não é formado pelo público tradicional, a “doçura do verso”<sup>70</sup> não é compreendida.

O poema de J. Barros para a *Via Sacra* de Jerônimo Soares é construído segundo a convenção poética da literatura de cordel, constituindo-se por 14 sextilhas com rima abcbdb. Este é, talvez, o aspecto, mais relevante, que diferencia este álbum de *Folgedos* e que o mantém diretamente relacionado à literatura de cordel.

Nos folhetos, o poema adequa-se ao número de páginas, segundo se convencionou na época de Athayde. Nesta *Via Sacra*, o mesmo adequa-se ao número de gravuras que estabelecem a narrativa,<sup>71</sup> equivalente aos 14 passos da paixão. Em *Folgedos*, o número de estrofes em cada prancha varia conforme o festejo referido. Já neste álbum, padronizou-se uma estrofe para cada passagem, impressa na mesma folha da estampa (fig. 15). J. Barros, ao explicar suas imagens feitas a fim de ilustrar o nascimento de Cristo para uma revista católica, afirmou que

Cada gravura é cada poesia, *Via Sacra* é a mesma coisa. [...] Ó, cada quadrinho desses tem uma poesia. [...] Tá vendo a trouxa? Aí o anjo encontrou com ele. Segundo a história bíblica, o anjo encontrou com ele,

<sup>69</sup> *Jerônimo na Bienal com sua Via Sacra Op. cit.*, 16.12.1978.

<sup>70</sup> A já citada “doçura do verso” é referida por Manoel d’Almeida Filho em entrevista a Mauro Barbosa como elemento diferencial do texto em prosa. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Op. cit.*

<sup>71</sup> O álbum possui uma gravura – Cristo Crucificado – na capa.

mandou ele voltar. Quer ver que ele volta? Aqui ele já voltou e já pediu perdão, tá vendo? Aqui ele já tá orando a Deus, aqui já tá orando junto com ela...<sup>72</sup>

Isto é, a cada gravura corresponde uma poesia. Para o poeta, cada imagem narra um episódio que pode ser traduzido em apenas uma estrofe. Por essa razão, nesta citação, ao invés de o poeta declamar os versos correspondentes, lê três imagens que estão sob seu olhar: José e o anjo, José ajoelhado à frente de Maria e o casal no oratório. O caráter narrativo da *Via Sacra* ou do episódio de nascimento de Jesus confere às imagens essa mesma característica.

Diferentemente do folheto-álbum de Dila e álbuns de coletâneas, a *Via Sacra* organiza-se segundo a história bíblica. Dessa maneira, as próprias xilogravuras acabam por narrar famosas passagens da vida de Jesus Cristo, sem que haja necessidade de texto. Isto se aplica a álbuns similares, como *Vida de Lampião* e as xilogravuras de J. Barros acima referidas.

Não pretendo analisar o poema confrontado-o com a narrativa bíblica. Vale destacar, entretanto, um detalhe que mostra a sintonia entre poeta e xilógrafo, comprovando que tanto as imagens quanto os versos foram produzidos exclusiva e concomitantemente para o álbum. Em nenhuma estampa Cristo aparece com a coroa de espinhos (fig. 16), objeto de forte simbolis-

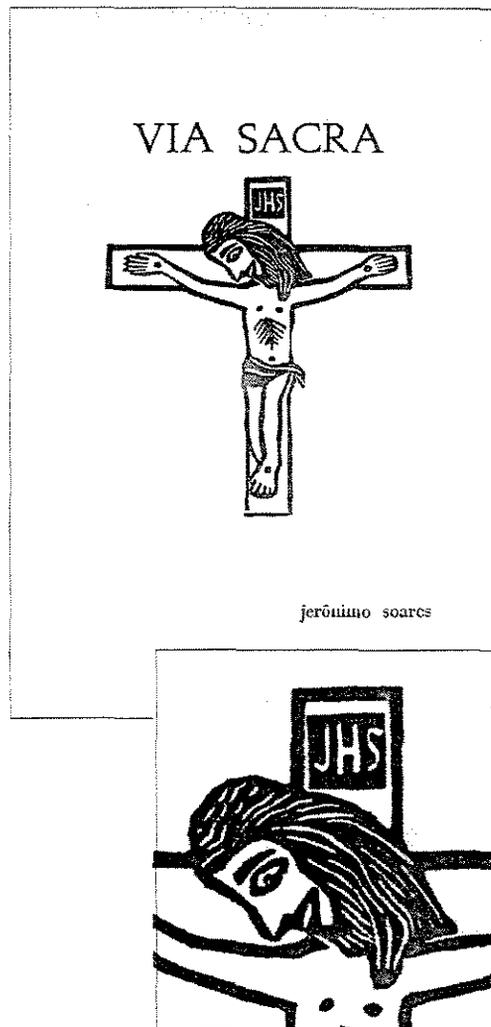


fig. 16 • Capa do álbum *Via Sacra*. No destaque, percebe-se que Cristo não aparece com a coroa de espinhos, objeto de forte simbolismo dentro da tradição cristã (col. particular)

<sup>72</sup> Depoimento de J. Barros em entrevista a mim concedida em Embu, a 24 de janeiro de 1996.

mo para a fé cristã, é sempre retratado nas ilustrações dos passos da Paixão. Da mesma maneira, a coroa não é mencionada no poema.<sup>73</sup>

### **são saruê**

“Só em São Saruê, onde feijão brota sem chovê”.<sup>74</sup> A partir deste dito popular, Manoel Camilo dos Santos tratou de descrever esse local utópico, onde o impossível – uma planta se desenvolver sem água – é possível. Para Manoel Camilo, São Saruê é um local onde existe fartura de alimentos e vestuário prontos para o consumo e não existem problemas. Seria um folheto indicado para o final de mais um dia de labor pela sobrevivência, levando o leitor e os ouvintes a fugir de sua dura realidade para regozijar em um local imaginário. “Folhetinho à toa, que eu fiz fácil, fácil...”<sup>75</sup>, diz o autor. “Uma besteirinha ‘que o povo acha graça’...”<sup>76</sup> e que fez muito sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro, a ponto de Orígenes Lessa ter se tornado um de seus melhores leitores.<sup>77</sup>

*Viagem a São Saruê*,<sup>78</sup> além de dar nome à instituição patrocinada por Umberto Peregrino na cidade do Rio de Janeiro, Casa de São Saruê, incentivou a produção de um álbum de gravuras por Ciro Fernandes, xilógrafo nordestino residente na mesma cidade, numa clara intenção de homenagear o poeta:

<sup>73</sup> O poema de J. Barros encontra-se em anexo.

<sup>74</sup> LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 70.

<sup>75</sup> Manoel Camilo dos Santos, in LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 59.

<sup>76</sup> LESSA, Orígenes. *Op. cit.* p. 70.

<sup>77</sup> O autor foi inspirado a editar um livro infanto-juvenil sobre o tema. LESSA, Orígenes. *Aventura em São Saruê*, Rio de Janeiro : Nórdica, 1983.

<sup>78</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Campina Grande, A “Estrela” da Poesia, s. d. O folheto foi impresso após 13.11.1978, pois na segunda capa o autor imprimiu uma carta a ele destinada com esta data. Há uma edição, em cuja capa está estampada a foto do autor, datada de novembro de 1965, com a qual confrontei o exemplar citado.

É a espera eterna  
de uma simples chuva de água  
porque se acordar  
com uma goteira de leite na rede  
é arrumação de Manoel Camilo dos Santos.  
Este paraibano de Guarabira  
que vive em Campina Grande  
e sonhou o sonho do sertanejo.<sup>79</sup>

No álbum *São Saruê*, o poema, está distribuído em 11 folhas na seguinte configuração: em 10 folhas foram impressas três sextilhas e em uma a última estrofe, também de seis versos. Estão ausentes duas décimas que antecedem a estrofe final, que cabem perfeitamente em apenas uma folha. O último verso da segunda décima é importante para dar sentido à última estrofe do poema, em que o poeta se revela disposto a indicar o caminho de São Saruê a quem comprar o folheto.

Tudo lá é festa e harmonia  
amor, paz, benquerer, felicidade  
descanso, sossego e amizade  
prazer, tranquilidade e alegria;  
na véspera de eu sair naquele dia  
um discurso poético, lá eu fiz,  
me deram mandado de um juiz  
um anel de brilhante e de “rubim”  
no qual um letreiro diz assim:  
– é feliz quem visita este país.

Vou terminar avisando  
a qualquer um amiguinho  
que quiser ir para lá  
posso ensinar o caminho,  
porém só ensino a quem  
me comprar um folhetinho.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> FERNANDES, Ciro. Poema para o álbum *São Saruê*, *Op. cit.* Este e o poema de Manoel Camilo dos Santos encontram-se em anexo, conforme é apresentado no álbum.

<sup>80</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Op. cit.* Transcrição das duas últimas estrofes.

Para ser feliz não há a necessidade de morar em São Saruê, basta visitá-lo. A possibilidade de realizar visitas a um local tranqüilo e harmonioso representa um momento de relaxamento, que reanima e dá forças para os “trancos” do cotidiano. É o que garante Manoel Camilo, através da prova concreta da frase escrita no anel, e daí a promessa de ensinar o caminho a quem comprar a sua poesia. Assim, podemos concluir que é através da leitura do folheto que se chega a São Saruê.

Cada prancha de texto tem a indicação “poesia de Manoel Camilo dos Santos” no pé da página. No cabeçalho, entre parêntesis, há uma numeração que ordena o poema e um título, com tipos em corpo maior que os das estrofes, formado por dois versos escolhidos provavelmente pela força impactante. Em geral não existem alterações significativas na transcrição, havendo até mesmo casos de manutenção de erros ortográficos e gramaticais, como ocorre com as palavras “açucar” e a conjugação do verbo “ter” presente nas estrofes que se seguem. Nelas podemos notar as poucas modificações ocorridas, como o detalhe de a expressão “é gozado”, originalmente entre parêntesis, aparecer após vírgula e a substituição do ponto final pela vírgula.<sup>81</sup>



fig. 17 • Diferentes edições de *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. (FCRB)

<sup>81</sup> Neste caso parece tratar-se de um erro tipográfico. Todas as estrofes terminam em ponto final, tanto no folheto quanto no álbum, à exceção deste exemplo.

As canas em São Saruê  
não tem bagaço (é gozado)  
umas são canos de mel  
outras açucar refinado  
as folhas são cinturão  
de pelica e bem cromado.<sup>82</sup>

As canas em São Saruê  
não tem bagaço, é gozado  
umas são canos de mel  
outras açucar refinado  
as folhas são cinturão  
de pelica e bem cromado,<sup>83</sup>

Os parêntesis indicam que se trata de uma opinião do autor diante dessa realidade imaginária; o uso da vírgula mantém este sentido. Entretanto, no título, formado pelos mesmos versos, suprime-se a pontuação, causando estranheza na oração.

As canas em São Saruê não tem bagaço é gozado<sup>84</sup>

Pode ser que se tenha optado por manter o padrão de não utilizar a pontuação gráfica nos títulos de cada prancha, pois até mesmo os pontos finais foram eliminados. Outro detalhe ocorre na prancha de número 10, onde a palavra “mulher”, constante no verso, é substituída por “moça” no título.

Neste álbum não há uma relação de uma folha de imagem com uma de texto. São dez pranchas de xilogravura que ora correspondem a uma estrofe de uma prancha, ora não; algumas vezes, duas imagens



fig. 18 • Mais dois exemplares de *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. (FCRB)

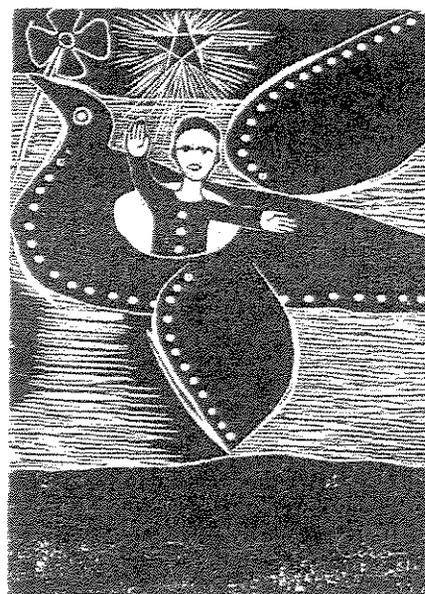


fig. 19 • Xilogravura de Ciro Fernandes, do álbum *São Saruê*, 1981. (RP)

<sup>82</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Op. cit.* p. 6.

<sup>83</sup> *São Saruê*, *Op. cit.* prancha 8.

<sup>84</sup> *Idem.*

correspondem a duas estrofes de uma mesma prancha. Parece que o xilógrafo não teve a preocupação de estabelecer essa correspondência, apresentando a sua interpretação do poema como um todo. Passemos a analisá-las.

Nas capas dos folhetos, o sentido de viagem é indicado pela estrada sinuosa e por um automóvel (fig. 17) ou simplesmente pelo veículo (fig. 18). No poema não existe uma descrição de como é o automóvel, apenas aponta-se que o autor tomou o carro da brisa, o carro do mormaço e o carro da neve fria. A xilogravura de Ciro Fernandes, pertencente ao álbum, apresenta uma nave em forma de pássaro (fig. 19). Pode-se dizer que o imaginário do artista é ativado pelo poema e ele o interpreta, criando imagens e situações um pouco diferentes das descrições ou até mesmo completamente novas.

O folheto de capa vermelha possui ilustrações em seu interior. A primeira imagem é um clichê de desenho bastante castigado (fig. 20), em que é possível distinguir a figura de uma mulher vestida e bem arrumada, tendo ao fundo um vilarejo com palmeiras. A imagem acompanha as estrofes em que o autor narra a sua chegada a São Saruê e a visão da cidade e do povo, porém, não se relaciona perfeitamente à descrição textual, que é um tanto quanto sumária:

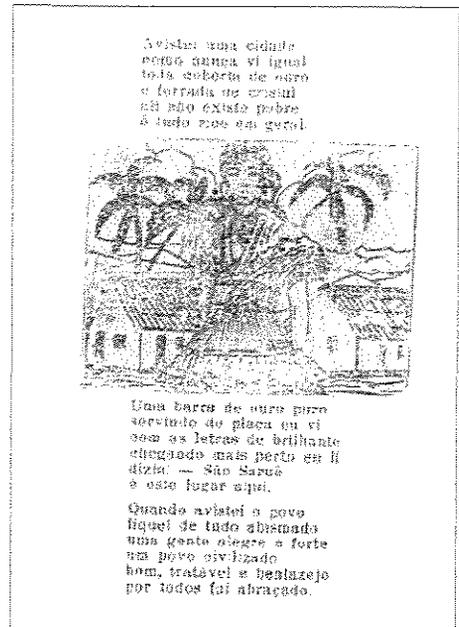


fig. 20 • *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. Ilustração em clichê de desenho, p. 3. (FCRB)



fig. 21 • *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. Provavelmente xilogravura do autor, p. 5. (FCRB)

Avistei uma cidade  
 como nunca vi igual  
 toda coberta de ouro  
 e farrada de cristal  
 ali não existe pobre  
 é tudo rico em geral.<sup>85</sup>

Não existem referências quanto à arquitetura e à paisagem da cidade. No clichê é possível ver palmeiras e casas, mas não se percebem os elementos que caracterizam a opulência do local, o ouro e o cristal. Notamos, neste caso, uma apropriação de um clichê para ilustrar a cidade.

A segunda imagem é uma xilogravura (fig. 21), provavelmente de autoria do poeta, que também corta matrizes para “economizar no clichê”, com a imagem de peixe, peru, galinha e uma árvore. São referências iconográficas das estrofes em que são referidos, pois não descrevem a idéia contida no texto.

[...] peru nasce de escôva  
 sem comer vive cerrado

Galinha põe todo dia  
 invés de ovos é capão[...]

Os peixes lá são tão mansos  
 com o povo acostumados [...]<sup>86</sup>

A seguir (fig. 22) aparecem as xilogravuras de milho e pés de chapéu e sapatos, conforme descrição sumária do poema: “milho espiga é pamonha / e o

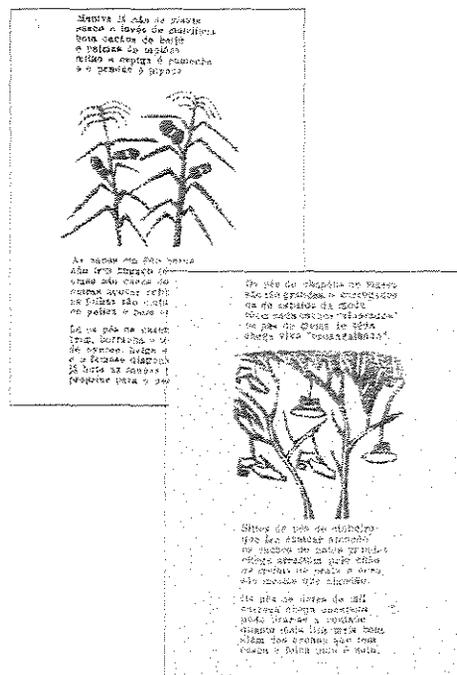


fig. 22 • *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos. Provavelmente xilogravuras do autor, p. 6 e 7. (FCRB)

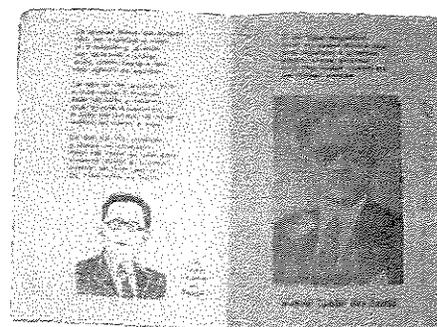


fig. 23 • *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, p. 5. (FCRB)

<sup>85</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>86</sup> Idem, *ibidem*, p. 4-5.

pendão é pipoca [...] Os pés de chapéus de massa / são tão carregados / os de sapatos da moda / têm cada cachos ‘aloprados’”.<sup>87</sup> É muito difícil representar a pipoca através da xilogravura, mas pode-se imaginar a tentativa do autor em realizá-la, pois o pendão apresenta-se tracejado. Estas imagens procuram facilitar a visualização da idéia do texto, pois este descreve uma vegetação imaginária, sem correspondência com o cotidiano real. Entretanto, elas apenas sugerem uma interpretação visual possível, visto que a longa lista de descrições não pormenoriza os detalhes.

