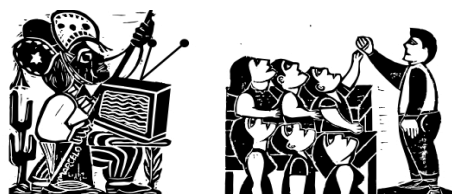


Simone de Paula dos Santos Mendes

UM ESTUDO DA ARGUMENTAÇÃO EM CORDÉIS
MIDIATIZADOS: DA ENUNCIÇÃO
PERFORMÁTICA À CONSTRUÇÃO DISCURSIVA
DA OPINIÃO



XILOGRAVURA DE MARCELO SOARES - 2008

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Simone de Paula dos Santos Mendes

**UM ESTUDO DA ARGUMENTAÇÃO EM CORDÉIS
MIDIATIZADOS: DA ENUNCIÇÃO
PERFORMÁTICA À CONSTRUÇÃO DISCURSIVA
DA OPINIÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Wander Emediato de Souza

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011**

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Tese intitulada “Um estudo da argumentação em cordéis midiaticizados: da enunciação performática à construção discursiva da opinião”, de autoria da doutoranda Simone de Paula dos Santos Mendes, apresentada à banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Emediato de Souza (UFMG)
Orientador

Prof^a. Dr^a. Ria Lemaire (*Université de Poitiers*)

Prof^a. Dr^a. Giani David Silva (CEFET)

Prof. Dr. William Augusto Menezes (UFOP)

Prof^a. Dr^a. Helcira Maria Rodrigues de Lima (UFMG)

A todas as pessoas que me ajudaram a buscar o ritmo, o tom e a emoção de um corpo vocal que pulsa nos versos do cordel. Em especial, à minha irmã Iandra, que é poesia em seu estado mais puro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, ao meu orientador, Professor Doutor Wander Emediato de Souza, que aceitou, com amizade e competência, o desafio da orientação. Agradeço pelo bom humor e tranquilidade com que conduziu o trabalho e pelo apoio incondicional a todos os projetos que circundaram a tese.

Agradeço imensamente à Professora Doutora Ria Lemaire pelo acolhimento na ocasião do estágio doutoral. Não esquecerei jamais as inúmeras “orientações em movimento”, pelos vilarejos espanhóis, e as tardes de reflexão, em seu “castelo”, na charmosa cidade de Château Larcher.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFMG, em especial à Ida Lúcia Machado, por todo o apoio ao longo da trajetória e pela elaboração do *résumé* desta tese; à Emília Mendes e Renato de Melo, pelas disciplinas ministradas.

Agradeço ao professor William Menezes, pela amizade e por ter acompanhado esta pesquisa sempre com seu olhar atento e criterioso, sem o qual, certamente, a pesquisa não teria sido a mesma.

Agradeço aos poetas que me acompanharam nesta trajetória: Raimundo Santa Helena, Antônio Klévisson Viana, Arievaldo Viana, Rouxinol do Rinaré, J.Victtor, Gonçalo Ferreira, Jotacê Freitas, Antônio Barreto, Abraão Batista, Josenir Lacerda, Hamurabi Batista, Janduhi Dantas, João Bosco Bonfim, Daniel Duarte Júnior, Sebastiana Almeida, Geraldo Ramos Freire, Maria do Rosário Cruz, Luiz Augusto Bezerra, João Bandeira de Caldas, Ernane Tavares Monteiro, Pedro Bandeira, Cícero Alves Gonçalves, Antônio Aldemá Morais, Francisco Hélio Ferraz, Evaristo Geraldo da Silva, Hέλvia Calou, Luiz Eduardo Serra Azul, Victor Alvin, Eduardo Azevedo, Julie Ane Silva, Bambu, Ivonete Moraes, Arlene Holanda, José João dos Santos, Marcelo Soares e Olegário Alfredo.

