

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

Johniere Alves Ribeiro

**Manoel Monteiro: visibilidade de uma
poética**

**Campina Grande
Setembro**

2009

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

Johniere Alves Ribeiro

**Manoel Monteiro: visibilidade de uma
poética**

**Campina Grande
Setembro
2009**

Johniere Alves Ribeiro

Manoel Monteiro: visibilidade de uma poética

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa *Cultura Popular e Práticas Simbólicas*, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geralda Medeiros Nóbrega

CAMPINA GRANDE - PB
2009

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

R484m Ribeiro, Johniere Alves.
 Manoel Monteiro [manuscrito]: Visibilidade de uma
 poética / Johniere Alves Ribeiro. – 2010.
 107 f.

 Digitado.
 Dissertação (Mestrado em Literatura e
 Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba,
 Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.
 “Orientação: Profa. Dra. Geralda Medeiros
 Nóbrega, Departamento de Letras e Artes”.

1. Literatura – Poesia. 2. Cordel. 3. Visibilidade
poética. 4. Manoel Monteiro - Poeta. I. Título.

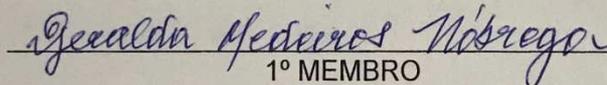
21. ed. CDD 808.1

Johniere Alves Ribeiro

Manoel Monteiro: visibilidade de uma poética

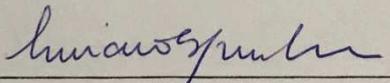
Aprovada em 31/08/2009

BANCA EXAMINADORA



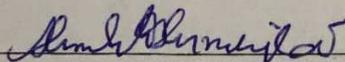
1º MEMBRO

Geralda Medeiros Nóbrega



2º MEMBRO

Luciano Barbosa Justino



3º MEMBRO

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo Araújo

À minha princesa Ruth A. B. Ribeiro (a verdadeira Pérola Negra) pela dedicação, companheirismo e amizade; ao meu pequeno John Arthur simplesmente pelo seu existir, ensinando-me o significado de amar incondicionalmente.

DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me ofertou o desafio de viver e concedeu-me o Amor Verdadeiro e é a mais sublime fonte de todo saber, tanto que com o poder de Sua palavra trouxe todas as coisas à existência.

À minha amada e fiel esposa Ruth pelo cuidado, compreensão, na falta de tempo para estar ao seu lado com mais eficácia, e dedicar todo o meu afeto, trocando seu carinho, muitas vezes, pela poeira dos livros e o frio de intermináveis madrugadas na busca da “palavra exata”, da “leitura certa” para minhas cogitações. Tudo isto, forçadamente e por alguns instantes, inebriava meus pensamentos em sua beleza e em seu amor.

Ao “meu guri” John Arthur, que foi gerado, nasceu e cresceu -literalmente – com esta dissertação. A este pequeno, que na sua pureza, que no seu sorriso me pôs no colo e ninou-me em momentos cruciais de perturbação, fazendo-me crer que um sonho pode se tornar real.

À minha querida mãe pelo seu cuidado e carinho durante as intempéries da minha vida. Mulher símbolo da fortaleza, encontrada só nas mulheres nordestinas. Mulher cuja história daria um grande romance de cordel.

Ao meu pai, amigo de todas as horas e que, despretensiosamente, mostrou-me um mundo cheio de labirintos e enigmas representado pela sua estante de concreto cheias de livros, que formaram o meu fio de Ariadne para chegar até aqui.

Aos meus irmãos que sempre estiveram ora nos bastidores ora à luz dando-me força para prosseguir.

Ao poeta Manoel Monteiro, pela sua paciência em nos receber em sua casa/cordelaria, pela sua presteza ao responder todas as nossas perguntas, com também em ceder livros e folhetos para que esta pesquisa se realizasse.

À Rosângela Melo, minha estimada professora, mestra, companheira das turbulências acadêmicas – desde os meus primeiros períodos. Pesquisadora nata, múltipla em conhecimentos, mas humilde em partilhá-los. Dona de uma mente

privilegiada, tanto que ao escrever ou abrir a boca é “cauda de pavão aberta” em leque convergindo nossa atenção. Meus sinceros agradecimentos, por todo incentivo e dicas valiosas para que chegasse até aqui.

À minha orientadora Geralda Medeiros Nóbrega, mulher conhecedora da cultura popular nordestina, em especial do folheto de feira. Ofertando a este nosso trabalho sua garra intelectual, que se mostra viçosa como uma árvore pronta a gerar frutos e que, por isso, tem muito ainda a contribuir ao mundo acadêmico. Sou grato pela sua paciência e respeito ao meu ritmo.

A todos que compõem o Mestrado em Literatura e Interculturalidade, desde Roberto e sua assistência e o corpo de professores que o compõe. Também sou grato ao MLI pela confiança em nós depositada, por isso todo o meu empenho e estudo constante.

Por fim, e não menos importante, a todos os meus professores, que passaram por mim desde as séries iniciais, ajudando-me nos primeiros passos na árdua e infinita caminhada do aprendizado . E exclusivamente àqueles que ensinaram-me a ser mestre e não somente um metálico pesquisador - esta dissertação contém um pouco deles

Essa cultura de “baixo” tem milhares de facetas, uma das quais é sua literatura oral-escrita – em cujo repertório de valores éticos, estéticos, religiosos, econômicos, políticos, linguísticos, semióticos, simbólicos, se inspirou, traduzindo sua visão de mundo, produzindo exploradamente, sobrevivendo exploradamente, esperando-se, esperando. A sua sabedoria está aí e eles, ouvindo-a, sabem lê-la.

(HOUAISS, 1979. In LONDRES, 1979, p. 27)

RESUMO

O Objeto de estudo deste nosso trabalho consiste na análise de folhetos de feira do poeta Manoel Monteiro, com destaques para as categorias do riso e humor, do erótico amoroso e da intertextualidade. As categorias relacionadas foram trabalhadas seguindo a esteira de Bardin (1977) como sugestão para uma perspectiva metodológica, auxiliada por uma base teórica que acoberta os aspectos da cultura em seu viés intercultural, com destaque para Bakhtin, Bourdieu, Chartier, Foucault, Hutcheon, Zumthor, Bergson, Minois, entre outros. Os objetivos trabalhados ao longo da pesquisa como trazer à tona as questões preponderantes do conjunto da obra do poeta; assim como destacar o seu fazer poético; serviram de esteio para o estabelecimento da problematização, qual seja, como contextualizar o conjunto da obra monteiriana e como destacar as várias nuances da sua poética, o que resultou na seleção das categorias. Desse modo, fica-nos notório que o poeta promove em seus folhetos de feira o que Canclini (1997) chamou de *hibridização* entre culturas, contudo sem perder de vista a cor local, fundindo harmonicamente o tradicional (representado pela forma literária em que escreve) e o contemporâneo (representado na abordagem dos temas desenvolvidos no conjunto de suas histórias). O resultado se apresenta de modo satisfatório e abre espaço para novas investidas no conhecimento mais aprofundado da obra do autor.

Palavras-chave: Manoel Monteiro; Literatura de cordel; Utopia na feira; Visibilidade poética.

ABSTRACT

The object of our study of this work consists in the analysis of the poet Manoel Monteiro's leaflets fair, with highlights for the categories of laughter and humor, erotic love and intertextuality. The categories listed were worked following the footsteps of Bardin (1977) as a suggestion for a methodological perspective, aided by a theoretical foundation that covers up aspects of culture in their cultural bias, especially Bakhtin, Bourdieu, Chartier, Foucault, Hutcheon, Zumthor, Bergson, Minois, among others. The goals worked throughout the research as to bring out the compelling issues of the overall work of the poet, as well as highlight his poetic work, served as the mainstay for the establishment of problematization, that is, how to contextualize the whole monteiriana work and how to highlight the various nuances of his poetry, which resulted in the selection of the categories. Thus, it becomes apparent to us that the poet promotes in his fair brochures what Canclini (1997) called the hybridization of cultures, without losing sight of local color, blending harmoniously the traditional (represented by the literary form in which he writes) and the contemporary (shown in addressing the themes developed in all of his stories). The result is presented in a satisfactory manner and opens space for new forays into deeper understanding of the author's work.

Key Words: Manoel Monteiro, Pulp fiction; Utopia at the fair; Poetic Visibility .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. A IMPORTÂNCIA DO FOLHETO DE FEIRA NO CONTEXTO SIMBÓLICO DA CULTURA POPULAR.....	17
1.1. O folheto de feira	18
1.2. A feira como espaço utópico	20
1.3. O velho aprendiz de poeta.....	39
2 VISIBILIDADE DE UMA POÉTICA	44
2.1. Folheto de feira: um objeto multifacetado.....	49
2.2. Literatura de cordel e o Nordeste brasileiro : onde tudo começou.....	55
3 ILUMINANDO O LABIRINTO DOS VERSOS MONTEIRIANO	57
3.1. Homo ludens e homo ridens: uma metáfora do humor e do riso	58
3.2. Folhetos erótico-amoroso.....	72
3.3. A duplicidade do intertextual simbólico: uma coivara poética.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS	101

Introdução

Afirmar que Manoel Monteiro é um excelente poeta e que seus folhetos têm uma grande importância para a Cultura Popular na atualidade não é novidade alguma, seus versos falam por si. Monteiro é um dos poetas populares mais profícuos e desenvolve uma produção intensa de folhetos. O que nos chama a atenção de verdade, é que ele não é apenas um escritor da poesia popular, acima de tudo é um grande incentivador e divulgador desta modalidade literária em nossa cidade, como também um pesquisador da cultura popular e sempre que pode, escreve artigos para jornais e revistas – regionais e nacionais – e quando não há espaços nestes periódicos, escreve na contracapa de seus folhetos fazendo deles uma espécie de caderno de crítica, expondo o que pensa sobre este assunto. Talvez seja por isso que Rafael Farias (2009), em seu livro *Os homens do couro: memórias poéticas de um ofício*, denomine o poeta como “o filósofo da Vigário Virgínio¹”.

Nossa pesquisa surge com o intuito de trazer à tona os aspectos preponderantes no conjunto da obra deste poeta popular pernambucano/paraibano. No entanto, assim como Sísifo, percebemos que nosso esforço duplica-se diante do valor dos versos deste poeta de bancada, isto porque – como falamos acima - a poética monteiriana está em uma constante produção, a cada dia novos folhetos são lançados, alongando ainda mais a trilha na busca do seu fazer poético. E registrá-la em palavra escrita torna-se, portanto, um grande desafio. Isso porque, como afirma Houaiss (1979), “acreditamos que sabemos lê-la”, a Literatura Popular, partindo deste princípio, é maior do qualquer tentativa de compreendê-la.

Na apresentação do livro *Eu sou Cego Aderaldo*, Rachel de Queiroz (1994) problematiza este desafio que enfrenta todo aquele que pretende analisar a cantoria e por extensão a cultura popular:

A palavra impressa, coisa de medida, de premeditação e feitos calculados, não conseguirá nunca transmitir ao leitor o impacto produzido pela ação de presença, pela mágica do improvisado, pela música do acompanhamento, pelo embalo da cantoria; mas ao menos se tenta registrar um pouco, para não perder de tudo. (QUEIROZ, 1999. In CAMPOS, 1994, p. 10)

Transpondo esta problematização para a literatura do folheto, ressaltando as diferenças entre estes dois modelos de poesia, também encontramos esta dificuldade ao estudarmos os enredos presentes nos folhetos de Manoel Monteiro. Por isso tivemos a preocupação em não reproduzir, durante nosso estudo analítico, um olhar *essencialista*, tantas

¹ Nome da rua em que mora o poeta.

vezes apresentados nos mais variados estudos sobre o folheto de feira. Isto porque acreditamos que esta literatura, mesmo no auge dos quase cem anos, pode conter características contemporâneas, como a metalinguagem, a *atualização* (PROENÇA FILHO, 1998) *apropriação* (SANT'ANA, 1991) recursos comuns no folhetos do poeta aqui em questão.

Diante disto, como contextualizar o conjunto da obra de Manoel Monteiro no universo da Literatura popular? Que viés seguir para uma visitação mais otimizada de seus folhetos? Quais os aspectos mais relevantes em suas histórias? Todos estes questionamentos nos incomodavam constantemente durante nossa pesquisa, porém foram importantes para nortear nosso estudo e nos determos com mais afinco nas leituras sobre o tema. Responder a estas questões acabou tornando-se um desafio

Na busca de respostas para tais perguntas, tivemos como espinha dorsal de nossa disserta o alguns teóricos que, ao nosso ver, poderiam aplacar um pouco tamanha inquieta o. Sendo assim, temos Bardin (1977), que norteia nossa análise, isso porque dele tomamos emprestado a idéia de *análise de conteúdo*, o que nos ajudou a apresentar, por meio de categorias temáticas, um bom número dos folhetos de Monteiro. Mas outros também perfilam o nosso estudo, teóricos como Bakhtin (2008), Zumthor (1997), Minois (2003), Bergson (1983), HUTCHEON (2000) dentre outros pesquisadores que também reservaram em alguns de seus estudos comentários em torno da poética popular.

Para desenvolver nossa pesquisa, procuramos fazer um levantamento bibliográfico sobre o objeto de estudo, na tentativa de juntar todas as informa es necessárias para, s  assim, nos debruçamos - definitivamente - sobre a obra deste poeta radicado em Campina Grande. Boa parte do que conseguimos sobre o estilo de Manoel foi por intermédio de jornais e revistas, reportagens, entrevistas pessoais com o poeta em sua residência, na internet. São poucos os livros que comentam algo mais aprofundado sobre o poeta, quando os encontramos estes fazem apenas men o ao poeta e sua obra e não fazem uma análise mais detida de seus folhetos. Esta falta de informa o se d  pelo fato de termos poucas pesquisas em torno da poética monteiriana, o que dificultou – em parte – o andamento de nossa pesquisa, pois tivemos que construir nosso próprio caminho para conhecermos de modo mais efetivo a poética de Manoel Monteiro.

Ao passo que íamos lendo mais detidamente cada um deles, os enredos do poeta da Vigário Virgínio agigantavam-se aos nossos olhos e cada vez ficava mais difícil selecionar um *corpus* que apresentasse, mesmo que minimamente, o todo de sua obra. Sendo assim, escolhemos para análise onze folhetos dentro de um contexto de mais de cem histórias – sem

contar com os folhetos duplos os quais representavam os temas relevantes em sua obra. Destes exploramos trechos para tornar mais didática a análise. A seleção consta das seguintes histórias: *A grande peleja de Pinto com Lourival*; *Viagem à Baixa da Égua: país em que macaxeira grande é supositório*; *Exaltação a cachaça*; *A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia*; *Maria Garrafada – Mestra do amor, pecadora e santa*; *Uma tragédia de amor ou ... a louca dos caminhos*; *O preço da soberba ou A mãe desnaturada*; *Uma lenda do povo caiapó*; *Pinóquio ou preço da mentira*; *Chapeuzinho Vermelho: versão versejada*; *A Espanhola Inglesa*.

Depois de termos feito o recorte do *corpus* lançamos mão da teoria da *análise de conteúdo*, proposta por Bardin (1977) mencionada acima, que de acordo com ele pode cooperar com a investigação de dados os mais variados possíveis e, em se tratando do texto poético, esta teoria nos oferece uma gama de possibilidades para uma leitura mais otimizada dos folhetos.

Nossa dissertação está distribuída em três capítulos. No primeiro capítulo procuramos demonstrar o lugar ocupado por Manoel Monteiro no contexto do folheto de feira; é também neste momento que apresentamos a relação entre o poeta, seus versos e contexto de circulação (dando destaque à feira, onde – por meio do folheto – se constrói simbolicamente um significado utópico deste espaço, a princípio, tão pragmático para os feirantes de modo geral, mas que acaba se tornando um lugar relacionado a um mundo de sonho estabelecido pelos enredos ali apresentados). Já no segundo capítulo, apresentamos o cordel e suas teias de ligações com o mundo a sua volta. No terceiro capítulo, nos dedicamos à análise dos folhetos selecionados para o estudo empreendido.

Neste momento de nossa análise, subdividimos o capítulo em três categorias temáticas: a) *Homo ludens e homo ridens: uma metáfora do humor e do riso*. Neste espaço lançamos um olhar para as histórias em que o poeta explora o humor e o riso como base de composição. Teóricos como Bakhtin, Minois, Townsend, Bremmer, Roodenburg e Bergson nos auxiliaram na compreensão destes folhetos; b) *Folhetos erótico-amorosos*, em que a análise desenvolvida se deteve no modo como o poeta aborda a sexualidade, a sensualidade, o prazer e o amor, deste fazer poético aqui exposto; e por último c) *A duplicidade do intertextual simbólico: uma coivara poética*, em que enquadrámos os versos de que o poeta se apropria, atualiza e revisita histórias já contadas por outros autores e adapta ao contexto cultural do nordestino.

Nesta dissertação apresentamos resultados qualitativos do tema em questão, num viés

investigativo e analítico dos folhetos aqui apresentados. Nesse sentido, é que a poética de Manoel Monteiro, se apresenta multifacetada e já responde a alguns questionamentos, abrindo espaço para outras pesquisas em que se possa vislumbrar o teor de novas investidas no campo em estudo, a partir deste nosso trabalho inicial sobre o poeta.

Capítulo 1

A importância do Folheto de Feira no contexto simbólico da Cultura Popular

Capítulo 1

A importância do Folheto de Feira no contexto simbólico da Cultura Popular

1.1. O Folheto de Feira

É notório o fascínio exercido em uma grande parcela da população de leitores, sobretudo entre os pesquisadores de literatura, pelo Folheto de Feira, vetor que mesmo em pleno século XXI, tempo marcado pela digitalização e pela globalização de modo geral, ainda se propõe apresentar caminhos, sedimentando prazer e entretenimento – atributos de toda boa literatura - e de aquisição de saber. É certo que este saber não se dá como no passado, em que tal modalidade literária era um canal excelente de informação², tendo contribuído desde muito tempo para atualizar, principalmente, o homem do campo, entregando-lhe a informação de maneira precisa, quase que em primeira mão. No entanto, sabemos que aquele homem do campo também não é mais o mesmo, tanto que as notícias outrora advindas dos folhetos, agora brotam das ondas sonoras do rádio e da televisão.

A Literatura de Cordel tem conseguindo desde sua origem um grande público *ouvinte/leitor*, que se estende pelas mais variadas faixas etárias e classes sociais. Os “versos de Atháide”³, em nosso século, é *repaginado* - principalmente em relação a sua temática - e se adaptam a uma nova realidade social. Este novo momento vivido pelo folheto, também fez com que histórias clássicas chegassem até nós com mais facilidade e ainda mais notórias e atuais.

Esta literatura com suas folhas amareladas de papel jornal, de estrutura simples e com desenhos “rústicos” – sejam as zincogravuras, xilogravuras ou até mesmo arte computadorizada, como acontece hoje -, minimizou os preconceitos e a marginalidade literária, conquistando seu lugar nos umbrais da academia, não que o folheto necessitasse deste aval para ser também arte literária, mas acreditamos que a grande quantidade de trabalhos monográficos, dissertações e teses relativas a este modelo literário corroboram para uma maior visibilidade, ressaltando o seu valor intrínseco.

² A ideia de informação por nós utilizada aqui está relacionada ao sentido mais restrito que esta palavra encerra. Seria a informação no sentido jornalístico, como se dava nos cordéis que relatavam a morte de gente famosa ou de um fato assustador.

³ Um dos vários nomes dado ao folheto por aqueles que o consumiam nas feiras livres.

Retomando a questão das ilustrações das capas dos folhetos, podemos afirmar que muitos pesquisadores da poesia popular, costumam divulgar que eram feitas exclusivamente com xilogravuras, de modo que por muito tempo se convencionou que para ser um folheto “tradicional” teria que trazer aquele desenho cunhado na madeira da imburana. Esta teoria não se sustenta, pois de acordo com Meyer (1980):

Costuma-se associar o folheto à ilustração da xilogravura que aparece em sua capa. Mas estas ilustrações soam relativamente recente. De início, o folheto apresentava na capa apenas a indicação da autoria, o título e ou o ornamento tipográfico. Na contra capa vinha o endereço do autor, que quase sempre era o vendedor de seus folhetos. Atribui-se a João Martins de Athayde a introdução de ilustrações na capa como um modo de chamar atenção do comprador. Assim, surgiram os clichês de artista de cinema ou cartões de postais, poses de fotos de namorados para as histórias de amor, ilustrações de filmes de mocinho para os folhetos que narrassem histórias de valentia (MEYER, 1980, p. 4).

O poeta Manoel Monteiro em conversa conosco⁴, também apresenta a idéia de que a xilogravura surgiu após zincogravura, e que esta onerava o valor do cordel, e foi uma forma que o folheteiro encontrou para baratear a impressão. Desse modo, Manoel Monteiro também desmistifica este casamento entre a arte poética do folheto e da imagem talhada na madeira e impressa na capa da história. Ainda de acordo com o poeta de bancada, os pesquisadores estudiosos da poesia popular é que insistem em reiterar tal associação, mas na verdade a xilogravura se atrela ao folheto de feira muito mais por uma questão de custo benefício do que por questões estéticas, como querem alguns acadêmicos.

De acordo com José Alves Sobrinho (2003), o primeiro folheto a apresentar xilogravura na capa foi *O romance do Pavão Misterioso*. Antes deste folheto de José Camelo não se tinha ainda notícia do uso de tal arte, é certo cogitar a possibilidade de quem houve experimentações nesse sentido, até porque o poeta popular sempre esteve buscando novas possibilidades para otimizar o custo benefício do folheto, todavia não há nada de concreto da relação de dependência direta entre o cordel e a xilo. Assim,

[..] xilogravura em capa de folheto é coisa do fim da década de XX, precisamente em 1929. Veio-me às mãos um folheto de José Camelo de Melo Rezende, o “Pavão Misterioso”, que trazia em sua capa a figura de um pavão pousando em cima de um tronco. Não sei se esta xilo é a mais antiga mas tudo indica que sim. (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 160)

⁴ Esta afirmação nos foi apresentada pelo próprio poeta em conversa na sua casa, em agosto de 2008, quando debatíamos a questão da elaboração atual das capas dos folhetos.

Por muito tempo se pensou que o folheto estava fadado à morte, pois como era uma arte popular e ligada às comunidades, muitas vezes rurais⁵, pesquisadores afirmavam que com o advento das mais variadas tecnologias este tipo de literatura sumiria, pois não teriam mais seu público “original”. Também é notório que é só na década de 70, que se iniciam estudos acadêmicos sobre esta manifestação literária, ainda compreendida como algo exótico.

Podemos afirmar, contrariando a opinião daqueles e a de alguns grupos na atualidade que ainda desprezam a arte de Leandro, que o livreto de feira ultrapassa o seu centenário, em alta produtividade, acompanhando os passos dados por nossa sociedade e a sua paradoxal senilidade o deixa cada vez mais sóbria e firme, haja vista que ainda cumpre seu devido papel: o de conduzir seus *ouvintes/leitores* ao plano da fantasia.

Tal fascínio e encantamento, contidos nessa literatura vem a cada dia ganhando mais admiradores em todo o mundo. É certo que os primeiros estudiosos, apesar de alguns equívocos cometidos, desenvolveram as primeiras pesquisas em torno da cultura popular e especialmente do cordel, trazendo à tona esta manifestação cultural. Tais estudos fomentaram o interesse de outros pesquisadores da atualidade em torno deste mesmo tema, como é caso de Márcia Abreu, M. Curran, Roger Chartier, dentre outros, que passam a lançar um novo olhar para esta vertente da cultura popular. Todavia, mesmo com um número considerável de estudiosos preocupados em dar ao cordel o valor que lhe é devido, há ainda, no Brasil, principalmente, no Nordeste, onde este gênero literário se proliferou, certo descaso em torno desse assunto.

1.2 A feira como espaço utópico

Utopia é lugar nenhum, pois, ao chegarmos lá,
deixa de ser Utopia.
Ursula Le Guin⁶

Remontar a origem das feiras-livres não seria uma tarefa fácil, pois não se tem uma data e lugar preciso do seu nascedouro, sabe-se apenas que esta prática de comércio é muito antiga. Alguns estudiosos mais ousados arriscam em afirmar que foi no Oriente Médio, por volta de 500 anos A.C., que surgiram os primeiros modelos de feira de que se tem notícia. Afirma-se

⁵ Queremos salientar que há estudos que comprovam que os folhetos também eram lidos nas cidades, por pessoas de posse e influentes que montavam verdadeiros saraus em suas casas para a apresentação das manifestações da literatura popular, principalmente no Nordeste. Ver GALVÃO (2001)

⁶ Tradução de Ildney Cavalcanti (Ufal), de uma entrevista de Suzie Mackenzie.

também, que desde este período não se tinha um lugar fixo para que a feira acontecesse, pois os comerciantes sempre saíam em busca de melhores oportunidades em outros lugares, mas sempre voltavam para atender a antiga clientela em uma data marcada, às vezes taciturnamente.

É certo que com o passar do tempo, estas características foram mudando, de acordo com as necessidades humanas. Todavia, é fato que ainda hoje algumas feiras ainda são voláteis e tem seus dias de execução bem delimitados. Na região Nordeste, mais especificamente, por muito tempo manteve este modelo estrutura espacial, com é caso da Feira de Campina Grande, que se deslocou por alguns lugares até se fixar onde hoje se encontra; e só funcionava dois dias por semana (às quartas-feiras e aos sábados), como também era espaço desmontável, pois ao acabar a “feira grande” todas as barracas eram desmontadas para deixar a rua livre. Dessa forma, nossas feiras lembravam e muito as do Oriente.

Neste contexto, não há como negar que desde esta antigüidade a feira não é só um espaço de comercialização, pois nela também coexistiam artistas que tentavam “ganhar a vida” promovendo o entretenimento daqueles que circulavam entre as desmontáveis barracas. Desse modo, podemos deduzir que os artistas da cultura popular sempre tiveram uma relação direta ou indireta com o ambiente da feira-livre, pois era neste espaço que estes mais variados artistas podiam circular “sem censura” divulgando sua criatividade para um determinado público, principalmente no período em que o folheto estava em seu apogeu.

Mikhail Bakhtin (2008), afirma que na Idade Média e até mesmo no período do Renascimento este artistas, mais especificamente os poetas populares, disputavam a clientela com os vendedores de mercadorias. Bakhtin sugere a idéia de que os pregões e os reclames criados pelos comerciantes da famosa “feira de Lyon”, desempenhavam um verdadeiro *papel estilístico*, seria o discurso de *praça pública* e a feira-livre seria um espaço ideal para a sua propagação:

Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda no Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. (...) Rabelais conhecia muitíssimo bem a vida do chão da feira, e, como veremos mais adiante, soube compreendê-la e exprimi-la com uma profundidade e um vigor excepcionais (BAKHTIN, 2008, p. 133)

Partindo desta afirmação, podemos concluir que nesse ínterim encontram-se os nossos poetas populares em nossas feiras-livres, que misturavam suas vozes a dos comerciantes em um unísono/ensurdecido som, disputando também a mesma clientela, tentando o quase impossível: fazer o povo parar e ouvir o folheto. Enquanto os comerciantes vendiam seus

produtos de necessidade básica, o poeta “vendia” na feira-livre o riso, a alegria e proporcionava a diversão a estes transeuntes.