A última xilogravura (fig. 23) é o retrato de um jovem (que mais parece ser seu auto-retrato, talvez rejuvenescido, segundo o retrato na página oposta), com a legenda “Um Velho Depois do Banho”, remetendo à estrofe que está logo acima, em que se relata a existência de “um rio chamado / o banho da mocidade / onde um velho de cem anos / tomando banho a vontade / quando sai fora parece / ter vinte anos de idade.”<sup>88</sup>

Ciro Fernandes ilustra o banho da irmã da linda aurora (fig. 24), que é visto durante a viagem. No próprio poema, a referência é alegórica, tratando-se de uma rápida visão ao amanhecer, entre a aurora e os primeiros raios de sol. A chegada a São Saruê se dá numa praia, que na xilogravura parece tratar-se da costa



fig. 24 • Xilogravura do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)

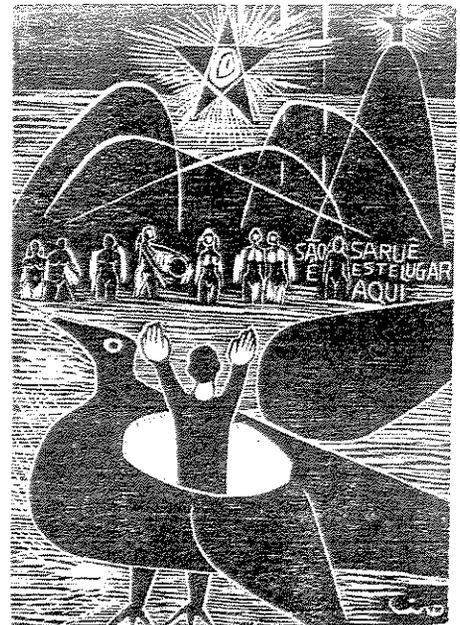


fig. 25 • Xilogravura do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)

<sup>87</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Op. cit.*, p. 6-7.

<sup>88</sup> SANTOS, Manoel Camilo dos. *Op. cit.*, p. 8.

do Rio de Janeiro, graças à paisagem de montanhas ao fundo e da estátua de Cristo no alto de uma delas, bem semelhante ao Corcovado (fig. 25). Diferentemente do texto, não há uma placa de indicação, feita de ouro e brilhantes, mas apenas os dizeres “São Saruê é este lugar aqui”. É curiosa a imagem na medida em que a recepção é feita por uma maioria feminina – apenas uma figura, a segunda da esquerda para a direita, parece tratar-se de um homem, enquanto no texto “o povo” faz as boas vindas.

Assim como o poeta, o xilógrafo procura traduzir em imagens as descrições da vegetação peculiar, do trigo que dá pão, dos pés de chapéus e sapatos e dos peixes prontos para servir. Segundo o poema, o trigo “bota cachadas de pão”, mas na gravura (fig. 26) vê-se apenas um pão para cada ramo de trigo. Na imagem há um pássaro, não descrito no poema, cujo bico aponta para o alto. Os pães inclinam-se para a mesma direção, mas são as linhas diagonais das penas que imprimem uma dinâmica, dando a noção de um crescimento vigoroso. Já, a imagem dos peixes (fig. 27) ordenados com as cabeças apontadas para baixo, indicam repouso. Na imagem está representada a subserviência, a mansidão relatada no poema, que faz os peixes saírem do mar para as casas devidamente cozidos.



fig. 26 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)



fig. 27 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)

Os chapéus são imaginados por Ciro como flores (fig. 28) e não como frutos de um pé carregado, segundo o texto. Os pavões ao fundo (parecem tratar-se de um casal de pavões), que não aparecem na história, completam a noção de elegância. Os sapatos aparecem em cacho (fig. 29) conforme indica o poema, porém, na imaginação do xilógrafo, numa alusão à bananeira.

Três xilogravuras fogem às descrições e relatos contidos em *Viagem a São Saruê*. Numa delas (fig. 30), é retratado um violeiro cantando para 5 moças nuas. O poeta afirma ter passado muitos dias de regozijo, recitando poesias o tempo todo, o que pode levar a imaginar uma cena como a que se vê. Entretanto, o poema é claro quando diz que as moças são formosas, decentes e, principalmente, bem trajadas. A grande imagem de um caju, que também aparece em outra gravura (fig. 31), parece revelar um simbolismo que pode ser interpretado à luz do depoimento de J. Barros, sobre o seu folheto *Lampião e Maria Bonita no Paraíso*:

É segundo a história de Adão, não é? A fruta do pecado é um caju, a cobra é surucucu, a árvore é o cajueiro, a Eva é Maria Bonita e o Adão é Lampião. Porque eu pensei de fazer sobre Adão e Eva, mas depois lembrei também que história religiosa ninguém compra, então não gostam de história religiosa.<sup>89</sup>



fig. 28 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)



fig. 29 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)

<sup>89</sup> Entrevista de Embu, a 24 de janeiro de 1996.

São Saruê talvez tenha despertado a imagem de um local paradisíaco para o gravurista. Mas um paraíso do qual se exclui o pecado original e, daí, pode-se dizer que o fruto, especificamente nas imagens de Ciro Fernandes, esteja relacionado ao amor e não ao pecado – assim como a maçã também se relaciona ao amor, não somente ao pecado. Entretanto, não se deve esquecer que o caju é uma fruta tipicamente brasileira.<sup>90</sup> Segundo Ariano Suassuna, “o caju, vermelho ou amarelo, é o fruto armorial por excelência, e é, portanto, a nossa melhor insígnia vegetal, assim como a onça é o nosso animal heráldico mais característico.”<sup>91</sup> Na sua busca por elementos visuais emblemáticos do povo brasileiro, Suassuna elege o fruto como símbolo nacional: sendo nativo do Brasil, o caju é “genuinamente nacional”. Dessa forma, é passível de ser representado em selos e brasões, como se fazia em outros tempos. Isto reforça a relação do paraíso com a paisagem brasileira e a imagem do fruto, a partir da interpretação de Suassuna, passa a ter caráter emblemático.

A última imagem<sup>92</sup> (fig. 32) dá margem a diversas interpretações, na busca de um vínculo com o poema. A figura que descansa na rede pode ser o autor durante sua viagem a São Saruê e os animais que o rodeiam podem ser frutos de seu imaginário – pois



fig. 30 • Xilogravura do álbum *São Saruê*, Ciro Fernandes, 1981 (RP)

<sup>90</sup> Segundo Clara Olaya, a primeira descrição europeia escrita e ilustrada deve-se a Thevet, um franciscano francês, que em 1558 escrevia sobre a fertilidade das terras atualmente correspondente ao estado de Pernambuco. O cajueiro é uma planta nativa do Brasil, muito conhecida e utilizada na sua totalidade – fruto, pedúnculo, tronco e árvore – pelos índios, derivando o nome do tupi *akayu*. Marilda Martinez e Paulo Barreira registram que os cajueiros foram quase dizimados, cabendo a Maurício de Nassau proibir sua derrubada. Cf. OLAYA, Clara Inés. *Frutas de América – Tropical y subtropical – Historia y usos*. Barcelona / São Paulo: Grupo Ed. Norma, 1998; MARTINEZ, Marilda Alvares e BARREIRA, Paulo. *Caju – uma planta de mil utilidades*. São Paulo: Ícone, 1992.

<sup>91</sup> SUASSUNA, Ariano. *A velha nova bandeira – O erudito e o popular juntos no Movimento Armorial*. Revista Bravo!, abril 99, nº 19, p. 24.

<sup>92</sup> Na ordem de análise, considero como a última. Não sei se existe uma ordem para as xilogravuras, pois elas não são numeradas.

como justificar a existência de dois peixes soltos no ar? Pode, igualmente, ser o poeta num momento de descanso nesse país “sem fome, sem doença e sem pobreza”. Ou ainda, a imagem pode estar representando o sertanejo, no momento de seu sonho, “arrumação de Manoel Camilo dos Santos”.<sup>93</sup>

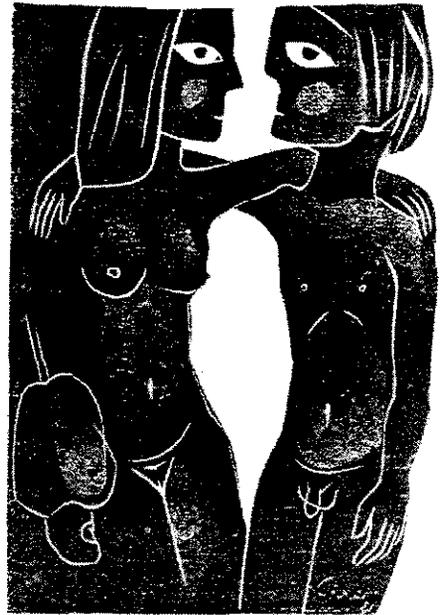


fig. 31 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)



fig. 32 • Xilografia do álbum *São Saruê*,  
Ciro Fernandes, 1981.  
(RP)

<sup>93</sup> FERNANDES, *Ciro. Op. cit.*

# Palavras Finais

Conforme visto na introdução a esta dissertação, o interesse pelas manifestações populares por parte de estudiosos remonta a meados do século passado, como parte do movimento romântico. Elas eram consideradas expressão autêntica do povo brasileiro, o germen de uma nacionalidade, livre das influências européias. Logo a seguir, movida pelo cientificismo, parte da elite intelectual procurou justificar a constituição da nacionalidade a partir do argumento da miscigenação das três raças. Um aspecto constituía ponto pacífico: no interior, nos sertões do Brasil, estariam conservadas as raízes da cultura brasileira. A busca pela autêntica expressão da nacionalidade continuou com o movimento modernista encabeçado por Mário de Andrade e perpassou a ação governamental para a defesa da soberania nacional. Embora todo o interior brasileiro fosse considerado, as regiões Norte e Nordeste foram privilegiadas para o estudo em razão de acreditar-se que eram livres da influência estrangeira. Ainda hoje é possível detectar essa idéia em discursos que debatem assuntos de natureza diversa:

Ao contrário do que pensa Rafael Greca e a maioria dos intelectuais populistas, as culturas de Rio e Bahia, em que pese sua importância, tornaram-se reducionistas, ao se fecharem demais para as outras regiões do país ao mesmo tempo em que se abriam em demasia para o mundo (ou para parte do que ele tem de pior), ao ponto de não se saber mais qual a diferença entre Bahia e Caribe, Rio de Janeiro ou Los Angeles. No Nordeste mora o verdadeiro Brasil, que concilia modernidade e tradição, agonia e êxtase, heresia e religiosidade.<sup>1</sup>

O artigo em que se insere este trecho é uma crítica à atitude do governo atual, de incluir na programação das comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil um campeonato de futebol, sugerido pelo ministro dos esportes, Rafael Greca, que considera o planejamento atual – publicações de obras dos pensadores brasileiros, produção de um CD-ROM da Coleção Brasileira e atividades artísticas – uma forma elitista de comemoração. Na defesa da manu-

<sup>1</sup> SILVA, José Maria e. *Comemorações do descobrimento – o paladar do elitismo e o teorema dos chiqueiros*. Artigo publicado no Jornal Opção, semanário da cidade de Goiânia, 2 de maio de 1999. Agradeço ao autor pela gentileza em enviar diretamente a mim o material, por e-mail.

tenção das apresentações do músico Antônio Carlos Nóbrega como parte das comemorações, o autor José Maria e Silva faz um elogio ao seu trabalho, desenvolvido em São Paulo, enquanto educador “ensinando crianças a respeitarem o país onde nasceram”.<sup>2</sup> Porém, acaba resvalando no clichê “no Nordeste mora o verdadeiro Brasil, que concilia modernidade e tradição, agonia e êxtase, heresia e religiosidade” ao associar a atividade de Nóbrega à sua origem pernambucana e à sua preocupação com a busca pelas raízes brasileiras. Possivelmente a relação entre o Nordeste e a idéia de verdadeiro Brasil seja enfatizada pela necessidade de um argumento veemente para sensibilizar o leitor do artigo, onde não há espaço para uma discussão aprofundada a esse respeito, quanto à possibilidade do cancelamento de patrocínio de eventos de artistas como Nóbrega. O clichê apresentado encontra ressonância na idéia cristalizada da imunidade da região à influência estrangeira. Ao listar as contradições, “modernidade e tradição, agonia e êxtase, heresia e religiosidade”, são evocadas as imagens contrastantes do Nordeste – as grandes cidades (a modernidade), o litoral (o paraíso natural) e o sertão (a pobreza) – com a noção de que a modernidade, muitas vezes trazida do exterior, chega primeiro aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Curiosamente, a Bahia é excluída da região e igualada ao Rio de Janeiro, graças à forte demanda de turistas estrangeiros. José Maria acredita que a Bahia e os estados do Sudeste sofrem transformações seguindo o modelo ou atendendo à demanda do exterior. O Sul e o Centro-Oeste são esquecidos e é somente o Nordeste que conserva uma tradição genuína, apesar da modernidade.

Entretanto, as manifestações populares “não são [...] tão imutáveis como os românticos gostam de fazer crer”.<sup>3</sup> Embora não sofram transformações rápidas como o *jazz* analisado por Hobsbawm, elas não se encontram cristalizadas no seio de uma comunidade interiorana. Normalmente é em vão que se tenta buscar as formas arcaicas do folclore. No entender de Hobsbawm,

<sup>2</sup> SILVA, José Maria e. *Op. cit.*

<sup>3</sup> HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.30.

festas populares e músicas folclóricas são formas de entretenimento pré-industriais, que foram adaptadas a uma padronização inerente ao processo de industrialização – da qual o *jazz* escapa.

No caso particular da literatura de cordel nordestina, pudemos verificar a sua constituição a partir do final do século passado, enquanto pequena indústria cultural, com características próprias de produção e comercialização. A maioria dos estudos faz uma breve descrição de seu aspecto material sem se ater às diferenças apresentadas por cada uma das gráficas que imprimiam os folhetos, nos primeiros anos de produção. Não havia um padrão gráfico a ser seguido: as novidades eram incorporadas e muito bem recebidas. De acordo com o que foi possível verificar, os primeiros folhetos tinham dimensões variadas, apesar da característica comum da encadernação em brochura *in octavo*,<sup>4</sup> e normalmente tinham as capas decoradas com vinhetas emoldurando o título e outras informações. Algumas tipografias possuíam vinhetas figurativas, ou mesmo xilogravuras, e clichês de ilustrações ou fotografias que eram aproveitados quando se encaixavam à narrativa. Por volta da década de 1910, desenhistas ilustradores foram solicitados para a tarefa de produzir uma capa especial para cada história. Com o domínio da gráfica de João Martins de Athayde, padronizou-se um tamanho e o uso de desenho para folhetos de pelegas e clichê de fotografia para os romances. Para os folhetos de época, as fotografias de fatos ou pessoas reais foram utilizadas para garantir a veracidade das informações contidas, mas o desenho também era empregado. A xilogravura havia sido abolida de sua gráfica.

A seguir, o centro de produção dos folhetos é transferido de Recife para Juazeiro do Norte, com a tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, que em 1948 adquiria o direito sobre o acervo de Athayde. É através dela que a xilogravura volta a ser utilizada na tipografia, agora especializada na produção de folhetos. Uma das razões apresentadas para esse fato é a distância entre os grandes centros onde se poderia adquirir o clichê, ocasionando o encarecimen-

<sup>4</sup> Os folhetos mais antigos possuem, usualmente, 16 páginas. As chamadas “obras completas”, comuns a partir da década de 1910, possuem 48 páginas ou mais.

to e a demora na aquisição, justificando a produção “caseira” de “clichê de madeira” para os folhetos de época e novas narrativas. Um outro fato pode ser observado, relacionado a dificuldades técnicas e econômicas: a necessidade de substituição de clichês desgastados. Em virtude de a imagem da capa ser memorizada a ponto de indicar a autenticidade da narrativa, ela não poderia ser substituída por outra. A solução seria uma matriz duplicada, que só se obteria a partir de uma em bom estado. A alternativa foi reproduzir a imagem do clichê na madeira, com todo o cuidado possível. Ao analisar o álbum *A vida de Padre Cícero*, de Antonio Lino,<sup>5</sup> de 1962, Gilmar de Carvalho verifica que a representação do padre quando criança é “visivelmente decalcado de uma fotografia de larga disseminação popular.”<sup>6</sup> O seu tom é de depreciação da obra. Depois de afirmar que “o álbum denota uma certa pressa na simplificação dos detalhes, na contundência do chapado preto, como moldura ou fundo”, “na adoção de inscrições gráficas de difícil leitura” e na falta de detalhes “comprometendo o resultado final”,<sup>7</sup> o autor termina remetendo à falta de habilidade e genialidade do executor. Entretanto, ele não encontra os elementos que justifiquem o material como uma obra “menor”. Sem sequer reproduzir um exemplar dessa xilogravura em seu trabalho, Carvalho faz uma descrição sumária que pode ser aplicada a qualquer xilogravura popular – simplificação dos detalhes, chapado preto como moldura ou fundo e inscrições gráficas. Refere-se à “evidência” de “uma certa indecisão” e à frustração da expectativa “porque não há nada que não tenha sido exaustivamente transmitido pela tradição oral ou narrado pelo cordel” e à falta de uma “poética visual”. Ele reivindica uma “recriação do universo mítico popular” e um “rigor cronológico”. Sobre a fotografia de Padre Cícero criança, ressalta que a sua legitimidade reside somente na tradição, não existindo comprovação a respeito. Parece haver uma intenção velada de relacionar este fato à baixa qualidade das xilogravuras,

<sup>5</sup> Filho de José Bernardo da Silva (n. Juazeiro do Norte – 1941).