Aos anjos nordestinos e franceses que me conduziram, abrindo caminhos para a pesquisa de campo: Sylvie Debs, minha amiga de todas as horas e quem me

disponibilizou muitas informações preciosas para a condução da pesquisa; Genira Fada, pelo acolhimento em Fortaleza, carinho e amizade; Fanka Santos, pelo acolhimento em Juazeiro do Norte e em *Poitiers*.

Aos pesquisadores que integram a equipe do *Centre de Recherches Latine-americaïnes – Archives/Fonds Raymond Cantel*, da Universidade de *Poitiers*: Paulinha, Jonh, Sylvie, Manuela e Carmen. Em especial ao Hasan, pela disponibilidade, amizade e grande ajuda com relação à digitalização de boa parte dos folhetos.

Ao Paulo, por sempre me confortar com palavras de apoio e de encorajamento, sobretudo, nos momentos de ausência, que não foram poucos.

Aos meus pais, Paula e Adilson, exemplos maiores de vida, e à minha irmã, Iandra, pelo carinho incondicional.

Ao Peter, Piet e aos ares holandeses que fazem tão bem à minha família.

À minha segunda família, Cleunir, Valter, Janaína, Helena, Júlia, Jibóia, Aline, Leo, Ana Luíza e Alexandre, por todo o carinho.

Aos colegas da pós, pelas valiosas contribuições, em especial à Maysa, Carol, Fernanda, Cláudio, Melliandro, Sandra e Cida.

Ao pessoal de Mariana: Adriana, Eliane, Sara, Luise e Rafael, que me receberam durante as idas e vindas para a edição das entrevistas.

Aos pesquisadores do Movimento pela Diferença Nômade, pelas inúmeras contribuições a esta pesquisa. Em especial, a Gilmar de Carvalho, a quem admiro muito pela dedicação extrema com que cultiva a cultura popular brasileira.

À minha amiga Maíra, pela presença constante em minha vida.

Ao repertório musical sem o qual eu não teria escrito nenhuma linha deste trabalho.

À PUC Minas e a todos os meus professores da graduação, pela minha formação.

À PUC Minas Virtual, pelo aprendizado constante que tem me possibilitado. Em especial à Rafinha, Juju, Alessandra, Isaac, Vanessinha, Diogo, Gabi e Luzia, pela amizade, à Sílvia, pelo design do CD e ao Tiaguim, pelo design dos esquemas argumentativos da tese.

À FAPEMIG, pelo financiamento da pesquisa, e à CAPES, pelo financiamento do estágio doutoral.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar folhetos de cordel que se constituem na fronteira entre o domínio “literário” e o domínio midiático, os quais chamaremos de **cordéis midiáticos**, a partir das categorias retóricas que compreendem o *ethos*, o *logos* e o *pathos*. Para tanto, partiremos do princípio de que o poema de cordel, de um modo geral, possui uma trajetória enunciativa pautada no período de transição da oralidade para a escrita, o que nos leva a tentar ressignificar o campo epistemológico em que os estudos sobre a literatura de cordel estão inseridos, rediscutindo conceitos e apresentando um escopo de designações e reflexões arroladas por pesquisadores tradicionais, por novos pesquisadores bem como pelos próprios poetas. Estando em diálogo com as práticas languageiras que constituem o domínio midiático, buscaremos também caracterizar esse domínio, a fim de mostrar pontos de convergência e pontos de divergência, de modo que possamos caracterizar a situação de comunicação em torno do **cordel midiático** sob o ponto de vista da Análise do Discurso, mais especificamente da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau. O **cordel midiático** se constitui a partir de um acontecimento atual, advindo do espaço público, que o poeta ora testemunha, ora capta das mídias de informação, a exemplo dos jornais impressos, televisivos e digitais e das revistas. Nesses cordéis, o poeta parece também trazer a sua opinião, além de informar, a fim de persuadir o leitor-ouvinte ou reforçar determinados valores e crenças, no sentido de educar e moralizar. É justamente na construção da opinião do poeta que nasce o nosso interesse em pesquisar de que forma as estratégias argumentativas são utilizadas nesse tipo específico de cordel. Consoante a isso, no campo da argumentação, partiremos dos pressupostos desenvolvidos por Chaïm Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), os quais apresentam uma releitura crítica ampliada da retórica aristotélica, e chegaremos aos trabalhos desenvolvidos por Patrick Charaudeau (1992) e Ruth Amossy (2006), a fim de caracterizar a construção das referidas categorias retóricas no *corpus* selecionado. Após pesquisar em vários acervos, a exemplo da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e do *Fonds Raimond Cantel*, em Poitiers/França, chegamos a um *corpus* de apoio, composto por 60 folhetos, o qual será utilizado para ilustrar e corroborar algumas hipóteses levantadas por nós; e um *corpus* de base, composto por três folhetos, os quais integrarão uma análise mais verticalizada do ponto de vista discursivo-argumentativo.