Em Campina Grande, nossa Feira-Central, não foge ao que Bakhtin afirma e também já foi palco para muitos poetas populares – principalmente no apogeu do folheto-, que tinham um público fiel, advindo dos bairros e das cidades circunvizinhas. Este público geralmente era formado por pessoas simples, homens, mulheres e crianças que vinham da zona rural para fazer suas compras no dia da “feira grande”. E que além de produtos, também buscavam o divertimento no tom forte da voz do vendedor de folhetos ou do poeta de bancada, que inebriava a mente do homem e os corações das moças com suas histórias. Assim, esta voz que ecoa destes folhetos “é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias” (ZUMTHOR,1993,p. 24), pois no espaço da feira, há uma sobreposição de vozes discursivas.

Francisco Pereira Júnior (1977) reitera esta ideia ao afirmar que :

Com o passar dos anos, a Feira de Campina Grande foi se transformando de feira rústica de cereais em feira diversificada de outros produtos, principalmente depois do advento da estrada de ferro, quando mercadorias das mais variadas eram transportadas de trem, ajudando ao abastecimento da cidade que começava a se sofisticar.

A feira de Campina Grande passou a representar no interior nordestino, nas regiões mais próximas, a feira das feiras. Ela se tornou a principal fonte de abastecimentos de outras, e sua abrangência comercial atraía aventureiros que na cidade vinham fazer fortuna.

Nesse período, a feira se localizou na principal artéria da comercial da cidade, a rua Marciel Pinheiro, onde hoje funciona o comércio mais sofisticado. Nessa época, a ida a feira representava talvez um acontecimento mais importante que o próprio domingo. As pessoas vestiam suas melhores roupas e se adornavam de jóias. Era assim a feira um ofício comércio e dos encontros. - *grifo nosso* (PEREIRA JÚNIOR, 1977, p. 22)

Vemos, na parte em destaque da citação, que havia por parte dos frequentadores da feira uma preocupação no “ir à feira”, pois tal expressão tinha uma conotação toda especial. Daí o motivo de todo ornamento, porque fazer as compras não era apenas uma obrigação era um momento singular, assim como se arrumar para ir à missa aos domingos.

A Feira de Campina⁷ não atraía apenas aventureiros do comércio, mas também os das artes: poetas, cantores de viola, emboladores de coco, enfim confluía para si toda qualidade de artista popular. A Feira Central desta cidade era uma maravilha, um real pólo de comércio livre, perdia para poucas feiras do Nordeste. Francisco Pereira Júnior (1977) a considera com

⁷ Tem uma extensão média de bem mais de 7 ha. Localizada próximo ao centro da cidade, logo após a Catedral Nossa Senhora da Conceição. Ocupa várias ruas em torno do Mercado Central.

a maior feira-livre do Nordeste, devido a quantidade de pessoas que habitavam cidades e lugarejos circunvizinhos e que dependiam exclusivamente do comércio produzindo neste espaço, mas principalmente, por Campina Grande fazer ponte litoral/brejo/sertão, Paraíba/Pernambuco.

Dessa forma, esta feira era excelente vitrine para um ilustre desconhecido, um sonho para qualquer poeta popular que se preze, tanto que por aqui perfilaram poetas como Manoel Camilo dos Santos, João José da Silva, José Alves Sobrinho, isto para citar três dos mais famosos, sem esquecer Manoel Monteiro, que também percorreu os corredores da Feira Central na busca da utopia de se tornar conhecido e reconhecido pelo público leitor.

No entanto, é bom ressaltarmos que o espaço da feira otimiza de modo mais pungente a relação autor/obra/público/contexto de circulação. Torna-se mais evidente a recepção, o eco da história nos agentes sociais ali presentes. Estes por sua vez acabam tornando-se críticos exigentes, pois se o poeta ou vendedor não “apresentar/representar” de modo convincente um determinado enredo, o mesmo pode ficar de “folheto na mão”, literalmente; e antes do fim de sua péssima performance não ter mais ninguém para ouvi-lo. Isto acontece porque “a sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte” (CANDIDO, 2000, p.37). Acredito que até mesmo um “profissional” da arte, se quebrar com esta relação assinalada, passará por um julgamento mais ferrenho de quem espera algo mais dele.

Nesse sentido, Antonio Candido analisando a ação da obra literária sobre a sociedade, nos apresenta o seguinte:

Terminando, desejo voltar à relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público, cuja posição respectiva foi apontada. Na medida em que arte é - como foi apresentada aqui - um sistema de simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem que ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. (CANDIDO, 2000, p. 38)

Paul Zumthor (1993) analisando o texto poético, mais especificamente a poesia oral, inserido nesta argamassa do contexto social, chega a seguinte conclusão:

[...] no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a composição, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente. O número de combinações possíveis se eleva, e a problemática então se diversifica. Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos um situação de performance. (ZUMTHOR, 1993, p. 19. Grifos do próprio autor)

Analisando estas afirmações e transpondo sua compreensão para o poeta popular, entendemos que expor-se no meio da Feira de Campina e manter cativo um público, que espera por mais uma história, é sem dúvida elevar o ego do poeta. Isto porque:

[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja texto improvisado, seja memorizado) sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Assim, não tendo como prender este público, o poeta perde seu prestígio e sua posição de *vate* fica abalada diante dos espectadores.

Retomando, a conotação da ideia “ir à feira” da qual comentamos anteriormente, gostaríamos trazer um trecho do livro *Doidinho* de José Lins Rego que demonstra este mesmo entusiasmo dos personagens em relação ao espaço da feira:

O menino gordo me levou para o quarto de dormir. Era preciso mudar de roupa. O colégio estava vazio. A meninada saía para a feira com os pais. A casa grande, com um salão cheios de tamboretas, e uma cadeira de braços em frente de uma mesa, em cima de estrado. Fiquei por ali, com essa dor pungente de quem se sente isolado do mundo. Não tinha de quem em aproximar. (...)

Depois começaram a chegar os meninos, uns dez internos. Passam por mim dizendo: é novato. E iam-se lá para dentro com as mãos cheias de embrulhos...

Um magro procurava saber se a minha roupa preta tinha sido feita por alfaiate. E começaram a contar histórias da feira. Um havia almoçado no hotel com os pais. E davam notícias: “vão botar luz elétrica em Itabaina”; “Chegou circo para o pátio da cadeia.” E tinham ida à estação, aos Latos Currais, ao bilhar do Comércio, andado de bicicleta... (REGO, 1995, p.4, 6)

Vemos neste trecho de *Doidinho* a empolgação dos meninos do internato em irem à feira e tristeza dos que ficam no caso de Carlinhos, personagem central da história. Nota-se

que todos esperavam com ansiedade os pais chegarem no dia de maior movimento da feira para levá-los ao passeio, ao divertimento.

Nesse sentido, PEREIRA JUNIOR (1977) nos reitera o seguinte sobre a feira de Campina Grande:

Nela se processava um intercambio permanente de ideias e se espalhavam as notícias, numa época em que os meios de comunicação eram apenas jornais atrasados ou velhos almanaques. Na feira nasceu o espírito inventivo do povo campinense que começou a projetar um largo artesanato de couro, madeira e metal ainda hoje existente.

As dezenas estradas abertas à cidade praticamente existem em função da feira (PEREIRA JÚNIOR, 1977, p .22).

Sendo assim, podemos afirmar que o espaço da feira foi e é um espaço onde as pessoas interagem umas com outras, fazem amizades e reencontram amigos antigos, se divertem, flertam, apreciam a culinária local, trocam informações sobre os mais variados assuntos, discutem sobre política, promovem até revoluções sociais como foi o caso da Revolta de Quebra-quilo, que teve a Feira de Campina Grande como palco principal e depois se estendeu até outros estados.

Para estes agentes a feira não é apenas um espaço de compra e venda, onde o capital se sobrepõe a tudo. Ela acaba tornando-se um espaço simbólico, que deixa de ser a representação do trabalho, do esforço, do sofrimento e se transfigura em algo que se aproxima do devaneio, do sonho, mesmo que por alguns instantes. Estabelecem assim uma espécie de não-lugar, negando aquela ideia mais antropológica possível do termo lugar. Daí, a considerarmos um espaço utópico. É por isso que a Feira de Campina é considerada um museu vivo tanto da cultura popular como do folclore nordestino⁸, tanto que no ano de 2007 conquistou o título de “Patrimônio Imaterial da Cidade de Campina Grande”⁹.

Mas o que seria esse espaço utópico? Na verdade o que é espaço? O que entendemos por utopia? Nesse nosso estudo compreendemos espaço como algo que *impõe sua própria realidade* e que a sociedade não pode viver sem ele, como afirma Milton Santos (1985):

⁸ Quem faz esta afirmação é PERREIRA JÚNIOR, no livro *Feira de Campina Grande: um museu vivo da cultura popular e do folclore nordestino*.

⁹ Informação retirada do site da prefeitura e do jornal Correio da Paraíba, Cidades, B6, 26 de junho de 2009.

Um conceito básico é que o espaço constitui uma realidade objetiva, um produto social em permanente processo de transformação. O espaço impõe sua própria realidade, por isso a sociedade não pode operar fora dele. Consequentemente, para estudar um espaço, cumpre apreender sua relação com a sociedade, pois é esta dita a compreensão dos efeitos dos processos (tempo e mudança) e específica as noções de forma, função e estrutura, elementos fundamentais para a nossa compreensão da produção do espaço. Para expressá-lo em termos mais concretos, sempre que a sociedade (totalidade social) sofre uma mudança, as formas ou objetivos geográficos (tanto os novos como os velhos) assume novas funções; a totalidade da mutação cria uma nova organização espacial (SANTOS, 1985, p. 49)

Essa definição de espaço se aplica bem às feiras-livres, estas estão em um contínuo processo de mutação, devido a uma rede complexa de relações que perpassam questões políticas, econômicas, sociais e até mesmo culturais. É por isso que na atualidade as feiras vêm perdendo o lugar de destaque no interior das cidades que passaram pelo processo de “modernização”. Desse modo, a feira sofre a pressão do sistema globalizado e cede lugar aos supermercados, aos shopping’s. Para entendermos melhor esta complexa questão de se estabelecer um conceito de espaço, Roberto Lobato Corrêa (1987) no seu livro *Região e organização espacial*, afirma que:

Produto da ação humana ao longo do tempo, a organização espacial é um reflexo social “consequência do trabalho e da divisão do trabalho” Como o trabalho social e a sua divisão dão-se em um determinado tipo de sociedade com certo nível de desenvolvimento das forças produtivas e um modo e dominante de suas relações, a organização espacial resultante refletirá estas características básicas da sociedade. Refletirá o desenvolvimento das forças produtivas e as relações de produção. E como estas últimas vão traduzir-se em classe sociais e seus conflitos, a organização espacial as espalhará (CORRÊA, 1987, p. 67).

Então percebemos claramente que a feira é um tipo de espaço, até por que nela se executa esta divisão do trabalho exigida pelo contexto social. A feira tem um significado muito forte para quem depende dela, este significado é reforçado pela idéia da apropriação e do uso. Assim, a feira é um espaço/lugar que alimenta um traço de identidade muito forte em uma determinada comunidade, isto porque quem tem o costume de freqüentá-las o faz devido a uma espécie de “tradição”, o faz porque o avô, o pai ou até mesmo um vizinho o conduz até lá, também tem o costume de ir à feira. Como é o caso da cena transcrita do romance de José Lins do Rego. Desta feita, o espaço/lugar “é o mundo do vivido, é onde se formulam problemas da produção no sentido amplo, isto é, o modo como é produzida a existência social dos seres humanos” (CARLOS, 1996, p. 26).

Inserido em todo esse complexo contexto a feira é espaço que conflui para si o aspecto paradoxal: do trabalho e do lazer. Nela encontramos o poeta popular, com sua banca, mala ou tabuleiro vendendo suas histórias em folhetos, fazendo com que estas mesmas pessoas que trocavam informações e notícias – relação que foge de um contexto tradicional de um espaço de comercialização -, tivessem acesso a outra realidade: a literatura. Muitos deles não sabiam nem ler, mas faziam questão em ter esse novo mundo em suas mãos. Por isso, sinalizamos na abertura deste tópico, que a feira é importante para a poesia popular seja ela cantada, recitada ou até mesmo em sua modalidade escrita: o cordel.

Também é notório que este meio não serve apenas para se “vender” o folheto, mas também influenciar o folheto, numa troca mútua, “pois os fatores sociais atuam concretamente nas artes, especialmente na literatura” (CANDIDO, 2000, p. 37). Até porque o poeta popular faz questão de conservar uma determinada práxis social, pois não pode quebrar este pacto com seu leitor, como já falamos anteriormente, dessa forma ele acaba adequando muito desta práxis a sua poética. Contudo, ele não a obedece fielmente, visto que é perceptível o grau de transfiguração nessa passagem do “real” à sua poesia.

Por isso, é fácil encontrarmos alguns personagens de Manoel Monteiro ligados direta ou indiretamente ao espaço da feira. É o caso, por exemplo, do personagem central do folheto *O homem do pinto grande ou A verdadeira história do Pinto Pelado*. Valdevino é um trocador compulsivo e saí trocando tudo o que possui e no final resta-lhe apenas o Pinto Pelado. Nesta história não fica clara a sua ambientação, todavia podemos inferir que a bodega de Valdevino ficava num espaço muito parecido com a feira. Isto pode ser notado pela circulação de mercadoria e sua variedade apresentada no interior do enredo. Assim descreve o poeta:

Um dia Vavá trocou
No balcão duma bodega
Um cachorro vira-lata
Por uma peixeira cega
E o gangão numa jega.

Trocou a chega num burro
O burro por um cavalo
Este em dois bacorins
Os dois porquinhos num galo
O galo por um chocalho
Sem amarra e sem badalo .

Trocou o chocalho velho
Por uma porca e um pato
Trocou o pato num peba
E a porca no retrato
De um santo milagroso

Que empurrou num beato.
[...]

Trocou o boi numa vaca
A vaca num bezerrinho
O bezzero numa cabra
A cabra num cabrito
O bodeco numa franga
E franga num pintinho.

A essa altura a bodega
Já tinha sido fechada
Vavá foi dar um balanço
Do que ganhou na trocada
O bolso estava vazio
Só tinha o pinto e mais nada.

(MONTEIRO, M. *O homem do pinto grande ou A verdadeira história do Pinto Pelado*, 2002, p 03 e 04)

Pessoas como Valdevino é comum transitar no interior da feira, tanto que havia nas proximidades da Feira Central, logo após a rua Quebra Quilos, um espaço reservado para indivíduos com esta predisposição à troca: a famosa “Feira de Troca”. Ir a esta feira era muito arriscado, tinha que ser realmente “esperto” e muito bom no manejo de trocar, pois caso contrário poderia acabar pior que o personagem monteiriano: ser literalmente roubado. Atualmente esta feira não tem um espaço determinado, desloca-se ao longo de toda rua Quebra Quilos até a esquina do prédio da FIEP, rua Quebra Quilos até a esquina do prédio da FIEP na Avenida Jiló Guedes – Avenida Canal.

Outro folheto que também apresenta o espaço da feira como algo preponderante para a poesia popular é *Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro*, acreditamos ser este um dos primeiros folhetos editado pelo poeta, com também um dos mais importantes dentro do conjunto de sua obra, pois é por intermédio dele que Manoel Monteiro ingressa de vez no ramo da poesia de bancada.

Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro, apresenta um embate imaginário entre Monteiro e o maduro poeta popular criador de *Viagem a São Saruê*. Contudo, o que chama atenção neste folheto é a ambientação para o duelo inicia-se no espaço da feira. Ao contrário do que geralmente acontece nesse tipo de folheto, que inicia-se contando a chegada de um poeta de outra região e é desafiado pelo poeta local a duelar poeticamente na casa de um determinado “doutô”. Manoel inverte a ordem do enredo na sua história, os poetas encontram-

se no meio da feira lá mesmo são desafiados, para só depois ir para casa do Dr. Limeira.
Assim começa a peleja:

Peço a inspiração aos magos
Luz, força, brilho, fulgor
Para em poesia alegre
Contar ao caro leitor
Um DISCUSSÃO que tive
Com UM GRANDE CANTADOR.

Pernambuco é o torrão
Em que nasci e andei
Após uso da razão
À poesia abracei
E saí vendendo versos
Na Paraíba aportei.

Chegando em Campina Grande
Novato e desconhecido
Na quarta fui para feira
“Cantar versos” carecido
De ganhar dinheiro pois
Estava “desprevenido”

Notei um senhor de óculos
Quando eu estava cantando
Que pôs-se à parte e ficou
Somente me observando
Quando terminei meu “show”
Ele foi se aproximando

E perguntou-me: Poeta
Está só ou com amigo?
Respondi-lhe, na viagem
Só trago o pinho comigo
Ele convidou, eu quero
Fazer um “baião” contigo.

Sem conhecê-lo falei:
- O convite estar aceito
Que pra cantar desafio
Fiz, faço e farei bem feito
Poesia é minha água,
Meu pão, meu sal e meu leito.

Disse ele, o Dr. Limeira
Convidou-me para cantar
Estando sem parceria
Pra fazer-me acompanhar
Ouvindo e vendo seus versos

Resolvi lhe convidar.
(MONTEIRO, *Peleja de Manoel Camilo*
com Manoel Monteiro 2ª Ed, 2006, p.1 e 2)

Vemos na primeira estrofe a “tradicional” evocação para que o poeta “receba” a investidura da inspiração poética, conservando, portanto, a padrão deste tipo folheto, até porque o eu lírico está recontando a peleja, um espécie de *metafolheto*, por isso o pedido. A feira como palco para peleja reaparece no folheto *A grande peleja de Pinto com Lourival*:

Antes de contar de fato
 Como foi a cantoria
 Quero lembrar uma história
 Que aconteceu um dia
 Com Pinto e Louro que estavam
 Cantando pra freguesia.

Os dois estavam cantando
 Na feira de Livramento
 Com o prato sobre a mesa
 Pra coletar o “pagamento”
 Quando chegou para ouvi-los
 Um Tenente e um Sargento.

O Sargento pôs no prato
 Uma três moedas de dez
 Só depois de muito tempo
 O tenente pôs uma nota rasgada
 Emendada de papéis.

Lourival olho pra Pinto
 Pinto olhou para Lourival
 Analizando na hora
 Como o mundo é desigual
 Mesmo Assim agradeceram
 Aquela paga anormal.

(MONTEIRO, *A grande peleja de Pinto com Lourival*, 2004, p 6)

Gostaríamos de chamar atenção para a segunda e terceira estrofe, pois nela percebemos dois personagens em que vale a pena nos determos: o Sargento e o Tenente, os dois representam a ordem, o poder e a presença do Estado no interior da feira, muitas vezes uma presença opressora, principalmente no período da censura. Estavam ali para tentar fiscalizar de alguma forma o poeta, saber se os seus versos “agrediam” os bons costumes ou as autoridades do país, se o poeta fazia apologia a algum grupo subversivo, ou simplesmente “cobrar o chão” (imposto pago pelo uso de um determinado espaço da feira, para assim comercializar) dos feirantes e também do poeta ou vendedor de folhetos. Para este fim, geralmente era acompanhado pelo administrador da feira ou de um de seus comandados.

No entanto, não é esta a postura do Sargento e Tenente acima apresentados. Ao contrário, eles estão ali para ouvir os poetas duelarem, assim com os outros ouvintes ali

estavam. Todos deixando seus afazeres, até as “autoridades”, para beberem da música, do ritmo, da poesia viva que fluía daquela fonte impelida pela viola. Nesse contexto, vemos que o poder das patentes caem, pois a poesia do meio da feira, num só instante, acaba a hierarquia entre o Sargento e Tenente e destes para com o povo. Isto porque a autoridade de quem domina os *versos dedilhados na viola* sobrepuja a daqueles que detêm o poder da força bruta. Os poetas conseguem esta proeza ofertando aquilo que todos ali estavam precisando: a promoção de um espaço utópico, mesmo em um ambiente tão pragmático como a feira.

É notório, portanto, que Manoel Monteiro através destes versos, procura até certo ponto, corresponder e - acima de tudo - responder aos imperativos exigidos pela recepção de seu público, pois:

O folheto, nesse caso, deve ser considerado como expressão escrita e oral, como texto e como voz, o que significa incluir o ponto de vista do observador (leitor do folheto, ouvinte, o espectador) no processo de avaliação da obra. Tal inclusão merece ser levada em consideração na medida em que é nesse ponto, ou seja, no diálogo com o espectador (representante de um determinado contexto cultural) que se mostra reveladora... (NEMER, 2009, p. 21).

Ainda dissertando sobre a importância da relação folheto/feira, podemos citar um belo poema intitulado *A Feira Grande* inserido no livro *Os homens do couro: memórias poéticas de um ofício*, escrito por Rafael Bezerra de Farias (2009) no qual o eu lírico ao remontar em sua memória a Feira de Campina Grande não se esquecendo de citar a venda dos folhetos que lhe marcaram e, desse modo, lista alguns. Dentre eles há dois que pertencem a Manoel Monteiro - *Rei, do Rato e do Gato, Maria Garrafada* – nos confirmando que a poética de monteiriana tem também seu espaço na feira:

(...)

Espantando todos os males.

De canto a canto,
Das cumeeiras,
Cordão balançando bandeiras,
Mais embaixo outros cordéis
Segurando folheteria
Que conta história de todo mundo,
De “**Roldão, do reio e de Maria**”.

Da **Quenga que Matou o Delagado,**
Do **Rei, do Rato e do Gato,**
De **Antonio Cobra Choca,**
As **Flô de Puxinanã,**
Da **Botija Encantada,**

**Dos Cachorros dos Mortos,
Salomão e Sulamita,
E Maria Garrafada.**

**O Satanás Reclamando
Da Corrução de Hoje em Dia.**
E José Camelo de Camelo
Cantando a **História**
De Coco Verde e Melancia.(CIC)
(FARIAS, 2009, p. 84)

Fica-nos notório, que o poeta popular tem seu lugar bem determinado nas feiras livres. Ele converge para si alguns papéis muitos específicos e que nenhum outro agente da feira pode ocupar seu lugar social, por exemplo: exercer o poder da fala “livremente”; ser o centro de toda expectativa – mesmo diante de todo um contexto desfavorável, pois há outros agentes concorrentes; apresentar um mundo de sonhos, e, acima de tudo, controlá-lo, pois pode parar a história onde quiser; tem o “dom da poesia”, elemento que lhe dá uma áurea mágica. Enfim, o poeta popular na feira, com toda a sua opulência causa uma grande admiração a todos que por ali circulam, parando ou não para ouvi-lo. O poeta seria aquele que guarda o “segredo da jurema”, assim como Iracema de Alencar, visto que assim como índia do romance consegue entorpecer quem bebe de suas histórias.

Nesse sentido, vejamos um relato de Manoel Monteiro, quando aos 17 anos em 1954, leu pela primeira vez seu folheto *Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro* na Feira Central de Campina Grande, era o início de sua vida como poeta:

Lembro agora que ao chegar na feira com a *Peleja* nova debaixo do braço, cheio de entusiasmo, orgulho e confiança, formei aglomeração de ouvintes e apresentei o “trabalho” recém impresso com sucesso de vendas. Sentia-me o mais importante dos poetas. Estava ali como senhor absoluto de minha própria arte, a independência e o prazer que aquele livrinho simples me dava, ainda hoje se repete, toda vez que tenho em mãos um novo original editado. A poesia é o meu elixir da juventude (Segunda contracapa do folheto *Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro*).

O que se vê, então – tanto por parte do poeta quanto de seus leitores/ouvintes - é uma predileção pela dimensão de um mundo imaginário e sua aproximação do “real”, a feira seria o campo de intersecção, de transposição desse ideal proposto pela literatura do folheto. Nesse ínterim, de certa forma, funde-se a visão de mundo de quem escreve (o poeta de bancada) e a de quem ler/escuta, como se ambos pudessem projetar por meio da(s) voz(es), dos movimentos, do ritmo frenético do espaço da feira algo de concreto que ainda está “no quase”

realizar, mas no fechar do folheto, no fechar da boca do poeta restará apenas o eco e fragmentos desse sonho na mente que esteve por segundos ali parado. Seria mais ou menos o que acontece na tela de uma sala de cinema, ao apagar das luzes.

Compreendemos utopia como algo que está interligado a idéia do desejo, pois projeta uma realidade que ainda não há “no aqui- agora”, seria um “não-lugar” pronto a existir, mas que ainda está em um plano simbólico, como descrito acima. Ou seja, a utopia seria um elemento produtor de um futuro realizável, por isso latente neste momento presente.

É isso que acontecia quando o poeta declamava ou cantava na feira-livre suas histórias. Era exatamente a sensação de desejar um mundo melhor que os leitores/ouvintes sentiam ao se depararem com folhetos como: *O romance do Pavão Misterioso* de José Camelo de Melo Rezende, *O cachorro dos Mortos*, *Juvenal e o Dragão*, *O cavalo que defecava dinheiro*, clássicos de Leandro Gomes de Barros; *Viagem a São Saruê*, Manoel Camilo dos Santos, *O preço da soberba ou A mãe desnaturada* de Manoel Monteiro; os folhetos que trazem as peripécias de João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Malasartes; dentre outras histórias, que podiam causar encanto, revolta, conscientização, etc.

Desta forma, as histórias dos folhetos vendidos na feira seriam o passaporte para outra dimensão: a utopia. Mesmo que por alguns segundos, os “clientes” do poeta popular param suas intenções primeiras e essenciais (comprar o que lhe é necessário para o uso do dia a dia) e consumem um “produto” que alimenta não o corpo, mas o sonho, a fantasia.

É o poder da poesia, seria a linguagem como *dimensão da existência - ressoando em nós sons e símbolos*, como afirma Severino Antônio (2002). Este poder atrai o público circulante da feira para este mundo utópico e até certo ponto epifânico, pois quebra a rotina do olhar sobre o que está em volta, apresentando a revelação do que estava oculto, isto porque:

A poesia pode nos fazer ver o mundo sob um novo aspecto, ou nos fazer descobrir aspectos até então desconhecidos desse mundo; pode chamar nossa atenção sobre os sentimentos sem nome mais profundos em que raramente penetramos (ELIOT, 1972, p, 10)

A utopia promove a esperança de que pode-se ter algo que ainda não se tem, pois como vimos anteriormente, é a projeção de nossos desejos. Desse modo, podemos afirmar que a banca ou o lugar onde o poeta expõe e vende seus folhetos, em relação ao todo da feira, seria uma espécie de “ilha” isolada por todos os lados pela palavra como forma de expressão poética. “A utopia precisa expressar e explorar o que é desejado e também a esperança de que

tais desejos possam ser realizados. A utopia, portanto, não deve se limitar à perseguição de uma função específica” (MCLAREN, 2001, p. 65).