<sup>6</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*, Tese de Doutorado, Departamento de Comunicação e Semiótica, PUC- SP, 1998, p. 187.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 186.

apesar de Carvalho lembrar-se da “possibilidade do recurso à fotografia, enquanto referencial criativo”, explorado por “movimentos legitimados, pelo mercado e pela história da arte, como o pop e o hiperrealismo”.<sup>8</sup> A seguir, lista outras fontes fotográficas do álbum e comenta a respeito de sua restrita divulgação, que teria limitado a sua influência “como matriz iconográfica ou como ponto de partida para outros trabalhos no campo da expressividade popular”,<sup>9</sup> isto é, como referência estética e de linguagem aos novos xilógrafos populares.

Estudiosos como Mário Souto Maior e Lourival Machado<sup>10</sup> fizeram grande alarde quanto à “morte” da tradição da gravura popular ao notar a existência de folhetos com capa em desenho ou fotografia. Outros, como Ruth Terra,<sup>11</sup> porém, notaram que havia algo de errado nessas afirmações, mas não puderam se dedicar ao assunto. Talvez Liêdo Maranhão de Souza<sup>12</sup> tenha sido o primeiro a se debruçar sobre a questão, mas claramente revoltado com a valorização da xilogravura em detrimento da poesia. Concordando com o folheteiro Edson Pinto da Silva, ele acredita que esta tendência estaria levando à “decadência” comercial e literária do folheto. Inúmeras são as razões para a queda nas vendas, como por exemplo a diversificação do material oferecido ao público – revistas, romances da série Júlia ou Sabrina e similares, passatempos etc. Um dado não observado, entretanto, é a atuação da Editora Luzeiro. Segundo o depoimento de Gregório Nicoló, existe um público para a produção de folhetos da editora. Arlindo de Souza, ex-proprietário da editora, exemplificou a preferência das capas coloridas ao tradicional folheto

<sup>8</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.* p. 187.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 189.

<sup>10</sup> MAIOR, Mário Souto. *Folclore quase sempre*, Recife: Grumete Edições, 1986 e MACHADO, Lourival Gomes. *Uma história de Leões, Hic Sunt Leones e Outros Bichos*, artigos publicados no jornal O Estado de São Paulo e transcritos no álbum *XILÓGRAFOS NORDESTINOS*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

<sup>11</sup> TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memórias de Lutas: a literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo: Global Editora, 1983.

<sup>12</sup> SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1981.

de papel de qualidade inferior. Então, além da diversificação, é a própria concorrência praticada pela editora paulista que retrai as vendas de folhetos produzidos no Nordeste, apesar do preço mais alto. A Editora Luzeiro representa a indústria cultural de massa da literatura de cordel, na medida em que se constituiu absorvendo uma produção popular, sendo seus proprietários agentes externos à tradicional camada social produtora da poesia, com uma visão de mercado que acompanha as tendências contemporâneas.

Por outro lado, o grande alarde que se fez em relação às xilogravuras das capas levou à formação de uma verdadeira escola de xilogravura popular nordestina, sobre a qual existem inúmeros estudos e artigos apaixonados, como o assinado por Jeová Franklin de Queiroz<sup>13</sup>, cujo subtítulo é “Na região símbolo de escassez, o artista matuto precisa de muito pouco para dar vida e forma à fantasia”. Nele o autor narra o surgimento da xilogravura nordestina e seu desenvolvimento que podem ser resumidos na seguinte afirmação: “e com tal força se expressa que a xilogravura, antes mera técnica de ilustração de jornal e da literatura de cordel, ganha autonomia”.

Queiroz é o típico caso de estudioso da cultura popular que, fascinado pela capacidade de improviso do “matuto” em executar pranchas de xilogravura, desconsidera as demais técnicas de ilustração presentes nas capas dos folhetos de cordel. Para ele, o desenvolvimento tecnológico levou o público a exigir que as capas fossem ilustradas com “fotografias reproduzidas pessimamente em clichês, tiradas de cartões-postais ou de revistas de cinema e de fotonovelas”. Isto é, a fotografia do folheto *Pedrinho e Julinha* teria sido feita a partir do modelo fornecido pela xilogravura. A afirmação contradiz sua correta colocação anterior de que “ao ingressar no nascente reino da literatura de cordel, mais ou menos na segunda década do século XX, a xilogravura já encontrou instalados a fotografia e os desenhos.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> QUEIROZ, Jeová Franklin de. *A Via Sacra da Gravura Sertaneja*, in: Interior, revista bimestral do Ministério do Interior, ano VII, n. 39, julho/agosto de 1981.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

Apesar de a serem tratadas como a autêntica expressão popular, foram os folcloristas e intelectuais que incentivaram as primeiras produções de xilogravuras fora das capas dos folhetos e sem relação com a poesia da literatura de cordel. Uma das primeiras encomendas, feita a Mestre Noza, possivelmente buscava a ilustração dos temas que povoariam o imaginário do sertanejo nordestino, **na visão dos estudiosos**: o cangaço (*A vida de Lampião*) e a religiosidade (*Os doze apóstolos* e *Via Sacra*). Enquanto o cangaço constitui tema da literatura de cordel, a religiosidade é apresentada de forma bastante variada, seja no interior de narrativas românticas ou heróicas, seja na crítica ao protestantismo, no debate entre Jesus Cristo e o Diabo ou nas cartas divinas a personagens reais.<sup>15</sup> A escolha da temática religiosa por parte dos estudiosos vincula-se a uma perspectiva medievalizante do Nordeste brasileiro e o cangaço seria o tema pelo qual se distinguiria os traços de uma autenticidade nacional. Walnice Nogueira Galvão, ao analisar a matéria do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, justifica:

O tratamento de uma matéria como essa em termos de novela da cavalaria prende-se a dois fatores. Um, a sobrevivência verificável do imaginário medieval no sertão brasileiro, seja na tradição oral, seja no romance de cordel. Outro, o pendor irresistível que têm os letrados brasileiros, dentro e fora da ficção, para representar o sertão como um universo feudal. O primeiro fundamenta, portanto, a verossimilhança; o segundo entra em tensão com aquele por veicular representações que servem a propósitos de dominação.<sup>16</sup>

Walnice Galvão refere-se às histórias do ciclo de Carlos Magno e os Pares de França, presentes nas sessões de cantoria e nos folhetos de cordel, e dedica um capítulo à análise da medievalização do Nordeste por parte dos “letrados brasileiros”, elencando várias obras e mostrando os diversos exemplos existentes tanto na ficção quanto em crônicas e tratados de caráter histórico. Segundo a autora, essa tendência leva à simplificação e “minimiza a necessidade de

<sup>15</sup> São exemplos de folhetos que criticam a fé protestante *O crente e o cachaceiro*, de Caetano Cosme, s. d. e *Crente (O) que profanou do Padre Cícero*, de José Pedro Pontual, s. d., e têm Cristo como protagonista ou como autor de cartas *A queixa de Satanás a Cristo*, editado em 01.05.1980, de Manoel Caboclo e Silva, *A Carta de Jesus Cristo a Roberto Carlos*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, editado em abril de 1971, e *Carta de Jesus Cristo ao presidente Sarney*, de Mestre Azulão e Chiquinho do Pandeiro, s. d.

<sup>16</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso – um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 12.

estudar o fenômeno naquilo que tem de específico”.<sup>17</sup> Até mesmo intelectuais que têm consciência do problema acabam resvalando nos clichês, que, conforme Luís Fernando Veríssimo, “sobrevivem [...], por serem simplificações convenientes e literariamente atraentes”.<sup>18</sup>

Dentre os grandes historiadores, Capistrano de Abreu, Oliveira Vianna, Roberto Simonsen e Caio Prado Jr. procuram escapar dessa tradição, dedicando-se ao esforço de interpretar dados históricos que são particulares e que por isso não permitem uma analogia abusiva com a Idade Média. Ainda assim, e mesmo reconhecendo a acuidade e escrupulo que Oliveira Vianna, mostra ao isolar e definir a unidade econômico-política básica no sertão, registro que ele se serve de rótulo misto de “clã-feudal” para denominá-la; fala também, e abundantemente, em “nossa nobreza territorial” e em “complexo de feudo”. E é sua esta frase: “O clã parental é uma organização aristocrática. É uma espécie de Ordem da Cavalaria das grandes famílias dominicais”.<sup>19</sup>

Ainda hoje essa tendência encontra-se presente no imaginário do intelectual, que pode ser notado no discurso do Movimento Armorial. De acordo com Ariano Suassuna, mentor do movimento, apesar de a palavra “armorial” estar relacionada com a arte aristocrática dos brasões, “em seu primeiro e mais forte momento, a heráldica medieval era dominada pelos bestiários e lapidários de forte apelo popular”. E continua dizendo que a heráldica popular brasileira é representativa, encontrando-se em “ferros de marcar bois e os autos de guerreiros do sertão, até as bandeiras das cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata; desde os estandartes de maracatus e caboclinhos até as escolas de samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife, de São Paulo, do Rio ou de qualquer outra grande cidade do Brasil.”<sup>20</sup> Para ele,

O folheto de cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne, em si, três caminhos: um, para a literatura, o cinema e o teatro, por meio da poesia narrativa de seus versos; outro, para a gravura, a pintura,

<sup>17</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>18</sup> VERÍSSIMO, Luís Fernando. Prefácio à edição brasileira de HOBBSAWM, Eric. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>19</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> SUASSUNA, Ariano. *A velha nova bandeira – O erudito e o popular juntos no Movimento Armorial*. Revista Bravo!, abril 99, nº 19, p. 24.

a escultura, a talha, a cerâmica ou a tapeçaria, através dos entalhes feitos em madeira para as gravuras que ilustram suas capas; e, finalmente, um terceiro caminho para a música, por meio das solfas e ponteados que acompanham o canto de seus versos e estrofes.<sup>21</sup>

Suassuna parte do pressuposto de que o Nordeste abriga a genuína cultura brasileira. Portanto, o folheto nordestino é uma bandeira da nossa cultura – uma bandeira, um brasão, uma insígnia – devido ao fato de abrigar três vertentes artísticas, síntese de uma cultura nacional: a literatura (enveredando pelo teatro e o cinema); as artes visuais, representada pela xilogravura nas capas, e a música, relacionada à leitura do folheto. Com entusiasmo defende a utilização do nome “armorial” como adjetivo de um movimento artístico brasileiro e “erudito”, conforme suas palavras, enraizado na arte popular. Adaptando narrativas de folhetos e inspirando-se em temas que envolvem movimentos populares para a criação de sua obra, Suassuna engrandece o folheto enquanto emblema da cultura brasileira. No entanto, acaba empobrecendo ao destituí-lo de sua própria significação.

Além da comparação com a estrutura social da Idade Média europeia – engenho e feudo, nobreza ou senhor feudal e senhor de engenho ou fazendeiro, camponês e matuto – e das descrições de vaqueiros como cavaleiros rústicos, conforme demonstra Walnice Nogueira Galvão, e passando pela imagem proposta pelo Movimento Armorial, a medievalização do Nordeste se dá através da religiosidade cristã da Idade Média, enfatizada pelos estudiosos e artistas europeus do século XIX. Isto é, a perspectiva mítica de uma Idade Média religiosa vincula-se ao movimento europeu de valorização do período, emblematizada pela arquitetura gótica, por parte de artistas e estudiosos que procuravam reagir “contra as primeiras agressões da máquina, contra a fealdade da maneira de viver, contra uma civilização mecanizada onde tudo era considerado sob a óptica do rendimento material.”<sup>22</sup> Soma-se a isso a comparação do ofício na tipografia de folhe-

<sup>21</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*, Portugal: Editorial Verbo, 1984, p. 34.

tos às primeiras confrarias de tipógrafos. A dedicação à atividade é pensada em termos de fé religiosa, numa clara intenção de valorização da atividade popular.

Por outro aspecto, o estabelecimento de uma relação entre a literatura de cordel nordestina e produções similares européias – cordel lusitano, chap book, colportage, pliegos sueltos, ao menos em comparação com a qualidade material das edições – leva à equiparação com as manifestações populares dos outros países. Assim, a *Via Sacra de Mestre Noza* é publicada pelo editor francês Robert Morel, na França, acompanhada de uma oração popular bretã do século XIX, além da própria narrativa bíblica. Entretanto, em vista da necessidade de se manter a identidade brasileira, temas como o cangaço são incentivados – daí decorrendo a produção da série *A vida de Lampião*.

Embora seja criada a tradição de uma xilogravura popular, apresentada conforme o padrão erudito, ao folheto de cordel reserva-se uma forma cristalizada de produção entendida como a tradicional – o artesanato literário regional e popular que circula em meio pobre. Isto se deve ao fato de serem os poetas geralmente de origem rural, auto-didatas e alfabetizados através dos folhetos. O contexto de produção e circulação encontra-se claramente circunscrito, enraizado em uma tradição oral, cujas preocupações, valores, desejos, e padrão de apreciação estética de obras literárias são compartilhadas pelo público e poeta. Dessa forma, acredita-se que com o papel de baixa qualidade em tamanho definido, a xilogravura como ilustração das capas e uma poesia impressa na obsoleta tipografia, o folheto faz jus a esse contexto. Entretanto, através da trajetória da edição dos folhetos, foi possível verificar uma heterogeneidade e um desenvolvimento diversos dessa uniformidade desejada por parte dos estudiosos da cultura popular. São poucos os que chamam a atenção para as transformações sofridas pelas manifestações populares e, mesmo assim, é possível encontrarmos simplificações.

A realização de Congressos de “Trovadores e Violeiros” mostra bem a *permanente evolução* em que se encontra esse gênero de literatura popular. <sup>23</sup>

Cavalcanti Proença constata que existe uma constante mudança na literatura popular, aqui entendida no sentido evolutivo – das músicas do tempo da escravidão surgiram os “romances-velhos cantados” <sup>24</sup> dos quais filia-se o poema narrativo. Traçar esta árvore genealógica com precisão e rigor analítico pode demandar um certo esforço da parte de quem se interesse na empreitada. No primeiro capítulo, vimos as modificações ocorridas no aspecto material do folheto alterando o texto de várias maneiras: para Leandro Gomes de Barros, a publicação em obra única permitiu que realizasse alterações na intenção de melhorar o enredo, posteriormente o alto custo de um romance de 48 ou 64 páginas restringiu o tamanho da narrativa, apesar de haver uma estrutura fixa a ser seguida, da “repetição de motivos combinados, segundo dispositivo variável” e de “um traço social de equilíbrio, em que tudo deve obedecer às imposições desse traço compensatório”. <sup>25</sup> Isto é, o herói da história sempre sofrerá, mas no final triunfará e os opositores serão humilhados e / ou punidos. Cavalcanti Proença classifica essa característica de “mundo harmonioso” como popular, afirmando que é possível incluir neste conjunto obras eruditas como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Iracema*, de José de Alencar, e até mesmo os filmes de final feliz. A natureza popular de tais filmes, explica Proença, permitem que sejam “versados”, incorporando-se ao acervo das histórias de folhetos. Além de filmes, notícias veiculadas em jornal e até mesmo novelas, histórias produzidas em esferas culturais diversas, como o ciclo de Carlos Magno, são “versadas”, conferindo um caráter híbrido à literatura de cordel: a linguagem específica de um estilo literário é traduzida à linguagem dos folhetos; fatos noticiosos algumas vezes trazem o protagonista como narrador de uma versão. Por outro lado,

<sup>23</sup> PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso - Antologia*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 28. Grifos meus.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Op. cit.*, p. 29.

ilustrações também produzidas em esferas culturais diversas – as vinhetas, as imagens de anúncios e fotografias de cartão-postal e cinema – são aproveitadas para “dar presença” às capas.

A postura idealizante e impositiva por parte dos estudiosos acabou causando a indignação de Manoel D’Almeida Filho:

[...] não entendo a razão de alguns pesquisadores atuais, inclusive estrangeiros, afirmarem que o livro de Literatura de Cordel (título dado não sei por quem) só é autêntico com clichê de madeira, erros gráficos e ortográficos. Ora, esquecem estes pesquisadores que João Martins de Athayde, no seu tempo, já primava pela perfeição da escrita, do trabalho gráfico e da roupagem que vestia o folheto. Será que os livros editados por Athayde com clichês zincografados e zincogravurados, não são autênticos? [...]