RÉSUMÉ

Cette recherche a le but d'analyser des documents produits au Nord du Brésil, intitulés « cordéis » ; écrits sous forme de poèmes, ils se placent entre les frontières des genres littéraires et médiatiques ; c'est pour cela que nous les appellerons ici des « cordéis médiatiques », en prenant en compte des catégories rhétoriques telles que l'ethos, le logos et le pathos. Nous regarderons ces écrits en considérant qu'ils présentent une trajectoire énonciative qui oscille entre l'oral et l'écrit ce qui nous permettra d'essayer de donner une nouvelle signification au champ épistémologique dans lequel les études sur ce type de documents sont insérées et aussi d'en rediscuter des concepts. Nous commencerons pour présenter une série de désignations et de réflexions déjà répertoriées par des chercheurs (plutôt traditionalistes) du genre, mais nous exposerons également des réflexions issues de tout nouveaux chercheurs et celles des compositeurs des « cordéis » eux-mêmes. En entamant un dialogue avec les pratiques langagières qui forment le domaine médiatique, nous chercherons une façon de caractériser ce domaine, afin de montrer leurs points de convergence et de divergence pour mieux exposer la situation de communication qui se forme autour du **cordel médiatisé** sur le point de vue de l'Analyse du Discours, plus spécifiquement de celle prônée par Charaudeau (Théorie Sémiolinguistique). Le **cordel médiatisé** se constitue dans cette perspective, à partir d'un événement actuel, sorti de l'espace public, dont le poète a été témoin ; ou alors d'un événement saisi par celui-ci dans les médias (journaux imprimés, télévisés, internet, revues). A ces productions, le poète ajoute ses propres opinions sans laisser de côté l'information, afin de mieux persuader le lecteur/auditeur soit pour renforcer certaines valeurs ou croyances, soit pour l'instruire et/ou moraliser. C'est justement dans la construction de l'opinion du poète qui se situe le point-clé de cette recherche, c'est-à-dire, c'est là que nous irons chercher les stratégies argumentatives utilisées par les différents poètes du *cordel*. Les bases théoriques seront ici puisées dans Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958) et dans leur reprise et développement réalisés et par Charaudeau (1992) et par Amossy (2006). Pour mieux bâtir la recherche nous avons utilisé deux types de *corpus* : (i) le premier, pour nous désigné comme *corpus* d'appui: il est formé par soixante feuillets qui iront illustrer ou corroborer quelques-unes des hypothèses lancées par la recherche ; (ii) le second, pour nous nommé *corpus* de base: il est composé par trois feuillets, sur lesquels nous procéderons à une analyse plus approfondie du point de vue discursif-argumentatif.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1: Critério 1: Ocorrências temáticas	32
Tabela 2: Critério 2: Referência à mídia de informação	33
Gráfico 1: Ano de publicação dos folhetos	35
Figura 1: Processo de incorporação.....	86
Figura 2: Processo de incorporação do <i>ethos</i> na literatura de cordel	86
Figura 3: Mestre Azulão em sua barraca na Feira de São Cristóvão.....	88
Figura 4: Amplificador e microfone na barraca de Mestre Azulão. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 16/02/2008.....	89
Figura 5: Mestre Azulão declamando um poema. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 16/02/2008.....	89
Figura 6: Antônio Barreto em <i>performance</i> . Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.....	90
Figura 7: Antônio Barreto declamando, ao som da gaita e do pandeiro. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.....	90
Figura 8: Antônio Barreto em <i>performance</i> . Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.....	90
Figura 9: Jotacê Freitas em <i>performance</i> . Fonte: acervo pessoal. Foto tirada julho em 2007.	91
Figura 10: Folheto “História de Roberto do Diabo”.....	106
Figura 11: Folheto “Lampião – o capitão do Cangaço”	106
Figura 12: Folheto “Padre Cícero e o Homem com o diabo no corpo”.....	111
Figura 13: Folheto “O Mercado Central de Beagá em cordel”	112
Figura 14: Recortes de jornais sobre a candidatura de Santa Helena à Academia Brasileira de Letras.....	126
Figura 15: Jan Mientse Molenaar, “Um casal de <i>Zeitungssinge</i> ”, 1632.....	132
Figura 16: Folha volante - Fonte: <i>Fonds Raymond Cantel</i> , junho de 2009.	133
Figura 17: O discurso de informação e a ética cidadã.....	139
Figura 18: Ato de linguagem, situação de comunicação e os sujeitos	155
Figura 19: Designação “poeta-repórter” na capa do folheto	157
Figura 20: O <i>ethos</i> entre a identidade social e a identidade discursiva	161
Figura 21: Folheto “Quando O Camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro” .	161
Figura 22: Folheto “Lula encheu a cara e brigou com americano!	161
Figura 23: Folheto “Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo.....	162
Figura 24: Folheto “O duelo de Padim Ciço com o Papa”	164
Figura 25: Folheto “O chamego do Itamar”	171
Figura 26: A presença de fotos nos <i>cordéis midiaticizados</i>	172
Figura 28: Foto de Isabella Nardoni e folheto “Isabela, a criança morta por seu pai e a madrasta”	173