Retomando a ideia da feira como espaço utópico, diante do exposto acima, fica fácil percebermos que a utopia se estabelece em duas concepções distintas: a do poeta e dos transeuntes. Na primeira, vemos o poeta que busca na feira seu público para alcançar o sucesso, que procura produzir uma grande história que prenda a atenção e caia no gosto de quem a escuta. Já na segunda, temos os transeuntes, que diante do corre-corre das compras, da dureza de muitos terem pouco dinheiro para comprar a sua alimentação básica, encontra um “tempinho” de entrar em mundo totalmente diferente do seu, um mundo em que tudo pode acontecer... Neste tempinho, há um desligamento da vida real, fazendo com que o indivíduo estabeleça a projeção de outra vida, como afirma Shirley de Souza Gomes Carreira (2006):

O espaço do não-lugar liberta aquele que lá penetra das amarras de sua vida habitual, a tal ponto que , enquanto "passageiro" desse não-lugar, pode até mesmo ser capaz de gozar, momentaneamente, as alegrias passivas dessa desidentificação com o eu (CARREIRA, 2006, p. 10).

Dessa forma, o folheto, o poeta e a feira proporcionam este espaço do não-lugar para aqueles que param, escutam/compram/decoram a história ali apresentada. O espaço da feira acaba promovendo “um sonhar para frente, um o sonho diurno, instância do consciente que representa o espaço da adaptação e da produção do novo” (BLOCH, 1986, v.I, p.132. apud SILVA, 2004, p. 205).

Este não-lugar se estabelece por seus participantes terem em mãos a opção das variadas buscas na realização e autoafirmação de seus sonhos, pois o local de trabalho funde-se e confunde-se com a ideia de entretenimento. Isso acontece quando estes vão ao boteco beber e ouvir música, quando a criança ouvia o tilintar colorido das garrafas do carro de raspinha passando e insistia para que o pai comprasse aquela iguaria, quando se aprecia gastronomia da feira (onde geralmente tem: buchada de bode, pirão, feijão verde na farofa, baião de dois, arrumadinho, etc), quando se tinha o costume de ir à “Rua Boa”¹⁰, no caso da Feira de Campina Grande, e comprar ou alugar o amor.

Vê-se isto no poema que Manoel Monteiro faz para em homenagem ao *Cassino Eldorado*, tanto que o folheto ganha o tom de ode:

Um frontão do Eldorado

¹⁰ Nome popular da rua Manoel Pereira de Araújo localizada na Feira Central de Campina onde existe, agora em ruínas, o famoso cassino e cabaré El Dourado,

Por sua imponência atesta
 O fausto dos dias de festa;
 Ao passado libertino
 Hoje os restos do Cassino
 Somente lembrança empresta.

O cassino, ou Cabaré
 Do Eldorado nasceu
 Para ser chique e famoso
 E assim permaneceu
 Por lapso considerável,
 Sendo retrato agradável
 Que o tempo esmaeceu.

Seu amplo salão de baile
 Parece que estou vendo,
 Nele, Apolo na “batera”
 De mil sons a noite enchendo,
 Zé Boneco no Piston
 Nas noites que estava bom
 Tocando bem e bebendo.

A Rua Monoel Pereira,
 Foi e é, por seu passado,
 Um escripte da história
 Que não pode ser jogado
 No Val do lixo porque
 Basta olhar que a gente vê
 Nas páginas do Eldorado.

Seus quartos de amor e ódio,
 Seu bar de vinho e de rum;
 Convite de puta e fresco
 Para “quebrar o jejum”
 Exercer sem complexo
 A plenitude do sexo
 De boca, frente, ou bumbum.

Ali ao som de guaranias
 Mil promessas foram feitas,
 Olhares frívolos trocados
 Sutis carícias aceitas
 Isso nas noites de amor
 Porque ao primeiro alvor
 Uma a uma eram desfeitas.

O ar com cheiro de álcool,
 Suor, perfume barato,
 Risos, gemidos, sussurros,
 Tilintar de copo e prato,
 Gigolô, puta, soldado,
 Eis aí do Eldorado
 Meu testemunho e retrato.
 (MONTEIRO, 2002, p 10 e 11)

Nestes trechos do folheto, notamos que o eu lírico, em um tom saudosista, rememora o passado de glamour do Cassino Eldorado. Para isso, faz uma descrição minuciosa, busca na memória - *Parece que estou vendo* - o retrato “exato”, na concepção do eu lírico, daquele espaço de diversão em plena feira. Daí, a descrição do prédio, da localização, do modo como se dava as relações em seu interior.

Contudo, o eu lírico enfatiza para uma descrição de parte dos “sentimentos” que o Eldorado podia proporcionar: *passado libertino; retrato agradável; mil sons a noite enchendo; Seus quartos de amor e ódio; plenitude do sexo; Mil promessas foram feitas; Sutis carícias aceitas; noites de amor; Risos, gemidos, sussurros*. Por intermédio desses versos, observamos que boa parte dos desejos mais íntimos podiam ser realizados na Rua Manoel Pereira de Araújo.

Assim o *Cassino Eldorado* surge em destaque entre as barracas dos feirantes, não como uma cidade de grandes construções todas feitas em ouro maciço, como reza a antiga lenda. Todavia, com o passar do tempo, por não se achar o local exato desse “Eldorado” no Mundo Novo, esta expressão passou a ter a conotação semelhante a ideia de utopia. Dessa forma, esta concepção de utopia foi, de certa forma, transferida para o *Eldorado* de Campina, que com seus pilares fincados no interior da Feira Central de Campina Grande, efetiva-se como o “edifício dos prazeres”, nele encontra-se o “ouro do desejo e da luxúria”. Tanto no seu interior como exterior ostenta-se sua *imponência*, o luxo de suas instalações, isso se deve ao fato de só frequentar o cassino – em seu período áureo - pessoas de um poder aquisitivo considerável. Antonio Clarindo Barbosa de Souza (2009), apresenta da seguinte maneira o *Cassino Eldorado*:

[...] O *Cassino Eldorado*, que era uma casa de espetáculos, jogos e danças, mas também de lenocínio, que marcou época naquela rua. O *Eldorado* ficava situado no centro da rua dos Currais, a quinhentos metros mais abaixo da *Pensão Moderna*, e a sua inauguração acabou por ofuscar bastante a vida noturna das outras pensões ali instaladas.

Se o intercâmbio de mulheres já era notável quando existiam somente as pequenas pensões, com o novo cassino esta atividade tornou-se cada vez mais intensa. Mulheres vinham do Recife só para trabalhar alguns dias no *Eldorado*, levando consigo algum dinheiro e o orgulho de ter pertencido ao quadro de “funcionárias” do mais importante Cassino do Norte e Nordeste.

O *Cassino Eldorado* despertava os sonhos da juventude que ficava sabendo, por ouvir falar, da exibição de artistas, cantores, dançarinos, músicos e, principalmente, das lindas e divinizadas mulheres que desfilavam por seus salões com deslumbrantes vestidos inspirados na última moda parisiense.

Os jovens imberbes dos anos 30 e 40, que não tinham permissão nem dinheiro para frequentar aquele tipo de estabelecimento, podiam pelo menos sonhar com suas mulheres, como o faziam também com as musas que o cinema criava e divulgava na mesma época.(...)

Apesar dos jovens sem recursos e dos trabalhadores braçais sonharem ou idealizarem o *Eldorado*, aquele ambiente era quase exclusivamente dos adultos

ou mais precisamente dos homens que tinham dinheiro para gastar. Havia temporadas que não restavam mesas, estando todas reservadas, principalmente por políticos e grandes empresários exportadores de algodão (SOUZA, p. 04 e 05)

Souza (2009) confirma o que o poeta retrata em versos, o *Eldorado* é para época um lugar feito para ser *chic e famoso*. Observamos também, que para muitos, era um espaço inatingível, talvez só pudessem ter “acesso” a este ambiente nos sonhos, e nesse sentido, este tipo de folheto poderia fazê-lo adentrar neste lugar. Por isso defendemos a ideia de que o folheto no ambiente da feira tem essa capacidade de “condução utópica” para quem o lê.

Já no folheto *Maria Garrafada: mestra do amor, pecadora e santa*, o poeta nos conta a dura realidade de uma prostituta, que assim como as da feira também tinha frequentado o Eldorado, que em troca de pouca coisa ou dinheiro vende o corpo para se manter. No entanto, ele nos apresenta um contexto muito diferente, pois este não tem o glamour, fama e o luxo que representava o Eldorado:

No bordel de um leito só
Era um vai-e-vem diário
Camponês e proletário,
Velho fazendo mestrado
E jovem ilustrado
Fazendo curso primário.

No beco da Pororoca
Instalou seu paraíso
Aonde CAMPINA-homem
Baixava, quando preciso,
Na ânsia de conhecer
Os mistérios do prazer
O amor pleno e conciso.

Numa cama pobre e tosca
Sob a luz bruxulante
Duma lamparina acesa
Com sua chama ondulante
Esfumaçava paixões
De imberbe rapagões
Nas mãos de MARIA amante.

MARIA, corpo de louça
Olhos ternos, voz serena,
Parecia de Madalena
Nessa profissão sem nome
A não ser que você some
Nomes que vão a dezena.

As prostitutas do mundo
Muito outros nomes têm:
Um, Mulher da Vida Fácil

Pois acham que vivem bem,
 Mas isso é pura besteira
 Quer ver se a vida é maneira?
 Caia na vida também.

Catraia, quenga, piranha
 È assim que o povo chama,
 Biscate, puta, rameira,
 Quebra-galho, mulher-dama,
 Ganha nova identidade
 Pra ser Moça de Programa.

A puta é como um palhaço
 Que jamais pode deixar
 Transparecer seus problemas
 O que querem é diversão
 Mesmo porque a função
 Precisa continuar.

(MONTEIRO, 2004, p. 05 e 06 . *Maria Garrafada: mestra do amor, pecadora e santa*)

Nota-se nestas estrofes a denuncia do poeta, apresentando todo o preconceito que há em torno deste tipo de mulher. Tanto que de acordo com Francisco Pereira Júnior (1977), a “Rua Boa” não era tão boa assim, pois ficava numa ala mais pobre da Feira Central, o setor de venda de raízes e galinha (estas abatidas no local de venda, o que faz com que o ambiente seja fétido).

No entanto, através dos versos, nota-se que, mesmo diante de uma situação desconfortável, as prostitutas podiam proporcionar prazer e alimentar o desejo de seus fregueses, que procuravam este tipo de amor:

“Comprar” mulher não é coisa
 Que se chame novidade
 Você “compra, paga e usa”
 Quando bem lhe dá vontade
 “Come” e fica Satisfeito
 Mas deixa do mesmo jeito
 Pra outra oportunidade.

(MONTEIRO, 2004, p. 08. *Maria Garrafada: mestra do amor, pecadora e santa*)

Este dois folhetos, *Cassino Eldorado* e *Maria Garrafada: mestra do amor, pecadora e santa*, talvez não fossem lidos pelo poeta em plena feira, mas com certeza estava em sua banca sendo oferecido àquele público específico – geralmente homem e adulto – ou de curiosos em conhecer o ambiente de um cabaré. Assim, por meio deste tipo de folheto, o poeta popular fazia com que estes leitores se projetassem fantasiosamente para outra realidade paradoxal a sua e a do contexto do “fazer feira”. Nesse sentido, o espaço da banca do poeta e

seu produto – o folheto de cordel – ofertam o instante/ momento de sonho, em lugar como a feira, teoricamente “impróprio” para um sonhador.

Portanto, a feira é um *espaço* no qual há presença de uma essência *utópica*, pois nela os transeuntes, comerciantes e o próprio poeta projetam um futuro promissor. Isto pode ser visto até no ato simbólico de armar e desarmar as barracas (no caso das *Marias Garrafadas* que por ali circulam: soltar e pegar um novo cliente), pois faz com que a feira apareça com todos os sonhos (no ato de montar) e depois desapareça aos olhos de quem a frequenta fazendo com que os desejos entrem em estado de dormência (seria o ato de desmontar). No entanto, depois do término do expediente, todos os agentes sociais e participantes da feira sabem que ela está lá, pois mesmo sem ver todas as barracas expondo seus produtos, eles têm a certeza que no dia de “Feira” ela ressurgirá como a Fênix. Fechando-se em um círculo interminável.

1.3. O velho aprendiz de poeta¹¹

Manoel Monteiro da Silva nasceu em Bezerros, no interior de Pernambuco, no ano de 1937. Estudou os quatro livros de Felisberto de Carvalho, o que equivale hoje a 3ª Série do nosso Ensino Fundamental I. Aprendeu a ler e escrever com o professor Pedro Firmino, que além de ser educador também era poeta popular e compunha ao som da viola versos, que segundo o próprio poeta, demonstravam conhecimento e maestria do autor nesta arte. De acordo com Manoel Monteiro, em entrevista concedida a nós, foi o professor Pedro Firmino que o “amadureceu como poeta”.¹²

Tendo em vista estas considerações, no que diz respeito a sua vida estudantil, Manoel Monteiro pode ser considerado um autodidata. É interessante destacar este fato, pois o mesmo serve para inserir o poeta no contexto dos primeiros poetas de bancada, visto que hoje, como resultado da própria evolução desta arte popular, é comum nos depararmos com “poetas populares” de formação acadêmica, como é o caso de Jessier Quirino e Maria Godelive, por exemplo.

¹¹ Este é o modo como o pesquisador e amigo do poeta, Rubenio Marcelo, gosta de referir-se a Manoel Monteiro e como o próprio poeta autodenomina-se.

¹² Todas as informações presentes neste trabalho foram cedidas pelo poeta em entrevista concedida no ano de 2003.

No discurso da posse na Academia Brasileira de Literatura de Cordel – quando tomou posse da cadeira de nº 38, M.Monteiro faz questão de ressaltar sua origem e sua vivência no mundo da feira de sua antiga cidade:

Nunca imaginei a hora
E muito menos o dia
De que os versos singelos
Que meu estro humilde cria
Faltos de seiva e luzir
Pudessem me conduzir
Ao seio da Academia.

Desde os tenros anos, lia
Folhetos e assistia
Embolada e cantoria
Ao som da viola, então,
Pressenti a vocação
Dentro do peito mexendo,
Flagrei-me cedo escrevendo
“Romances” por profissão.

.....
A Bezerras cada ida
De meu pai era freqüente
Na volta trazer-me um “livro”
E o livro comumente
Tinha como autor da rima
João Ferreira de Lima
Ou um Milanez fluente.

(...)

Manoel Monteiro chegou a Campina Grande por volta de 1951, com 15 anos de idade, trazido pelo poeta Pedro Manoel, como também pela necessidade de trabalhar, pois a cidade podia oferecer, nesse período, muito a quem a ela chegasse e como o aprendiz de poeta popular queria palco para suas apresentações, acreditava que em Campina encontraria a sua verdadeira “veia poética”.

Nesse ínterim, antes de “tornou-se poeta”, o garoto começou vendendo folheto e tornou-se um exímio vendedor, pois desenvolvia uma excelente performance na declamação dos folhetos, sabia deixar todos em suspense, de acordo com M. Meyer (1980) característica importante para um bom poeta, e isso fez-lhe ganhar dinheiro suficiente para sustentar-se nesta que seria terra-mãe por adoção. Tentou ainda conciliar a venda com as cantorias de viola e pelejas, mas não logrou êxito algum, pois como ele mesmo faz questão de assinalar, “não tinha voz” para tal:

Fui do Recife ao sertão
E no *Pajeú* de Flores
Fiz amigos cantadores
E quis ser da profissão,

Mas sem voz, sem vocação,
 Sem convite, sem parceiro,
 Sem faturar um cruzeiro
 Pra não parar o engenho
 Mergulhei com todo empenho
 Na vida de *folheteiro*.

Foram os poetas Manoel Camilo dos Santos e João José da Silva (já citados anteriormente) que, direta ou indiretamente, no ano de 1955, reconheceram Manoel Monteiro como trovador popular. Este reconhecimento foi oficializado em artigo na sexta edição do jornal *A Voz do Trovador*, que comentava estréia definitiva (haja vista que o poeta antes destes comentários já tinha alguns folhetos escritos) de Manoel Monteiro da Silva com dois cordéis *Peleja de Manoel Monteiro com Manoel Camilo*, como também tece elogios aos folhetos nos quais o poeta narra fatos da vida de Getúlio Vargas¹³. Este importante espaço reservado para cultura popular, tinha ainda como colaborador, além dos poetas citados acima, um outro grande vulto da poesia popular José Bernardo da Silva¹⁴. Observamos que neste “lançamento” o jovem poeta recebeu profundos elogios destes autores maduros, que, de certa forma, reconheceram nele um futuro promissor como poeta de bancada, como vemos em seguida no trecho do artigo de *O Trovador*:

Não sabemos se Manoel Monteiro é violeiro. Porém sabemos que como trovador é um dos expoentes máximos da literatura popular nordestina. No livro da “Peleja de Manoel Monteiro com Manuel Camilo dos Santos” e nos livros em torno do ex-Presidente Vargas sentimos o sabor delicioso nas composições dos seus versos, porque a poesia popular brasileira é um manjar apetitoso para quem gosta das coisas belas do Brasil. Ilustra esta coluna o clichê do grande trovador nordestino, que é Manoel Monteiro (Jornal o Trovador)

Em 2002, seu trabalho foi mais uma vez reconhecido, desta vez pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel, que concedeu uma de suas vagas - a cadeira de número 38 patronímica de Manoel Tomaz de Assis -, tornando-o um de seus membros. Vejamos um trecho da carta enviada pelo presidente da Academia para o poeta comunicando-lhe seu ingresso na Instituição:

¹³ Esta informação foi cedida pelo poeta que, em arquivo pessoal, guarda todos recortes de jornais, revistas e livros que comentam sua obra.

¹⁴ Sobre José Bernardo da Silva ver: MELO, Rosilene Alves de. Arcanos do verso: trajetória da Tipologia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982. 221f. Dissertação (Mestrado em História Social.) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceára, Fortaleza, 2003.

Rio de Janeiro, 2 de setembro de 2002

Ilustre acadêmico
Manoel Monteiro

O mundo já tomou conhecimento de sua eleição a uma cadeira de nossa querida Academia. Onze cartas e três telegramas já chegaram à nossa querida ABLC parabenizando-a pelo ingresso do novo e notável membro. Muitos perguntaram quando será sua posse, principalmente elementos da imprensa escrita. O telegrama mais recente foi do senador e ex- governador do seu estado Ronaldo Cunha Lima.

[...]

Entre os dez maiores romancistas, obra cuidadosamente elaborada, depois de conduzir os mais relevantes aspectos ao campo de criteriosa análise, seu nome apareceu entre OS DEZ MAIORES ROMANCISTAS DA LITERATURA DE CORDEL. [...]

Manoel Monteiro já tem uma produção considerável de folhetos, um pouco mais de cem exemplares, sem contar com os que se perderam no tempo – por ter vendido seus direitos autorais – ou aqueles ainda não conseguem lançar. Dentre os cordéis já no mercado, podemos citar alguns dos mais vendidos como por exemplo: *Cartilha do Diabético*, *Cartas trocadas*, *As mulheres de Antigamente e as mulheres de hoje em dia*, *A estória de ET – Um homem de outro mundo -*, *O Homem do pinto grande ou verdadeira estória do Pinto Pelado*, *A estória do rato, do gato...*, *Maria Garrafada – Mestra do amor, pecadora e santa e Uma Lenda do povo Caiapó*, *Pinóquio o Boneco mentiroso*, dentre outros. Um dos mais recentes *A Espanhola Inglesa*, folheto lançado pela Editora Spione e de distribuição nacional, para ser usado nas escolas como paradidático, nele o poeta reconta um clássico conto de Miguel de Cervantes. Este folheto conduziu o poeta a um dos pontos mais altos de sua carreira¹⁵: a Bienal do Livro, edição 2008, em São Paulo.

Mas segundo declarações do próprio Manoel Monteiro, não há, de sua parte, uma preocupação em publicar folhetos vendáveis e/ou um grande número de cordéis com sua assinatura, todavia sua maior preocupação é aprimorar a qualidade estética da sua produção, de modo que respeite os padrões tradicionais de se compor um cordel, daí o seu folheto *Quer aprender a fazer cordel? Aprenda fazendo*, no qual o poeta demonstra as regras, estruturas e conteúdos pertinentes a este gênero; como também prima por temas que têm uma relação com o contexto e os problemas sociais do povo brasileiro de um modo geral. Neste sentido, atentemos

¹⁵ De acordo com o próprio poeta em entrevista concedida a nós em 2008.

para o que nos diz BORGES (2001) quando propõe uma divisão simplificada em torno dos temas da Literatura de Cordel:

Numa tentativa de sistematização para estudos, dividimos os folhetos de cordel brasileiros em dois grandes grupos: a) os que versam sobre temas antiquíssimos herdados da tradição ocidental ou oriental; b) aqueles cujos relatos estão mais diretamente relacionados como o contexto brasileiro e com características basicamente nordestinas. (BORGES, 2001, p.1)

Tendo em vista esta afirmação, podemos dizer que Manoel Monteiro se aproxima mais desta segunda vertente da Literatura de Cordel. É importante ressaltar que o poeta tem-se destacado não só no perímetro paraibano - à guisa de prêmio pela Universidade Federal da Paraíba, por um de seus folhetos - mas, também, em toda região Nordeste e até em âmbito nacional, como foi o caso da Bienal citada acima. Isto pode ser comprovado mais uma vez com a presença do poeta em uma das edições da revista *Cult*, no ano de (2002), que marca uma das primeiras aparições do poeta no âmbito literário nacional. Esta aparição foi importante, porque na época esta revista era um dos principais periódicos em nosso país. O responsável pela matéria da *Cult*, apresenta Manoel como um dos principais poetas populares da atualidade. Também é comum vermos o vate na mídia local, que por muito tempo acompanha sua carreira literária.

Acreditamos que o clímax destas aparições, reiteramos, foi a estada do antigo menino de Bezerros, na Bienal do Livro em São Paulo, na edição de 2008, fazendo com que a poesia brotada dos amarelecidos tipos de sua máquina de escrever conquistasse espaços nunca antes forjados pelo poeta. Comentando sua estada no evento, o poeta nos confessa:

A Bienal do Livro neste ano foi muito importante, não apenas para mim, mas principalmente para o folheto. Isto porque um evento desta natureza projeta o cordel, de uma forma nunca vista. Acredito que fui um dos primeiros cordelistas, autêntico, de bancada mesmo, a fazer parte de um evento tão grande como este. Lá tive oportunidade de apresentar o que chamo de “novo cordel”. Um fato me chamou a atenção e que me deixou muito feliz, foi o fato dos organizadores terem me tratado como um escritor e não apenas como um cordelista do interior da Paraíba. Pela primeira vez me senti um escritor de verdade e não como um “cantador”, como geralmente me tratam por onde ando, dando palestras e oficinas. Isso foi muito bom.

Nesta ida a São Paulo para a Bienal, o poeta ainda foi homenageado pela Biblioteca Belmonte, em um dos seus principais eventos anuais.

Capítulo 2

Visibilidade de uma poética

CAPÍTULO 2

Visibilidade de uma poética

*Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito.*
(Mário de Andrade)

Muitos são os estudos que tentam compreender a grandiosidade que há na literatura popular produzida, principalmente, no Nordeste brasileiro.

A literatura popular no Brasil exerceu uma forte influência sobre o imaginário do povo, que via nesta arte uma forma de se identificar como indivíduos, uma vez que cada história contada pelas narrativas presente neste tipo de texto, representava a voz dos leitores que, na maioria das vezes, se identificava como sendo um dos personagens da ficção proposta por esta literatura.

Mas por algum tempo, todo encanto presente na cultura popular ficou na surdina, pois, em alguns momentos a cultura dominante sufocou-a com os seu cânones, principalmente por esta despertar um gosto maior pela literatura importada, considerando assim a literatura popular uma arte tosca, bruta no sentido pejorativo que estas palavras encerram. De acordo com Nêumanne (2001) isto acontece no Brasil devido “ao colonialismo cultural de uma elite intelectual que prefere macaquear modelos estrangeiros e prestigiar a criatividade autóctone” (NÊUMANNE, 2001. p. 1).

Neste sentido, Roger Chartier delimita uma classificação de cultura popular dentro do contexto social:

Assumindo o risco de simplificar ao extremo, é possível reduzir as inúmeras definições de cultura popular dois grandes modelos de descrição. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de emocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente aléia e irreduzível a cultura letrada. (...). Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e do outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual está ela privada. (CHARTIER 1995. p. 180)

Tais fatores fizeram com que muitos estudiosos¹⁶ direcionassem suas pesquisa “para salvar” a literatura popular das malhas do esquecimento, pois na visão destes teóricos havia uma grande probabilidade deste estilo sumir do meio social. Dentre as muitas formas de

¹⁶ Dentre os estudiosos destacam-se : Câmara Cascudo *Cincos Livros do Povo*. José Olympio Editora. Rio de Janeiro.1953; Gonçalves Fernandes. *O Folclore Mágico do Nordeste*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1938; dentre outros autores.

expressão deste tipo de literatura estava a Literatura de Cordel, fadada a morrer caso não houvesse tal “intervenção”. Visão esta que o próprio Manuel Monteiro discorda, pois questionado a este respeito afirmou que:

Uma vez a jornalista Vanuza Ramos, para o Jornal da Paraíba, inquiri-me se literatura de cordel (poesia popular, ou folheto da feira como prefiro) estava morrendo, e eu, numa comparação chula disse-lhe que “poeta popular é como formiga preta, não tem que acabe”.(...) Enquanto a poesia popular continua vinculando o lírico, o épico, o satírico e agora muito mais o didático, porque é cultura do povo, o mais que pode sofrer são as transformações naturais do contemporâneo. (retirado da contra capa do cordel Viagem à Baixa da Égua - país onde macaxeira grande é supositório. Manuel Monteiro e Arievaldo Viana. Edição própria. 2001.)

Felizmente a literatura popular, de um modo geral, está vivíssima. E mesmo durante os períodos de certo “ostracismo” nunca desapareceu concretamente do seu cenário popular: as feiras livres, o que aconteceu é que o folheto começou adaptar-se aos novos tempos. “Afinal, a chamada literatura de cordel, no Brasil, não morreu; está completando cerca de cem anos bem vividos”(PELEGRINE FILHO: 1990, p. 16).