Será que esses pesquisadores são contra o progresso? Será que não vêem que todas as publicações progrediram? Por que não, a poesia popular brasileira? Ou esses senhores acham que os poetas populares devem ser analfabetos e ignorantes para satisfazê-los? Saibam esses críticos gratuitos da Luzeiro que centenas de grandes obras, em versos, nunca seriam nem escritas se ela não estivesse para pagar bem os direitos autorais aos poetas e publicadores. A palavra xilogravura é nova para os poetas. Eles nunca pensaram que os clichês detivessem tanto valor para os pesquisadores. No entanto, os leitores, os compradores, gostam mais dos clichês bem feitos, bonitos e coloridos, mostrando quadros autênticos das histórias que ilustram. [...]

Voltando ao título Literatura de Cordel, também é coisa nova. Os primeiros poetas vendiam os seus folhetos espalhados no chão, em papéis, lonas ou esteiras [...] Também os poetas ou revendedores [...] usam malas onde mostram os seus produtos.<sup>26</sup>

Apesar de ser o depoimento de um representante e colaborador da Editora Luzeiro, criticada, segundo o poeta, pelos estudiosos por utilizar técnicas de impressão e materiais diversos dos empregados pelas folheterias tradicionais, ele dá pistas sobre a definição da autenticidade do folheto por parte dos intelectuais e revela a tendência de uma imposição de denominações alheias ao universo dos envolvidos na produção e consumo da literatura de cordel. Os conhecidos folhetos, livretos ou livrinhos de feira, passaram a fazer parte de uma “Literatura de Cordel”, nome emprestado de Portugal, onde, por muito tempo, os estudiosos tiveram dificuldade em

<sup>26</sup> D’ALMEIDA FILHO, Manoel. *A verdade sobre a literatura de cordel*, depoimento escrito arquivado pelo poeta Zacarias José, cedido em entrevista a mim concedida, realizada em 13.07.1995.

defini-lo. As publicações do cordel lusitano tinham características físicas definidas e eram vendidas expostas em varal, “a cavalo”, mas seu conteúdo variava bastante, sendo difícil definir sua modalidade literária. Muitas vezes, obras eruditas eram publicadas nesse formato. Segundo Márcia Abreu, a literatura de cordel lusitana define-se por uma “fórmula editorial”.<sup>27</sup> A sua materialidade, aparência e preço uniformizam a produção, que adquire caráter popular em virtude desses elementos e não de seu público ou seus autores.

A denominação “literatura de cordel” é, portanto, inadequada à produção dos folhetos nordestinos, pois neste caso há uma forma literária definida, a poesia, que deve ser estruturada em sextilhas, septilhas ou décimas com versos de sete ou cinco sílabas. Entretanto, o termo foi amplamente empregado e definitivamente adotado pelos poetas nordestinos, tornando inevitável o seu uso. É o que podemos perceber nos versos do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que inclusive indica o cuidado necessário na composição devido à possibilidade de avaliação por parte de seu público:

No Brasil é diferente  
O Cordel-Literatura  
Tem que ser todo rimado  
Com sua própria esturutra  
Versificado em sextilhas  
Ou então em septilhas  
Com a métrica mais pura

Neste estilo o vate escreve  
Em forma de narração  
Fatos, Romances, Histórias  
De realismo, ficção;  
Não vale Cordel em prosa,  
E em décima na glosa  
Se verseja no sertão

<sup>27</sup> ABREU, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1993, p. 251.

Pode o mote ser glosado  
Em sete sílabas também  
Isso depende do ouvinte  
O mote rimado bem,  
Sem a métrica perfeita  
A glosa será mal feita  
Que não agrada ninguém <sup>28</sup>

A palavra xilogravura também configurou uma imposição dos meios eruditos a poetas e gráficos populares. Entretanto, neste caso a própria etimologia da palavra adequa-se à matriz de madeira. O nome clichê é que se torna estranho, pois é reservado ao processo fotomecânico de gravação. De qualquer forma, o poeta Manoel d'Almeida Filho revela a preferência das capas coloridas por parte de seu público. O maior problema, levantado também por Liêdo Maranhão e Edson Pinto da Silva, é a distância existente entre a preferência estética do estudioso erudito na determinação do que seria a arte popular e a preferência de poetas e público.

Grande parte do material que trata da xilogravura popular inicia com a referência ao trabalho de Mestre Noza, especificamente a *Via Sacra* publicada na França. Gilmar de Carvalho refere-se à interferência da Universidade do Ceará, representada por Sérvulo Esmeraldo, como um fator de aceleração da “passagem da xilogravura como mera tradução visual de um determinado conteúdo, para a manifestação artística que passou a ser”. <sup>29</sup> O estudioso acredita que havia uma tendência à “emancipação” da xilogravura, e a encomenda “compreendida como sugestão e não como uma imposição”, constituiu um detonador do processo. Na realidade, tudo leva a crer – e o próprio Gilmar de Carvalho revela em seu discurso – que se trata de um momento inaugural. Isto é, a partir da encomenda é que se cria um novo suporte para a xilogravura dos folhetos, cada vez mais valorizada.

<sup>28</sup> CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Origem da Literatura de cordel e a sua Expressão de Cultura nas Letras de Nosso País*, 1984, *apud* ABREU, Márcia Azevedo de. *Op. cit.* 254.

<sup>29</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.* p. 126.

Uma xilogravura que parte da tradição para superá-la, sem muita pressa, nesse instante inaugural, em que os artistas talvez nem se dessem conta da importância do que estavam fazendo, em que a gravura se emancipava aos poucos dos limites exíguos da capa do cordel para ganhar novos formatos.

O que implicava em uma nova postura diante da encomenda, compreendida como sugestão e não como uma imposição, sem a urgência do processo editorial propriamente dito e com a possibilidade de um desempenho, onde a necessidade do planejamento, ainda que intuitivo, do trabalho, a serialização e a tiragem de cópias, como na gravura erudita, davam um significativo passo em relação ao taco da capa do cordel. Longe de ser depreciada, a experiência da editoração popular deve ser compreendida como uma etapa sem a qual não se teria chegado à inserção da xilogravura no mercado de arte.<sup>30</sup>

A encomenda coincide também com o momento de constituição do acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC. É possível que Sérulo Esmeraldo tenha sugerido a produção de xilogravuras em tamanhos maiores devido à forma como se expunham as estampas que pertenceram a capas de folhetos: eram impressas no centro de papéis de dimensão maior, sem título e sem a assinatura do autor – o que normalmente não se faz com as gravuras produzidas na esfera erudita: o artista é quem define o tamanho da margem e do papel. O autor resvala no preconceito entre erudito e popular: o fato de a xilogravura popular ter se inserido no mercado de arte erudita confere-lhe um *status* que não poderia ser atingido enquanto permanecesse como ilustração de capas de folhetos. E qual se-



fig. 1 • Xilogravura do álbum *Os Doze Apóstolos Gravados por Mestre Noza - Juazeiro de Brasil - 1962.* (FBN)

<sup>30</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.* p. 126-127.

ria a razão para uma possível depreciação da xilogravura por ter “passado pela etapa” da editoração popular? As imagens que foram produzidas para as capas não merecem o estatuto de arte popular? Segundo este ponto de vista, somente as imagens produzidas sem o intuito de serem “mera tradução visual” de um texto constituem verdadeiramente uma manifestação artística. De acordo com Gilmar de Carvalho, “a iniciativa da sugestão do formato álbum tinha, por finalidade, dar aos gravadores a possibilidade de se manterem em atividade, em meio à morte anunciada da edição de folhetos e propiciava sua inserção no mercado de arte, por conta da adoção de procedimentos, como a assinatura, numeração e controle da tiragem.”<sup>31</sup>

Uma das noções que perpassam o ideal de busca da identidade brasileira relaciona-se com o problema da autenticidade. No caso da xilogravura, são os intelectuais que definem os traços de uma autenticidade popular, ao eleger determinados trabalhos em detrimento de outros. É significativo o fato de Mestre Noza obter maior notoriedade que Walderêdo. Conforme foi possível comparar, o traçado e a composição da gravura do artesão (fig. 1) são simples, portanto, mais “primitivos” do que os do tipógrafo Walderêdo (fig. 2). O trabalho deste, pelo menos neste exemplar, é mais complexo, aproximando-o da pintura naive. A importância



fig. 2 • Xilogravura de Walderêdo Gonçalves, do álbum sobre o apocalipse. (MI\*)

<sup>31</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.* p. 185.

da figura poderosa é determinada pela sua posição central, pelo seu tamanho em relação aos demais membros representados na imagem. Apesar do traço primitivo, é a outra gravura, mais simples e de linguagem próxima da expressionista, que adquire notoriedade. Outros exemplos descartados nesse “momento inaugural” são as xilogravuras de Manuel Lopes da Silva (fig. 3) e de João Pereira da Silva (fig. 4), possivelmente produzidas a partir de fotografias.<sup>32</sup>



fig. 3 • Xilogravura de Moanoel Lopes da Silva para capa do folheto *Anédio e Lucinda*, sem indicação de autor. (GS\*)

No campo profissional também ocorrem transformações. Inicialmente, as gravuras eram executadas por um profissional gráfico como João Pereira da Silva<sup>33</sup> e Walderêdo Gonçalves – ou um xilógrafo exclusivo como Mestre Noza. A seguir, o próprio poeta faz suas xilogravuras – como forma de não onerar sua produção – tornando-se poeta-xilógrafo. Muitos destes passaram a se dedicar exclusivamente à gravura, como Joel Borges.<sup>34</sup> Outros, mais jovens, sequer passaram pela condição de poeta. Seguramente esse fato deve-se ao incentivo dado à atividade de xilógrafo por entusiastas como Gilmar de Carvalho, que muitas vezes direcionam a temática ao sugerir os temas adequados à imagem do sertanejo na concepção do estudioso. Por exemplo, nos textos dos folhetos, há tematizações da realidade nordestina, matéria privilegiada dos folhetos de época. As dificuldades financeiras se refletem

<sup>32</sup> A figura 3 remete ao padrão da foto de casal. Pela existência de cenário, pode ter sido realizada a partir de fotografia de publicidade de cinema ou ainda de fotonovela. É possível, ainda, que a composição e os motivos sejam de total autoria do xilógrafo. Já, a figura 4, pelo enquadramento, pose e trejeitos da mulher retratada cujo romantismo é acentuado pelas rosas, remete diretamente à estética dos cartões-postais do final do século. Mais uma vez, porém, é possível que o xilógrafo tenha se inspirado nessa estética, e não “decalcado”, nas palavras de Gilmar de Carvalho, uma fotografia de cartão-postal.

<sup>33</sup> Além de gravuras para os folhetos, o xilógrafo possui trabalhos de rótulos para fins diversos.

<sup>34</sup> Em 1997, no evento em memória do centenário do massacre de Canudos, *Brasil Ser Tão Camudos*, promovido pelo Ministério da Cultura e Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Funarte, realizado no Rio de Janeiro, Joel Borges participou com sua exposição individual *Camudos Ser Tão Brasil*, com o lançamento do álbum *A Via Sacra de Antonio Conselheiro* e ministrando uma oficina de xilogravura.

na criação das narrativas, com a associação do rico com mau-caratismo. Entretanto, os temas preferidos na xilogravura popular são a fauna e a flora nordestinos, Lampião e Maria Bonita (Antonio Silvino sequer é lembrado), festas populares e elementos míticos. O conflito raramente é representado. Das xilogravuras em formato maior, vi apenas uma com a representação do poeta na feira de São Cristóvão em mais um dia de labor, enfrentando a presença do fiscal.

Para Gilmar de Carvalho, a imagem associada ao texto é mera ilustração. E a literatura dos folhetos? Conforme Oswaldo Barroso,<sup>35</sup> os temas teriam se esgotado, sendo possível apenas o relançamento de títulos consagrados. Essa afirmação desconsidera os poemas de época, que ainda encontram ampla área de circulação. A falta de capacidade do estudioso em distinguir um folheto bem versado do mal versado tem trazido ao ofício pessoas com conhecimento superficial sobre a poética, que chegam a caricaturar a linguagem do que se acredita ser pertencente ao universo do matuto analfabeto. Disso decorre a necessidade de publicações que expliquem as características formais da literatura por parte dos próprios poetas, como Rodolfo Coelho Cavalcante e o seu folheto *Origem da literatura de cordel e a sua expressão nas Letras de nosso país (para colégios e faculdades)* – de 1984 – ou *Como o povo*



fig. 4 • Xilogravura de João Pereira da Silva para capa do romance *Boneca Cobiçada ou a Mulher sem Dono*, de Severino Paulino da Silva. (GS\*)

<sup>35</sup> BARROSO, Oswald. *O cordel está morto, viva o cordel*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

*participa da cantoria - segunda viagem dos poetas ao Brasil.*<sup>36</sup>

A trajetória desta manifestação popular revela a interferência da elite intelectual na produção de uma cultura popular. Acredito que esta observação não possa ser generalizada a todas as manifestações, mas neste caso é evidente o direcionamento até mesmo na elaboração gráfica da chamada xilogravura popular, algumas vezes denominada “xilogravura de cordel”. Para o público, não interessa a técnica, mas a possibilidade de leitura da idéia contida na imagem. Adequando-se ao crescente interesse pela gravura, Manoel Caboclo e Silva procura justificar o uso das imagens fotográficas nos folhetos, associando-as à possibilidade de auxiliar “o povo de menor cultura”, na medida em que “representa figura nítida e perfeita de um artista”. Ao intelectual estaria reservada a gravura em madeira, porque “representa a inteligência”,<sup>37</sup> isto é, a sua leitura dependeria de uma reflexão impossível ao seu público tradicional. Num momento que pode ser considerado o de transição, tendo um público formado por dois grupos distintos, o poeta-xilógrafo não pode desprezar nenhuma das formas de ilustração, garantindo a sua sobrevivência através da nova atividade artística, sem se afastar completamente da produção literária. Atualmente, não apenas a gravura, mas os gravuristas popu-



fig. 5 • Xilogravura de Antonio Leite Fernandes, ALF. (GC)



fig. 6 • Xilogravura de José Marcionilo Pereira Filho, Nilo. (GC)

<sup>36</sup> Folheto sem autoria definida, de 1987.

<sup>37</sup> Declaração de Manoel Caboclo e Silva. *Apud* SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Op. cit.* p. 23.

lares que se dedicam exclusivamente a essa atividade encontram-se desvinculados da poesia. É o caso dos xilógrafos de Juazeiro do Norte, Francisco Correia Lima (Francorli), José Lourenço Gonzaga (JL), José Marcionilo Pereira Filho (Nilo) e Elosman de Oliveira Silva, entre outros.<sup>38</sup> Com eles, Gilmar de Carvalho elege uma gravura de composição mais complexa (fig. 5) ou graficamente elaborada (fig. 6), apesar da simplificação dos detalhes de algumas estampas (fig. 7), e dá continuidade ao trabalho de divulgação e promoção da obra por ele considerada um atestado de “permanência no imaginário [...] que se inscreve como uma peça em que a criação não prescinde da tradição para se perfazer”.<sup>39</sup> Dessa forma, oferece aos seus leitores e apreciadores da xilogravura popular, em especial a da “Escola de Juazeiro do Norte”,<sup>40</sup> elementos que fomentam a mitificação do imaginário popular.



fig. 7 • Xilogravura de Francisco Correia Lima, Francorli, intitulada *José Bernardo*. (AEP\*)

<sup>38</sup> Segundo consta no trabalho de Carvalho, os xilógrafos tinham, em 1998, 40, 33, 31 e 33 anos, respectivamente. CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p. 190.

<sup>40</sup> Jeová Franklin de Queiroz identifica duas escolas de gravura: a de Juazeiro do Norte e a de Caruaru. As diferenças entre elas estariam nas características formais de suas produções: complexidade da composição por parte da primeira e simplicidade nas xilogravuras dos pernambucanos. Entretanto, a obra de Mestre Noza, representante do primeiro grupo, não se adequa às características levantadas pelo autor. Pode-se dizer que atualmente, em Juazeiro do Norte, residem os xilógrafos mais jovens, que praticamente não atuaram no ramo da poesia. Em Pernambuco, encontramos xilógrafos como Dila, J. Borges e José Costa Leite, de uma geração que se envolveu com a produção de folhetos na sua totalidade. Vale lembrar que Mestre Noza e Walderêdo Gonçalves pertenceram a um momento anterior, em que os gráficos podiam recorrer a profissionais não-poetas.



## Bagagem do Nordeste - poemas

Folheto-álbum de José Soares da Silva (Dila)

Texto de apresentação de Aleixo Leite Filho

Poemas de Aleixo Leite Filho e Dila

1ª Edição - 12.08.74

(a transcrição é fiel à ortografia original)

Página 10: O REZADOR  
Autor Aleixo Leite Filho

Eu sei que só me chamam feiticeiro...  
Intruso... engurujado... traidor...  
Maldito... leva-e-traz... catimbozeiro...  
Isto tudo, porque sou Rezador.

Não me “apoco” de ser bom mezinheiro;  
De mordida de cobra, Curador;  
Em reza de “amansar”, ser o primeiro;  
De veiro de poço, “amostrador”...

Sei rezar pra olhado e pra capricho;  
Faço gente virar-se em tôco e em bicho,  
Pra se livrar, ou comprir maldição...

São coisas que pertencem ao meu ofício  
E sei que, se tivesse qualquer vício,  
Não teria valor minha oração.