Figura 27: Folheto “Vitória do Presidente Fernando Henrique Cardoso”	173
Figura 29: Foto da tragédia com um avião da TAM e folheto “O desastre com o avião da TAM”	174
Figura 30: A presença da notícia no cordel midiaticizado	175
Figura 31: Folheto “O Assassinato de Kennedy e a vingança de Ruby”	181
Figura 32: Folheto “O terrível	182
assassinato de seis empresários	182
portugueses ou O Monstro.....	182
Lusitano”	182
Figura 33: Folheto “O bárbaro.....	184
crime de Daniella Perez”	184
Figura 34: Esquema argumentativo – Bloco IA	185
Figura 35: Esquema argumentativo – Bloco IB	191
Figura 36: Folheto “Tragédia	194
Figura 37: Capa do folheto “A morte de Elvis Presley”.....	199
Figura 38: Capa do folheto “Bebê Diabo Apareceu em São Paulo”	207
Figura 39: Esquema argumentativo – Bloco II.....	211
Figura 40: Foto do poeta Raimundo Santa Helena. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 02/2008, no Rio de Janeiro.	216
Figura 41: As esferas discursivas em “O Cabrito e as Feras”	218
Figura 42: Capa do folheto “O	220
Cabrito e as Feras”.....	220
Figura 43: Folha volante.....	221
Figura 44: Partes do miolo de “O Cabrito e as Feras”	227
Figura 45: Folheto “Os gays que quebraram o pau numa praia da Bahia”	233
Figura 46: Esquema argumentativo – Bloco III	235
Figura 48: Foto do buraco do metrô de Salvador Fonte: arquivo pessoal. Foto tirada em 19/07/2006-Salvador/Ba.....	237
Figura 49: Capa do folheto “Quando o Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro”	244