Sendo assim, podemos dizer que esta literatura sempre esteve presente na sociedade como símbolo de resistência perante a cultura dominante, isto é, uma contra cultura em relação a outra cultura regida pelas classes dominantes. Nesse sentido, Roger Chartier (1995) defende a idéia de que a o destino historiográfico da cultura popular é o de ser marginalizada, mas que sempre renasce das cinzas. Esta declaração se contrapõe ao pensamento de que a literatura popular é apenas um compêndio de tradições e antiguidades.

Desse modo, é bom afirmar que a cultura dita popular sofreu algumas “desvantagens” (durante um certo tempo) diante da cultura considerada “erudita”.Pois, como bem sabemos, a primeira tem sua formação na oralidade, de modo que não havia nenhum tipo de registro escrito, visto que na maioria das vezes eram poucos os contadores de histórias e de parlendas, cantores de violas, por exemplo; que dominavam a técnica da escrita. Tal fato fez com que muito do que foi criado por estes artistas se perdesse no decorrer do tempo, o que chegou até nós foram apenas fragmentos ou adaptações.

Isto também dificultou o estudo dos pesquisadores que, na maioria das vezes, necessitam de fontes fidedignas para que seu estudo alcance real valor. Um exemplo desta dificuldade são as irregularidades presentes nos títulos e no nome dos autores de boa parte dos folhetos, o que por muito tempo tornou quase impraticável uma catalogação eficiente. Como nos afirma Londres (1983), “A irregularidade do título, do autor e do editor tornou por

muito tempo impraticável a tarefa de identificação e catalogação dos textos e dos folhetos...” (LONDRES 1983, p. 30)

Para enfrentar tais condições o poeta popular tenta fazer uma poesia de informação, mas não deixando de primar as questões estáticas que se encontra nos folhetos de histórias de amor e fatos inventados, etc, fazendo com que o leitor consiga, de uma forma mais completa, alcançar este *objetivo artístico* a que se propõe. Assim de acordo com Samuel (1994) entendemos da seguinte forma a função lúdica da literatura: “uma atividade lúdica, isto é, o jogo, gratuita. É uma atividade que não visa a um determinado fim outro que não a própria ação”.(SAMUEL, 1994 p. 8)

Em relação à informação existente na literatura de cordel, observemos o que ACIOLI (2001) afirma:“Os folhetos chegavam nas feiras passando de mão em mão. Eram lidos pelos seus autores, rodeados de gente que escutava atento as histórias de mundos fantásticos.” (ACIOLI, 2001. p.1). Tendo em vista esta afirmação pode-se inferir que tais transeuntes que esperavam pelos vendedores para ouvir, ler e comprar os cordéis, mantinham uma relação imediata tanto com a obra literária como também com o vendedor. Desse modo, cremos que um contato desta natureza só pode ser feito por um canal eficiente: a comunicação. E este canal só terá um contínuo por intermédio da informação renovada e isto acontece entre o cordel e o seu leitor ou ouvinte. Pois, *informar é fornecer ao receptor um conhecimento novo*.

Considerando que a literatura interage com o leitor, é notório que há a presença forte da troca de informações e no momento em que o mesmo vai à procura do texto que dele possa se extrair algum tipo de informação para si. Desta relação entre o leitor, comunicação e informação pode surgir o sentimento de transformar a sociedade, a qual comentamos durante este estudo, e conseqüentemente o caráter humanizador de que tanto o homem precisa . Desse modo, Rogel Samuel afirma veementemente que o caráter informativo de um texto literário está interligado muito mais ao como é dito e não ao que é dito. Assim,

A literatura informa tanto a forma, quanto o conteúdo. O signo poético pressupõe uma iteração entre significante e significado, tal modo que se constitui uma grande realidade integral. O que o poeta diz não pode ser dito de outra maneira. (SAMUEL, 1994. p.180)

É na esteira deste *signo poético*, nesta intrigante dicotomia que estabelecida pelo *significante* e o *significado*, na busca desta *outra maneira* de dizer do poeta, aprestada acima por Samuel, que estaremos pautando este nosso estudo sobre a obra de Manoel Monteiro. Não hesitamos em debruçar-nos sobre os seus folhetos em uma espécie de *caça furtiva*, como afirma Michel de Certeau , haja vista que o ato de ler é esta busca incessante dos singulares

sentidos da prática criadora inerente a um determinado texto, parafraseando Roger Chartier (1990, p.123).

Para atingir este fim é preciso que o pesquisador esteja atento, é necessário estar à espreita para que nenhum detalhe fique fora do raio de sua leitura e os significados cheguem à superfície da tessitura textual. Chartier, na obra supra citada, afirmar que “o leitor para depreender, de maneira mais otimizada, os sentidos de um texto é preciso que ele atente para três pólos preponderantes: o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera” (CHARTIER, 1990, p.127).

Nesse sentido, podemos intuir que qualquer alteração, em um destes três pólos, por mínima que seja, poderá interferir na compreensão do texto, trazendo para o contexto do folheto, uma alteração tipográfica de uma edição para outra deste folheto. Uma mudança no componente do *suporte*, por exemplo, causará um problema para que o estudioso chegue a um sentido mais “exato” do texto, pois não tem de saber se esta alteração foi intencional e daí mais efeito estilístico do autor, ou se foi simplesmente erro do tipógrafo, e como bem sabemos, problemas deste tipo são muito comuns no âmbito da literatura popular, o que dificulta o ato da leitura.

Outra questão importante, ainda no tocante ao ato de ler do pesquisador, é o fato de estudar um autor em plena produção literária, desse modo sua obra ainda está em um processo contínuo de elaboração. Esta é uma tarefa, no mínimo, complexa pois sempre que o autor lança um novo livro, uma nova história, um poema com característica diferente, etc, o estudioso deve ter um olhar mais clínico para chegar a estes possíveis novos significados.

Esta questão complica-se mais ainda quando estamos diante de um poeta popular que ainda está produzindo, pois o folheto é um poema relativamente curto e por isso “fácil de editar”, devido o custo ser baixo; dependendo do tema tem uma vendagem razoável, o que facilitará as reedições. Assim, um poeta de bancada pode lançar no mercado um número considerável de folhetos por semestre e este número duplicará, com certeza, ao final do ano.

Diante de todas essas circunstâncias estamos nós, caçando furtivamente, pistas que este autor-objeto-de-estudo tem a nos oferecer nos seus textos. E diante de toda esta plena produção, procuramos mudar, acrescentar as informações mais recentes sobre a obra/processo deste autor.

Talvez seja por isso que as bibliotecas das universidades estão cheias de monografias, dissertações e teses sobre autores que deixaram seu legado literário definido, o que faz com que a pesquisa seja menos problemática, pois já se tem uma fortuna crítica, com um olhar mais amplo sobre o mesmo. Contudo, é importante ressaltar que seguir o caminho oposto é

uma empreitada prazerosa para quem pesquisa, pois há sempre um evento novo para fomentar a pesquisa, como também a possibilidade de um contato efetivo com o seu objeto de estudo: o autor.

É sob esta perspectiva que nosso trabalho está envolvido, nesse olhar ainda em processo, pois a obra de Manoel Monteiro está se edificando dia após dia. Por isso, não temos nenhuma pretensão de determinar um perfil absoluto de sua obra, até seria impossível, pois a Literatura é arte, e diante de um objeto artístico não há com ter uma postura monolítica, unilateral. Queremos apenas sinalizar para o modo como a obra monteiriana vem se postando nestes mais de cinquenta anos de intensa produção literária. Para isso, principalmente no momento reservado para análise de alguns folhetos, estaremos chamando a atenção para os temas mais recorrentes desta obra, priorizando os poemas que se utilizam da ironia e do humor; como também estaremos categorizando-os tematicamente, tomando por base os temas mais recorrentes das suas narrativas, para apresentarmos alguns vieses presentes na obra do poeta.

2.1. Folheto de feira: um objeto multifacetado

Nunca foi uma tarefa fácil traçar uma linha cronológica da Literatura de Cordel, por ser este um objeto de estudo multifacetado. Esta característica exige do estudioso desprender-se de um olhar tendencioso e unilateral, pois o folheto traz consigo a capacidade de ser “múltiplo”, isso porque ele não pode ser restringido àquela famosa brochura que chega a nossas mãos, seja ao comprarmos na feira ou em quiosque no shopping. Desse modo, faz-se necessário conceber este modelo de literatura um todo, desde a sua produção, passando por sua venda, até chegar ao seu leitor/ouvinte final.

Por isso, trilhar os vários caminhos percorridos por esta modalidade poética custou muitos aos pesquisadores, pois o poeta popular nunca teve a preocupação com autoria ou como datar os folhetos, enfim, sistematizar toda sua produção literária. Até porque, uma boa parte da poesia popular era, num primeiro momento, produzida oralmente, o que dificultava também se ter uma história ou poema em sua versão “original”.

Esta questão, a da oralidade, é uma possível versão original para um determinado folheto de cordel, questão que foi e é amplamente discutida entre os teóricos que estudam a cultura popular. Tanto que Carlo Ginzburg (1987) no prefácio da edição italiana do seu livro *O queijo e os vermes* retoma esta discussão ao afirmar:

Ainda hoje a cultura das classes subalternas é (muito mais, se pensarmos nos séculos passados) predominantemente *oral*, e os historiadores não podem se pôr a conversar com os camponeses do século XVI (além disso, não se sabe se os compreenderiam). Precisam então servi-se sobretudo de fontes escritas (eventualmente arqueológicas) que são duplamente indiretas: por serem *escritas* e, em geral, de autoria de indivíduos, uns mais outros menos, abertamente ligados à cultura dominante. Isso significa que os pensamentos, crenças, esperanças dos camponeses e artesãos do passado chegam até nós através de filtros e intermediários que os deformam (GINZBURG, 1987, p. 17).

Ginzburg apresenta o contraste entre o *oral e o escrito*, não no sentido de supervalorizar uma delas, mas para demonstrar, que devido a cultura popular estar inserida na primeira, muitas das histórias produzidas pelo poeta popular, por exemplo, perderam-se ou adentram-se no domínio coletivo, por não terem quem as reproduzissem o mais próximo de sua matriz.

É notório que, em relação ao folheto nordestino, principalmente, depois de Leandro Gomes de Barros, essa face mudou um pouco, pois o poeta paraibano passou a registrar as histórias que eram orais para a escrita, criando assim o folheto de feira no formato que temos hoje. A diferença desta transposição da escrita feita por Leandro para daquela apresentada por Ginzburg, está na quebra do paradigma escrita/cultura dominante, isso porque o poeta surge da *classe subalterna*, como denomina o teórico d’*O queijo e os vermes* aqueles que não fazem parte da classe dominante. Com esta transposição Leandro Gomes de Barros consegue fundir o oral e o escrito.

Contudo, com o passar do tempo, tornou-se a se perder a questão da autoria dos folhetos, pois quando o poeta criador de uma determinada história ou sua família vendia os direitos autorais, quem os compravam acabava retirando o nome do autor original e colocando o seu nome como proprietário, Por isso, há muito folheto publicado que há dois autores, como o caso do famoso *Romance do Pavão Misterioso* que por muito tempo foi tido como de João Melquíades e só depois descobriu-se, por meio de uma edição mais antiga do folheto, que o mesmo pertencia a José Camelo de Melo Rezende.

Vê-se então, que traçar uma gênese definitiva, se é que há, desta modalidade literária é muito difícil, até porque como bem sabemos a história de maneira geral se processa descontinuamente e esse processo acontece também com o folheto de feira. Partindo desta concepção, fica mais fácil fugirmos da visão essencialista imposta pelo movimento folclorista.

Nesse sentido, Foucault (1979) afirma:

Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; e tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim um identidade primeira[...] O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate. (FOUCAULT 1979, p. 18)

Sendo assim, não há como estudar ou compreender o folheto de feira sem retirar tais *disfarces* apresentados por Foucault. Para isso, faz-se necessário compreender este tipo de literatura no espaço do Nordeste, pois de acordo com Durval Albuquerque JR. (2001) os poetas populares, através de suas histórias, promovem a construção daquilo que venha a ser esta região, seja reforçando os discursos da elite, seja negando-os. Nesse sentido, não há como desvencilhar o debate em torno do folheto de feira e a concepção de nordestinidade. Desse modo, Galvão (2001) comenta que o enraizamento do folheto na região facilitou o “apoderamento” das classes dominantes deste gênero e, principalmente, de seus temas para construir a idéia de “Nordeste”:

Como se pode observar, o fato de o cordel ter se desenvolvido quase que exclusivamente em alguns estados do Nordeste brasileiro é a partir da naturalização da região, que teria, intrinsecamente a predisposição para escolher este tipo de literatura. Durval Muniz Albuquerque Júnior (1994 – 1999), baseando-se em grande medida na obra de Michel Foucault. Mostra, ao longo de seu trabalho sobre a “invenção” do Nordeste, como, a partir, do surgimento da região como um território específico – fenômeno que ocorre na final da década de 1910 – em conjunto de práticas e discurso, de enunciados e imagens que se remetem com certa regularidade vão se instituindo uma identidade supostamente “natural” para a região. Esse textos e imagens, que ganham foro de verdade, homogeneizam esse espaço através do apagamento das multiplicidades que o caracterizam. (GALVÃO, 2001, p. 35)

Compreendemos que não há mais como acreditarmos em uma visão padronizada e homogênea do folheto de feira, como pensavam muitos pesquisadores da cultura popular. Pois, assim como é complexa a construção daquilo que venha a ser Nordeste, também é complexa a composição, distribuição e público leitor/ouvinte do folheto. No entanto, este viés pouco explorado por aqueles intelectuais, que insistiam em torno da ideia do “ser nordestino”, muitas vezes com objetivos meramente ligados à politicagem, para compor um falso sentimento de “irmandade” entre os nove estados nordestinos, mas que na verdade diluem e marginalizam a cultura desta região.

Só a partir dos anos de 1990, é que esta feitichização em torno da idéia de Nordeste começou a ser combatida, como se observa em Penna (1992). O que impulsiona esta mudança

de pensamento foram as novas teorias que começam a ser divulgadas no final da década 80 e que afloram nos anos seguinte. Estas colocam em xeque tudo o que foi construído em torno da Cultura Popular, pois vai de encontro aos pensamentos folcloristas, que impunham ao popular a condição de “arte pura” e que por estar a ponto de desaparecer, diante das novas tecnologias, necessita de alguém que a “resgate”. Nesse sentido, a década de 90 foi marcada por uma nova visão do popular, que começa a ser revalorizada e suas mais variadas manifestações artísticas são compreendidas em todo o seu processo de produção e não apenas com um produto acabado, mas em constante transformação e revalorização:

Essa revalorização está pautada, na maioria das vezes, ao contrário do que aconteceu na década de 70, em uma re-significação, em um reordenamento, uma atualização e em uma sofisticação de linguagens, muitas vezes influenciadas por movimentos de vanguarda – nacionais e internacionais -, o que tem provocado um certo mal-estar entre os que acreditam na existência de uma cultura popular pura. (GALVÃO, 2002, p.18)

Assim, partindo das concepções e definições “fechadas” dos estudos folclóricos, os pesquisadores dessa nova vertente confrontam as duas produções, a literatura de cordel portuguesa e a do Nordeste brasileiro, para traçar um perfil diferenciador entre essas formas de literatura. Compreendendo, então, que o campo de atuação do folheto é muito mais abrangente do que o pensado por críticos como Câmara Cascudo e Sílvio Romero, que o restringia muitas vezes à nacionalidade Portugal/Brasil ou ao ambiente interiorano e/ou rural.

Esta segunda atitude excluía do processo de leitura todos aqueles que não constituíam tais ambientes, desconsiderado, portanto, que uma pessoa de área mais urbanizada, por exemplo, pudesse se interessar pelo folheto e suas histórias. Esquecendo algo que também é essencial, a origem da produção do folheto se dava, geralmente, no centro urbano, o ponto de partida do vate e talvez do vendedor, pois era nele que se encontrava a “tecnologia” para a impressão das histórias: a tipografia. Este aspecto tipografia e o público, descritos por aqueles autores, permite inferir que as pessoas da cidade poderiam consumir este tipo de literatura.

Percebemos que este novo viés rompe com o discurso hegemônico, que sempre compreendeu o público receptor dos versos de feira, e as demais manifestações populares, como uma massa uniforme e linear. Visão esta reducionista, pois compreendia que o estudo do popular era feito com um método que só analisava o objeto pesquisado, em nosso caso o cordel pronto e acabado, mas não ampliava observação para todo o processo social que o envolvia. Pois, de acordo com Canclini (1992), *analisar a arte já não é analisar apenas as obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais. Em que a interação entre*

os membros do campo gera e renova o sentido(p.) e Literatura de cordel é arte e que por isso está em um constante processo de mutação e de *hibridização*.

Quanto à primeira atitude Márcia Abreu defende a teoria de que há um abismo, relativamente grande, entre o Cordel do nordeste brasileiro e o português. No seu livro *Histórias de cordéis e folhetos*, já na introdução ela apresenta:

(...) os estudiosos dessa literatura, tanto em Portugal como no Brasil, têm, frequentemente, estabelecido uma relação de dependência entre a produção nordestina e a lusitana. Alguns formulam a hipótese de maneira genérica, como Manuel Diégues Júnior, dizendo que “tem-se atribuído às folhas volantes lusitanas a origem da nossa literatura de cordel”. Outros mais categóricos, afirmam uma origem “ibérica” “incontestável”, mas não dizem por quê. Todos concordam, entretanto, que o material português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira: fala-se em “adaptação”, “recriação”, “transformações”, “desdobramentos”, fusão entre a “literatura popular ibérica” e a “prática do poetas improvisadores”, sem que jamais se tenha tentado um cotejo entre as duas condições de produção ou entre os textos efetivamente produzidos em Portugal e no Brasil. (ABREU: 1999, p. 17)

Isso acontece porque tais pesquisadores não foram tão criteriosos. Suas afirmações, de acordo com Márcia Abreu, necessitavam ser revistas, pois, até o momento de sua pesquisa ser publicada, o discurso sobre cultura popular era um só e não havia uma contestação mais apurada, coesa.

Os folhetos produzidos no Nordeste, de uma forma indireta, já vinham sendo praticado em nossa região antes mesmo dos “cinco livros do povo” chegarem ao Brasil e dos nossos poetas populares terem acesso à escrita. É certo que não se tem um registro preciso ou um rastreamento milimétrico desta modalidade, mas alguns pesquisadores e Abreu (1999) ratificam isso, já se tinha notícia de algumas pejeas e cantorias que eram realizadas dentro do aspecto formal estrutural dos cordéis, sendo vistos por alguns, com sendo uma transfiguração do romanceiro português. Sobre o registro escrito Márcia Abreu afirma:

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

Essa tradição reservou o lugar de fundador a Agostinho Nunes da Costa, que viveu entre 1797 e 1858. Provavelmente já havia cantadores antes dele, mas seu nome permaneceu como o de um iniciador, ou conforme Átila de Almeida, “no princípio não foi o caos, foi Agostinho Nunes Costa”. (ABREU, 1999, p. 74)

Como bem sabemos, o cordel tem sua base estrutural na oralidade e, neste sentido, nossos índios, como também os negros aqui escravizados, cultivavam suas próprias narrativas (no caso desses últimos as chamadas *passadas*) e por consequência a mistura destes dois povos com alguns mestiços que viviam neste mundo de iletrados, instituíram uma literatura, mesmo que incipiente, com traços tipicamente “brasileiros”, e isto foi notado pelos Modernistas de 22, por exemplo, e pelo próprio Drummond em um artigo publicado na revista *Fon-Fon*, quando este tece elogios ao poeta popular Leandro Gomes de Barros.

Nesse sentido, como o folheto de feira é a representação dessa literatura oral, ela se apresenta como uma espécie de primeira literatura “tupiniquim”, ou seja, uma arte literária nossa, traço tão almejado pelos Românticos e pelos poetas de 22, que já estava sendo praticado pelos poetas populares, num primeiro momento, pelos violeiros e cantadores, de modo oral e, depois, por intermédio dos poetas de bancada.

Ainda refletindo sobre esta afirmação acima, vê-se que a relação do cordel com a oralidade foi de extrema importância, pois no início deste tipo de literatura e até mais ou menos por volta de 1970, o público destes poemas em sua maioria não sabia ler, o que fazia deles muito mais ouvinte. E bons ouvintes. Pois, além de decorarem as histórias, o que facilitou o registro das pelejas antigas, aprendiam os aspectos formais como: os tipos de métricas, rimas, se o verso era de pé quebrado ou não, etc, tudo isso aprendiam só de ouvir e se caso o poeta falhasse em um destes requisitos, mesmo sendo um bom enredo, o folheto não tinha saída, tamanha era a exigência deste público. Assim, por mais que os poetas quisessem inovar, principalmente no que diz respeito à forma, não conseguiam.

Podemos intuir, ainda, que alguns poetas populares tenham tentado iniciar, em nossa literatura, uma poesia pautada numa certa “liberdade” formal, porém “forçados” pelos seus leitores/ouvintes o poeta volta a produzir dentro da “forma” tradicional, porque precisa vender os folhetos.

Portanto, diante do exposto, não há como conservar a ideia de que a nossa Literatura de Cordel tem sua gênese imbricada nas entranhas lusas, fazendo até conjecturarmos a ideia de que o “simples” folheto de feira, produzido no Nordeste Brasileiro, pode ter sido uma das primeiras produções literárias tipicamente brasileiras.

Contudo, também não podemos deixar de lado todo o esforço dos pesquisadores folcloristas, pois eles foram os primeiros a lançar um olhar mais detido para a Literatura Popular, mesmo que muitas vezes este olhar seja míope, e esta atitude de tentar compreender ao trazer à tona o “cordel”, por exemplo, trouxe para nós meios viáveis para prosseguirmos no

caminho da investigação e, assim, podermos lançar este novo olhar sobre esta arte produzida ,em sua gênese, pelo povo.

2.2 Literatura de Cordel e o Nordeste brasileiro: onde tudo começou.

Poderíamos iniciar este subtópico dizendo que o Nordeste brasileiro é a região que mais teve e tem poetas populares por metro quadrado em todo território nacional. Além da quantidade de poetas populares que aqui surgiu, podemos ainda afirmar que é do Nordeste os principais nomes da Literatura de Cordel, que se destacaram pela qualidade dos temas e pela técnica de contar histórias em versos.

O Cordel brasileiro inicia sua produção no Nordeste e depois da “diáspora nordestina” ganha às demais regiões brasileiras. Por isso, que este tipo de literatura, de uma forma ou de outra, faz parte da construção da identidade de muitos nordestinos, principalmente aqueles que viveram no período áureo desta modalidade literária (1920 – 1970).

Esta diáspora serviu, e muito, para o avanço deste tipo de poesia pelo país, pois muitos dos nordestinos fugindo da seca levam no seu “matulão” muitos dos folhetos de feira, para matar a saudade de sua terra e encurtar o tempo, abreviando o sonho da volta. Desse modo, o folheto com suas histórias, com a cor de um local que este nordestino bem conhecia trazia a sua memória o seu destino fragmentado no seu passado e no seu presente, mas paradoxalmente interligado pela leitura do romance de feira. Por isso o cordel se espalhou por todo território nacional ou por onde havia nordestino neste país.

Para uma maior compreensão dessa carência do migrante suprida pelo que a linguagem naquele momento de leitura/audição podia ofertá-lo Penna (1992) nos diz :

Por um lado, portanto, é através da linguagem que a experiência pode ser resgatada; que – nos termos de Bosi (1987:18) – a memória pode ser socializada: é a linguagem que reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual’. No entanto, a linguagem não *expressa* apenas a experiência, mas antes a *constitui*, pois é através dela que o migrante constrói uma representação de sua própria vida, dando-lhe significado.(PENNA, 1992, p. 90)

É por isso que muitos folhetos e também cordelistas são achados em São Paulo, Rio de Janeiro, primeiros espaços da migração dos nordestinos, e até em Manaus, para onde foram na

busca de enriquecer ou simplesmente encontrar trabalho e melhores condições de vida, com a extração da borracha.

Nestas localidades, com o passar dos anos, os poetas começam a adequar os temas de outrora, que eram em sua maioria interioranos (como o cangaço, os coronéis, os santos, rapto de donzelas, etc.) passando a tratar de assuntos ligados à vida urbana. Assim, o poeta que cantava a falta de chuva no sertão se vê, no perímetro urbano, na condição de explorar nos seus folhetos o excesso tremendo dessa chuva. Isto acontece, por exemplo, com Apolônio Alves, poeta paraibano, que por ter morado muito tempo no Rio de Janeiro, escreveu muitas de suas histórias tratando sobre a problemática das enchentes nas grandes cidades. Este aspecto reitera o que Ribeiro (2007), afirma que o folheto ganha novos horizontes na atualidade e podemos compreender estas mudanças, guardadas as devidas proporções, também ocorriam anteriormente.

Acreditamos que se o Nordeste foi a principal região para produção deste tipo de literatura, a Paraíba sem dúvida foi o seu maior berço. Isso, porque foi neste estado que nasceu ou radicou-se os principais poetas populares da Literatura de Cordel, foram eles, além dos já citados: José Alves Sobrinho (que também era pesquisador e estudioso da cultura popular); Manoel Camilo dos Santos, João Martins de Athaide, Francisco das Chargas Batista, Leandro Gomes de Barros, o próprio Manoel Monteiro - exemplo de alguém radicado na Paraíba e que em Campina Grande (como vimos) ganhou, enfim, status de poeta -, isto para citar os mais conhecidos.

Nesse sentido, vejamos o que Márcia Abreu (1999) sinaliza ao comentar sobre um folheto de Rodolfo Cavalcante:

Rodolfo Cavalcante indica distinções importantes entre os folhetos nordestinos e europeus – “no Brasil é diferente”-, apontando como ponto central desta divergência a questão formal: o folheto nordestino “tem que ser todo rimado / com a sua própria estrutura / versificado (...) com a métrica mais pura”. Nisto reside a característica fundamental dos folhetos nordestino, que pautam por regras rigidamente estabelecidas quanto à rima, à métrica e à estruturação do texto, regras estas conhecidas pelos autores e pelo público.

A obrigatoriedade de se utilizar uma forma fixa parece ser uma criação local, pois não há, em Portugal, tal uniformidade. (ABREU: 1999, p. 108)

Partindo deste comentário, vemos que os poetas nordestinos estabelecem a originalidade do folheto em nosso país, verticalizando, sem dúvida, a distinção entre os que eram produzidos em Portugal e os que aqui são publicados, o que oferta mais ainda ao Nordeste o caráter de principal nascedouro desta modalidade literária.