Caruaru, 12/8/74 – pagina 10

Página 12: CARUARU  
Caruaru Centenaria  
O teu nome é mundial  
Nelson Barbalho fez paginas  
De teu passado imortal

Vitalino ti orgulha  
Onildo Almeida tambem  
Vanguarda, Agreste, A Defesa,  
Ti dezenha muito bem

3 Rádios a tua altura  
Luiz Gonzaga cantando  
Teu nome de Capital

Deus ti deu veneração  
E bons dirigentes faz  
Tua administração.

autor DILA

Página 15: O VAGALUME

O Vagalume risca seu fuzil  
Acendendo a luz verdeada  
Cor de um fraco anil  
Pouco moderada

Vive na montanha bem sutil  
Com a lampada ligada, desligada  
So a natureza lhe deu mais de mil  
Rapidez na lente que não é queimada

Penetra cavernas e degredos  
Ele, com ela revela os segredos  
Do pino da noite e da escuridão

De azas abertas e luz cinalando  
Os outros incetos, atenção prestando  
O VAGALUME manter divisão.

### BAGAGEM DO NORDESTE

Vem lhes oferecer este soneto do autor DILA  
Aos amigos leitores e divulgadores de minha arte,  
do BRASIL até o EXTERIOR, venho com todos  
desde o ano 1944. Graças ao bom Deus com os  
dias e noites de serviços completo 50 anos de  
trabalhos em Xilogravuras Carimbos Escritos e  
Rotulos Folhetos Impressor Gráfico (agrad. ass.  
DILA) pag. 15

Caruaru, 12 Agosto de de 1974

Página 21: MAIS UM POETA NASCEU  
Para o amigo João José da Silva

Nossa mãe natureza  
Concebeu um filho seu  
E disse és o supremo  
Todos feitos serão teu  
És poeta dos poetas  
Mais um poeta nasceu

Veio seu filho JESUS CRISTO  
Aprofecia nos deu  
Poeta da Salvação  
Disse o pai, digo eu,  
Passando do pai ao filho  
Mais um poeta nasceu

Dentro de um jardim poético  
Deus Apolo floresceu

Todos seres do seu ser  
Que a natureza deu  
Enviando seus caprichos  
Mais um poeta nasceu.

O Pai Eterno mandou  
de santa obrigação  
seu filho pregar missão  
ele entre nos chegou  
o povo de Deus adorou  
e todos compareceu  
agradecendo ao Senhor  
pelo o que aconteceu  
cantando alegre dizendo  
mais um poeta nasceu.

autor DILA – pag. 21

Página de rosto:

*Bagagem do Nordeste*

1ª Edição – 1000 exemplares  
Artfolheto São José  
Dila José Soares da Silva / José Cavalcanti e  
Ferreira  
CPF 024 308 944 – CGC 10 082 816/0001-70  
Rua Guarany 36 – B. Riachão  
55100 – Caruaru – PE.. 12/8/74.

Página 1:        PREFÁCIO  
                  Aleixo Leite Filho

A modéstia de Dila chegou ao último Ponto quando me mandou um bilhete pedindo para prefaciar o seu folheto “Bagagem do Nordeste”, de título tão sugestivo como sempre soube escolher para seus inúmeros trabalhos em xilogravuras e em poesia. Dila, cujo talento vem me promovendo através de suas ilustrações, em meus folhetos, não entendeu que me pedindo um prefácio me condecorava diante dos seus admiradores e a prova de tudo isto vai, em parte nas seguintes transcrições: “José Soares, natural da cidade de Caruaru, Pernambuco conhecido popularmente como Dila, foi eleito o melhor xilógrafo do Nordeste, em recente pesquisa realizada pelo INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS do Recife. Dila, que concorreu com outros 200 artistas, confessa que vê com tristeza o desaparecimento da xilogravura, lançada entre os índios do Nordeste por missionários portugueses como atividade extracatequética” “Brasil Açucareiro” M.I.C. Instituto do Açúcar e do Alcool. Ano XL, Vol. LXXX – Agosto de 1972. Das correspondências que recebo freqüentemente, os seguintes tópicos; “As toscas xilogravuras, ao natural, me agradaram muito. Tanto as de DILA – as da capa e da contra-capas como a sua – (Cassiano Ricardo. S. Paulo, 15/1/73) A interpretação de José Soares da Silva (Dila) com seu traço exato, raspando pelo agressivo, esteve presente como sempre com acerto”. “Obrigada também a Dila Soares – Pag. 1

pelo “RASTO das HISTÓRIA”, onde reúne xilogravuras cuja mensagem é sempre sempre apenas denotativa. São trabalhos que se impõe pela objetividade agreste, quase sem comentário, em seu traço seco mas de tonalidade nitidamente social e diria mesmo carregado daquele “esprit de geometrie” pascaliano no relacionamento entrevisto nas atitudes das figuras”. (De duas cartas enviadas pela jornalista e escritora LOURDES FONSECA RICARDO, esposa do pranteado escritor CASSIANO RICARDO). “Agora acabo de receber para deleite meu e dos folcloristas brasileiros “Rasto das Historias”, um trabalho realmente admirável”- Rodolfo Coelho Cavalcante – Membro da Academia de Letras Castro Alves da Bahia). “Li anteontem n’ “O Globo” uma nota sobre a editora “GUABIRA” com a citação do meu caro amigo Dila Soares” (Luis Paulafreitas, Rio 30/11/74). “Alguns folhetos são de autoria de Dila. Poeta também mestre na xilogravura”. (Luis Carlos de Macedo. Rio, 13/11/73). “As estórias dos homens humildes têm povoado as páginas da nossa maravilhosa literatura de cordel. As suas queixas lamúrias, sinceras e justas, continuam. Uma coisa muito importante num país, culto e desenvolvido, é aquela de saber cuidar e preservar a sua tradição. Oremos como aquele Romeiro que sonhou com o Padre Cícero Romão Batista, para que isto aconteça e artista como Dila passa bater no peito pelo orgulho de ser nordestino e brasileiro”(CLARIBALTE PASSOS – Diretor da REVISTA “BRASIL AÇUCAREIRO, Membro-CORRESPONDENTE da Academia (Pág. 2)

Pernambucana de Letras.) Diante deste acervo de opiniões nada mais tenho a acrescentar além de agradecer a escolha do prefaciador e a publicação do seu soneto “O Rezador” que vai também atendendo ao seu pedido.

## GRATO

Para mim esta foi a maior jóia já adquirida na minha vida. pelas mãos do nosso tão digno e grato amigo. Aleixo Leite Filho

agradecimentos Dila

## Página 5: BIOGRAFIA

Argemiro Pascoal, nasceu na cidade dos Bezerros a 17 de junho de 1929 – Iniciou em teatro como “ponto” no ano de 1948, no grupo de Amadores daquela cidade, dirigido por Carlos Guerra. Chegando a Caruaru no ano de 1952, encontrou Wilson Freitas e com este fundou O Teatro de amadores de Caruaru, participando neste grupo do elenco dos seguintes espetáculos: “Sindicato dos Mendigos” “Deus, Ministro do Supremo”, “A Grande Estiagem”, “Vespera de Reis”, “Do mundo nada se leva”, “A Trovoadá”, “A Compadecida”, “A Invasão”, “Soçaite”, em Baby-doll”. Em junho de 1962, após a realização dm Caruaru do 1º Festival Nordestino de Teatro de Amadores, fundou juntamente com Antonio Medeiros um teatro escola, a princípio denominado de movimento Teatral Renovador, para depois denominar-se Teatro Experimental de Arte – TEA – Nesse novo grupo cénico, participou do elenco das seguintes peças: “A raposa e as Uvas”, “A Hora marcada” “O Ovo de Colombo” “A derradeira Ceia” No ano de 1972, ajudou a fundar o Teatro da Universidade do Agreste – TUA, encenando e participando do elenco da peça “Antígona”. Participou como representante dos teatros do Interior, da Comissão Municipal de Teatro de Pernambuco, com sede no Teatro Santa Izabel em Recife. A convite de Luiz Mendonça, durante 3 anos, interpretou o papel do apóstolo Pedro, no drama da Paixão de Cristo em Fazenda Nova.

DILA nasceu a 17/09/37 na Fazenda Cabeça de Negro, de Surubim – PE. Filho de Domingo Soares da Silva e Josefa Maria da Conceição. O pai de meu pai Severino Cavalcanti, família situada, Escada Primavera Vitória de Sto. Antão Surubim Açores Moxotó Mata Grande. A mãe de meu pai, Severina Soares da Silva, família situada – Campina Bom Jardim João Alfredo Surubim. – O pai de minha mãe, natural de MOÇORÓ Rio Grande do Norte, Felipe Ferreira Gomes – Sabaó, irmãos e primos; Gomes Dias Arruda Barbosa Brejeiro Bezerra Alexandre Monte Batista Lima Ribeiro Petronilo Torres Ricardo Galindo. Foram fabricantes do Tiá e da Rêde de Algodão. – A mãe de minha mãe, Antonia do Rêgo Duarte, do Est. Ceará Cidade Barbalha, família Duarte Mélo Alencar Romão Francisco Roque. – Irmãos de minha avó, Antonio do Rêgo Duarte. Heraclio do Rêgo Duarte. Aantonio Duarte O Boiadeiro TRUVÃO. – Voltado TRADIÇÃO a meus avós posso assinar meus escritos com o nome. DILA JOSÉ CAVALCANTI E FERREIRA Nesta pagina mando abraços a meus familiares. Madrinha Maria Bendito, aì na cidade de Salgueiro abençõe a mim em nome de Deus, ví esta família no ano de 1938 soube a pouco que ainda mora na mesma cidade. – Em 1950 meu peso era 95 quilos, hoje 82, tenho uma IRMÃ no Est. Da Bahia com 160 quilos outros 2 José Soares da Silva 185, outro 140 quilos.

RASTO, s. m. sinal; vestígio de passagem de alguém ou de algum animal; pegada, pista; sinal; indício (rasto é variante de rastro, e forma de mais uso).

RASTRO, s. m. rasto; ancinho de ferro para estorroar a terra lavrada; rastilho

(imagens)

Visite em Caruaru; CASA DA CULTURA JOSÉ CONDÉ (DIREÇÃO DE luiza maciel)

Vá a NOVA JERUSALÉM em Fazenda Nova. Grande Marvilha construída pelos dignos de minha admiração (Plínio e Diva Pachêco)

Este Livrêto a todos amigos. Ten. Cel. Inf. Geraldo Izaias de Macedo e seus amigos.

DILA – FOLCLORE – Agosto 1974.

## Via Sacra

14 xilogravuras populares  
Jerônimo Soares

Teimosa como uma planta, a xilogravura continua animando a literatura de cordel, quer fornecendo-lhe capas para seus folhetos, quer buscando caminhos próprios, independentes, como é o caso dos álbuns especiais, do tipo presente. A xilogravura procura expressar estórias seriadas e um dos temas mais constantes repousa na série mística ou religiosa, onde a Vida de Cristo ou a Santa Ceis se repete em cenas mudas, gravadas opo encarnadas na dureza da madeira.

Agora temos o tema gravado pelo paraibano **jerônimo soares**, filho de um trovador popular, bastante conhecido, o **josé soares** de tantos folhetos, alguns ilustrados pelo próprio **jerônimo**, que já tem trabalhos conhecidos no estrangeiro, enfrenta os passos da Paixão em cortes bem dados, galgando seu rude calvário, em arrancos e espantos, iluminados no claro-escuro dos ex-votos. Talhado para conceber em madeira, os quatorze passos seculares, **jerônimo** empresta ao drama do Horto, novas e rudes epifanias. E nos seus dedos calejados parece que a madeira chora e sangra, bem cavada e gravada, em talhos de desafronta.

A Paixão do Horto, segundo **jerônimo**, apresenta-se dramática e exata, honrando assim, com merecida dignidade, toda a autenticidade da criatividade humilde e cabocla, que ganha novas formas e alentos na madeira castigada.

paulo dantas

Versos de J. Barros  
Apresentação de Paulo Dantas  
São Paulo (1978)  
a transcrição é fiel à ortografia original

### I

NO MONTE DAS OLIVEIRAS  
O SANTO FILHO DE DEUS  
LOGO APOS A SANTA CEIA  
FALAVA AOS APOSTOLOS SEUS  
DAQUI A POUCO ESTAREI  
NAS UNHAS DOS FARISEUS.

### II

AO CABO DE POUCO TEMPO  
VIU-SE CUMPRIR O MOMENTO  
LHE OFERTARAM UMA CRUZ  
PARA SEU PADECIMENTO  
MAIS ALGUMAS BORDOADAS  
AUMENTANDO O SOFRIMENTO.

### III

JESUS CARREGA A CRUZ  
DE PESO DEMASIADO  
SEM RECLAMAR NEM MOSTRAR  
QUE ESTAVA ANGUSTIADO  
OBEDECENDO A SEU PAI  
SOFRIA TUDO CALADO.

### IV

CAIU A PRIMEIRA VEZ  
POR MEIO DE UM TROPEÇO  
E DEBAIXO DE CHICOTADAS  
DIZIA AO PAI OBEDEÇO  
PELO PECADO DO MUNDO  
VOU PAGAR UM ALTO PREÇO.

### V

LEVANTA-SE E CONTINUA  
SUA LONGA CAMINHADA  
ARRASTANDO MUNDO AFORA  
AQUELA CRUZ TÃO PESADA  
P'RA MORRER CRAVADO NELA  
E SEM SER CÚMPLICE EM NADA.

### VI

CANSADO HORRIVELMENTE  
SEGUNDA VEZ ELE CAI  
OS FARISEUS LHE MALTRATAM  
ELE SE LEVANTA E SAI  
CAMBALEANDO E EXAUSTO  
A CAMINHO DO GÓLGOTA VAI.

VII

VERÔNICA PENALIZADA  
ENXUGA O ROSTO SAGRADO  
COMO SINAL DE MISTÉRIO  
SEU ROSTO FICA GRAVADO  
NA TOALHA DE VERÔNICA  
VER-SE UM CRISTO RETRATADO.

VIII

NÃO MAIS SUPORTANDO O PESO  
CAIU PELA VEZ TERCEIRA  
SEM RESISTIR CONDUZIR  
A CRUZ DE FORTE MADEIRA  
E JÁ SE APROXIMANDO  
SUA HORA DERRADEIRA.

IX

SIMÃO SIRINEU PEDIU  
PARA A CRISTO AJUDAR  
A CONDUZIR O MADEIRO  
ATÉ AO GÓLGOTA CHEGAR  
SENDO ACEITO, AJUDOU  
JESUS A CRUZ CARREGAR.

X

DEPOIS DE CHEGAR AO GÓLGOTA  
A SUA ROUPA TIRARAM  
CUSPIRAM-LHE SUAS FACES  
BATERAM E TAMBÉM ZOMBARAM  
VIVA O REI DA NAÇÃO  
TODOS ZOMBANDO GRITARAM.

XI

PUSERAM-LHE SOBRE A CRUZ  
CADA SOLDADO CUM LADO  
COM INFÂMIAS E BLASFÊMIA  
E TRÊS PREGOS AGUÇADOS  
DEIXARAM CRAVADO O CRISTO  
PRA SALVAR NOSSOS PECADOS.

XII

FARISEUS LANÇARAM SORTE  
SOBRE A ROUPA DE JESUS  
ENQUANTO CHOVE, TROVEJA  
VER-SE BRILHAR UMA LUZ  
ANUNCIANDO A MORTE  
DO FILHO DE DEUS, NA CRUZ.

XIII

DEPOIS DA MORTE DE CRISTO  
FIZERAM-LHE DESPREGADO  
LHE OFERTARAM O CORPO  
PRA QUEM FOSSE INTERESSADO  
PODIA ALGUÉM ENTERRÁ-LO  
TUDO ESTAVA CONSUMADO.

XIV

JOSÉ DE ARIMATÉIA  
TOCADO POR UMA LUZ  
PEDIU PARA SEPULATAR  
O SANTO CORPO DA CRUZ  
ANTES DE MORRER O SOL  
DEU SEPULTURA A JESUS.

Deste álbum, contendo 14 xilogravuras, com apresentação do escritor Paulo Dantas imprimiram-se:

150 exemplares em papel Carmen colorido de origem francesa, impressão manual executada no atelier de Jacobrissini.

300 exemplares em papel Westerprint 180gr. impressos pela Perfecta – Artes Gráficas Ltda. A programação visual e coordenação desta edição a cargo de Zacarias José e Julio Ernesto Schütz. Versos de J. Barros.

Terminou-se de imprimir o presente álbum na cidade de São Paulo aos trinta de novembro de mil novecentos e setenta e oito.

Copyright by Jerônimo Soares. Printed in Brazil.

Perfecta / Artes Gráficas Ltda.  
Rua Junqueira Freire, 281 – Cambuci  
Fone 279-2602  
Exemplar no. 220

Este rapaz...

Marcelo se chama. Por Marcelo é conhecido. Marcelo é apenas o nome de um gravador de extraordinário talento (por sinal, autor de folhetos também.) Marcelo Soares, porém, que é ele mesmo, já é muito mais. É gente, é uma família, com pai conhecido (José Soares) e irmãos, de mesmo pai e de mães diferentes, crescidos e feitos ao acaso das experiências caseiras e dos conselhos do pai, ensinando a fazer o que ele não sabia bem como se fazia e que ele e os filhos faziam cada vez melhor. Escola não tinham, artesanato de improviso, apenas para baratear a produção dos folhetos do pai e dos amigos, os filhos se tornaram gravadores, com espanto deles e de quem passava. talento sem segunda intenção, desprevenido, descoberta aos acasos do dia-a-dia, o povo chegava, olhava, gostava, ia comprando. Povo, motivos de povo, jeito de povo, com espanto de gostar.