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	15
1.1.	Hipóteses iniciais.....	19
1.2.	Algumas justificativas teóricas.....	20
1.3.	Dos objetivos da pesquisa.....	24
1.3.1.	Objetivo geral.....	24
1.3.2.	Objetivos específicos.....	24
1.4.	Metodologia.....	25
1.4.1.	Procedimentos da I Etapa: pesquisa etnográfica.....	25
1.4.2.	Procedimentos da II Etapa: estágio doutoral.....	27
1.4.3.	Procedimentos da III Etapa: seleção, descrição e análise do <i>corpus</i>	30

PARTE I: Do ethos prévio à enunciação performática

CAPÍTULO I: Ressituando o campo epistemológico – revendo domínios discursivos

2.	INTRODUÇÃO.....	40
2.1.	Repensar o cânone teórico, ressignificar conceitos e posturas.....	41
2.1.1.	Sobre a postura do pesquisador diante do “objeto de pesquisa”.....	41
2.2.	Reajustar o olhar – partir de outros paradigmas.....	46
2.2.1.	O cordel como reflexo de uma oralidade mista.....	50
2.3.	O cordel e os estudos folclóricos.....	52
2.3.1.	Cordel e “fato folclórico”.....	55
2.3.2.	O folclore como campo de estudos.....	57
2.3.2.1.	O folclore e a questão nacional.....	58
2.3.2.2.	A nacionalização e a cultura popular.....	60
2.3.2.3.	O folclore, a identidade nacional e as ditaduras brasileiras.....	64
2.4.	O cordel nas “garras” do cânone teórico.....	69

CAPÍTULO II: Entre o oral e o escrito: uma “literatura” diferente

3.	TRAJETÓRIA ENUNCIATIVA DA LITERATURA DE CORDEL.....	76
3.1.	O ritmo como “pilar” enunciativo.....	79

3.1.1.	O corpo vocal ritmado	82
3.1.2.	O corpo vocal ritmado e a imagem de si no discurso	84
3.1.3.	A imagem fotográfica enquanto índice da projeção performática do <i>ethos</i> do cordelista.....	87
3.1.4.	A fórmula-ritmo como estratégia poético-discursiva	93
3.2.	A fórmula-ritmo: uma abordagem estruturalista	95
3.2.1.	A relação entre fórmula e memória: a formação do <i>logos</i> poético.....	100
3.3.	Os estudos da oralidade: uma abordagem enunciativa.....	101
3.4.	Entre os estudos orais e os estudos enunciativos: a noção de interdiscurso .	104
3.4.1.	Sobre o conceito de interdiscurso	107
3.4.2.	O <i>tiers</i> no espaço interdiscursivo da enunciação.....	110

PARTE II: Do mercado editorial à construção discursiva da opinião

CAPÍTULO III: A evolução dos suportes na literatura de cordel: do mercado editorial às mídias de informação e de entretenimento

4.	SOBRE A NOÇÃO DE EVOLUÇÃO	117
4.1.	O mercado editorial dos folhetos de cordel	121
4.1.1.	O mercado editorial do cordel nos dias atuais	123
4.1.2.	A relação cordel e jornal impresso: entre os domínios midiático e “literário”.....	125
4.2.	O cordel jornalístico sob a ótica dos pesquisadores	127
4.3.	A voz como suporte da notícia e o cordel como “jornal do sertão”	130
4.4.	O discurso de informação midiático: características gerais.....	136
4.4.1.	Captação, sedução e efeitos de patemização: a mesma face de uma moeda.....	142
4.4.2.	A instância midiática: sobre a imagem do jornalista e suas funções.....	145
4.4.3.	A instância midiática, seu público e a construção do acontecimento midiático.....	147
4.5.	O cordel midiaticizado	148
4.5.1.	O cordel midiaticizado: condições situacionais e comunicacionais.....	153
4.5.1.1.	O ato de linguagem.....	154
4.5.1.2.	Sobre o contrato de comunicação: restrições situacionais, discursivas e formais.....	156
4.5.1.3.	O cordel midiaticizado: questões de identidade e de finalidade.....	156