Capítulo 3

Iluminando o labirinto dos versos monteiriano

CAPÍTULO 3

Iluminando o labirinto dos versos monteiriano

3.1 *Homo ludens e homo ridens*: uma metáfora do humor e do riso

*Sorrir
Vai mentindo a tua dor
E ao notar que tu sorris
Todo mundo irá supor
Que és feliz
(Charles Charplin/ versão: Braguinha)*

“Verba vana aut risui apta non loqui.”

Viramo-nos. Quem tinha falado era um monge curvado pelo peso dos anos, branco como a neve, não digo só o cabelo, mas também o rosto, as pupilas. Percebi que era cego. A voz ainda era majestosa e os membros poderosos, embora o corpo tivesse encolhido pelo peso da idade.[...]

“Espero que não vos tenhais irritado com minhas palavras”, disse o velho em tom brusco. “Ouvi pessoas que riam de coisas risíveis e lembrei-lhes de um dos princípios de nossa regra. E como disse o salmista, se os monges devem abster-se de boas conversas pelo voto do silêncio, por muito maior razão deve subtrair-se às más conversas. (ECO, 1983, p. 99 – 100)

Fizemos questão de abrirmos a análise desta categoria com este trecho d’*O Nome da Rosa*, por acreditarmos que nele está contido um dos principais debates, dentro de um romance: a questão do humor e do riso. Por isso, é uma motivação para o objeto deste estudo, o discurso de Eco supracitado.

Após o trecho acima apresentado, principalmente após a fala de Jorge de Burgos, teremos um grande embate entre este monge cego e Willian de Baskerville, sobre as principais questões que envolvem o humor e riso naquele período medieval. É certo que por trás deste debate ficcional estão discurso e visão do próprio Eco sobre o tema, apresentando o debate em torno do humor e do riso como algo sério e digno de uma apreciação crítica mais apurada. Isso porque, “o humor é divertido e sério ao mesmo tempo; é uma qualidade da condição humana” (DRIESSEN, 2000, p. 251).

Neste romance, Umberto Eco retrata em seu enredo uma trama de mortes em torno de um livro misterioso: o possível segundo livro da *Poética* de Aristóteles, considerado perdido. Com este enredo, o autor italiano traz à tona o velho debate sobre o humor iniciado na Antiguidade Clássica e rediscutindo-a no contexto medieval. Neste enredo de *O Nome da Rosa*, vemos que este segundo livro da *Poética*, acaba sendo o fio de Ariadne que une duas

visões de mundo distintas em torno da concepção do humor: a clássica e medieval. Até porque é através do filósofo Aristóteles que começa uma sistematização do estudo sobre o humor. Sob este aspecto Bremmer e Roodenburg (2000) nos apresenta o seguinte:

O humor foi estudado pela primeira vez de forma sistemática na Antiguidade. Infelizmente, não é possível acompanhar as teorias antigas sobre o humor de modo satisfatório, já que o segundo o livro da *Poética* de Aristóteles, dedicado à comédia, se perdera para sempre...(BREMNER & ROODENBURG, 2000,p.17)

Como vemos, a discussão em torno deste tema perpassa séculos e chega até nós em plena contemporaneidade, com bastante força, pois estes dois elementos juntos – humor e riso - acabam sendo uma espécie de espelho para sociedade, refletindo aquilo que muitas vezes não se quer mostrar. Principalmente quando o humor e o riso estão relacionados ao texto literário.

É necessário afirmarmos que nesta categoria, não temos a intenção de tentar definir o humor em sua plenitude, pois acreditamos que se tentássemos tal empreitada estaríamos impondo uma camisa de força a um tema por demais complexo e múltiplo por si só. Nesse sentido, concordamos com o que Georges Minois (2003) apresenta em seu livro *Histórias do Riso e do Escárnio*:

A primeira qualidade do humor é que é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como o espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido. O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho para si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível. (MINOIS, p. 79)

Estaremos, então, buscando compreender o modo com este aspecto é utilizado pelo poeta Manoel Monteiro em seus versos. E como as cenas cômicas são constituídas e construídas por ele, como também os seus efeitos de sentidos.

Segundo alguns estudiosos, o humor, por consequência o riso, faz parte do caráter humano e, portanto, são indissociáveis. Tanto que Bergson (1983) no seu livro *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* afirma que só há comédia naquilo que envolve as atitudes humanas, distante disso, não há nada de engraçado na vida de um modo geral, não ser nos contextos em que há humanos envolvidos. Nesse sentido, acreditamos que Bergson retoma a

idéia de antigos pensadores, como faz Eco no interior do debate entre Jorge de Burgos e Willian de Baskerville, quando estes afirmavam que *o homem é o único animal que ri*.

Riam de coisas risíveis, este é o pensamento de Burgos. E ele tem razão, só rimos daquilo que nos provoca o riso. Isto acontece porque o “achar engraçado” está diretamente interligado aquilo que é “desprezível”, “feio”, “caricatural” ou até mesmo aquilo que é “trágico”, elementos bastante explorados por quem promove o riso por intermédio do humor. É o que Bakhtin (2008) chama de *realismo grotesco*, no qual se exalta aquilo que se procura esconder como excrementos e dejetos humanos, órgãos genitais, etc.

Isto pode ser notado em alguns versos do poeta Manoel Monteiro:

Pinto e seu humor azedo
Melhor não vi e nem quero.
Jamais perdia seu tempo
Com nhem-nhem, lero-lero.
Para pergunta imbecil
Tinha paciência zero.
[...]

Pinto andava no terreiro
Numa procura suposta
Quando alguém lhe perguntou .
Procura o que? A resposta
De pinto foi: Meu amigo
Sou Pinto, procuro bosta.

Louro não, esse levava
A vida na brincadeira
Gostava de tomar cachaça
Adorava uma rameira
Pode-se dizer que Louro
Foi boêmio a vida inteira.

Cantando um Mourão com Pinto
Nas noites do Pajeu
Louro disse que colete
É o mesmo que anda nu
Porque nem cobre o cacete
Nem a rega do cu.

Louro era assim brincalhão
Pinto turrão e azedo.
Um bonzinho, outro torpedo
Que oponente ao vê-los
Tremia as bases de medo.

(MONTEIRO. *A grande peleja de Pinto com Lourival*.2004, p. 04- 05)

O folheto apresentado é uma *peleja* imaginada pelo poeta, que se diz testemunha ocular do encontro entre estes dois grandes violeiros que realmente existiram. Sabemos que o duelo entre poetas é um gênero ligado à oralidade e somada à performance e à criatividade no improviso dos cantadores um dos dois ganhavam o embate. Todavia, quando este evento é transposto para os versos do folheto ou quando é criado pelo poeta acaba tornando-se *peleja*.

Neste gênero é muito comum um cantador incitar o outro, menosprezando-o seja quanto à inteligência, seja em relação as suas vestimentas e costumes, muitas vezes tocando em assunto de fórum pessoal, para tentar desestabilizar o oponente. Para alcançar este objetivo, os cantadores escolhem ou “inventam”, episódios burlescos e comprometedores, por intermédio de palavras não convencionais para vencer de vez o outro cantador. Contudo, ao término do folheto de *peleja* não há vencedores, há sempre uma espécie de empate técnico entre os dois violeiros, de modo, que os artistas populares dividem o dinheiro das apostas e acabam cantando juntos até o fim do evento.

Voltando às estrofes transcritas acima, percebemos que Manoel Monteiro lança mão, em alguns momentos, do recurso da ambiguidade para promover o humor e riso nos seus leitores. Isso fica notório quando o poeta faz um trocadilho com o duplo sentido no nome do poeta Pinto. O jogo de sentidos se dá porque o pinto ave tem uma tendência de bicar no “terreiro” dejetos, daí a resposta intransigente do cantador: *Sou Pinto, procuro bosta*. Esta ambigüidade é previamente anunciada no seguinte verso: *Pinto andava no terreiro*, veja que a primeira vista há mistura de sentido entre o Pinto personagem do folheto e o pinto ave, o causador desta confusão é a expressão “andava no terreiro”, geralmente associada não ao homem que caminha, mas ao animal que cisca.

Quanto ao apelo as palavras “bosta”, “nu”, “cacete” e “cu”, estão relacionados ao *realismo grotesco* do qual fala Bakhtin. Pois como estas palavras fazem parte de um campo semântico “impuro” para o um discurso público, pois os poetas estão duelando para um determinado grupo de ouvintes, em detrimento daquele que é privado. Contudo, o poeta popular procura este viés para estabelecer o humor, provocar o riso, mesmo que para isso rompa com a falsa moral social. É através delas que se incita o adversário, mantendo a disputa acirrada, dessa forma, o cantador prende a atenção do espectador e conquista o apoio de uma parcela dos ouvintes.

Nesse sentido, há em boa parte da cultura popular, que por muito tempo viveu em um sistema paralelo à literatura dita erudita -, a supervalorização de palavras e expressões ligadas ao *baixo corporal*, como vimos nos trechos acima. De acordo ainda com o pesquisador russo, tal atitude era tomada pelos que faziam a cultura popular como uma forma de inversão dos

valores, como uma forma de resistência, quebrando com os padrões hegemônicos, para, desse modo, estabelecer o riso como modelo de rompimento, e por meio deste, lança um olhar mais crítico diante da realidade. Assim, este riso provido pela literatura popular encontrou uma forma de nos demonstrar o quanto somos humanos:

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual, No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase que completamente sua significação regeneradora e transforma-se em “vida inferior”. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão de temor que inspira o mundo e procura comunicar esse temor aos seus leitores (“aterrorizá-los”). As imagens grotescas da cultura popular] procuram assustar o leitor... (BAKHTIN,2008, p. 34)

Vemos que esta ideia estabelecida na cultura popular apresentada por Bakhtin para fazer acontecer o humor, não se faz necessário o apoio na “estética do belo” tão valorizada na contemporaneidade, mas no retirar das capas e máscaras sociais preestabelecidas, estabelecendo uma estética pautada naquilo que consideramos “horrrível”, “grotesco”. Contudo, estamos sempre a reproduzir aspectos desta “vida inferior”, porém preferimos que camuflá-las em nossa privacidade.

Em um sentido mais amplo, acreditamos que cultura popular, mais precisamente a literatura dos folhetos de cordel, democratiza o acesso do povo ao mundo letrado e por meio deste há várias possibilidades de percepção de uma vida social mais efetiva. Além disso, podemos afirmar que o riso também foi democratizado, pois não é de hoje que vemos artistas populares em feiras, praças, logradouros públicos em geral, tentando proporcionar num “preço mais acessível” o humor, “produto” reservado por muito as camadas mais altas da sociedade. Como se vê o humor e riso, outrora preso às quatro paredes da corte ou do teatro, ganha liberdade na voz do artista popular, não se restringindo apenas a um período predeterminado, nem a lugares específicos.

Minois (2003) demonstra bem essa liberdade promovida pelo riso popular ainda no século XVIII e como ele pode ser considerado símbolo da resistência do povo:

Como era o riso popular no século XVIII? Apesar das pressões exercidas pelas autoridades, o povo continua a rir. Como diria, na Restauração, o advogado Dupin: “O rei reina, o ministro governa e aumenta impostos, os franceses se submetem mas riem”. É um dos raros prazeres que não são taxados (MINOIS, 2003, p. 452.).

Nesse sentido, como já comentamos anteriormente, as feiras livres acabam tornando-se o principal palco da literatura popular e esta acaba surgindo como afronta, como símbolo de

resistência ao poder hegemônico de cada época. A aglomeração em torno do poeta, no interior destas feiras, demonstra a importância que o povo dá em ouvir uma determinada história não a sós, como também a valorização do riso em coletivo. Mary Lee Townsend (2000) analisando essa questão conclui:

Rir junto significava participar de uma cultura comum, uma forma de comunicação sobre assuntos de interesse mútuo. Assim sendo, o humor ajudava a construir um espaço público, um campo ou arena onde poderiam ser discutidos todos os tipos de idéias, fossem elas políticas, sociais ou morais. As visões expressas dentro deste espaço nunca eram monolíticas ou uniformes. O humor popular estabelecia um sentido de comunidade entre os participantes mas, ao mesmo tempo, ajudava a definir e esclarecer as diferenças dentro daquela comunidade. O riso, fosse ele trivial, subversivo ou um pouco de cada, fazia parte de um debate público constante... (TOWNSEND, 2000, p228)

Por isso, quando um fazendeiro convidava violeiros para participarem de uma pejeja em sua casa chamava boa parte da vizinhança; até mesmo o homem simples da zona rural ao comprar um novo folheto na feira, anunciava a todos que fossem a sua humilde casa para escutar – de quem sabia ler na comunidade – a leitura do mesmo. É certo que este contexto monta-se devido ao fato de o folheto ser um texto que conflui para si o oral e o gráfico, de modo tal que estas duas características tão díspares acabam-se tornando uma coisa só; afinal de contas “a literatura não passa necessariamente pelo código escrito” (MAINGUENEAU 1995, p. 86). Outra questão importante para que este ajuntamento ocorra, está relacionado aos temas, pois como bem sabemos os poetas podem explorar em seus folhetos todo e qualquer tema.

Retomando a ideia da inversão de valores (iniciada anteriormente) proposta pelo poeta popular como forma de resistência, gostaríamos de trazer o que Nóbrega (2007) afirma - ao analisar a poética de Hermilo Borba Filho, mas que pode ser aplicada (salvaguardando as devidas proporções) ao poeta aqui apresentado-, sobre esta questão:

O escritor pernambucano, Hermilo Borba Filho, desenvolveu uma literatura comprometida com uma cultura de resistência. Para pôr em prática o seu projeto literário, fez uso de categorias diversificadas, centradas na carnavalização, a obscenidade e elementos da cultura, entre outros e, assim, elaborou textos cujas marcas discursivas perpassam a significação puramente lingüística, concorrendo para demonstrar o que a natureza social das variações estilísticas... [...]

Instala-se uma visão crítica, com elementos de comicidade que engloba o palavrão como requintes pornográficos e obscenos. O discurso retoma do registro do já-dito e o interdito o que contribui para que a psicologia do corpo social se manifeste sob a forma de sementeira de significações. Borba Filho, mestre das artimanhas da linguagem, consegue criar efeitos de sentido entre os locutores, que nem sempre estão aberto à carnavalização desenvolvida para chocar, e escandalizar (NÓBREGA, 2007, p. 41).

É importante destacar que na relação entre o humor e a literatura houve sempre uma preocupação com o decoro, uma ideia de purismo geralmente estabelecida pelas classes dominantes ao longo do tempo. Tal concepção começa a tolher o humor, determinando onde e como a arte cômica deveria se desenvolver. Por isso que as damas, os cavalheiros, o clero, etc, pelo menos em público, não participavam de determinados eventos cômicos. Assim, de acordo com Bremmer e Roodnburg (2000), no final século XVII estabeleceu-se um *humor polido* (liga à elite) e um *humor popular*.

A preocupação com o decoro era tanta, que:

Quando que os irmãos Grimm redescobriram o povo e começaram a reunir contos populares, omitiram as piadas e anedotas deliberadamente e se concentraram apenas no gênero mais inocente das lendas e dos contos de fada. Nós ainda estamos tentando preencher esse hiato. (BREMNER e ROODNBURG, 2000, p. 23),

A literatura popular foi abalada com a redução deste alcance de público, passando a ser marginalizada. Principalmente, a produção e recepção de “folhetos condenáveis” (denominados de safadeza) passaram a serem vistos com algo “desonesto” ou que rompia com a manutenção dos bons costumes, contudo, eles sempre existiram. E mesmo tendo sempre um público restrito: homens e adultos, por serem considerados *humor baixo* e provocarem um riso subversivo; mulheres e adolescente procuram burlar esta lei taciturna levados pela curiosidade - mesmo sendo uma leitura proibida¹⁷. Contudo, ao cabo da leitura, muitas vezes percebiam, que não havia nada de mais, a não ser algumas palavras obscenas ligadas ao seu dia a dia.

Desse modo, acreditamos que a forma como Manoel Monteiro exprime a linguagem nos seus textos nada mais é que constituição de “marcas discursivas cujo viés cultural é representativo da visão de mundo do interior do Nordeste: principalmente” (NÓBREGA, 2007, p. 42). Ao lermos as estrofes supracitadas rimos, pois comungamos com a mesma realidade imposta pelas palavras, conseguimos reconhecer nelas, se não todos, alguns significados dos quais também partilham o poeta. E é neste contexto de reconhecimento recíproco de sentidos que pode se estabelece o humor.

Por isso Georges Minois (2003) considera o riso como algo que esconde um grande mistério e não menos complexo, pois pode ser “alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando todas as formas de ironia, do humor do burlesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo” (MINOIS, 2003, p. 15 e 16).

¹⁷ Ver GALVÃO (2001, p. 169)

Tomando estes elementos, podemos afirmar que o humor presentifica-se no romanceiro popular como uma característica preponderante, tanto que há uma classificação específica para os folhetos que ressaltam estes aspectos: folhetos humorísticos e/ou de gracejos. Isso porque, “a cultura popular não se dissocia do cômico popular, muito pelo contrário, abre caminho para todo este manancial que faz da literatura um foco de irradiação da concepção de mundo do artista” (NÓBREGA, 2003, p. 224)

Mas como o humor aparece nos folhetos de Manoel Monteiro? Como ele ri das coisas risíveis? Responder estas perguntas é o que estaremos fazendo ao longo desta categoria de análise. Mesmo tendo a plena consciência de que “o humor é um tema enganoso e de difícil exploração em termos multiculturais e temporais” (DRIESSEN, 2000, p. 252), estamos certos de que ao perseguirmos as trilhas do cômico nos versos monteirianos estes nos levará ao mapa de um tesouro que nos comunicará, meio que narcisicamente, nosso próprio reflexo.

De início, gostaríamos de afirmar que no conjunto da obra de Manoel Monteiro são poucos os folhetos especificamente humorísticos. No entanto, durante a leitura de boa parte de suas histórias encontramos estrofes que constroem humor com se fossem peças soltas de um mosaico, contudo, dentro de sua poética, estas vão tomando forma e constituem um todo de significados, nos fazendo compreender um pouco sua visão de mundo.

A comicidade nos folhetos de Manoel Monteiro aparece em muitos casos de forma despreziosa, como é no caso d’*A grande peleja de Pinto e com Lourival*; já em outros casos ela vem debochada e rompendo com todos muitos parâmetros dos valores estabelecidos por esta sociedade contemporânea, quase sempre hipócrita. Desse modo, o riso e humor apresentam-se na poética monteiriana, até mesmo nas histórias que têm apenas algumas estrofes com caráter cômico, como uma forma de criticar, de denunciar fatos que na maioria das vezes, o contexto da sociedade atual faz questão de deixar de lado. Assim, o humor produzido nos versos desse poeta, como na literatura de modo geral, é uma forma que o escritor tem de, por intermédio do riso, chamar a atenção.

Vejamos como isto se dá, apresentando mais alguns versos d’*A grande peleja de Pinto e com Lourival*:

Outra noite Lourival
Enchia de verso a sala
Quando achegou-se um senhor
Amparado na bengala
Louro vendo o quadro triste
O descreveu nessa fala.

Louro - Quando o homem é moço forte
De todo jeito se arruma

Porém quando fica velho
 Com tudo se desapruma
 Começa andar com três pernas
 E as três não valem uma.

(MONTEIRO, 2004 p. 8. *A grande peleja de Pinto e com Lourival*)

Neste segundo trecho, o humor é estabelecido através de uma cena, que de acordo com o eu lírico que descreve a cena é *triste*: a da velhice, principalmente quando o parâmetro é a juventude. O paradoxo entre estas duas fases da vida é intensificado por intermédio das palavras “forte”, “desapruma”, “a idéia de três pernas que não valem”, estas últimas caracterizando de vez a idade senil do indivíduo, que na concepção ocidental acaba sendo um ultraje chegar a esta etapa da vida, apoiado a uma bengala.

Contudo, é importante notar que o poeta faz menção aquilo que está no senso comum a todos os ouvintes da peleja, tanto que, de acordo com o poeta, a sala está cheia. Assim, como falamos anteriormente ri-se das coisas que são tristes, das tragédias, do feio, do que é estranho, mas, principalmente, ri-se daquilo que se entende com comum, daquilo que é compartilhado. E com certeza todos ali naquela sala compartilharam da mesma risada em torno da situação do velho. Isto porque o humor procura, através do cômico, relativizar todo tipo de rotina estabelecida pelo dia a dia. Hernk Driessen (2000) analisando o modo como se dá o humor e riso no campo (o que se aproxima bem do mundo apresentado nos folhetos) contexto real das antigas pelejas, assinala o seguinte sobre este tipo de humor:

[...]com o humor há a estratégia básica de desfamiliarização: o senso comum é rompido, o inesperado é evocado, os assuntos familiares são colocados em contextos pouco conhecidos, ou mesmo chocantes, para tornar o público ou os leitores conscientes de suas próprias premissas, preconceitos e diferenças culturais (DRIESSEN, 2000, p 258)

Desse modo, acreditamos que o cantador Louro está na verdade apresentando, através de seu repente e por meio da ironia, futuro de cada um ali naquela sala. O poeta apresenta na figura do velho que entra na sala, o ciclo inevitável da vida, de modo que mesmo em meio ao riso, todos simbolicamente, aceitam o seu “destino”, contudo, naquele instante cômico, a consciência entra numa espécie de *stanbuy*, uma forma talvez de afastar ou adiar este pensamento. Nesse caso:

O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa. Em geral visto com sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza. (DUARTE, 2006, p. 51)

A ideia de destino faz-se marcante nestas estrofes acima, devido à referência intertextual com a famosa tragédia grega de Ésquilo, *Édipo Rei*. Como pode-se notar nos versos: *Começa andar com três pernas / E as três não valem uma*, estes representam uma parte do código elaborado pela Esfinge para que o personagem central da história de Ésquilo decifrasse. Como nos é notório, Édipo decifra o enigma e torna-se rei de Tebas.

Em *Viagem à Baixa da Égua: país em que macaxeira grande é supositório*¹⁸, nota-se desde o título, a conotação humorística da história que será narrada. Isto porque os autores constroem o título partindo da expressão popular “vá pra baixa da égua”, expressão que sempre diz quando se está com raiva ou chateado com alguém. Assim, metaforicamente a “baixa da égua” acaba sendo um lugar para se mandar tudo o que ruim. Seria o oposto de um lugar utópico, mas que também não existe no espaço concreto real. A promoção do humor acontece na junção destes dois planos: o do real e do imaginário, pois não há como pensar logicamente em viajar e voltar da baixa.

Quanto ao subtítulo - *país em que macaxeira grande é supositório* – teríamos o complemento comicidade iniciada no título. Só que neste momento os poetas apelam para um símbolo fálico para que o riso aconteça, pois o campo semântico, no contexto nordestino, para *macaxeira grande é supositório*, chega a ser obsceno. Desse modo, a palavra “macaxeira” e “supositório” perdem o sentido primário. É através desse jogo de palavras que os poetas estabelecem o riso, mais uma vez lançando mão do baixo corporal.

Em *Viagem à Baixa da Égua: país em que macaxeira grande é supositório* vemos que os autores, por intermédio da ironia, sátira e da carnavalização, criam um lugar diferente, um país onde os valores morais são invertidos, onde o caos se estabelece:

Sobre o país que vivemos
 Paira terrível ameaça
 Vai de ruim a pior
 Cada dia que se passa
 A lua está por um fim
 Água anda muito escassa

Sem água falta energia
 Sem esta cai a produção
 Sem produção cai o emprego
 Sem emprego a solução
 É procurar outro país
 Para se ganhar o pão

Diante desse dilema

¹⁸ Um dos poucos cordéis de Manoel Monteiro escritos em parceria.

Mesmo amando este lugar
 Abri o Mapa do Mundo
 E comecei procurar
 Um outro canto na Terra
 Em que pudesse escapar.

(...)

A BAIXA DA ÉGUA fica
 Escondida numas grotas
 É uma terra esquecida
 Desde as eras mais remotas
 Fica depois do lugar
 Onde Judas perde as botas.

Lá todos contam lorotas
 No máximo meias verdades
 É um lugar adequado
 Pra certas autoridades
 Que só merecem viver
 Penando por trás das grades.

Se quiser ir não tem erro
 Eu vou lhe dizer agora
 A BAIXA DA ÉGUA é onde
 Crocodilo rir e chora
 Linha reta faz curva
 E o Cão perdeu a espora

Embora a BAIXA ÉGUA
 Ainda viva no escuro
 Chegando a esse lugar
 Tem um letreiro no muro
 “Welcome BAIXA DA ÉGUA
 Este é o país do futuro.”
 (MONTEIRO, Vigem a baixa da égua, p. 1 e 3)

Vemos nestas estrofes, que na *Baixa da Égua* caem as cortinas e a sociedade desnuda mostra-se corruptível, isso porque algumas das normas criadas para o bem comum mostram-se frágeis demais. O eu lírico logo de início apresenta um olhar crítico diante de contexto caótico por ele descrito: *Sobre o país que vivemos / Paira terrível ameaça/ Vai de ruim a pior/ Sem água falta energia/ Sem emprego a solução*, estas más condições, tão conhecidas pelo homem nordestino, são o ponto de partida na busca de uma vida melhor. No entanto, ao se deparar com este “país” o eu lírico se vê em condições muito piores do que anteriormente:

Continuei procurando
 Para encontrar a nação
 Onde pudesse morar
 Sem passar tanta aflição
 Foi quando vim um lugar
 Que me chamou atenção.

Li em um alfarrábio velho
 Dos tempo de antigamente
 Que o país BAIXA DA ÉGUA
 Não é um decente,
 Aquilo não é lugar
 Que preste pra morar gente.

Embora um velho ditado
 Diga de modo sensato
 Ditático e explicativo
 Que pinto, parente e pato
 Cagam na casa da gente
 Comem, depois quebram o prato

Por isso a BAIXA DA ÉGUA
 Ir sozinho não convém
 Sem conhecer os perigos
 Que a BAIXA DA ÉGUA tem
 Do que já foram pra lá
 Volta um no meio de cem.

Mas conforme me disseram
 É lugar muito adequado
 Pra se manda trambiqueiro,
 Malandro e cabra safado
 Indo lá tem que ficar
 E só se for capado.

Lá tem curso de Mestrado
 E Doutorado para trambique
 Quem for reincidente
 E poucos crimes pratique
 Se só roubou uma vez
 Talvez em pedindo fique.

(MONTEIRO,2001. Viagem à Baixa da Égua, p.03)

As características da *Baixa da Égua*, estabelecem o que poderíamos chamar de anti-utopia, pois como fogem daquelas que estabelecem um lugar perfeito, agradável, harmônico – como bem mostramos no tópico sobre *O espaço utópico da feira* . Este país, por sua vez quebra todo tipo de esperança na busca de ambiente saudável e humano para a convivência, pois: *É lugar muito adequado / Pra se manda trambiqueiro,/ Malandro e cabra safado // Lá tem curso de Mestrado / E Doutorado para trambique*. Neste lugar parece-nos que o mundo está ao avesso. Seria, de acordo com Bakhtin (2008), o reflexo da *carnevalização*, que promove a total inversão do valores e é esta inversão que promove o humor no folheto. Assim, o riso daí provocado, serve para exhibir “o avesso para melhor justificar o direito,

estampar as desordens provocadas pelos comportamentos que se quer eliminar” (MINOIS, 2003, p.454).