Esse é Marcelo Soares, que aí aparece ilustrando os poemas de Salomão Rovedo. Um gravador cada vez maior, filho do poeta repórter José Soares (mais de 300 folhetos). Como é mesmo? Ah! sim, xilogravura. Não faz mal. Ninguém se ofende. Não estão gostando? Não estão comprando? Até estrangeiro compra e leva pra botar na parede. Legal... Legal... Eles não estão levando Marcelo. Estão levando Marcelo Soares. Gravador autêntico. Puro. Incrível milagre de todos os dias nas calçadas e feiras.

## BUMBA-MEU-BOI

Bumba meu boi  
Bumba boi bumbá  
A dona da casa  
Qué te vê vadiá

Cavalo Marinho  
Vaqueiro valente  
Mateus Caipora  
Cadê Catarina

Fantasma Urubu  
Fidélis, Tião  
Cadê a burrinha?  
Chegou inda não!

Bumba meu boi  
Vem meu boi bumbá  
Rompeu a aurora  
Vamo se mandá

## CIRANDA

Ciranda cirandinha  
É hora de cirandá  
Arrasta o pé na roda  
Improvisa pra cantá  
Ciranda cirandinha  
Vamos todos cirandá

## FANDANGO

Barca Nova vem aí  
Caiu do céu no mar  
Vem Nossa Senhora  
Tirolê olê olá

Violenta tormenta  
Ataca a travessia  
Valei Nosso Senhor  
Valei virgem Maria

Moças bonitas  
Cheguem na janela  
Saúdem os heróis  
Ô lindas donzelas

Guerreiros feridos  
Chegai cá para dentro  
Leite deste meu peito  
Será vosso unguento

## FORRÓ

Três coisas me alegram  
Quando vadio no mundo  
Ver o povo vadiar  
Na pisada ô

Hoje aqui nesse lugar  
O que é bom já nasce feito  
Na pisada ê

Hoje aqui nesse lugar  
três coisas me alegram  
Quando ando pelo mundo  
Na pisada ô

Hoje aqui nesse lugar  
O povo vadia livre  
Na pisada ê

## FREVO

Frevo, folia, frevança  
A multidão a pular  
Carnaval que festança  
Bonita de se brincar

Recife linda cidade  
Olinda sempre criança  
O povo é mais feliz  
no meio da frevança

## MAMULENGO

Simão, Etelvina	Mané gostoso
E Cabo 70	Ginu e Tiridá
Pega Benedito	Diga ao Cheiroso
Esfrega as venta	Que venha pra cá

Vem Zé Rasgado	Conta Capitão
Ver seo Raimundo	Do nêgo a bravura
Mais dona Quitéria	do teu Mamulengo
Vadiá no mundo	A raça mais pura

## MARACATU

Bate tambor  
Bate gonguê  
O Maracatu  
É bom de se ver

Sacode chocalho  
Sacoleja negada  
É nossa Nação  
A mais afamada

## PASTORIL

O Pastoril anuncia  
A vinda de Jesus  
Ele veio nos salvar  
O deserto reluz

Ó campina alegre  
Onde Jesus nasceu  
E o morro triste  
Onde pereceu

Boa noite a todos  
Queiram desculpar  
A nossa jornada  
Já vai terminar

Este álbum com poemas de Salomão Rovedo, xilogravuras de Marcelo Soares e apresentação de Origenes Lessa, foi composto e impresso em prelo manual, em papel Westprint 180 gramas, no ateliê Butantã, rua Santa Alexandrina, 445 - Rio Comprido - Rio de Janeiro - Brasil.

Agradecimentos a Ciro Fernandes e Maria Cecília Castro Pinto.

Exemplar no. 057 (57/100)

## São Saruê

Xilografuras de Ciro Fernandes, datadas de 1981

Poema de Manoel Camilo dos Santos, do folheto *Viagem a São Saruê*

(a transcrição é fiel à ortografia original)

### (1) Tomei o carro da brisa passei pela alvorada

Doutor mestre pensamento  
me disse um dia: você  
Camilo vá visitar  
o país São Saruê  
pois é o lugar melhor  
que neste mundo se vê.

Eu que desde pequenino  
sempre ouvia falar  
neste tal São Saruê  
destinei-me a viajar  
com ordem do pensamento  
fui conhecer o lugar.

Iniciei a viagem  
as quatro da madrugada  
tomei o carro da brisa  
passei pela alvorada  
junto do quebrar da barra  
eu via a aurora abismada.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

### (2) Passei do carro da brisa para o carro do mormaço

Pela aragem matutina  
eu avistei bem defronte  
a irmã da linda aurora  
que se banhava na fonte  
já o sol vinha espargindo  
no além do horizonte.

Surgiu o dia risonho  
na primavera imponente  
as horas passavam lentas  
o espaço incandescente  
transformava a brisa mansa  
em um mormaço dolente.

Passei do carro da brisa  
para o carro do mormaço  
o qual veloz penetrou  
no além do grande espaço  
nos confins do horizonte  
sentí do dia o cansaço.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

### (3) Vi os mistérios da noite esperando pelo dia

Enquanto a tarde caia  
entre mistério e segredos  
a viração docilmente  
afagava os arvoredos  
os últimos raios de sol  
bordavam os altos penedos.

Morreu a tarde e a noite  
assumi sua chefia  
deixei o mormaço e passei  
pro carro da neve fria  
vi os mistérios da noite  
esperando pelo dia.

Ao surgir da nova aurora  
sentí o carro pairar  
olhei e vi uma praia  
sublime de encantar  
o mar revolto banhando  
as dumas da beira mar.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

### (4) Ali não existe pobre é tudo rico em geral

Avistei uma cidade  
como unca ví igual  
toda coberta de ouro  
e forrada de cristal  
alí não existe pobre  
é tudo rico em geral.

Uma barra de ouro puro  
servindo de placa eu vi  
com as letras de brilhante  
chegando mais perto eu li  
dizia: São Saruê  
é este lugar aqui.

Quando avistei o povo  
fiquei de tudo abismado  
uma gente alegre e forte  
um povo civilizado  
bom, tratável e benfazejo  
por todos fui abraçado.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

(5) Lá eu vi rios de leite barreiras  
de carne assada

O povo em São Saruê  
tudo tem felicidade  
passa bem anda decente  
não há contrariedade  
não precisa trabalhar  
e tem dinheiro a vontade.

Lá os tijolos das casas  
são de cristal e marfim  
as portas barras de prata  
fechaduras de “rubim”  
as telhas folhas de ouro  
e o piso de cetim

Lá eu vi rios de leite  
barreiras de carne assada  
lagoas de mel de abelha  
atoleiros de coalhada  
açudes de vinho do porto  
montes de carne guisada.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

(6) As pedras em São Saruê são de  
queijo e rapadura

As pedras em São Saruê  
são de queijo e rapadura  
as cacimbas são café  
já coado e com quentura  
de tudo assim por diante  
existe grande fartura.

Feijão já nasce no mato  
maduro e já cozinhado  
o arroz nasce nas várzeas  
já prontinho e despolpado  
paru nasce de escôva  
sem comer vive cevado.

Galinha põe todo dia  
invés de ovos é capão  
o trigo invés de sementes  
bota cachadas de pão  
manteiga la cai das nuvens  
fazendo ruma no chão.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

(7) Não há fome nem doença o povo vive a gozar

Os peixes lá são tão mansos  
com o povo acostumados  
saem do mar vêm pras casas  
são grandes gordos e cevados  
é só pegar e comer  
pois todos vivem guisados.

Tudo lá é bom e fácil  
não precisa se comprar  
não há fome nem doença  
o povo vive a gozar  
tem tudo e não falta nada  
sem precisar trabalhar.

Maniva là não se planta  
nasce e invés de mandioca  
bota cachos de beijú  
e palmas de tapioca  
milho a espiga é pamonha  
e o pendão è pipoca.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

(8) As canas em São Saruê não tem  
bagaço é gozado

As canas em São Saruê  
não têm bagaço, é gozado  
umas são canos de mel  
outras açúcar refinado  
as folhas são cinturão  
de pelica e bem cromado,

Lá os pés de casimira  
brim, borracha e tropical  
de nycron, belga e linho  
e o famoso diagonal  
já bota as roupas prontas  
proprias para o pessoal.

Os pès de chapéus de massa  
são tão grandes e carregados  
os de sapatos da moda  
têm cada cachos “aloprados”  
os pés de meias de sêda  
chega vive “escangalhados”.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

**(9) Lá quando nasce um menino  
não dar trabalho a criar**

Sítios de pés de dinheiro  
que faz chamar atenção  
os cachos de notas grandes  
chega arrastam pelo chão  
as moitas de prata e ouro  
são mesmo que algodão.

Os pés de notas de mil  
carrega chega encapota  
pode tirar-se a vontade  
quanto mais tira mais bota  
além dos cachos que têm  
casca e folha tudo é nota.

Lá quando nasce um menino  
não dar trabalho a criar  
já è falando e já sabe  
ler, escrever e contar  
salta, corre, canta e faz  
tudo quanto se mandar.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

**(10) Lá não se vê moça feia e toda  
moça é formosa**

Lá não se vê mulher feia  
e toda moça é formosa  
bem educada e decente  
bem trajada e amistosa  
é qual um jardim de fadas  
repleto de cravo e rosa.

Lá tem um rio chamado  
o banho da mocidade  
onde um velho de cem anos  
tomando banho a vontade  
quando sai fora parece  
ter vinte anos de idade.

É um lugar magnífico  
onde eu passei muitos dias  
bem satisfeito e gozando  
prazer, saúde, alegrias  
todo esse tempo ocupei-me  
em recitar poesias.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

Vou terminar avisando  
a qualquer um amiguinho  
que quiser ir para lá  
posso ensinar o caminho,  
porém só ensino a quem  
me comprar um folhetinho.

*Poema de  
Manoel Camilo dos Santos*

Fim de feira, volta para casa  
cansado na estrada, calado  
cara recequida, cabeça um pouco à frente  
olhando o horizonte  
em busca de relâmpago  
e o que vê: uma imensa peneira  
de pontos cintilantes.  
É a espera eterna  
de uma simples chuva de água  
porque se acordar  
com uma goteira de leite na rêde  
é arrumação de Manoel Camilo dos Santos.  
Este paraibano de Guarabira  
que vive em Campina Grande  
e sonhou o sonho sertanejo.  
O sertanejo que se reúne de cócoras  
no luar da calçada  
para escutar na boquinha da noite  
o único homem que sabe ler  
naquela rua.  
E ler em voz alta e cadenciada  
a estória de um país sem fome  
sem doença  
sem pobreza.  
Um país sem analfabeto.

*Ciro Fernandes*  
Paraibano de Uiraúna

# Summary

This work focuses on the publication of Brazilian northeastern *folhetos de cordel* (small brochures of Brazilian northeastern popular literature, called *literatura de cordel*), with special attention on their cover images. The basic goal is to bring into discussion the divergence between the existing speech around the material aspect and the reality of these printed issues, which reaches the appraisal of the so called northeastern popular woodcut engravings demeaning the poetry.

On the first chapter there is a historical study of the edition of the *folhetos*, mainly towards its material aspect – shape, graphic configuration and text. One of the characteristics, specially on *folhetos* edited during the first two decades of this century, is the heterogeneity of the sources: which may be images or narration, the popular poet takes elements produced in other cultural spheres to compose a poem and illustrate the cover.

The second chapter presents a relation between poetry and the *folhetos*' cover image, so the value and the meaning of the images to the narration, as well as to the poet and his usual public. Having the notion of the development of the use of the images on the covers, this chapter provides the clues that explain the formation of different speeches around the *cordel* literature and the popular woodcut.

The third chapter addresses the prestige of the woodcut engraving, that starts being produced on new media, that is, it stops being exclusively printed on *folhetos*' covers to having printings with sturdier papers and varied sizes, sometimes even fabric, attending to the commercial way that primarily were reserved to non popular art.

folhetos,  
bibliografia  
e exposições

# Folhetos <sup>1</sup>

ARÊDA, Francisco Sales, *A malassombrada peleja de Francisco Sales com o negro Visão*, s. d.

ATHAYDE, João Martins de (editor proprietário). *Pedrinho e Julinha*, 1950.

\_\_\_\_\_ (editor proprietário). *Peleja de Antônio Machado com Manoel Gavião*, s. d.

\_\_\_\_\_ (editor proprietário). *Proezas de João Grilo*, Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 28.07.77.

\_\_\_\_\_ (editor proprietário). *Serrador e Carneiro*, s. d.

\_\_\_\_\_. *O amor de uma estudante ou o poder da inteligência*. 31.05.51.

AZULÃO, Mestre e PANDEIRO, Chiquinho do. *Carta de Jesus Cristo ao presidente Sarney*, s. d.

BATISTA, Francisco das Chagas. *A história de Antonio Silvino / A formosa Guiomar*, Recife: Imprensa Industrial, 1908.

\_\_\_\_\_. *História de Antonio Silvino – contendo o retrato e toda a vida de crimes do celebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente – setembro de 1907*, Recife: Imprensa Industrial, 1907.

BORGES, Francisco Borges, *O grande encontro de Severino Milanez com Manoel Raymundo*, editor: José Joavilim Silva, nov. 1962.

CAMPINA, Manoel de Assis. *Discussão dum fiscal com uma fateira*, s. d.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A Carta de Jesus Cristo a Roberto Carlos*, editado em abril de 1971.

CESÁRIO, Severino, *Peleja de Severino Milanez e Manoel Clemente*, s. d.

COSME, Caetano. *O crente e o cachaceiro*, s. d.

FERREIRA, João Melquíades. *O pavão misterioso*, s. d.

LEITE FILHO, Aleixo. *As dores de uma traição e a Vingança de uma mulher*, s. d.

LEITE, José Costa. *Discussão de um praieiro com um sertanejo*, s. d.

\_\_\_\_\_. *Tudo agora levantou*, s. d.

MELO, Vicente Vitorino de. *Discussão de um crente com um cachaceiro*, s. d.

PEDRA, Chico. *A Carta do patrão e a resposta do vaqueiro*, 1980.

<sup>1</sup> Durante os anos de 1995 e 1996, consultei os acervos da BFCRB, da Biblioteca Mário de Andrade, do CEDAE e do Arquivo Edgard Leuenroth, passando a vista por todas as capas de folhetos. Apresento aqui os folhetos citados no corpo da tese e os de Leandro Gomes de Barros, arrolados para a atestar a veracidade da afirmação corrente de que as primeiras capas ilustradas foram as dos folhetos editados por João Martins de Athayde.

PONTUAL, José Pedro, *A esmagadora peleja de João Vicente Emiliano com José Pedro Pontual*, s. d.

\_\_\_\_\_, *O Crente que profanou do Padre Cícero*, s. d.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Campina Grande, *A "Estrela" da Poesia*, s. d.

SILVA, Cícero Vieira da. *Os Sofrimentos de Rosa na rua da Perdição*, s. d.

SILVA, João José da (autor proprietário). *Zé Matraca – o valentão de Palmares*, s. d.; idem, *A volta de Zé Matraca – o valentão de Palmares*, s. d.

\_\_\_\_\_, (editor e proprietário). *A verdadeira História de Sansão e Dalila*.

SILVA, José Bernardo da (editor proprietário). *Branca de Neve e o soldado guerreiro*, s. d.

SILVA, José Soares da. *Bagagem do Nordeste*, gravuras de Dila – José Soares da Silva (ou José Cavalcanti e Ferreira). Apresentação de Aleixo Leite Filho, textos e poemas do xilógrafo e de Aleixo Leite Filho, Caruaru, Artfolheto São José, 12.08.74.

SILVA, Manoel Caboclo e. *A queixa de Satanás a Cristo*, editado em 01.05.1980.

SOUZA JÚNIOR, Severino Marques de. *O exemplo de uma moça que dançou a música de Jesus Cristo*, s. d.

## Folhetos de Leandro Gomes de Barros da Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa

### EXEMPLARES SEM CAPA

1. A Alma de uma Sogra
2. A cidade do Recife (4.11.1908) / Parodia
3. A Índia (cont.)
4. As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade / O Sorteio Militar
5. As Promessas do Governo
6. Exclamações de Antonio Silvino na Cadeia<sup>2</sup> / Antonio Silvino se Despedindo na Cadeia
7. Morte de Tempestade (Antonio Felix) / O homem que virou Urubu / O Reino da Pedra Fina
8. O Filho da Aguardente / Jack no Tú[mul]o de Jaurina S[ua] Amada<sup>3</sup>
9. O Fiscal e a Lagarta / O Governo e a Lagarta contra o Fumo / A dor de Barriga de um Noivo
10. O Mal em Paga do Bem ou Rosa e Lino de Alencar
11. O Novo Balão / Peleja de José Duda e o cego José Sabino.
12. O Rei Miseria / O Reino da Pedra Fina
13. Os Filhos do Rei Miseria / A Criação da Aguardente / Conclusão do Reino da Pedra Fina

<sup>2</sup> “O folheto *Exclamações de Antônio Silvino na Cadeia* não tem capa e está aparado no alto, cortando-se a palavra Exclamações, que aqui figura por constar do exemplar da Coleção de Evandro Rabelo. Cf. Sebastião Nunes Batista, **Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros**, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1971, p. 48”, in: *Literatura Popular em Verso – Antologia*, tomo V, Leandro Gomes de Barros - 3, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa / Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, 1980

<sup>3</sup> O segundo título anotei como ilegível; está na antologia acima citada.