4.5.1.4.	O poeta-repórter: a tematização entre a verdade e a invenção	162
4.5.1.5.	O poeta-repórter e suas formas de captação da informação	166
4.5.1.6.	Sobre as formas de referência às mídias de informação e ao que elas veiculam.....	168
4.5.1.7.	O cordel midiaticado: entre poesia, informação e opinião	175

CAPÍTULO IV: A construção da opinião nos cordéis midiaticados: esquemas argumentativos e provas retóricas

5.	INTRODUÇÃO.....	178
5.1.	Efeitos de patemização no cordel midiaticado: a morte em forma de poesia	178
5.1.1.	O poeta-repórter José Soares	196
5.1.2.	O poeta-repórter José Soares e a morte de Elvis Presley	198
5.2.	O bizarro em forma de poesia: aspectos argumentativos no cordel- <i>fait divers</i>	202
5.2.1.	O cordel- <i>fait divers</i> : imagem de si e efeitos de patemização projetados no discurso.....	208
5.2.2.	Raimundo Santa Helena: o poeta-marinheiro-sertanejo-repórter	215
5.2.2.1.	Raimundo Santa Helena: <i>ethos, pathos e logos</i> em “O Cabrito e as Feras”	218
5.2.2.2.	O <i>ethos</i> do poeta na esfera “literária”	219
5.2.2.3.	O <i>ethos</i> do poeta na esfera biográfica.....	223
5.2.2.4.	O <i>ethos</i> do poeta na esfera midiática	226
5.3.	O cordel panfletário: a “voz” do poeta no campo das manifestações sociais	229
5.3.1.	O cordel panfletário: entre lâmpadas, censuras e camaleões.....	240
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
7.	REFERÊNCIAS	258

1. INTRODUÇÃO

Por que o cordel? Um dia alguém me perguntou. Diante de pergunta tão corriqueira e comum nos corredores da Universidade, já que os “objetos de pesquisa” parecem ser parte constitutiva da nossa identidade de pesquisador, tentei construir uma narrativa para explicar essa escolha temática.

Meu interesse pela literatura de cordel nasceu ainda na graduação, quando vi, nas mãos de uma professora, uma revista cujo tema de capa era os 500 anos do Brasil narrado em cordel. Até então eu não fazia a menor ideia da existência dessa manifestação literária e cultural que era produzida, sobretudo, no Nordeste brasileiro, o que, no mínimo, nos revela um problema do ponto de vista da elaboração curricular das universidades de um modo geral. Essa revista me despertou a atenção, pela novidade que veiculava e pelo estranhamento relacionado à própria denominação dessa literatura.

A partir de então, fui produzindo trabalhos de final de curso, que culminaram na elaboração de uma oficina intitulada “Literatura de Cordel: oralidade e poesia na sala de aula”. Essa oficina foi apresentada para alunos de diversas escolas da rede pública bem como em cursos de formação continuada para professores da Educação Básica e em alguns congressos, a exemplo da 3ª Bienal da União Nacional de Estudantes (UNE\2003), em Recife, e no Encontro Regional de Estudantes de Letras (EREL\2002), na PUC Minas. Os principais objetivos da divulgação dessas oficinas eram ampliar o universo cultural do aluno, mostrando que a poesia de cordel constituía uma realidade concreta, dinâmica e atual, e ampliar as possibilidades de ensino de língua materna, por meio de atividades que incluía a análise de aspectos estruturais e discursivos dessa poesia, tais como, as rimas, as escolhas lexicais, a prosódia, a composição das capas, o estatuto do poeta, as finalidades subjacentes ao texto, dentre outros.

Hoje, após alguns anos, percebo que o que manteve minha motivação diante do cordel vai muito além de uma simples curiosidade que surge em face de um novo universo. Na verdade, o que tem servido de combustível para a minha jornada tem sido o que chamo de episódios de espanto. No entanto, reafirmo que esses espantos, tanto no sentido

quantitativo de imenso, enorme, quanto no qualitativo de medonho e incrível, foram imprescindíveis para a escrita que agora se presentifica.