Estes aspectos - da carnavalização e do avesso para melhor justificar o direito - de alguma maneira repetem-se em *Exaltação à cachaça*:

Cana é bom porque levanta
 O cacete e o moral
 No almoço é ideal
 E melhor depois da janta
 Limpa o peito e a garganta
 Se for tomada ao café
 O homem de Nazaré
 Que entendia de feitiço
 Começou a mostrar serviço
 Ao transformar água em “mé”.

Se beber fosse pecado
 Ou implicasse em defeito
 Jesus não teria feito
 O milagre Anunciado
 Por isso é que prelado
 Na oração principal
 Emborca o trago legal
 E um me disse uma vez
 Que quando falta xerez
 A cachaça não faz mal.
 (MONTEIRO, 2000, p. 3)

Nesses dois versos nota-se a presença total da carnavalização, pois o eu lírico numa espécie de “ode” procura exaltar a cachaça e justificar suas qualidades e benefícios. Contudo, o que ele quer, na verdade, é afastar o estigma de que consumir bebida alcoólica é pecado. Para isto procura, por meio de um jogo discursivo, argumentar contrário a esta idéia do senso comum, apelando para o próprio Jesus Cristo como exemplo: *O homem de Nazaré / Que entendia de feitiço/ Começou a mostrar serviço / Ao transformar água em “mé”*. Nestes versos notamos que o poeta inverte o sentido de “milagre” e chama de “feitiço”, esta troca não é feita apenas para construir a rima, mas na verdade o poeta subverte a semântica da narrativa bíblica que conhecemos para a primeira aparição Cristo e suas obras, associando a um personagem mais próximo da realidade popular o rezador ou curandeiro.

Esta ideia também se dá na troca do elemento base do milagre, que na narrativa bíblica é o vinho e na de Manoel Monteiro é o “mé” – expressão popular para cachaça – no entanto, o que une esta inversão é que as duas bebidas são típicas da região, a primeira em relação ao oriente e a segunda no contexto nordestino. Certo nos é também o sentido bíblico acaba sendo retomado na estrofe seguinte nos versos: *Jesus não teria feito / O milagre Anunciado*.

Retomando o foleto *Viagem à Baixa da Égua* de Manoel Monteiro e Arievaldo Viana se contrapõe diretamente a *São Saurê* de Manoel Camilo. Neste outro país o que vemos é um total equilíbrio entre o homem e a natureza, tudo favorece a vida e o bem estar. Saruê representa clamente um lugar utópico:

Avistei uma cidade
como nunca vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
ali não existe pobre
é tudo rico em geral.

Uma barra de ouro puro
sevindo de placa vi
com letras de brilhante
chegando mais perto eu li
dizia:- São Saruê
é este lugar aqui.

Qundo avistei o povo
fiquei de tudo abismado
uma gente alegre e forte
umpovo civilizado
bom, tratável e bemfazejo
por todos fui abraçado.

O povo em São Saruê
tudo tem felicidade
passa bem anda decente
não há contrariedade
não precisa trabalhar
e tem dinheiro a vontade.

(SANTOS. Viagem a São Saruê, s/d, p. 3 e 4)

Fica notória a diferença entre os dois lugares, pelo traços característicos dos ambientes em Baixa da Égua são todos trambiqueiros, ladões, trapasseiros; em São Saruê o povo é *alegre, forte, bemfazejo*. Equanto no primeiro se busca enriquecimento ilícito, por meio de fralcatuas bem arquitetadas; no segundo lugar o dinheiro se tem aos montes e não é preciso nem trabalhar, como se ele fosse consequência da honestidade de seu povo. Até porque praticamente não se precisa dele pois tudo lá tem com fartura. Para acentuar a diferenças entre os dois países basta colocar frente a frente as placas de entrada nos dois territórios:

Embora a BAIXA ÉGUA
 Ainda viva no escuro
 Chegando a esse lugar
 Tem um letreiro no muro
 “Welcome BAIXA DA ÉGUA
 Este é o país do futuro.”

(MONTEIRO. Viagem a baixa da
 égua, p. 3)

Uma barra de ouro puro
 sevindo de placa vi
 com letras de brilhante
 chegando mais perto eu li
 dizia:- São Saruê
 é este lugar aqui.

(SANTOS. Viagem a São Saruê, s/d,
 p. 4)

Partindo destes dois trechos, fica claro que Baixa da Égua é muito atrasado, a placa de boas vindas é escrita no muro, o local é escuro. É um lugar contraditório, pois como pode ser o “país do futuro” se não tem letricidade, símbolo da modernidade e tecnologia. Em contrapartida, São Saruê é um país iluminado, as letras da placas são de brilhantes. Em a Baixa da Égua o que vale é o estrangeirismo *welcome*, como se os seus habitantes tivessem uma influência ideológica de um colonizador, a ponto de negar o próprio idioma.

No folheto a Baixa da Égua os poetas fazem uma alegoria ao Brasil, devido todo o seu contexto sócio-econômico, que oferece uma subvida aos seu habitantes. Vemos que os poetas satirizam nossa realidade, na busca de construir uma *São Saurê*, quem sabe, em nosso país. Desse modo, o poeta, nos faz rir, mostrando uma realidade nua e crua de nosso país. Fazem rir daquilo que é o câncer de nossa nação: a corrupção, a falta de interesse pelas causas dos menos favorecidos, tudo isso são críticas direta aos nossos dirigentes. A comicidade deste, seria então uma espécie de antídoto para a falta de consciência de nosso povo, cujo humor age, portanto, como ferramenta de acusação. Nesse sentido, a arte (o folheto de cordel) e o humor procuram retomar valores e a moral perdidos.

3.1. Folhetos erótico-amorosos

Nesta categoria estaremos analisando os seguintes folhetos: *A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia*, *O Homem do pinto grande ou Verdadeira estória do Pinto Pelado*, *Maria Garrafada – Mestra do amor, pecadora e santa*, *Uma tragédia de amor ou... a louca dos caminhos*, pois acreditamos que estes são os folhetos em que o erotismo amoroso aparece de modo mais contundente no conjunto da obra de Manoel Monteiro, fazendo com que tenhamos, mesmo que por amostragem, uma melhor representação do nível de erotização presente na poética de Manoel Monteiro. Isto porque, há outros enredos do poeta, como é o

caso do romance¹⁹ *O preço da soberba ou A Mãe desnaturada*, que tematizam o erotismo amoroso:

O flerte, que no início
Era somente gracejos,
Foi aumentando entre os dois,
De um modo tão sobejo
Que eles não conseguiram
Sufocar tanto desejo.

Foi uma atração fatal –
Ou feliz, como queiram -:
Amor, paixão e desejo
São a lenha da fogueira
Que queima duas pessoas
Para gerar a terceira.

Assim, Clarinha e Marcelo
(Esse era o nome do moço).
Comeram a maçã do éden,
Beberam a água do poço –
Sem suspeitar dos perigos
Das feras qu´estão no fosso.
(*O preço da soberba ou A Mãe desnaturada*. p. 07)

Nestas estrofes, os versos que apresentam um campo semântico erótico amoroso, haja vista que algumas palavras, direta ou indiretamente, nos remete a tal aspecto: “flerte”, “tanto desejo”, “atração fatal”, “a lenha da fogueira”, “a maçã do éden”, “beberam a água do poço”.

Entendemos o erótico como sendo algo inerente ao ser humano. De acordo com alguns estudiosos, o erotismo é uma das forças essenciais constituinte de nossa psiquê, é algo que nos move e nos prova na busca da auto-realização. Por isso, podemos afirmar que o erotismo está intimamente ligado ao nosso dia a dia, desde o ato de vestir-se à escolha de um “grande amor”. Dessa forma, acreditamos que o erótico é algo que está além da idéia explícita do sexo, contudo, é esta a idéia que predomina no senso comum, confundindo-se, portanto, com o pornográfico.

Mesmo não sendo objetivo de nossa análise diferenciar o que é erótico e o que venha a ser pornográfico, gostaríamos de dizer, sem falso moralismo, que não são a mesma coisa. Acreditamos que o campo semântico da primeira expressão encerra em si uma conotação relacionada à sensualidade, a uma espécie de jogo no qual o objetivo é velar-se, sugerir. Nesse sentido, erótico absorve um caráter simbólico, pois pode despertar as fantasias e sonhos. Enquanto o segundo termo, o pornográfico, teria um sentido interligado à concepção do obsceno, do indecente, pois dá ênfase a imagem concreta da sexualidade.

¹⁹ O que determina o gênero no cordel é a quantidade de páginas.

Lúcia Castelo Branco (1984) afirma que demarcar um conceito homogêneo para erotismo e pornografia é muito difícil de ser feito:

[...] é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. Entretanto, parece haver alguns traços específicos aos dois fenômenos que nos permitem estabelecer uma diferenciação razoavelmente nítida entre elas. (BRANCO, 1984,p.72) .

Esta “diferenciação razoavelmente nítida”, assinalada pela autora, acreditamos que tem muito a ver com a visão de quem mira um objeto e a partir daí o concebe como sendo erótico ou não. Sendo assim, o erotismo pode ser algo mais refinado, isto para quem defende o erótico relacionado a uma estética da sexualidade; enquanto a pornografia seria algo escancarado, impudico. Ainda tomando Lucia Castelo Branco como pressuposto, temos:

Uma das discussões mais antigas que surgem que se fala de erotismo, sobretudo quando se pretende analisar as manifestações de Eros na arte, coloca-se em torno da distinção entre erotismo e pornografia. Muito julgamento de valor e juízo crítico, a respeito de obras de arte e de condutas individuais ou de grupo, se fez (ainda se faz) com base nesse distinção, freqüentemente de caráter moralizante, e pouco nítida mesmo para aqueles que dela fazem uso. (BRANCO, 1984, p.70)

Corroborando com este mesmo pensamento, gostaríamos de trazer o que afirma Moraes & Lapeiz (1984):

A variabilidade dos critérios que julgam se um obra é ou não pornográfica é grande que além de referência geral à sexualidade,pouco mais pode dizer deles. Vários livros que hoje são considerados grandes clássicos da literatura, outrora foram acusadas de obscenos e proibidos sumariamente. (MORAES & LAPEIZ,1984, p. 112).

Trazendo esta discussão para a literatura dos folhetos de feira, podemos afirmar que erotismo e pornografia se confundem, isto porque o poeta popular reproduz, muitas vezes, aquela concepção do senso comum. É o que acontece com alguns folhetos de Manoel Monteiro.

Com esta confusão de concepções, as histórias que tematizam o erotismo amoroso, sofrem certo preconceito, principalmente da parte de quem lê. Daí sua forma de classificação, rotulando todos igualmente como pornográficos ou como folhetos de “sacanagem”, de “safadeza” ou “putaria”²⁰. Isto sem falar na confusão com os folhetos engraçados, que também obtinham um tom pejorativo, pois no intuito de fazer rir apelavam muitas vezes para

²⁰ Ver *Classificação popular da literatura de cordel* de Liêdo Maranhão de Sousa, 1976.

a *imagem grotesca do corpo*²¹. Assim demonstram os versos introdutório do folheto *Maria garrafada – mestra do amor, pecadora e santa*:

Todos deram ajuda GRANDE
 Para construir CAMPINA
 E MARIA GARRAFADA
 Logo cedo, bem menina,
 Instalou próspero empório
 Que tinha como escritório
 As entranhas da vagina.
 (Maria garrafada – mestra do amor, pecadora e santa. P. 2)

Vemos nos dois últimos versos que o poeta apoiado na valorização do *baixo grotesco* inverte os valores da sociedade vigente, pois, de acordo como o poeta, nossa personagem utiliza seu órgão sexual como “instrumento e local de trabalho”. Daí a idéia de escritório, geralmente um lugar de receber pessoas para tratar de negócios. De acordo com Bakhtin (2008):

[...]todas as categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc., são transferidas ao plano material e corporal, sobretudo erótico).[...]
O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa e (BAKHTIN,2008, p.18)

Neste folheto o poeta narra a história de Maria Garrafada, que é uma espécie de homenagem saudosista a uma antiga prostituta que morava na cidade de Campina Grande. Mulher que desde cedo já se prostituía - como vê-se nos versos acima- logo montou seu próprio bordel e, que de acordo com o poeta, ficou famosa entre os homens campinense de toda classe social, não só pela sua habilidade como profissional do sexo, mas também por “criar remédios” – as garrafadas – para curar doenças venéreas. Daí, talvez o porquê do subtítulo “Mestra do amor, pecadora e santa”, visto que tinha o antídoto infalível tanto para as “doenças do coração” como para as físicas:

Numa ruazinha estreita
 Maria fez o seu ninho
 Onde – vendia um “pedaço”
 Do corpo – ou dava todinho,
 Alma, vida, coração,
 Mais amor, e mais paixão,
 Mais ternura e mais carinho
 (Maria Garrafada – Mestra do amor, pecadora e santa. p. 07)

Nesta estrofe o eu lírico faz a junção entre o erótico e o pornográfico na figura de Maria. Pois, ao passo que ela faz o “ninho de amor” - a preparação para sexo-, pois era “ternura” e “carinho”, atitudes estas relacionadas ao erotismo amoroso; era também devassa pois vendia um “pedaço” de si, era pura “paixão”, volúpia. Neste momento o tom pornográfico

²¹ Ver BAKHTIN, 2008.

presentifica-se. Todavia, acreditamos que há na imagem desta personagem um quê de amante, pois para os que ela quer bem, do seu íntimo faz surgir o brio feminino e ela se entrega por inteiro, pois dava “todinho” não seu corpo, como também alma (seu intelecto) sua vida (sua essência) seu coração (todos os seus sentimentos).

Sendo assim, na estrofe a seguir o poeta monta uma ambientação propícia para que estas duas faces de Maria transforme-se, em uma espécie de alquimia, entre o amor erótico e o pornográfico. Para que de fato nossa personagem possa ser quem realmente é:

Numa cama pobre e tosca
Sob a luz bruxuleante
Duma lamparina acesa
Com sua chama ondulante
Esfumaçava paixões
De imberbes rapagações
Nas mãos de MARIA amante.

MARIA, corpo de louça,
Olhos ternos, voz serena,
Mãos de fada na carícia,
Parecia de Madelena
Nessa profissão sem nome
A não ser que você some
Nomes que a dezena.

(*Maria Garrafada – Mestra do amor, pecadora e santa. p.5*).

Faz-se notório que o ambiente não é luxuoso, pois tem uma “cama pobre e tosca”. O tom lusco-fusco do “quarto de amor” também denuncia isso. No entanto, esse jogo de claro e escuro, produzido pela “luz bruxuleante” e “chama ondulante” da lamparina, oferta um quê de magia ao lugar, haja vista que não está mais em cheque racionalidade de observação e sim o prazer que Maria dá a quem visita tão humilde espaço.

Já na estrofe seguinte, nota-se que Maria tem uma certa beleza que encanta e seduz quem comparece ao seu recanto de amor, pois tem *um corpo de louça/ Olhos ternos, voz serena*, elementos que nos remetem ao mito da sereia, que seduzia os navegantes em alto mar com seu canto de morte. Tais características fazem com que haja um mascaramento do local onde recebe seus amantes. Dessa forma, o espaço, à primeira vista, de aspecto sombrio, inóspito (quase fantasmagórico) contrasta com a demonstração de faceirice da personagem, principalmente, no tratar seus clientes, por isso, suas mãos são de fada durante a carícia. E por este viés, vemos que o erótico-amor iguala-se, até certo ponto, ao amor/pornográfico. O poeta, portanto, aparentemente reproduz a concepção do senso comum em relação ao que seja erótico e/ou pornográfico. Mas na verdade, ele inverte tal postura.

Guardadas, as devidas proporções, Maria Garrafada aproxima-se da Geni de Chico Buarque, que dorme a força com um homem que não conhece para salvar a cidade. Contudo,

logo após o seu “ato” nobre de salvar a cidade, ela volta a servir apenas para apanhar e ser boa de cuspir. Como também assemelha-se a Lúcia, do romance *Lucíola*, que também se entrega a Paulo sem reservas, mesmo a princípio resistindo ao amor por um “cliente” em potencial.

Quanto a essa concepção pejorativa no que diz respeito aos folhetos que ressaltam o erotismo amoroso, o pesquisador Liêdo Maranhão de Sousa (1976) afirma que os poetas que escreviam sobre este tema sofriam frequentemente repressão policial nas feiras livres e praças públicas, alguns deles eram presos por estarem “corrompendo” a moral e os bons costumes. Tanto que as histórias que assim classificadas não podiam ser lidas em público e nem por qualquer pessoa. Isto é o que também afirma Ana Maria Galvão (2001 em seu livro *Cordel: leitores e ouvintes*:

Nem todos os folhetos podiam ser adquiridos e lidos livremente. Os depoimentos e estudos sobre o tema revelam que muitos poemas foram censurados, apreendidos e queimados, principalmente no período do Estado Novo e no pós-64. As razões para censura eram, sobretudo, de ordem moral e política.

De modo, geral, os entrevistados associam a censura a folhetos considerados de “safadeza” ou que davam margem a interpretações, de ordem moral, dúbias. (GALVÃO, 2001, p. 169)

Fica notório, então, que tanto erotismo como pornografia são temas recorrentes nos folhetos, assim como na literatura de um modo geral. E que há, para estas duas modalidades literárias, uma certa censura por parte de quem lê, talvez por não termos uma definição lógica e clara destes dois conceitos, haja vista a simbiose que geralmente é feita na aplicação efetiva dos mesmos, no momento de produção.

Assim, observamos que Manoel Monteiro aborda em suas histórias a concepção do erotismo amoroso, como também o pornográfico. Dessa forma, o poeta em seu estilo trata do tema em seus versos, ora de maneira mais evidente – como pode-se notar nos seguintes versos:

Contra as ordens do Divino
A cobra se levantou,
Tentou o primeiro homem
E Adão se abestalhou

“Comeu” a maçã de Eva
Aí o bicho pegou![...]
(A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia. p. 3)

Ora de modo mais sutil:

Nariz bem feito, cor bronzeada,
Boca carnuda e suave.
Voz doce de hino sacro

Cantando em coro de nave
 Mações do rosto rosadas,
 Queixo sensual e grave.
 (Uma tragédia de amor ou... a louca dos caminhos. p. 7)

Partindo dos versos apresentados, nota-se que o poeta reproduz a ideologia de que o pecado original estaria ligado ao sexo e ao prazer. Esta atitude, pode fazer com que o ingênuo leitor confunda a questão do eros/amoroso, com a simples imagem pornográfica. Contudo, o poeta se faz valer de um episódio conhecido do leitor/expectador e cria cena cujo erotismo aflora. Causando, portanto, uma reflexão partindo daquilo que já é partilhado entre ambos – locutor e receptor-. Vejamos na íntegra algumas estrofes do folheto *A mulher de antigamente e mulher de hoje em dia*, em que o poeta faz uma comparação entre as mulheres no passado – antes de todas as conquistas feministas – e as da sociedade contemporânea, que usufruí de direitos igualitários perante a lei. Desse modo, o poeta para cumprir seu projeto comparativo retoma literalmente a passagem bíblica da criação de Adão e Eva, para demonstrar o caráter evolutivo da mulher. E é neste espaço que o erótico se delinea:

Você já imaginou
 Eva dengosa e faceira
 Tendo só por vestimenta
 Uma folha de parreira?
 Não precisava nem de Cão
 Para adão fazer besteira
 [...]
 Por que Deus disse a Adão
 Coma de tudo, porém,
 Não “coma” a maçã de Eva,
 Adão Lhe disse; Está bem!
 Mas veio a peste da cobra
 Para estragar o xerém. (p.2)

[...]
 Contra as ordens do Divino
 A cobra se levantou,
 Tentou o primeiro homem
 E Adão se abestaltou
 “Comeu” a maçã de Eva
 Aí o bicho pegou!
 (A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia. p.3)

Observamos que o poeta apresenta uma linguagem não muito rebuscada, como é de seu costume: *coma a maçã de Eva, estragar o xerém*. Identificamos que, na maioria dos versos, ele faz uso deste tipo de expressões simples e que estão relacionadas ao conhecimento de mundo próximo de seus leitores, mas esse uso não faz com que o seu poema se minimize e se

esvaia a qualidade estética. Na verdade, o poeta procura mais uma vez aproximar-se do seu público.

Desse modo, lançando mão da ambiguidade como recurso expressivo/estilístico, o poeta otimiza de maneira efetiva o duplo sentido, característica esta muito recorrente durante a leitura do poema. Isto acontece quando ele utiliza, por duas vezes, as aspas no verbo *comer*, fazendo com que este ganhe uma conotação ligada diretamente ao ato sexual, como já é estabelecido normalmente pelo senso comum.

Outra imagem recorrente nos trechos acima e nos versos de folhetos em que o poeta remonta concepção erótica do amor, é no que diz respeito a “maçã”. Esta fruta no imaginário coletivo é um elemento que apresenta uma simbologia complexa, contudo, está quase sempre associada à sensualidade, ao desejo, impulsionado pelo apetite sexual. A maçã também representa, de maneira simbólica, várias partes do corpo feminino como os seios, por exemplo; aberta ela pode representa a vulva ou até mesmo o útero e neste caso a maçã ganha o sentido de fertilidade, indicado pelas duas semente guardadas em seu interior; sua forma esférica pode representar o símbolo da totalidade, do indefinido.

Já para algumas correntes do Cristianismo, a maçã representa o pecado original, a separação definitiva do homem para com o seu Criador, seria, portanto, símbolo da morte eterna ou até mesmo símbolo do saber, pois foi a partir dela que a humanidade, representado no Éden por Adão e Eva, tomaram ciência do bem e do mal.

Acreditamos que mesmo o autor concebendo em seu texto esta última simbologia, ele o faz com uma outra conotação, daí o uso das aspas em: *Não “coma” a maçã*, reiterando outros significados anteriores em torno da idéia da maçã.

No folheto *O homem do pinto grande ou A verdadeira história do pinto pelado*, é apresentado a história de Valdevino (Vavá) que tinha compulsividade por troca e por isso não conseguia passar muito tempo com algum objeto em mãos. Seu desejo era ir à feira trocar o que tinha por qualquer coisa, mesmo que não saísse no lucro:

Jã estava anoitecendo
Quando chegou um calouro
Com um garrote graúdo
Que dava conta no couro
Vavá propôs um troca
Findou o dia apanhando o touro.

Trocou o boi numa vaca
A vaca num bezerrinho
A cabra num cabritinho
O bodeco numa franga
E a franga num pintinho

A essa altura a bodega
 Já tinha sido fechada
 Vavá foi dar um balanço
 Do que ganhou na trocada
 O bolso estava vazio
 Só tinha o pinto e mais nada.
 (*O homem do pinto grande ou A verdadeira história do pinto pelado.*
 P. 4)

Manoel nesta história explora com mais veemência a ambiguidade, tanto que o próprio título ressalta aos olhos do leitor a duplicidade da expressão “homem do pinto grande”. Segundo alguns pesquisadores do folheto de feira, a construção do título somado a imagem da capa era uma espécie de propaganda para chamar a atenção dos leitores/ouvintes²² e assim vendê-lo com mais facilidade, algumas vezes esses elementos não tinham uma relação direta ou literal com o enredo proposto pelos versos. Tal ambigüidade perpassa por boa parte dos versos do cordel em questão, de que esta estratégia seria uma forma diferenciada de apresentar a relação entre o erótico e o pornográfico:

A aparência do pinto
 Chamou a atenção do moço,
 Muita massa muscular
 Boa formação de osso
 Mas sem pena e penugem
 Do rabo até o pescoço.

[...]

Vavá olhava seu pinto
 Pelado de costa à peito
 Mas já estava gostando
 Do pinto daquele jeito
 Porque afinal de contas
 Quem é que não tem defeito?
 (*O homem do pinto grande ou A verdadeira história do pinto pelado.* P.
 5)

Fica implícita, nesses versos, a idéia de que o pinto seria, simbolicamente, um elemento fálico. Isto é perceptível por meio do seguinte campo semântico: *A aparência do pinto/ Chamou a atenção do moço,/ Muita massa muscular/ Mas sem pena e penugem/* e em *Vavá olhava seu pinto / Pelado de costa a peito.*

Os duplos sentidos, propostos pela linguagem ambígua nutre a ideia do erótico/pornográfico e faz um *mix* entre estas duas acepções. Isto pode ser notado quando o

²² Expressão usada por GALVÃO (2001) para designar o público do folheto

Pinto chaga ao galinheiro, pois ele logo atraí para si todas as galinhas que lá havia e causa confusão com o galo já existente:

Então arrastou a asa
 Cacarejou imponente
 Deu um pulo duns dois metros
 Olhou o Pinto de frente
 Como quem diz, cabra feio
 Vá baixar noutro ambiente.

Só que o Pinto Pelado
 Nem sequer para ele olhou
 Foi passando uma galinha
 Ele subiu e “champrou”
 Aí não teve mais jeito
 O barulho começou.

[...]

Daquele dia em diante
 O Pinto ficou falado
 Tomou conta do terreiro
 E o seu dono afamado,
 Conhecido porque tinha
 O maior Pinto Pelado.

[...]

Rodeado de galinhas
 O pinto Pelado andava
 Com micula de fora
 Mas o galo nenhum chegava
 Perto do seu galinheiro
 Porque ele não deixava.

Ao redor duma légua
 Corria solta a fofoca
 Que só escapava dele
 Se fosse galinha choca
 O resto o Pinto Pelado
 Passava na mandioca.

(*O homem do pinto grande ou A verdadeira história do pinto pelado. P.7 e 9*)

Nas estrofes acima o Pinto Pelado vai crescendo, tornando-se um galo e o seu erotismo afluorando, tanto que por onde passa seduz as galinhas de perto e as de longe, pois sua fama espalhou-se pelas redondezas : *Foi passando uma galinha / Ele subiu e “champrou”*, na última estrofe, citada acima, reitera esta atitude do pinto.

Tomando por base os excertos acima, podemos afirmar que o Pinto Pelado representa simbolicamente o modelo erótico-amoroso construído dentro de uma perspectiva de ordem

patriarcal, pois o pinto tem que demonstrar toda sua virilidade - *Cacarejou imponente/ Deu um pulo duns dois metros* -; apresenta aspectos másculos - *Tomou conta do terreiro e Mas o galo nenhum chegava / Perto do seu galinheiro / Porque ele não deixava*; é conquistador - *Que só escapava dele / Se fosse galinha choca*.