## FOLHETOS COM VINHETAS (ORNAMENTAIS)

1. A crise actual e o augmento do sello / A urucubaca / O antigo e o moderno  
Typografia Jornal do Recife, 1915
2. A ira e a vida de Antonio Silvino e o Boi misterioso  
2º vol. — Rua do Alecrim 38 - 1910/1912
3. A mulher na rifa / Vacina para não ter sogra / Noite phantastica / Chromo  
R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918
4. A prisão de Oliveiros – História Completa - tirada do grande livro de Carlos Magno.
5. A secca do Ceará / Panellas que muitos mexem (Os guizados da Política)  
Typografia Popular Editora — Estação Areias – 1915/1916
6. A vida completa de João Lezo – superior ao Cancão de Fogo – história completa  
Ed. Pedro Baptista e Cia., 1919
7. A vida completa de João Lezo (Superior a Cancão de Fogo) – história completa  
Typografia Popular Editora, 1916 (a caneta)
8. Affonso Penna / A Orphã / Uns Olhos / O que eu creio  
4º vol. — Rua da Colonia – c. 1906
9. As orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife e o Boi misterioso (cont.)  
R. do Alecrim, 38-E e R. Nova, 9 – entre 1910-1913
10. Batalha de Oliveiros com Ferrabraz / A sêcca do Ceará  
Ed. Pedro Baptista & Cia., 1920
11. Defesa feita pelo Doutor Ibiapina - em que livrou da forca um rêu já sentenciado  
R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918
12. Echos da Patria / A Guerra / Canto de Guerra  
último poema: letra de Antonio Garcez e Música de Buriel  
Typografia Popular Editora, nov. 1917 — R. do Motocolombó, 190.
13. História de Juvenal e o Dragão (preço 1\$000)
14. Mulher em tempo de crise / Um sonho de trez horas  
Typografia Pernambucana, Parahyba do Norte
15. O azar e a feiticeira / A Orphã / Sonho de Illusão / Sonho de um portuguez  
2º vol. — Rua da Colonia – c. 1906
16. O casamento hoje em dias / O azar na casa do funileiro  
Typografia Popular Editora — R. do Motocolombó – 1916/1918
17. O divórcio da lagartixa / Discução do vinho com a aguardente  
Typografia Popular Editora, s. d.
18. O sertanejo no Sul / Debate de Josué Romano e João Carneiro  
R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918
19. O sonho de Antonio Silvino na cadeia – em que lhe appareceram as almas de todos os que elle matou  
Ed. Pedro Baptista, 1918 (na capa vem indicado *Folk-lore Nordestino*)
20. O tempo de hoje / O sorteio militar  
Ed. Pedro Baptista, 1918.
21. Os colectores da Great Western / A Cançoneta dos Morcegos / Peleja de José do Braço com Izidoro Gavião  
Typografia Popular Editora
22. Os homens da mandioca / Debate de Josué Romano com Amaro Coqueiro do Piauhy  
1915
23. Os martyrios de Christo / A Orphã – conclusão  
Tipografia da Imprensa Industrial  
R. da Colonia – c. 1906 (Poema *A Orphã* datado de *Jaboatão, 25.08.1906*)
24. Todas as lutas de Antonio Silvino  
“depois deste sahirá a História da Donzela Teodora toda completa e rimada”  
R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912
25. Um pau com formigas  
R. do Alecrim, 38-E e R. Nova, 9 – entre 1910-1912

26. Viagem de João Lezo à Serra do Céu - Uma quenga que lhe rendeu 132 contos de réis – História Completa  
Typografia Popular Editora, 1916 (a caneta) R. do Motocolombó, 28

#### FOLHETOS COM VINHETAS (FIGURAS HUMANAS E ANIMAIS)

1. A força do amor (completa)  
R. do Alecrim, 38 – 1910/1912
2. A morte do bicheiro e o Boi misterioso (5° vol.)  
Tipografia do Jornal do Recife — R. do Alecrim – entre 1910 e 1914
3. A mulher do bicheiro / Morte de Alonso e Vingança de Marina (conclusão)  
1910 (última parte do romance)
4. A mulher e o imposto / Decima de um portuguez a sua namorada / Debate do Serrador com Josué (1° vol.)  
R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912
5. A mulher e o imposto / Decima de um portuguez a sua namorada / História de João da Cruz (2°vol.)  
1911 — R. do Alecrim, 38-E
6. A ressurreição dos bichos / Segundo debate de Josué Romano e Manoel Serrador  
1911 — R. do Alecrim, 38-E
7. As miserias da epocha / O mal em paga do bem (conclusão) / Queixas geral  
Atelier Miranda — R. Colonia – c. 1906
8. As proezas de Antonio Silvino / Os calculos de Antonio Silvino  
Becco do Souza, 3 – Recife - 1908
9. Casamento a Prestação / Testamento de Cancão de Fogo  
R. do Alecrim, 34 – 1910/1912
10. Como João Leso vendeu o Bispo  
R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918
11. Consequencias do casamento / Encontro de Jovino com Bentinho, no outro mundo / O reino da Pedra Fina  
1910 — R. Imperial, 84
12. Discussão do autor com uma velha de Sergipe
13. O nascimento de Antonio Silvino / História da índia  
R. do Alecrim, 38-E – entre 1910 e 1914
14. O povo na cruz / Mosaca, pulga e percevejo / Se algum dia eu morrer / A intriga da aguardente  
Becco do Souza, no. 3 – Recife - 1908
15. O princípio das cousas / O cachorro dos mortos - vol. 2  
R. do Alecrim, 34 – entre 1910 e 1914
16. O silêncio de Antonio Silvino / Suspiros de um sertanejo  
R. do Alecrim - entre 1910 e 1914
17. Os dezréis do Governo / Conclusão da mulher roubada / Manoel de Abernal e Manoel Cabeceira  
1907
18. Três quengos finos / Frade, Soldado e Cigano / A Vingança de um Filho  
R. do Alecrim, 34 - entre 1910 e 1914
19. Vacina para não ter sogra / Peleja de Josué Romano e Manoel Serrador / Recordações  
1911 — R. do Alecrim 38-E

#### FOLHETOS ILUSTRADOS (TÉCNICA NÃO IDENTIFICÁVEL)

1. A alma de um fiscal / continuação da Vingança de um filho  
R. do Alecrim, 34 – 1913/1914
2. A noiva do gato e A vingança de um filho
3. A prizão de Oliveiros
4. As aflições da guerra na Europa  
Popular Editora, 1915
5. As cousas mudadas / História de João da Cruz (4° vol.)  
Rua Alecrim, 38 – 1910/1912
6. As saias calções / Um susto em minha sogra  
1911 (a caneta) — R. do Alecrim, 38

7. Batalha de Oliveiros com Ferrabraz  
Typografia da Livraria Franceza, 1913 — R. do Alecrim, 38-E
8. Doutores de 60  
Rua Alecrim, 34 – 1913/1914
9. Gênio das mulheres / A mulher roubada / Um beijo áspero / Ave Maria da Eleição  
1907
10. O cachorro dos mortos (3ª ed. completa)  
Ed. Pedro Baptista e Cia., 1919
11. O cachorro dos mortos (obra completa)  
R. do Alecrim, 34 – entre 1912 e 1914
12. O cometa / Romano e Ignacio da Catingueira  
1910 — Rua do Alecrim, 38-E
13. O dinheiro / Casamento do sapo / últimas palavras dum Papa  
1909 — R. Imperial, 80
14. O imposto e a fome / O reino da Pedra Fina / O homem que come vidro  
1909 — R. Imperial, 80
15. O sorteio obrigatório e Duas noivas trocadas  
Typografia Mendes — R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918

#### FOLHETOS ILUSTRADOS COM DESENHO

1. A cura da quebradeira  
Typografia Popular Editora, junho de 1915
2. A filha do pescador  
Popular Editora — R. do Motocolombó – 1916/1918
3. A força do amor – 16ª ed. cuidadosamente revista  
Ed. Pedro Baptista, 1918
4. A guerra, a crise e o imposto / Lembranças do passado (2ª ed. da Guerra Geral)
5. A morte de Alonzo e a Vingança de Marina – 4ª ed. cuidadosamente revista  
Ed. Pedro Baptista e Cia., 1919
6. Branca de Neve e o Soldado Guerreiro  
R. do Motocolombó, 28 – Afogados – Recife – 1917/1918
7. Festas do Juazeiro no vencimento da Guerra  
R. do Alecrim, 34 – 1912/1914
8. Historia de João da Cruz – 3ª ed.  
Popular Editora, Parahyba, novembro de 1917 — R. do Motocolombó, 190 – Afogados
9. O gallo misterioso, marido da gallinha de dente / como derribei o marco do meio mundo
10. O homem que vendeu o santo para jogar bicho / Uma viagem ao céu  
R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912
11. O soldado jogador e Três quengos finos  
Ed. Pedro Baptista, 1918
12. O soldado jogador e Três quengos finos  
Typografia Mendes — R. do Motocolombó, 28 – 1917/1918
13. Os soffrimentos de Alzira – 4ª edição  
Ed. Pedro Baptista, 1919
14. Peleja de Manoel Riachão com o Diabo (completa)  
Folk-lore Nordestino
15. Peleja de Manoel Riachão com o Diabo fingido em homem chamado Mumbaça  
Popular Editora, dezembro de 1917

#### FOLHETOS COM XILOGRAVURA

1. A festa do mercado do Recife  
R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912
2. A visão / Debate do Serrador com Josué (conclusão)  
Typografia Moderna — R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912

3. A visão de Antonio silvino  
Rua do Alecrim, 34 – 1913/1914
4. A voz do povo pernambucano  
Typografia Moderna — Rua do Alecrim, 38-E – 1910/1912
5. Antonio Silvino o rei dos cangaceiros  
R. do Alecrim, 38-E – 1910/1912
6. Como Antonio Silvino fez o diabo chocar / Queixas amorosas
7. Luta do Diabo com Antonio Silvino e Vingança dum filho
8. O casamento do velho (e um desastre na festa) / Vingança de um filho (conclusão)  
“Rachel Aleixo de Barros Lima, 14.11.913”
9. O Diabo confessando um nova seita / Historia de João da Cruz (conclusão)  
R. do Alecrim, 38 – 1910/1912
10. O Diabo na nova-ceita  
R. do Alecrim, 34 – 1913/1914
11. O padre jogador / Morte de Alonso e vingança de Marina  
1910 — R. do Alecrim, 38-E

#### FOTOGRAFIAS

1. A morte do arcebispo de Olinda  
Areias – 1915
2. Antonio Silvino no jury – Debate de seu advogado
3. Bento, o milagroso de Beberibe / Peleja de Antonio Baptista e Manoel Cabeceira  
R. do Alecrim, 38 – 1910/1912
4. Lamentações de Joazeiro / O cachorro dos Mortos (vol. 5)  
R do Alecrim, 34 – 1913/1914
5. O Joazeiro do Pe. Cicero / O cachorro dos mortos (vol. 6)  
R. do Alecrim, 34 – 1913/1914
6. O príncipe e a Fada - 2ª ed.  
Typografia Mendes — R. do Motocolombó, 28 – 1916/1917
7. Os Defensore[s dos] inocentes de Garanhuns  
R. do Motocolombó, 28 – 1916/1917

# Bibliografia Geral

**ABREU**, Márcia Azevedo de. *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: confrontos - um estudo histórico comparativo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pobres Leitores Pobres*, in: *Dossiê: Memória Social da Leitura, Horizontes*, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 1997, p. 291.

**ABREU**, Regina Maria do Rego Monteiro. *O Historiador dos Bárbaros - A Trajetória de Euclides da Cunha e a Consagração de Os Sertões*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional – UFRJ, 1996.

**ALMEIDA**, Átila Augusto F. de. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*, João Pessoa: Ed. Universitária, Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

**ALMEIDA FILHO**, Manoel d'. *A verdade sobre a literatura de cordel*, s.d. (mimeo).

**ALMEIDA**, Mauro William Barbosa de. *Folhetos: A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1979.

**ANDRADE**, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 2º tomo, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

\_\_\_\_\_. *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

**ARANTES**, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*, Campinas: Ed. Kairós / FUNCAMP.

**ARAÚJO**, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*, 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

**ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 2ª ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

**BARROS**, Leandro Gomes de. *Literatura Popular em Verso – Antologia – tomo III*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

\_\_\_\_\_. *Literatura Popular em Verso – Antologia – tomo V*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1980.

**BATISTA**, Francisco das Chagas. *Literatura Popular em Verso – Antologia – tomo IV*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1977.

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

**BENJAMIN**, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BEZERRA, Jaci** (org.). *Livro dos Repentes – congresso de cantadores do Recife*, Recife: Gov. do Estado de Pernambuco, Sec. de Educação, Cultura e Esportes / FUNDARPE, Companhia Editora de Pernambuco, 1991.
- BOURDIEU, Pierre**. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- BOSI, Alfredo**. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- BOSI, Ecléa**. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*, Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Théo**. *Seis contos populares no Brasil*, Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1982.
- BURKE, Peter** (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*, trad. de Magda Lopes, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CAMARGO, Luís**. *A Ilustração do Livro Infantil*, Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo**. *Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CAMPOS, Renato Cordeiro**. *Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste*, Recife: Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; MEC / FUNARTE, 1977.
- CANCLINI, Nestor Garcia**. *A Socialização da Arte*, São Paulo: Cultrix, 1984.
- CARVALHO, Gilmar de**. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*, Tese de Doutorado, Departamento de Comunicação e Semiótica, PUC- SP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da Leitura - a expressão xilográfica*, in: Revista Leitura - Teoria e Prática, n. 24, dezembro de 1994, ALB.
- \_\_\_\_\_. *Xilogravura: os percursos da criação popular*, in: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, nº 39, 1995.
- CASCUDO, Luis da Camara**. *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CERTEAU, Michel de**. *A Cultura no Plural*, Campinas: Papirus, 1995.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M.** (org.) *A História Contada*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHAMPIGNEULLE, B.** *A Arte Nova*, Portugal: Editorial Verbo, 1984.
- CHARTIER, Roger**. *A Ordem dos Livros*, Brasília: Editora UnB, 1994.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Práticas da leitura*, São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato**. *A fotografia moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, IPHAN, FUNARTE, 1995.

- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- CURRAN, Mark J. *A Literatura de Cordel*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.
- \_\_\_\_\_. *História do Brasil em Cordel*, São Paulo: Edusp, 1998.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, Rio de Janeiro: Ed. Record, s.d.
- \_\_\_\_\_. *História do Brasil em Cordel*, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1998.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*, São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DASILVA, Orlando. *A Arte Maior da Gravura*, São Paulo: Ed. Espade, 1976.
- DIEGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura Popular em verso: estudos*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- DÓRIA, Renato Palumbo. *A xilogravura na Literatura de Cordel - Principais Temas*. Pesquisa sob orientação do Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite, Instituto de Artes, UNICAMP, 1990/91 (mimeo).
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Super-homem de Massa – Retórica e Ideologia no Romance Popular*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- EICHENBERG, Fritz. *The art of the print: masterpieces, history, techniques*, New York: Abrams, 1976.
- FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*, São Paulo: Editora da UNESP; Hucitec, 1992.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra - introdução à bibliologia brasileira*, São Paulo: EDUSP, Edições Melhoramentos, 1977.
- GALVÃO, Walnice Nogueira Galvão. *As Formas do Falso – um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas Sinais – morfologia e história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O queijo e os vermes : o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- HARDMANN, Francisco Foot (org.). *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções – Europa 1789-1848*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- IGLESIAS, Maria Lucia Dias. *Xilogravura Popular Brasileira: iconografia e edição*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes, USP, 1992.
- KOTHE, Flávio R. (org.) *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Ática, 1991.