O espanto positivo foi encontrar outros pesquisadores que, também espantados, se encontravam igualmente motivados a continuar pensando e repensando os seus objetos de pesquisa. Cito alguns exemplos, no âmbito europeu: Ria Lemaire¹, durante o seu trabalho de tese em torno das cantigas medievais, ficou chocada ao descobrir que os teóricos afirmavam, catedraticamente, que as cantigas de amigo foram produzidas somente por homens, embora tivessem sido cantadas apenas por mulheres. O espanto não era com relação à possibilidade de ter sido uma escrita fundamentalmente masculina, mas a arbitrariedade com que os pesquisadores chegaram à essa conclusão, sem ao menos considerarem uma outra possibilidade. A pesquisadora Carmen Ponte Goujon², após dois anos de pesquisa em torno dos Romeiros de São Miguel, nos Açores portugueses, ficou espantada ao descobrir que as mulheres participaram da romaria até 1958, fato completamente negado até então. Raymond Cantel³, ao chegar ao Brasil, na década de 70, ficou espantado com o fato de que a imagem negativa de Lampião⁴, tão difundida nos livros de história, não condizia com a imagem que os poetas construía dele nos folhetos de cordel. Tais elementos modificam completamente a forma de se olhar o objeto, pois trazem aspectos da enunciação antes desconsiderados, negados ou silenciados por motivos que podem ser historicamente explicados como, por exemplo, o fato de as teorizações terem sido formuladas por homens, brancos, cultos, da elite, dentre tantos outros aspectos que marcaram uma visão dos textos e das manifestações populares.

Vamos, então, aos meus espantos.

¹ A referida tese foi publicada em livro. Para maiores informações, ver LEMAIRE, Ria. *Passions et positions*. Amsterdam: Rodopi, 1987.

² GOUJON, Carmen Ponte. *Romeiros de São Miguel – entre tradição e inovação, de l'oralite au texte écrit* (tese). Université de Poitiers e dos Açores, 2007, 407 f.

³ Raymond Cantel (1914-1986) foi professor de literatura portuguesa e brasileira da *Université de Poitiers* e da *Sorbonne*, em Paris. A tese de doutoramento de Cantel foi sobre o padre Antônio Vieira e o sebastianismo. O conjunto de sua obra sobre a literatura de cordel brasileira foi publicado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos da *Université de Poitiers*. Cf. CLEMENT e LEMAIRE (Orgs.). *Raymond Cantel. La littérature populaire brésilienne*, 2ª. edição (revista e aumentada). Poitiers CRLA, 2005.

⁴ Virgulino Ferreira da Silva Edy Matos (1897-1938).

O primeiro deles aconteceu em um dos encontros acadêmicos sobre a literatura de cordel, dos quais participei. Na ocasião, falava do cordel na internet e, ao final da minha apresentação, percebi reações acaloradas de pesquisadores representantes dos estudos literários que contestaram, dizendo que o que eu apresentava não era, na verdade, literatura de cordel. Outras reações apareceram, corroborando ou refutando as teses apresentadas por mim e, ao final, saí, no mínimo, com a certeza de que eu estava falando de outro lugar que não condizia com a visão nem dos estudos literários, nem dos estudos folclóricos e nem dos estudos em comunicação social. Nesse momento que me deparei com o “lugar” que a Análise do Discurso ocupa em minha formação e com a importância e pertinência em lançar o olhar do analista sobre a poesia de cordel. Ao analisar o cordel na internet, percebi uma enunciação muito mais complexa do que a inscrita no domínio midiático, no domínio “literário” e que ultrapassa o formato impresso do folheto, fato que foi contestado por alguns na ocasião. Havia uma posição rígida em torno da caracterização do cordel que ia ao encontro da tentativa de “congelar” o formato, como se o pesquisador tivesse controle absoluto sobre os gêneros discursivos que surgem, são transformados e/ou desaparecem da sociedade.