3.3. A duplicidade do intertextual simbólico: uma coivara²³ poética²⁴.

*Das histórias mais bonitas
Que escreveu, com certeza,
É esta que agora vamos
Recontar-lhes com clareza
Do jeito que ele contou*
Manoel Monteiro

Nesta categoria estaremos dando ênfase aos folhetos em que o poeta faz uma adaptação de histórias já escritas ou contadas, investindo em sua nova versão, pois quando o poeta reescreve estes enredos, principalmente quando se trata de conto infantil clássico, faz questão de imprimir a “cor local” em suas histórias. Nesse sentido, estes folhetos apresentam uma atitude *palimpséstica*, isto porque o poeta ao recontar um determinado enredo, mesmo imprimindo nele sua visão de mundo, não consegue “distanciar-se” do enredo-matriz, pois o leitor atento o conhece e o terá sempre como seu ponto de partida para leitura.

Este tipo de adaptação nos remete a idéia de que “não há nunca numa reprodução pura e simples ou adoção plena” (SAMOYAULT, 2008, p. 9) pois como sabemos os textos são resultados de outros textos, sejam eles orais (como é o caso da origem maioria dos folhetos de feira) ou escritos, constituindo, assim, a intertextualidade. Nesse sentido, não nos interessa aqui delimitar os aspectos que marcam a “originalidade” do texto base e o que foi adaptado, isto acontece devido:

A originalidade é um valor no mundo da escrita. Em situações de oralidade, mesmo quando ela é residual, como na cultura nordestina, em que convivem letrados e iletrados, o armazenamento das informações se faz no corpo de poetas e do público. A fixação no papel libera o corpo desta tarefa e incentiva a inovação constante, já que as histórias e os conhecimentos estão

²³ Coivara, palavra de origem tupi-guarani, “consiste em pôr fogo em restos de mato, troncos e galhos de árvores para limpar o terreno e prepará-lo para a lavoura”(Cunha 1998: 111, in PIREs, 2005), mas que sempre deixa o resto das cinzas de outras coivaras.

²⁴ A idéia do subtítulo “uma coivara poética” surgiu depois da leitura do texto *COIVARAS, PALIMPSESTOS & NOVAS LAVOURAS*, de Antônio Donizeti Pires, publicado na revista eletrônica Terra roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, vol. 5; 2005.

definitivamente registrados no papel. A produção de folhetos no Nordeste brasileiro situa-se na encruzilhada entre a escrita e a oralidade, sendo impossível fixá-la de maneira definitiva em qualquer um destes pólos. É certo que os poetas registram seus textos sob forma gráfica, mas não aderem às convenções do discurso escrito. Seu público, capaz ou não de reconhecer sinais gráficos, tampouco domina estas mesmas convenções. O registro gráfico não implica acesso completo ao universo da escrita, que possui convenções e recursos próprios, em grande medida distintos daqueles característicos da oralidade. A fixação na forma impressa não pôs fim ao caráter oral destas composições. O pensamento e a expressão orais não desaparecem tão logo alguém acostumado a eles começa a redigir: escrevem-se palavras que se imagina dizendo em voz alta em algum espaço de oralidade (ABREU, 2009, p. 11)

Neste trecho de Abreu fica claro que não podemos apresentar matrizes textuais, pois a oralidade presente nos folhetos de feira impede-nos tal empreitada, visto que muitas histórias, mesmo registradas no papel, podem remontar a tempos “imemorais” e como as mesmas foram transmitidas de geração em geração até nossos dias. E este contar e recontar nos faz acreditar que estes enredos, por intermédio do poder de resignificação que a palavra tem, sempre foi somando apresentações, caracterização do personagens, desfechos, enfim, eventos diferenciados daquela contada numa “primeira vez”. O que reforça ainda mais a ideia de intertextualidade. É o que Julia Kristeva (1981) - comungando com Bakhtin - afirma:

... todo texto se construye como um mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (KRISTEVA, 1981, p.190)

Em um dos seus folhetos, *Uma lenda do povo caiapó*, Manoel Monteiro explicita este binômio oralidade/escrita, que já nos é enunciada no próprio título: uma lenda. Tanto que o poeta, ao introduzir a história, faz questão de afirmar que a lenda não é sua, ele na verdade só faz recontar. Também é importante perceber o quanto ele valoriza o aspecto oral do povo indígena, especificamente a do povo caiapó:

A herança oral dum povo é esta
que vem de vindo de boca em boca e vai
povoando à mente das pessoas
hora ensina, hora alegre, hora distrai (hora)
por isso hoje conto ao filho meu
o que um dia contou meu velho pai

Falar nisso, lhes peço, escutai
uma estória que lembro no momento
a ouvi dum índio o Caiapó
que sentado ao chão falava lento
do começo do mundo, e como o homem
cá chegou, quis saber, fiquei atento.

Foi assim: muito além no firmamento
sobre as nuvens mais altas do espaço
em completa harmonia, paz e zen
muita tribo viviam em seu regaço
sem medo, incertezas, sobressaltos,
sem sede, sem fome e sem cansaço.

Unidas ali por um só laço
de afeto, amor, compreensão,
o que tinham de bom era de todos
falavam a mesma língua e não conheciam as palavras inimigos,
ira, ódio, disputa e traição.
(MONTEIRO, sd, p. 02-03)

É notório que o poeta procura remontar a figura do contador de histórias. Na primeira estrofe do trecho acima, vemos que o fabular é algo cíclico: *A herança oral dum povo é esta / que vem de vindo de boca em boca e vai (...)// por isso hoje conto ao filho meu /o que um dia contou meu velho pai*. Esta circularidade deve-se ao fato da tradição oral do folheto.

É certo também que quando o poeta diz: “isso hoje conto ao filho meu /o que um dia contou meu velho pai”, não quer dizer que realmente ele o faz, na verdade pode ser um recurso retórico do poeta. Tanto que podemos entender que este “filho” a quem se dirige está relacionado a cada leitor que tem posse deste folheto, dessa forma, a circularidade da tradição oral se expande, pois cada “interlocutor” deste enredo o repassará adiante, iniciando um novo círculo do contar. E cada um certamente acrescentará na sua versão algo a mais, pois sua memória contém outras histórias em um esquema em que pode fundir-se a lenda do caiapó, por exemplo. Isso faz com que a intertextualidade torne-se algo mais patente nesse novo contar, mesmo que este novo locutor não se perceba disto. Assim:

É então que se torna possível definir literatura, considerando ser essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas uma retomada da citação ou re-escritura, mas a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro.(SAMOYAUULT, 2008, p. 11)

Percebemos que os trechos do folheto transcrito acima apresentam dois narradores: o poeta que nos apresenta o enredo que será desenvolvido e o índio Caiapó, que descreverá a origem do mundo na sua perspectiva. Contudo, é válido chamar a atenção ao fato de termos outros narradores que não estão diretamente presentes no texto, como é o caso do “velho pai” que lhe contou e a idéia de que esta história “vem vindo de boca em boca”. Isto é o que Bakhtin (1997) em *Problemas da poética de Doistoiévski* chama de *poilifonia* ou

sobreposição de vozes, estabelecendo, portanto, um diálogo entre esta multiplicidade de discursos.

Na segunda estrofe do excerto, no primeiro verso, o eu lírico procura chamar atenção não para “ler” a história (o que seria mais comum), mas sim para ouvi-la. O poeta reproduz no texto escrito um contexto de apresentação “oralizada” da história, como se todos os “ouvintes virtuais” estivessem no momento da enunciação. Também nota-se que o eu lírico apela para memória - *lembro no momento / a ouvi dum índio o Caiapó* – e como aquele “velho contador de causos” que reúne todos para narrar o que aprendera começa a apresentar o enredo, inserido em uma atmosfera de suspense e de atenção. Tanto que temos a impressão imagética do caiapó e de sua voz a nos contar, isto devido à descrição proposta pelo poeta: *que sentado ao chão falava lento / do começo do mundo, e como o homem / cá chegou, quis saber, fiquei atendo*.

Na penúltima estrofe os versos - *Foi assim: muito além no firmamento/ sobre as nuvens mais altas do espaço* - remetem a estrutura clássica dos contos de fadas, que quase sempre tem uma ambientação distante da região daqueles que estão envolvidos em ler/escutar a história. Esta atitude mostra um caráter mítico, utópico ao que está se contando: *em completa harmonia, paz e zen / muitas tribo viviam em seu regaço / sem medo, incertezas, sobressaltos, / sem sede, sem fome e sem cansaço*.

No entanto, é comum neste tipo de história, que com o transcorrer do enredo, este espaço de perfeição seja quebrado. E para restabelecer o estado primeiro, reorganizando todo o caos, é que surge o herói da história, que pode surgir do contexto social ali apresentado ou pode vir de outro lugar, mas este adquire poder, sabedoria e estratégias para combater o mal no transcorrer dos fatos, de modo que ele consegue diferenciar-se do homem comum e seu cotidiano. Contudo, este cidadão comum lhes presta uma total admiração e por isso os folhetos deste teor fazem tanto sucesso entre os seus leitores/ouvintes.

É por isso que estaremos dando ênfase, neste momento de nossa análise, aos folhetos em que o poeta faz *cordelização*²⁵ de Clássicos da Literatura Infantil como é o caso de: *As aventuras de Pinóquio*, do escrito italiano Carlos Collodi; *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm; *A Espanhola Inglesa*, de Miguel de Cervantes, na tentativa de identificar como o recurso de intertextualidade promove esta “coivara poética” no conjunto da obra de Manoel Monteiro.

²⁵ Esta expressão é do próprio Manoel Monteiro e tem o mesmo sentido de adaptação e releitura dos contos infantis.

Estes folhetos fazem parte de um projeto pessoal do poeta, que procura adaptar para os “livros de Leandro” não só contos clássicos, mas também boas histórias que tem como contexto o mundo fantástico ligado à infância. Este projeto é a extensão de outro: de promover os folhetos de feira no interior da escola, na tentativa de popularizá-los entre as crianças, pulverizando o amor pela leitura e pela cultura popular. Nesse sentido, Manoel Monteiro (2009) afirma em uma das contra-capas deste tipo de folheto:

Ontem, nas casas humildes dos camponeses e nas salas amplas de abastados fazendeiros os folhetos eram lidos ou cantados para deleite de platéias atentas, hoje (o folheto chamado cordel) se não está na sala da fazenda, marca presença nas salas de aula, como paradidático, e, ajudando criar o saudável hábito da leitura em nossos jovens estudantes. Exatamente por isso estão sendo feitas releituras de contos famosos na linguagem absorvente da poesia. O professor tem, pois neste novo cordel um auxiliar maravilhoso. (MONTEIRO, 2009)

Por isso, além destes folhetos escolhidos para serem analisados neste estudo, o poeta tem outros que seguem esta mesma linha de histórias. Desse modo, já temos em versos os seguintes: *A cigarra e a formiga*, uma das fábulas de Esopo; *A estória do rei, do rato e do gato...*, conto infantil do escritor paraibano André Aguiar, que por sua vez aproxima-se do conto *O flautista de Hamelin*, do Irmãos Grimm e da fábula *A assembléia dos ratos, de Esopo*; *O Gato de Botas*; *O coelho e o leão – Ou a vitória do mais fraco*²⁶; *História de Lindopé e o Anão Pintassilgo*; *O cavalo encantado*; *A dança das 12 princesas*, este folheto ainda é inédito.

A presença de adaptações de contos ou fábulas infantis - como também romances da literatura mundial e nacional - para o cordel não é algo novo ou raro, até porque cremos que o poeta popular sempre esteve aberto à experimentações temáticas. Todavia, nos ficou notório - após várias leituras sobre esta questão - que os poetas populares escolhiam histórias estratégicas, pois as mais comuns estavam relacionadas ao mundo de heróis e belas donzelas, este dueto temático resumia-se em: “a luta pelo amor impossível”, visto que agradava o público leitor/ouvinte. Assim, de acordo com Márcia Abreu (2009):

É possível depreender uma lógica presidindo a seleção de textos a serem vertidos. Em geral, os poetas escolhem aquelas cuja estrutura seja um estrutura próxima aos chamados “romances” do cordel - folhetos de 24 páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tematizam, basicamente o amor e a luta. É possível subdividir os “romances” em três núcleos temáticos: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; “amores contrariados” (devido as diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e encontros entre “poderosos” e valentes. (ABREU, 2009, p. 12)

²⁶ A partir deste folheto não tem a autoria das matrizes, isto acontece porque o autor toma por base a enciclopédia *Novo tesouro da Juventude*. São Paulo: Opus, 1980. E esta não trás explicitamente a autoria.

Como vemos, as histórias transpostas para os versos dos folhetos retomam intertextualmente estes aspectos dos enredos clássicos e o poeta com sua criatividade promove a hibridização com os temas do enredo tradicional da literatura em versos propostas pelos folhetos de feira. Um exemplo disto foi o mestre Leandro Gomes de Barros, que adaptou em seus folhetos algumas histórias da Literatura Infantil e depois foi seguido por outros poetas que também fizeram o mesmo.

Alguns títulos célebres deste poeta pombalense, que dialoga diretamente ou indiretamente com histórias já conhecidas do senso comum. Reconstroem histórias em versos populares, histórias estas que retomavam – muitas vezes-, o imaginário dos contos infantis, no qual perfilavam reis, rainhas, princesas, castelos, bravura e conquistas como: *A Branca de Neve e o Soldado Guerreiro*; *A História da Princesa da Pedra Fina*, *A história da Princesa Madalena*, *O Príncipe e a Fada*. Nesta esteira, Severino Borges da Silva faz uma adaptação do conto *Branca de Neve e os sete anões*, dos Irmãos Grims:

Branca de Neve e os 7 anões

Valeu-se da bruxaria
no correr de uma segundo
transfor-se numa velha
de rosto feio iracundo
que foi a cara mais feia
que já se viu neste mundo

Foi a casa dos anões
onde estava a enteada
chegando a porta falou
a moça saiu veixada
na porta viu uma velha
num chalé preto embrulhada.

Quando a velha viu a moça
disse trazendo montim
princesa vim lhe vender
um mimoso trancelim
que já estou muito velha
não acenta mas pra mim.

(SILVA. Branca de Neve e os 7
anões. P. 8)

Branca de Neve

Ao perceber que o caçador a havia
enganado, a rainha disfarçou-se de vendedora
e, naquela mesma manhã, foi até a casinha do
bosque.

Fingindo andar como uma velhinha,
aproximou-se da casa e começou a anunciar:

- Quem quer comprar vestido de
belas cores?...

Quando Branca de Neve apareceu à
janela, a velha disse para sair e ver as coisas
que trazia. A menina foi e experimentou um
lindo vestido, mas a bruxa apertou tanto, que
Branca de Neve caiu desmaiada. Achando
que finalmente havia completado a vingança,
a rainha voltou para o palácio...

(GRIMM,)

Márcia Abreu (2009) em *Pobres leitores*, fazendo menção a este tipo de folheto, afirma:

... são adaptações realizadas a partir de suas leituras: *História da Imperatriz Porcina* é versificada a partir do livro homônimo de Balthasar Dias; *O Triunfo do Amor*, inspirado no romance *Quo Vadis?*; a *História da Escrava Isaura*, no romance homônimo de Bernardo Guimarães e a *História de*

Esmeraldina, que tem o mesmo motivo da nona novela da segunda jornada do *Decameron*.

A adaptação de textos eruditos é fato relativamente comum no interior da literatura de folhetos. Além das realizadas por Chagas Batista, encontram-se ainda versões de *Ubirajara*, *Iracema*, *A Viuvinha*, de José de Alencar, *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint Pierre, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, para citar apenas alguns exemplos. O estudo destas adaptações pode iluminar muito da prática de leitura popular, fornecendo importantes chaves interpretativas (ABREU, 2009, p. 12)

Essas adaptações surgem, em muitos casos, das leituras feitas pelos poetas, que acabam sendo atraídas pela história e por estas serem famosas são trazidas para os versos deste modelo de literatura. Com essa estratégia o poeta popular acabava apresentando aos seus leitores/ouvintes, na maioria das vezes, o povo nordestino, obras de autores importantes da literatura brasileira e universal. É o caso, por exemplo, do folheto *A Espanhola Inglesa*, no qual Manoel Monteiro apresenta uma releitura de uma das mais das mais famosas novelas de Miguel de Cervantes:

Nesta hora imploro à Musa
 Descer dos céus, por instantes,
 Para ajudar-me a contar
 Um dos dramas mais tocantes
 Que ocorreu além-mares
 Nas Novelas Exemplares
 Do grande escritor Cervantes.

A mão de Miguel Cervantes
 Saavedra, como autor,
 Soube, com fidelidade,
 Interpretar riso e dor,
 Alegria, choro e morte,
 Todo capricho da sorte,
 Toda aventura de amor.

Das histórias mais bonitas
 Que escreveu, com certeza,
 É esta que agora vamos
 Recontar-lhes com clareza
 Do jeito que ele contou
 E ao final titulou
 De A Espanhola Inglesa.

Nessa Novela ele conta
 À vida martirizada
 Duma menina espanhola
 Que um dia foi raptada
 Arrancada de seus pais
 Por mãos de ingleses brutais
 Aos sete anos, coitada.
 (MONTEIRO, 2008, p. 5)

Nestas estrofes iniciais, que introduzem a história, vemos que o autor faz uma contextualização do autor e da obra, de modo que o seu interlocutor perceba tanto o valor de “sua história” como a qualidade de quem a escreveu primeiro. Logo nos primeiros versos depreendemos uma relação com a estrutura dos textos épicos, nos quais o poeta vendo-se impossibilitado de narrar fatos grandiosos invoca o auxílio das musas para que tenha inspiração e fôlego para contar tais feitos. Guardadas as devidas proporções, é o que Manoel Monteiro faz naqueles versos. Nesse sentido, trazemos duas estrofes d’*Os Lusíadas* em que Camões também pede ajuda das musas para prosseguir com engenho e destreza narrar os feitos lusos, pedido este que deixa implícita a idéia do poeta em buscar a perfeição em seus versos:

E vós, Tágides minhas, pois citado
Tendes em mi[m] um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mi[m] vosso rio alegremente,
Daí-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíflu[u]o e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocreme.

Daí-me ua fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruata ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Daí-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda:
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.
(CAMÔES. *Os Lusíadas*. Canto primeiro.2000, p. 26)

Retomando a leitura dos versos de Manoel Monteiro, vemos que o mesmo na terceira estrofe faz a seguinte afirmação ao se referir a sua adaptação: *É esta que agora vamos / Recontar-lhes com clareza / Do jeito que ele contou*. Sabemos que o autor procura passar confiança aos receptores de sua histórias. Porém, não passa de retórica, pois a novela de Cervantes é composta na estrutura de um texto em prosa o que dificulta a transposição fiel do texto matriz e como já comentamos “não há nunca uma reprodução pura e simples ou adoção plena” (SAMAYAULT, 2008, p. 9) visto que a segunda versão terá outro contexto de produção, de circulação, de recepção, dentre outros aspectos que irão interferir na adaptação. Para compararmos estas questões vejamos a introdução da novela do escritor espanhol:

Entre os despojos que os ingleses
levariam a cidade de Cádiz, um cavalheiro
inglês, Clotaldo, capitão da esquadra, levou
para Londres uma menina de uns sete anos mais

No tempo que a esquadra inglesa
Tinha um poder colossal,
A rainha do momento
Manda seu pessoal

ou menos, contra a vontade do Conde de Leste, que diligentemente, mandou procurar a menina para devolvê-la aos pais, por êstes a êle foram queixar-se do rapto da filha, dizendo que os ingleses costumavam conter-se com os bens apreendidos, deixando livre as pessoas, e que, assim sendo, porque haveriam torná-los tão infelizes, deixando-os, além de pobres, sem a filha, era a luz de seus olhos e mais formosa criatura de tôda a cidade ? (CERVANTES, 1971, p. 97. cic)

Saquear barcos nos mares,
Assaltar muitos lugares,
Roubar para o cofre real.

Grande potência é assim,
Rouba, mata e escraviza
Com cara de boa gente,
A história se repete
No “reino” de Bush e “Beth”
Com o mesmo filme indecente.

Pois bem, num desses assaltos
Que a armada inglesa fazia,
Em Cádiz, cidade hispânica,
Ao fim daquele dia
De roubo e carnificina,
Seqüestraram u’a menina,
Eis que drama principia :

Capitão Clotaldo achou
A espanholinha bela,
Tiro-a das mãos dos pais
E apoderou-se dela
Como um bibelô qualquer.
Deu de presente à mulher
Que se afeiçoou a ela.
(MONTEIRO, 200)

Na primeira e segunda estrofes (aqui apresentadas) podemos depreender que Manoel Monteiro consegue imprimir em seus versos uma visão muito particular, demonstrando que a sua Espanhola Inglesa não é uma mera cópia. Com esta atitude, o poeta remonta a história e faz questão de atualizar – ao citar “Bush” e “Beth” como símbolos da tirania moderna - alguns conceitos construídos ao longo do tempo, principalmente quando se trata das grandes nações, visto que a História só conta a versão do mais forte, postura negada pelo poeta quando ele afirma que rainha da Inglaterra promove saques às nações vizinhas ou quando promove atrocidades como a de escravizar. Aspecto estes não apresentados por Cervantes, pois autor espanhol sinaliza, preponderantemente, as diferenças religiosas entre a Espanha (católica) e Inglaterra (protestante).

Desse modo, o tom intertextual no texto de Manoel não é uma colagem de um texto que já existe. Podemos, até certo ponto, afirmar que esta marca na literatura oral se deve também aos repentes e às pelejas, pois os violeiros, antes de participarem das disputas, “preparavam-se” com acesso a leitura de outros textos (para quem sabia ler) ou até mesmo apurando na memória as histórias já ouvidas, trazendo-as à tona. Estas advêm tanto das camadas populares como da literatura considerada erudita, isto porque:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numeroso, com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. (SAMOYAUULT, 2008, p. 9)

E era justamente esse armazenamento de informações, por intermédio da pesquisa, que qualificava o bom cantador. Dessa forma, podemos deduzir que o poeta de bancada, por ter mais tempo que o cantador/violeiro para criar suas histórias, terá também mais condições de elevar em seus textos o caráter intertextual, com a intenção, quem sabe, de demonstrar erudição. Portanto, o poeta efetiva a idéia de Gérard Genette (1979) de que a intertextualidade é “presença de um texto no outro”.

Um fator que não pode ser deixado de lado está relacionado à mudança de estrutura efetuada por Monteiro ou por qualquer outro poeta que transforma prosa em verso. Dominar esta técnica não é tarefa fácil, mesmo sabendo que o folheto - apesar de ser escrito em verso - é também texto narrativo. Seguindo esta mesma linha de raciocínio Cláudio Henrique Salles Andrade (2008) no pós-facio de *A Espanhola Inglesa* comenta:

Versar um texto que está em prosa requer muito talento e senso de seleção. O poeta deve saber escolher o que será mantido, porque é essencial ao desenvolvimento da narrativa, e o que pode ser omitido, por ser secundário e dispensável. Depois dessa seleção, é hora de recriar essas passagens em forma metrificada e rimada. O trabalho será melhor a medida que o autor souber ser fiel ao original, ao mesmo tempo, dar vida ao novo texto, imprimindo-lhe frescor e vivacidade. É graças a esse equilíbrio entre conservação e invenção que o texto recriado consegue manter nosso interesse, preservando o dinamismo da narrativa, porém, dando-lhe uma cara nova (ANDRADE, 200, p. 57)

Manoel Monteiro, assim como os poetas já citados, apresenta no conjunto de sua obra versos desta estirpe - adaptados de histórias infantis -, que recria o que já foi dito, promovendo uma nova roupagem, tanto que mesmo conhecendo a história original não conseguimos deixar de ler o folheto, como também ter curiosidade de ler a história que lhe deu origem.

Contudo, o que é interessante é que os poetas populares procuram na medida do possível, imprimir os aspectos locais ao contexto destas histórias, mesmo quando estas não promovem uma ambientação aproximando de seus possíveis leitores/ouvintes, os elementos que unem estes espaços tão distantes. Estes elementos são pulverizados entre os versos pelo poeta para que o público leitor/ouvinte tenha a mínima empatia pela história.

Desta forma, o folheto adaptado parece ganhar uma certa “independência” em relação a sua matriz, é lógico que tanto Manoel Monteiro quanto os outros poetas que praticam esta literatura *palimpsestica* procuram apresentar os eventos cruciais do enredo como base de inspiração. No entanto, também é normal o poeta antecipar fatos, adiar outros ou até mesmo mudar o final da história-matriz. Isso pode ser claramente observado nos seguintes versos de

A Espanhola Inglesa:

E Isabel também
Concordou que se adiasse
O casório, até que a mãe
 Do mal súbito melhorasse
 Mas o destino, senhor,
 Fez que a história desse amor
 Outro caminho tomasse.

Lembra da camareira a quem
 Isabel foi confiada?
 Pois, bem, ela tinha um filho
 De conduta desregrada,
Militar, namorador,
 Que logo caiu de amor
 Pela recém-agregada.

A beleza de Isabel
 Chamou a sua atenção
 Com seu jeito sensual,
Seu corpo de violão.
 Arnesto pensou consigo,
 Essa aí não tem perigo,
Vai cair no meu colchão.

E começou dando em cima
 Da inocente donzela,
 Oferecendo presentes,
Soltando gracinha a ela,
 Falando até em casar,
 Sem ao menos respeitar
 O noivado de Isabela.
 (...)

E disse à mãe: - Eu lhe juro,
Se Isabela me enjeitar,
 Eu não respondo por mim,
 Viver não quero e matar
 Com certeza matarei,
 Porque não permitirei
 Recaredo me ganhar. (grifo nosso)
 (MONTEIRO, 2008, p . 34)

Acontece que a camareira da *rainha, a cujos cuidados estava* entregue Isabela, possuía um filho de 22 anos, chamado Conde Arnesto. Sua posição destacada, a nobreza de seu sangue, a consideração que a rainha tinha por sua faziam-no mais arrogante, altivo e presumido do que na realidade deveria. Esse homem apaixonou-se de tal maneira por Isabela, que sentia a alma queimar-se na luz dos olhos da jovem; enquanto Recaredo esteve ausente, procurou Isabela para manifestar os seus desejos, embora ela nunca lhe tivesse dando atenção; a repugnância e os desdêns, que no principio dos amores costumam fazer dos enamorados desistirem de suas intenções, em Arnesto produziram efeito contrário, pois seus ciúmes o devoravam e a honestidade de Isabela o consumia; vendo que Recaredo, segundo a opinião da rainha, fizera por merecer Isabela e que, dentro de pouco, ela haveria de se tornar esposa dele; desesperar-se, mas, antes de chegar a tão infame e covarde solução, falou com sua mãe, dizendo-lhe para pedir à rainha que lhe desse Isabela pôr esposa; se ela não consentisse, era preciso fazê-la saber que a morte estava rondando a sua vida.