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Gravura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LEMAIRE, Ria. *Repensando a História Literária*, in: Maaïke Meijer and Jetty Schaap (eds.), *Historiography of Women's Cultural Traditions*, USA: Foris Publications; Holanda: Dordrecht, 1987. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda, mimeo.
- LESSA, Origenes. *A voz dos Poetas*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.
- LEVINE, Robert M. *O Sertão Prometido — O massacre de Canudos*, São Paulo, Edusp, 1995.
- LUYTEN, Joseph M. *O que é Literatura Popular*, São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A notícia na literatura de cordel*, São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- LUZ, Zé da. *Brasil Caboclo / O Sertão em Carne e Osso*, 6ª e 4ª ed. respectivamente, João Pessoa: Editora Acauã Ltda.
- MAIOR, Mário Souto. *Folclore quase sempre*, Recife: Grumete Edições, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Território da Danação: O Diabo na Cultura Popular do Nordeste*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.
- MARTINEZ, Marilda Alvares e BARREIRA, Paulo. *Caju – uma planta de mil utilidades*. São Paulo: Ícone, 1992.
- MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita – História do livro, da imprensa e da biblioteca*, São Paulo: Ática, 1996.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo: Cultrix.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Os “usos culturais” da cultura* (conferência) in: YÁZIGI, Eduardo et.al. (org.). *Turismo – Espaço Paisagem e Cultura*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.
- MEYER, Marlyse. *Autores do Cordel - seleção de textos e estudo crítico por Marlyse Meyer*, São Paulo: Abril, 1980.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátedra; Brasília, Instituto Nacional do Livro (Min. Ed. e Cultura), 1976.
- NEISTEIN, José. *Feitura das Artes*. São Paulo, Ed. Perspectiva S. A., 1981.
- NORI, Maria Elizabeth Corrêa e VASCONCELOS, Paulo Alexandre. *O cordel em São Paulo: texto e ilustração*, São Paulo: CCSP, 1985.
- OLAYA, Clara Inés. *Frutas de América – Tropical y subtropical – Historia y usos*. Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, México, Miami, Panamá, Quito, San José, San Juan, Santiago de Chile, São Paulo: Grupo Ed. Norma, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*, São Paulo: Editora Olho d'Água, s.d.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso - Antologia*, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

- QUEIROZ**, Jeová Franklin de. *A Via Sacra da Gravura Sertaneja*, in: Interior, revista bimestral do Ministério do Interior, ano VII, n. 39, julho/agosto de 1981.
- ROMERO**, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1ª ed.: 1883).  
 \_\_\_\_\_ . *Contos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1ª ed.: 1885).  
 \_\_\_\_\_ . *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*, Petrópolis: Editora Vozes Ltda., Governo do Estado de Sergipe, 1977 (estudos publicados na *Revista Brasileira*, em 1880).
- SANTAELLA**, Lúcia. *Cultura das Mídias*: São Paulo, Ed. Experimento, 1996.
- SCHAPOCHNIK**, Nelson. *Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade*, in *História da Vida Privada no Brasil – 3*, coord. geral: Fernando A. Novais; org. do volume: Nicolau Sevcenko, São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SILVA**, Oswaldo. *Gravuras e Gravadores em Madeira – Origem, Evolução e Técnica da Xilografia*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- SLATER**, Candace. *A vida no Barbante – a literatura de cordel no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SODRÉ**, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- SOUZA**, Ana Raquel Motta de. *Editora Luzeiro: um estudo de caso*. Pesquisa desenvolvida junto à vertente Leituras Populares do projeto Memória de Leitura, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1996 (mimeo).
- SOUZA**, Liêdo Maranhão de. *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1981.  
 \_\_\_\_\_ . *Classificação Popular da Literatura de Cordel*, Petrópolis: Vozes, 1976.
- SÜSSEKIND**, Flora. *Cinematógrafo de Letras*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- TERRA**, Ruth. *Memórias de Lutas: a literatura de folhetos no nordeste (1893-1930)*, São Paulo: Global Editora, 1983.
- WASSERMAN**, Renata R. Mautner. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*, New York: Cornell University Press, 1994.
- ZUMTHOR**, Paul. *A letra e a voz - A "literatura" medieval*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.  
 \_\_\_\_\_ . *Introdução à Poesia Oral*, São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

## *Catálogos e Álbuns*

**A GRAVURA POPULAR NO ESTRANGEIRO**, Imprensa Universitária do Ceará.

**ARTISTAS GRAVADORES DO BRASIL**, Volkswagen do Brasil S.A., trilingüe, 1984.

**AS GRAVURAS DE BORGES**, apresentação de Mauro Mota, edição trilingüe.

**BRASIL: Arte do Nordeste**, vários autores. Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda. (provavelmente publicado em 1987), bilíngüe.

**BRASILIANISCHE IMAGERIE POPULAIRE**: volkstümliche Illustrations - Holzschnitte aus der Kunstsammlung der Universität Ceará, Ausstellung, Basel, 1961. Texto de Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo.

**FOLGUEDOS**, poemas Salomão Rovedo, gravuras Marcelo Soares, apresentação Origenes Lessa.

**GRAVURA DE ARTE NO BRASIL: Uma proposta para um mapeamento**, ed. bilíngüe, Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), 1992.

**OS DOZE APOSTOLOS GRAVADO POR MESTRE NOZA - JUAZEIRO CE – BRASIL – 1962**, Museu de Arte Universidade Federal do Ceará Português, Francês e Alemão

**TRENTE-SIX IMAGES EXEMPLAIRES: La gravure sur bois dans la littérature de cordel au Brésil**, Avant-propos par Raymond Cantel. Présentation par Sophie Mabillon, Paris, La Porte à Côté, 1989.

**XILÓGRAFOS DE JUAZEIRO**, apresentação de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, texto de Geová. Sobreira, Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1984

**XILÓGRAFOS NORDESTINOS**, apresentação de Homero Senna, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

**XILOGRAVURA POPULAR**, xilogravuras de Enéias Tavares Santos, Ministério das Relações Exteriores / Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e Cultura / Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

**XILOGRAVURA: OS BORGES DE BEZERROS**, apresentação de Raul Giovanni da Motta Lody, Ministério da Cultura / FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore. Xilogravuras de Amaro Francisco Borges, José Francisco Borges e José Miguel Borges; Recife: COPERBO, 1985 .

**XILOGRAVURAS DE JOSÉ COSTA LEITE**, Evandro Rabello e Vital Fernandes (org.), colaboração: Museu de Arte Popular, Recife, 1968

**XILOGRAVURAS POPULARES ALAGOANAS**, apresentação Pierre Chalita, texto de Theo Brandão, gravuras de José Martins dos Santos, Manoel Apolinário, Antônio Almeida e Antônio Baixa-Funda. Maceió: Museu Theo Brandão, 1973.

## Periódicos

por autor

**ANDRADE**, Joaquim Marçal Ferreira de. *O Nascimento da Fotografia Brasileira no Valioso Acervo da Biblioteca Nacional*, in: Revista Íris Foto, seção especial Biblioteca Nacional, dezembro de 1995.

**ARAÚJO**, Maria Gercileni Campos de. *Histórias de amor são fruto de matrizes arquetípicas*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

**BARROSO**, Oswald. *O cordel está morto, viva o cordel*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

**CARVALHO**, Gilmar de. *Matrizes da Leitura - a expressão xilográfica*, in: Revista Leitura - Teoria e Prática, n. 24, dezembro de 1994, ALB.

\_\_\_\_\_. *O cordel jornalístico do poeta João de Cristo Rei*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995, inclui entrevista com o autor.

\_\_\_\_\_. *Xilogravura: os percursos da criação popular*, in: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, nº 39, 1995.

**FERREIRA**, Jerusa Pires. *Contos Russos no Nordeste*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

**FILHO**, Edvald. *O canto universal da aldeia*, Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

**JOSÉ**, Zacarias. *Jerônimo Soares, Xilógrafo Nordestino*,. Jornal do Órgão Oficial do Sindicato dos Trabalhadores da Justiça do Trabalho – 2ª Região, no. 14. São Paulo, SP.

\_\_\_\_\_. *Marcelo Soares: um gravador nordestino*, Jornal da Manhã, São Paulo, 17 de maio de 1990.

**LOPES**, Ribamar. *O Diabo está solto no sertão*, in: Sábado, suplemento do jornal *O Povo*, ano 1, n. 35, Fortaleza, 28 de janeiro de 1995.

**QUEIROZ**, Jeová Franklin de. *A Via Sacra da Gravura Sertaneja*, in: *Interior*, revista bimestral do Ministério do Interior, ano VII, n. 39, julho/agosto de 1981.

**RODRIGUES**, Cláudia. *Naif, a mais ingênua, autêntica e colorida das pinturas brasileiras*, Jornal da Tarde, 17 de janeiro de 1999.

**RODRIGUES**, Simone. *Cem Fotos dos Nossos Grandes Mestres*, seção evento, Revista Íris Foto, junho de 1995.

**SANTOS**, Osmário. *Severino: um cordelista sergipano em SP*, Jornal da Cidade, Aracaju, 10 de março de 1996.

**SUASSUNA**, Ariano. *A velha nova bandeira – O erudito e o popular juntos no Movimento Armorial*. Revista Bravo!, abril 99, nº 19

## **matérias não assinadas**

*Cordel: a gravura do nordeste em exposição*, O Globo, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1974.

*Cordel: uma tradição por um fio*, por Zacarias José. Jornal da Manhã, São Paulo, 19/20 de agosto de 1989.

*Die Erfindung Gutembergs – Gutembergs unbekannte Brüder – Frühe chinesische Druke*. Internet: <http://www.gutenberg.de/erfindu2.htm>, 21.01.99.

*E o cordel chegou à Bienal*, Shopping News, São Paulo, 16 de dezembro de 1978.

*J. Barros: xilógrafo e cantador*, Jornal da manhã, São Paulo, 07 de junho de 1990.

*Jerônimo na Bienal com sua via sacra*, Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de dezembro de 1978.

*Literatura de cordel ganha destaque no Salão de Paris*, Correio Popular, caderno C, Campinas, 3 de março de 1998.

*Manifestações se espalham pela cidade*, Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, São Paulo, 4 de novembro de 1997.

*Mostra revitaliza cordel e xilogravura*, Folha de São Paulo, 17 de novembro de 1974.

*O cordel de novo nas bienais*, Shopping News, São Paulo, 5 de novembro de 1978.

*Xilogravuras de J. Borges*, Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de janeiro de 1978.

## Exposições

- 1952 **IV SEMANA NACIONAL DE FOLCLORE** – exposição de Folclore e Arte Popular, xilogravuras de José Martins dos Santos – Maceió, AL.
- 19.nov.1974 **ARTE DO CORDEL** – Exposição na Petite Galerie, São Paulo, SP. Gravuras e folhetos de cordel à venda. Mostra itinerante (Pernambuco, Brasília – Fundação Cultural do Distrito Federal – Rio de Janeiro – Petite Galerie) montada por Carlos Ranulfo, proprietário da Galeria Ranulfo, no Recife, e da Editora Guabira.
- 21.out.1977 **FEIRA DE CORDEL**, 21-29 de outubro de 1977, Escola de Artes Visuais – Departamento Cultural da Secretaria de Estado de Educação – Rio de Janeiro, RJ.
- 1978 **ARTE DA GENTE** – 4º encontro Nacional de Professores de Literatura. 1978, Ufpe-Funarte – Rio de Janeiro, RJ.
- 24.jan.1978 **XILOGRAVURAS DE J. BORGES** (feira-exposição) – auditório Wladimir Herzog, sede do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo (apoio: Associação de Artistas Gráficos e Fotógrafos de Imprensa – AGRAF – e Sindicato dos Jornalistas de São Paulo) – xilogravuras – São Paulo, SP.
- 11.nov.1978 **MITOS E MAGIA** – Coleção do jornalista Luis Ernesto Kawall na I Bienal Latino Americana, com folhetos, gravuras, tacos e cantoria.
- 16.dez.1978 **VIA SACRA**, de Jerônimo Soares – Pavilhão do Cordel no recinto da 1ª Bienal Latino Americana de São Paulo, Ibirapuera.
- 14.mar.1980 **1º CONGRESSO NACIONAL DE LITERATURA DE CORDEL**, 14-16 de março de 1980, Pavilhão de São Cristóvão – Rio de Janeiro, RJ.
- 22.out.1980 **LANÇAMENTO DE LIVRO COM FEIRA DE CORDEL**, 22 de outubro de 1980, Faculdade de Letras da UFRJ – Rio de Janeiro, RJ.
- 31.mai.1983 **JOTA RODRIGES: FOLHETOS, ROMANCES, LITERATURA DE CORDEL**, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1983. Catálogo de 15 páginas. Exposição: 31 de maio a 17 de junho. (1ª exposição realizada na Sala do Artista Popular)
- 10.ago.1984 **LITERATURA DE CORDEL** – palestra e exposição na Biblioteca Regional da Glória, 10 de agosto de 1984 – Rio de Janeiro, RJ.

- 14.ago.1984 **2ª CIRANDA NORDESTINA** – Cordel com Raimundo Santa Helena e Exposição de Xilogravuras de “Ciro Fernandes”. 14-17 de Agosto de 1984 – Rio de Janeiro, RJ.
- 28.ago.1984 **TRÊS GRAVADORES POPULARES: JOEL BORGES, ERIVALDO SILVA, MARCELO SOARES** – 28 de agosto de 1984, Sesc Tijuca – Rio de Janeiro, RJ.
- 1985 **A XILOGRAVURA POPULAR E A LITERATURA DE CORDEL**, Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, RJ, 1985.
- 14.out.1985 **GRAVURAS DE MARCELO SOARES**. 14-30 de outubro de 1985, Editora e Livraria Mítavai Ltda. E Centro Cultural Brasileiro – Rio de Janeiro, RJ.
- 1986 **MARCELO SOARES – GRAVURAS**, Arte Sesc – Rio de Janeiro, RJ, 1986.
- 31.out.1986 **LANÇAMENTO DO CORDEL “A COPA 86 DAS OITAVAS DE FINAL”**, 31 de outubro a 2 de novembro de 1986, Associação de Repentistas e Cordelistas do Brasil – Rio de Janeiro, RJ.
- nov.1986 **DO BARRO À VIOLA 1º Festival de Cultura Popular**, ARCOB – Rio de Janeiro, RJ.  
(ou 87?)
- 27.out.1987 **NOITE DE LANÇAMENTO “CORDEL, XILOGRAVURAS, VIOLEIROS E REPENTISTAS”** – 27 de outubro de 1987, Casa de Cultura São Saruê e ARCOB – Rio de Janeiro, RJ.
- 04.jun.1990 **EXPOSIÇÃO COLETIVA DE ARTISTAS POPULARES**: pintura, gravura, xilogravura popular nordestina, com a presença de uma artista convidada, Noemia Mourão, apresentando seus trabalhos em gravura. Na sessão “Xilógrafos Nordestinos”, xilogravuras dos irmãos Jerônimo, Marcelo e Otávio Soares e do poeta, xilógrafo e cantador J. Barros. Galeria Castro Neto – 04 a 20 de junho de 1990 – São Paulo, SP.
- 13.ago.1993 **A VOZ NA POESIA DE CORDEL**, 10-30 de agosto de 1993, Casa de Leitura Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, RJ.
- 16.ago.1994 **XILOGRAVURA – DO CORDEL À GALERIA** – Estação São Bento “Cordéis e xilos populares / instalação ‘Via Crucis’ de Mestre Noza”; Estação Sé “Estandartes do popular ao erudito”; Estação Trianon Masp “Gilvan Samico”; MASP “Gravuras Eruditas 1913/1994” – São Paulo, 16 de agosto a 11 de setembro de 1994.

- 05.nov.1997      **CORDEL E AS ARTES DO LIVRO**, na estação Júlio Prestes. Mostra inserida no programa do “Encontro da Cultura Brasileira 97”, promovido pelo Ministério da Cultura, com apoio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo. Patrocínio de Petrobrás S. A., Instituto Cultural Itaú, Odebrecht, CESP e Volkswagen – São Paulo, 5 a 9 de novembro.
- 11.ago.1998 –    **ESPECIAL LAMPIÃO VAI À CASA**– exposição de folhetos de cordel (de Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde e outros) e xilogravuras de José Costa Leite, em varal – vendas e autógrafos de publicações dos palestrantes.

## *Eventos realizados pela Funarte*

- 02.out.1984      **FOLHETOS DE BANCADA E XILOGRAVURAS POPULARES** – Funarte / esc. São Paulo – 02 de outubro a 10 de novembro.
- 1984              **ARTISTAS DO JUAZEIRO DO NORTE**. Apresentação de Lélia Gontijo Soares e texto de Elizabeth Travassos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro. Exposição: 31 de julho a 22 de agosto de 1984.
- 1986              **XILOGRAVURAS**. Texto de Ana M. Heye. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro. Exposição e vendas: 7 a 29 de agosto de 1986.
- 1987              **ARTE POPULAR EM TERRAS DO CACAU**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.
- 1997              **ENGENHO E ARTE POPULARES**. Apresentação de Gilmar de Carvalho. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.
- 1997              **CANUDOS SER TÃO BRASIL**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

## *Exposições no exterior*

- 21.set.1961      **GRAVURES POPULAIRES BRÉSILIENNES** – Bibliothèque Nationale – Paris, França – 21 de setembro a 6 de outubro de 1961. Gravures populaires brésiliennes présentées par le Musée d’Art de L’Université du Ceara. Au Cabinet des Estampes de La Bibliothèque Nationale – apres.

de Jean Ahémar.

- 28.out.1961 **BRASILIANISCHE IMAGERIE POPULAIRE** – Volkstümliche Illustrations-Holzschnitte aus der Kunstsammlung der Universität Ceará (Brasilien) – Ausstellung im Kunstmuseum Basel – 28.Oktober bis 17.Dezember 1961 – Basel, Suíça.
- 02.abr.1962 **GRABADOS POPULARES DEL NORDESTE BRASILEÑO** – Presentados por el Museo de Arte de la Universidad de Ceara. Bajo el Patrocinio del Servicio de Propaganda y Expansion Comercial de la Embajada del Brasil en Madrid. – Museo Contemporaneo, Paseo de Calvo Sotelo, 20 – Madrid, Espanha – del 2 al 14 de abril 1962 (texto de Ángel Crespo e apresentação de João Cabral de Melo Neto).
- 196? **VOLKSTÜMLICHE HOLZ-SCHINITTE AUS NO – BRASILIEN** – Museum für Völkerkunde in Wien – apresentado por Etta-Becker-Bonner. (data ilegível) Áustria.
- 196? **GRAVURAS POPULARES DO NORDESTE BRASILEIRO** – Barcelona, Espanha.
- 20.03.1998 **EXPOSIÇÃO DE LITERATURA DE CORDEL NO SALÃO DO LIVRO DE PARIS** – mesa redonda e performance com os repentistas nordestinos Oliveira de Pannels e Lourivaldo Vitorino. 20 de março de 1998, Paris, França.