(CERVANTES, 1971, p. 115)

Colocando frente a frente as duas obras, fica claro que mesmo tratando da mesma história há por parte de Manoel Monteiro uma abordagem diferenciada, não só causada pela estrutura dos textos – como falamos anteriormente – mas principalmente pela visão apresentada pelo poeta, como se nota nos versos grifados, pois ele utiliza palavras ou expressões muito familiar ao contexto nordestino. Por isso: “casório”; “Militar namorado”; “Seu corpo de violão”; “Vai cair no meu colchão”; “Começou dando em cima”; “Soltando gracinha para ela”; “Se Isabela me enjeitar”. Este folheto é um dos primeiros escrito pelo poeta da Vigário Virgínio a ser publicado por uma editora de circulação nacional o segundo é *Pinóquio ou preço da mentira*, que também apresenta esta característica.

É certo que este tipo de palavras ou expressões, utilizadas por Manoel, não dificultará a compreensão de leitores fora da realidade nordestina, contudo, temos a certeza de que as mesmas não terão o sentido que damos por aqui corriqueiramente. Retomando Candido (2000) ao comentar sobre a obra e seu contexto social de produção, percebemos o seguinte:

Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema de símbolos de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecido em seu tempo, passam realmente a viver quando é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2000, p. 38)

Nesse sentido, não há como negar que Manoel Monteiro empresta muito do seu dia-a-dia aos seus folhetos, para que os seus leitores/ouvintes deem um sentido ao que ele escreve. Seguindo este viés pensamos diferente de Andrade (2008) que no final do folheto *A Espanhola Inglesa* faz o seguinte comentário sobre o estilo da escrita de Manoel Monteiro empregada neste mesmo folheto:

O poeta Manoel Monteiro demonstrou muito talento para esse tipo de adaptação. Ele realizou a duas exigências. Não introduziu elementos locais no texto e não inseriu dados da cultura nordestina, mantendo-se assim, fiel ao espírito cerventino e hispânico da novela. Por outro lado, com visão crítica atualizou elementos do texto, apoderando a poderosa Inglaterra do século XVI da América do Norte do século XXI, por meios dos versos em que aparece os nomes dos dois governantes dos países... (ANDRADE, 2008, p. 58. in MONTEIRO, 2008)

Acredito que desta afirmação só é válida a segunda parte, quando comenta a crítica feita pelo poeta às nações Inglaterra e os EUA. No entanto, na primeira parte, foi infeliz ao dizer que Manoel Monteiro não introduz elementos de nordestinidade, fazer tal afirmação é

ignorar os detalhes para quem chamamos a atenção anteriormente. Em um contexto mais amplo, podemos inferir que Andrade não está levando em conta que a adaptação feita pelo poeta da novela de Cervantes para o formato do folheto de feira – em septilha, estrutura rara em versos de nossa literatura, porém mais ou menos comum na cultura popular, principalmente em cordel- nos indica a presença veemente de elementos nordestinos em *A Espanhola Inglesa*.

Este aspecto, presença da cor local, aparece em outros enredos do poeta, destacando-se mais claramente naqueles cuja adaptação é patente. Como é caso de *Pinóquio e o preço da mentira*, folheto em que poeta radicado em Campina, nos apresenta mais uma adaptação d' *As aventuras de Pinóquio*, história assinada pelo escritor italiano Carlo Collodi. Neste folheto é perceptível o registro da “cor local”, aprofundando ainda mais a diferença entre as duas histórias.

Quanto à questão estrutural da obra podemos afirmar que texto de Collodi é composto por 36 capítulos, que narram compassadamente a história do boneco que queria ser gente e todas as suas aventuras até a realização deste grande e mágico desejo. Já o cordel é composto por 18 páginas, o que a caracteriza como folheto; e 34 estrofes de sete versos (septilha), quebrando o padrão que seria o uso de sextilha, com sete sílabas poéticas. Tais recursos nos fazem entender que o poeta necessita ser hábil no manejo da técnica de versar como também ser preciso quanto ao aspecto da concisão.

Confrontando os títulos das duas histórias podemos perceber que há uma grande diferença, pois no texto original o escritor italiano aparentemente dá ênfase a toda história de vida do boneco Pinóquio - *As aventuras de Pinóquio* - tornando-o mais amplo. Já o poeta da Vigário Virgínio, por sua vez, procura enfatizar o personagem por intermédio de uma de suas facetas comportamentais: a mentira, daí o cordel recebe o título de *Pinóquio ou o preço da mentira*. É certo que tanto o texto base, como o do poeta, popular enfatizam o perfil maroto e traquino da marionete, como se pode notar nos trechos abaixo relacionados:

Que Gepeto quase cai,
Não pensou nem um momento
Que um bom acontecimento
Coisa má também atrai.
(MONTEIRO, 2007, p. 4).

Terminada as mãos, Gepetto
sentiu arrancarem-lhe a peruca da
cabeça. Olhou para cima e o que
viu? Sua peruca amarela na mão
do boneco.
- Pinóquio!... devolva já minha
peruca!
E Pinóquio, ao invés de devolvê-
la, colocou-a na própria cabeça.
Ficando meio sufocado debaixo
dela. (COLLODI, 2000, p. 20)

Ainda no tocante ao título da obra, em sua versão original, poderíamos até inferir, tomando por base o todo do enredo, que se Collodi tivesse trocado *As aventuras* por *As desventuras de Pinóquio* não alteraria o sentido original da história. Pois, no decorrer da narrativa Pinóquio é mais envolvido em ciladas, que sempre o conduzem a “perdas violentas”, do que propriamente em aventuras, em seu sentido mais restrito.

Aspecto que também é explorado no folheto de Manoel Monteiro, que de certa forma procura manter durante a história, o viés da lição de moral presente no conto do escritor italiano. Isto poder ser inferido no seguinte verso: “Que um bom acontecimento/ Coisa má também atrai”, o primeiro verso indica o “nascimento” de Pinóquio que, teoricamente, ofertaria a um velho solitário alegria e companhia. Contudo, o segundo verso prediz o que realmente aconteceu na história, pois na verdade Pinóquio passa boa parte de sua existência em uma espécie de complexo de Édipo, desprezando o pai e distanciando-se de Gepeto como se tentasse esquecê-lo.

Este velho solitário é descrito nas duas obras como sendo um homem simples, pobre, mas de uma alma boa e por isso não merecia o desprezo de sua criatura. Só que no conto italiano não fica explícita a ideia de que o artesão queira o boneco para sua companhia, mas para utilizá-lo como uma forma de subsistência, na esperança de ter uma vida melhor, pois com a marionete poderia ganhar alguns trocados:

- Pensei em construir um belo boneco de madeira; porém terá de ser um boneco maravilhoso, que sabia dançar, esgrimir e dar saltos mortais. Quero rodar o mundo com tal boneco, para ganhar para mim o pão e o vinho. Que acha?(COLLODI, 2000, p. 15)

Desse modo, é importante destacar que a intenção do autor d’*As aventura de Pinóquio* dá ênfase à utopia do velho carpinteiro que tenta unir dois pontos paradoxais: a obrigação do trabalho – representado pela metáfora do ganhar o pão - e o lazer – indicado na história pela idéia do vinho.

Já no folheto, Manoel Monteiro, sinaliza para a concepção de que Pinóquio foi criado especificamente para aplacar a solidão de Gepeto, como falamos anteriormente, seria uma espécie de garoto de companhia. Desta forma, há entre o boneco e o seu criador uma relação paternal, de acordo com o poeta, um laço familiar: *Quando Pinóquio falou / Papai, papai, meu pai / A alegria foi tanta [...]* (MONTEIRO, p. 4). Como se vê os versos repetem algumas vezes a palavra “papai”, paternalizando aquela possível relação comercial pensada por Gepeto na versão de Collodi. O amor do artesão é tanto que há uma cena em que o artesão deixa de se alimentar e se vestir para proteger sua criatura e garantir seu bem estar.

É certo que Gepeto não imaginava que uma simples marionete, depois de construída, adquirisse um vida tão independente da sua, pois como bem sabemos, Pinóquio foge de seu “pai” – atitude representada nas duas versões aqui abordadas. Mas não podemos esquecer que Collodi diz que o boneco era “maravilhoso”, pois ele sabe dançar, sabe esgrima, só não consegue fazer companhia ao seu dono. Também é bom lembrar que a expressão “maravilhoso” - no contexto das histórias nordestinas - nos dá a conotação de encantado, de misterioso, assim como o fabulário da literatura de cordel que nos deu histórias inesquecíveis como *O Romance do Pavão Misterioso*, *O Cachorro dos Mortos*, dentre outros.

Pinóquio, na visão do poeta popular, é um moleque vadio, que não gosta de ir à escola e se mete em confusão, pois as mais variadas peripécias do boneco e suas possíveis más conseqüências seriam uma espécie de castigo por não ter o perfil e nem atitudes de um “bom garoto”:

Pinóquio não conseguia
Deixar de mentir, portanto,
Quando mentia um tantinho
O nariz, pra seu espanto
Parece que percebia
E em revide crescia
Um tanto e mais outro tanto.
Pinóquio em vez da escola
Vagava pela cidade
E junto a más companhias
Fazia “perversidade.”
Trocando tapas e murros
Parou na Terra dos Burros
Onde houve uma novidade.

Sem nem mais e sem ter
Explicação convincente
O boneco de menino
Tomou forma diferente
Pelo que havia feito
De burro em lugar de gente.
(MONTEIRO, 2007, p. 5 e 6)

Neste trecho podemos perceber mais uma relação da história de Collodi, adaptada por Manoel Monteiro, como no mundo criado nos folhetos, pois é notório causos e histórias da cultura popular de personagens que desobedeceram aos pais ou as leis divinas e se tornaram animais, perdendo um bem que nos é muito precioso: a humanidade.

Alguns exemplos de tais perdas – inclusive a perda temporária do pai - estão relacionados aos momentos em que o boneco dá vazão aos seus próprios impulsos e aos conselhos dos amigos, acarretando-lhe problemas sérios como perder os livros que Gepeto

comprara tão caro e ainda ficar sem as três moedas que ganhara para ajudar nas despesas de casa ou até mesmo a mais grave perda a da própria vida, pois em vários episódios Pinóquio é ameaçado de morte.

Diante de tudo que foi exposto acima, vemos claramente que se trata de dois modelos literários diferentes, tanto no que diz respeito à abordagem lingüística quanto aos aspectos formais. Todavia há algo que sustenta a possibilidade de uma adaptação coerente entre as duas obras é a narração, pois mesmo o folheto sendo um gênero escrito em versos, o poeta popular, quase sempre, lança mão dos elementos concernentes à narrativa para o construto do seu enredo:

Gepeto, artesão famoso
Em sua marcenaria
Dava vida a simples tábuas,
Serrava, colava, unia
Com tanto amor, e tanto afeto,
Que ao fim o objeto
Um filho lhe parecia .

As casinhas que fazia,
Burrico, vaca, novilho
Tudo em madeira, e perfeito,
Com muito amor, muito brilho,
Ganhavam sua afeição
Mesmo assim seu coração
Sentia a falta dum.

(MONTEIRO, 2007, p.1)

Naquele momento bateram à porta.
- Entre, disse o carpinteiro, mesmo sem força
para se levantar.

Entrou na oficina um velhote muito
vivaz que se chamava Gepeto; mas as crianças
das redondezas, quando o queriam chamar ver
enfurecido, o chamava de Poletinha, por causa de
sua peruca amarela que se parecia demais com a
polenta de fubá (COLLODI, 2002, p. 15).

Nestes trechos acima, percebemos que Manoel Monteiro tenta manter a sua narrativa em uma espécie de paralelo com a sequencia proposta pela de Collodi, ao menos da descrição da profissão de Gepeto. No entanto, na segunda estrofe do folheto notamos que a ideia da cor local predomina e neste ponto há um distanciamento do texto matriz. Isso porque o poeta procura traduzir espaços que só pertencem a história matriz, como é o caso da carpintaria e do ofício do velho Gepeto, e adaptá-los ao nosso contexto regional:

As casinhas que fazia,
Burrico, vaca, novilho
Tudo em madeira, e, perfeito,
Com muito amor, muito, brilho,
Ganhavam sua afeição,
Mesmo assim seu coração
Sentia a falta dum filho. (*Pinóquio ou o preço da mentira*, p. 1)

Nesta estrofe Monteiro transfigura Gepeto e o associa a Mestre Vitalino - principalmente ao mostrar o estilo de arte que o “Gepeto nordestino” produziu e seus famosos bonecos de barro. Esta comparação é feita porque Gepeto também era uma espécie de artesão, só que este trabalha com madeira, mas também fazia bonecos. Enquanto o nosso tem apenas o barro como matéria prima.

Desse modo, os produtos fabricados por Gepeto, na visão do poeta radicado em Campina Grande, estão intimamente ligados à realidade do Nordeste, representam especificamente os antigos brinquedos infantis de nossas crianças, que quase não existem mais na atualidade e por meio desta menção o poeta faz questão de retratá-los seria forma simbólica de comparação indireta entre os brinquedos do passado e do presente.

Outra mudança considerável e que exemplifica o modo como Manoel Monteiro reconta a história de Collodi, está relacionada ao encontro de Gepeto e seu amigo Mestre Cereja. Dessa forma, no folheto de Manoel, podemos dizer que há uma espécie de “descrição romântica” do encontro entre os dois, o que minimiza a cena violenta e tão realista descrita pelo escritor italiano em seu conto. Tanto que o poeta popular afirma que são “compadres”, que como bem sabemos, dentro da cultura nordestina o compadre quando não da família passa a ser:

Foi à casa singela
Do compadre Cerejeira
Outro artesão, seu amigo,
E duma tábua “maneira”
Que lá pôde conseguir
Um boneco de madeira.
(MONTEIRO, p. 2)

Ao se sentir chamar de Poletinha, o compadre Gepetto ficou vermelho como um pimentão, de raiva, e disse embravecido para o carpinteiro.

[...]

E, cada vez mais com raiva, vieram as vias de fato se atracando, se morderam, se arranharam e machucaram. [...]

(COLLODI, p. 17)

Como podemos observar durante este nosso estudo, mesmo tratando-se de uma mesma história, a adaptação acaba se tornando outro texto, com vida própria e não um apêndice da versão matriz. Ressaltamos que o “recontador” consegue imprimir em sua versão elementos novos, o que marca de certa forma uma “originalidade”, tanto que, em alguns momentos, parecem histórias antagônicas.

Assim, não há como negar o aspecto intertextual entre os folhetos adaptados e as histórias matrizes. Por isso, podemos afirmar que nesta atitude, esta parte da poética de Manoel Monteiro seguiria o modelo dos antigos palimpsestos, no sentido de retomar as histórias e recontá-las de maneira diferente, mesmo mantendo traços da anterior. Nesse

sentido, PIRES (2005) compara idéia da escritura intertextual com a técnica da coivara, praticada pelos nossos índios e agricultores do interior, que consta em juntar a sobra da capinagem do terreno antes da plantação, para só assim, por sobre as cinzas, plantar novamente. Do mesmo modo acontece com a escritura dos textos de Manoel Monteiro ao fazer suas adaptações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pontuamos no início da dissertação, a obra de Manoel Monteiro apresenta um amplo campo de possibilidade de investigação analítica. Seus versos são como um labirinto composto de várias entradas e saídas. O que desenvolvemos durante este nosso estudo foi apenas uma entrada e uma saída na obra deste que vem se destacando com um dos principais poetas de bancada da segunda geração dos folhetos de feira.

Por isso, acreditamos que foram estas múltiplas possibilidades no “entrar” e “sair” que nos fascinaram, fortalecendo o desafio de prosseguir nos estreitos corredores deste labirinto de versos, construídos por este vate “filósofo” da Vigário Virginio, instigando-nos ainda mais na investigação do seu estilo literário, que vem se desenhando de modo singular.

Nesta nossa pesquisa percebe-se que a Literatura de Cordel, principalmente em sua origem, está relacionada à propagação de memórias/narrativas que permeavam o imaginário popular. Tais narrativas, outrora orais, se transpuseram para a modalidade escrita - o folheto de feira -, mas fica destacado que nunca deixaram de ser o reflexo de uma parte expressiva do campo simbólico do nosso povo. Nesse sentido, este trabalho demonstra o modo como o folheto contribuiu, e ainda pode contribuir na construção de indivíduo mais consciente, promovendo, muitas vezes, o sentimento de cidadania desta parcela marginalizada pela sociedade.

Dessa forma, o poeta popular, por meio de suas histórias, conduz seus leitores/ouvintes a uma reflexão crítica do contexto social no qual estão inseridos. Podemos compreender também que este tipo de literatura era uma das mais importantes fontes de acesso à informação, à inserção no mundo letrado (mesmo que por meio da audição das histórias), a uma cultura mais elaborada, enfim ao lazer, como demonstramos no tópico *A feira como espaço utópico*.

Diante do exposto, vemos que Manoel Monteiro com a força dos seus folhetos consegue abarcar todas estas características. Isso acontece porque ele consegue, em muitos de seus enredos, transpor realidades distantes de leitor/ouvinte para contexto não só do seu folheto, como também para a realidade no qual seu público está inserido.

Manoel Monteiro promove uma poética que nos surpreende ao estabelecer a *hibridização*, como reza Canclini (1997), entre culturas sem perder de vista a cor local, unindo as suas histórias não a uma concepção essencialista do folheto. Contudo, o poeta estabelece uma comunicação harmônica entre o tradicional (representado pela forma literária

em que escrever: o folheto de feira) e o contemporâneo (representado na abordagem dos temas centrais desenvolvidos no conjunto de sua obra).

Há um só afã: buscar o “belo”, para “agradar” quem consome suas histórias, estabelecendo uma espécie de jogo de espelhos, onde cada um acaba se projetando, num verdadeiro torneio imagístico, no qual o público se sente atraído as personagens, por estas serem-lhes semelhantes. Todavia, as palavras escritas por Manoel conseguem ir além desta realidade pragmática - criada e estabelecida pelo seu espectador – tornando o construto de sua obra uma pratica cultural que sabe a que se propõe, mesmo sendo local, como afirma Moacir dos Anjos (2005) no livro *O local/global: arte em trânsito*.

Os mais variados estudos desenvolvidos ao longo do tempo por vários pesquisadores, sobre a Cultura Popular nos ajudaram a lançar um olhar mais esclarecedor em torno deste nosso objeto de estudo, o que nos provoca ainda a sensação de que inda há muito para desvendar no conjunto da obra deste poeta popular.

Fontes e Referências Bibliográficas

Folhetos citados ou analisados

MONTEIRO, M.. **A mulher de antigamente e a mulher de hoje em dia**. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, s/d.

_____. **O homem do pinto grande ou A verdadeira história do Pinto Pelado**. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2002.

_____. **Maria Garrafada: mestra do amor, pecadora e santa** 2 ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2004.

_____. **A estória do rei, do rato, do gato...** 1ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2003.

_____. **Pinóquio ou O preço da mentira**. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2007.

_____. **O preço da soberba ou A mãe desnaturada** 1 ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

_____. **Uma tragédia de amor ou... A louca dos caminhos**. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, s/d.

_____. **Cassino El Dourado**. In, As Flô de Pixinanã. Zé da Luz. Campina Grande . Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2003.

_____. **A Espanhola Inglesa**: baseado na obra de Miguel de Cervantes. São Paulo: Editora Scipione, 2008.

_____. **Chapeuzinho vermelho**: versão versejada 1 ed. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2008.

_____. **A grande peleja de Pinto com Lourival** 1 ed. Campina Grande. Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2004.

_____. **Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro** 2 ed. . Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro 2006.

_____. **Exaltação à cachaça ou Uma homenagem a água que passarinho não bebe**. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro 2000.

_____. **No vai e vem do Amor**. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro 2004.

_____. **Uma lenda do povo caiapó** 3 ed. Campina Grande: Cordelaria poeta Manoel Monteiro, 2005.

_____. **Mulher gosta de ouvir...: impróprio para menores de 90 anos**, 1ª ed. . Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro 2006.

_____.& VIANA, Arievaldo. **Viajem à baixa da Égua**: pais onde macaxeira é supositório. Campina Grande: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro 2001.

SANTOS, Manoel Camilo dos. **Viagem à São Saruê**. Sem local de edição. s/d.

Referências Bibliográficas

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras; ALB, 1999.

_____. **Pobres leitores**. <<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/marcia.html>>> Acesso:16/05/2009; 20:24.

ABREU, Maria Luiza de. **Contos de Andersen, Grimm e Perrault**. São Paulo: Girassol, 2005.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ANTÔNIO, S. **A utopia da palavra**: linguagem, poesia e educação: algumas travessias. Rio de Janeiro: Lucerna , 2002.

AYALA, M. & AYALA, M^a. I. N.. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN. M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** 6ª Ed. . São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Estética da criação verbal** 4 ed. São Paulo: Hucitec, 2003

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

BONZON, M. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BORDIEU, P. & CHARTIER, R. **La lecture: uma pratique culturelle**. In.

BOSI, Alfredo. **Céu e inferno: ensino de crítica literária e ideologia**. São Paulo, Ática.. 1988.

BRANCO, L. C. **O que é erotismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

- BREMMER, Jan. & ROODENBURG, Herman. (Orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- CAMPOS, Eudardo (coord.). **Eu sou cego Aderaldo**. São Paulo: Maltese. 1994.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade** 8 ed. . São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CARDOSO, I & SILVEIRA, P. (orgs). **Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A (des)construção da identidade na obra de José Saramago**. Rio de Janeiro. Unigranrio. 2006.
- CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- CASCUDO, L. C. . **Literatura oral no Brasil** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Itatiaia, 1984.
- CHARTIER, R. (org). **Pratiques de la lecture**. Marsella: Rivagens, 1985, p.217 –
- _____. **Cultura popular : revisitando um conceito historiográfico**. Rio de Janeiro: Estudos históricos. , vol. 8, 1995, p.179-192.
- _____. **A história cultura: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1990.
- CHAUÏ, Marilena. **Filosofia** 7 ed. . São Paulo: Ática, 2005.
- CHIZOTTI, Antonio. **Pesquisa em literatura em ciências humanas e sociais** 5 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- CORRÊA, R.L. **Região e organização espacial**. São Paulo: Ática, 1981.
- COUTINHO, E. (org.). **Erotismo na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Edbolso S.a. s/d.
- CURRAN, Mark J. **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. **A literatura de Cordel**. Recife: Universidade de Pernambuco, 1973.
- DUARTE, Lélia Pereira. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006
- DRIESSEN, Henk. O riso e o campo: reflexões da antropologia. In. BREMMER, Jan. & ROODENBURG, Herman. (Orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1972.

- FARIAS, Rafael Bezerra de. **Os homens do douro**: poéticas de um ofício. Brasília: Senai, 2009.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro. Graal, 1979.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel**: Leitores e ouvintes. Belo Horizonte. Autêntica. 2001.
- GONSALVES, Elisa Pereira. **Iniciação à pesquisa científica** 3 ed. São Paulo: Alinia 2003.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes**: o cotidiano de e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. 3 ed. Companhia das Letras. São Paulo. 1987.
- HAVELOCK, Eric A. . **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LACROIX, Jean-Yves. **A utopia**: um convite à filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996
- LONDRES, Maria José F. . **Cordel** : encantamento às histórias de lutas. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- Kristeva, Julia. **Semiotica** 1. 2 ed. Madri: 1981.
- MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Imago, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MEDEIROS, Iarani. **Leandro Gomes de Barros**: no reino da poesia Sertaneja, antologia. João Pessoa: Idéia, 2002.
- MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetória da Tipologia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. 221f. Dissertação (Mestrado em História Social.) - Centro de Humanidades, Universidade federal do Ceará, Fortaleza, 2003.
- MEYER, M.. **Autores de cordel**: seleção de textos e estudo crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MCLAREN, P. **A pedagogia da utopia**: conferências na Unisc. Edunisc. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2001.
- MILAN, B. **Amor** São Paulo: Circulo do livro, 1990.
- MORAES, E.R. & LAPEIZ, S.M.. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

- MERQUIOR, José Guilherme. **O véu e a máscara – ensaios sobre cultura e ideologia**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.
- MONTEIRO, Manoel. **O advento do novo cordel**. João Pessoa: Correio das artes, 2008.
- NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel no Cinema de Glauber Rocha**. Tese de doutorado em Comunicação Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2005.
- _____. **O flâneur e a poética da cidade: Baudelaire e João do Rio na filosofia de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, PUC-RIO, 1996.
- NÊUMANNE, José. **O cordel contra a macaquice letrada**. São Paulo: Jornal Estado de São Paulo. Caderno 2, 2000.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. O texto literário como representação da cultura de resistência. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da; ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro; ARANHA, Simone Dália de Gusmão (orgs). **Literatura e Linguística: teoria, análise, prática**. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.
- _____. O percurso de uma cultura de resistência. In: SWARAKAR, Sudha (org). **Tecidos metafóricos**. João Pessoa: Idéia, 2003.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.
- _____. **Relatos de migrante; questionando as noções de perda de identidade e desenraizamento**. In: SIGNORINI, Inês (org) **Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. São Paulo: Fapesp, 1998.
- PELLEGRINE FILHO, Américo. **Literatura de cordel continua viva no Brasil**. São Paulo. Universidade de São Paulo, S/d.
- PEREIRA JUNIOR, Francisco. **Feira central de Campina Grande: um museu vivo do folclore brasileiro**. João Pessoa, Editora Universitária- UFPB. 1977.
- PINHEIRO, José Helder. **Pesquisa em literatura: atitude e procedimentos**. Campina Grande, UFCG, 2003.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988
- RAMOS, Arthur. **Estudos de folk-lore: definições e limites teorias de interpretação** 2ª ed. Rio de Janeiro. 1951.
- RIBEIRO, Johniere Alves. **Cordel ganha novos horizontes**. Jornal da Paraíba, Caderno 2, Opinião, página 6, 2007.
- SAMUEL, Rogel (org). **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1994.

- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTOS, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo, Ática, 1991.
- SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. **A utopia libertária em nome de vãos das Ilhas**. Via atlântica n. 7 out. 2004.
- SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- _____. **Romanceiro popular nordestino**. UFPb / URNe. Campina Grande: UFPb / URNe, 1981.
- SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. **Cidade e Vida Boêmia: um passeio pelos “maus costumes” de Campina Grande**. <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/ANTONIO%20CLARINDO%20BARBOSA%20DE%20SOUZA.pdf>> 15/07/2009 : 17;52.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular de Literatura de Cordel**. Vozes: Petrópolis, 1976.
- TOWNSEND, Mary Lee. *O humor e a esfera pública na Alemanha do século XIX*. In. BREMMER, Jan. & ROODENBURG, Herman. (Orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- _____. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1993