O segundo espanto foi encontrar uma infinidade de informações sobre o cordel nos diversos livros que adiquiri, ao longo dos seis primeiros meses da pesquisa, mas que pouco condizia com a realidade que observei na pesquisa etnográfica, realizada em alguns polos importantes de produção de folhetos no Nordeste e no Sudeste brasileiro. Não me parecia ser apenas uma questão temporal que marca a distância entre o que foi escrito/teorizado e o que é vivenciado hoje pelos poetas. Havia mesmo um abismo muito grande entre uma coisa e outra. E como o folheto ainda existe em seu formato tradicional, não me parecia pertinente encontrar tantos abismos como os que encontrei.

O fato é que não encontrei poetas rudes, coitadinhos, pobres, sem instrução, nem encontrei cordéis sendo vendidos apenas pendurados em barbantes. É certo que existem, ainda hoje, poetas ágrafos, sem acesso à educação formal, o que é um problema do ponto de vista do acesso ao letramento formal e não incide, necessariamente, na qualidade do poema produzido. Enfim, não encontrei uma literatura que “estava morrendo”; mas, ao contrário, encontrei novos poetas, ao lado de poetas da velha guarda. Encontrei editores, vendedores, cantadores em plena atividade. Vi tipografias

antigas ainda em funcionamento e poetas que fazem “peleja⁵ virtual” com outros poetas. Encontrei poetas negros e cordelistas mulheres, temáticas atuais antes não tratadas em cordel, como a questão da homossexualidade e dos direitos das mulheres, por exemplo. Conversei com poetas engajados politicamente, que utilizam o verso como forma de expressão de suas ideias, reivindicações e indignações. Li e descobri uma voz por traz das letras; uma voz silenciada pelo cânone que eu tão bem havia preparado para encontrar na pesquisa de campo. Foi uma decepção. A melhor que tive em toda a minha vida.

Vi o cordel se abrir como um mundo de perspectivas enunciativas, um universo de *contraintes* e estratégias infinitamente superiores ao que vinha encontrando nas análises e nas classificações que proliferavam nos livros de maneira quase sempre caótica e arbitrária.

No meio de todo esse espanto, vi minhas hipóteses de pesquisa perdidas, mas não impertinentes, entre os estudos folclóricos, os estudos em folkcomunicação, os estudos literários e comecei a me perguntar sobre qual poderia ser o papel de uma analista do discurso diante de tudo isso. Como eu poderia contribuir para com o conhecimento em torno do cordel, a partir do olhar que trago da minha trajetória nos estudos em Análise do Discurso?

A Análise do Discurso, como disciplina que nasce, nos anos 60, do diálogo entre áreas distintas, como a Psicologia, a Linguística e a Filosofia, apresenta-se, neste trabalho, não como método único e fechado de análise que pretende dar conta de tudo sozinha, mas como cruzamento de olhares, teorias, visões, instrumentos que serão utilizados aqui numa tentativa de desconstruir parte de uma enunciação inventada/forjada pelos teóricos. Em seguida, tentaremos reconstruir uma enunciação que nasce a partir de um conjunto de vozes, buscando chegar mais próximo do objeto e dos sujeitos, já que na condição de analistas que lidam com enunciados já ditos, já lidos, já vividos, temos que nos contentar com as limitações de não ter acesso ao texto em seu momento de produção e recepção, no aqui e agora de sua primeira enunciação. Resta-nos, então, reconstruí-la, como um quebra-cabeça, mas com o cuidado de buscar elementos, a partir

⁵ A peleja se caracteriza por uma disputa verbal entre dois poetas/cantadores, que compõem versos de improviso um contra o outro.

de metodologias variadas, que partam do princípio de respeito ao poeta e à sua produção.

1.1. Hipóteses iniciais

A nossa hipótese inicial era a de que existiam altos índices de argumentatividade em alguns cordéis, sobretudo naqueles em que se via, de forma mais explícita, a opinião do poeta acerca do tema proposto.

Em uma primeira triagem desses folhetos, feita ainda de forma intuitiva, de acordo com o que percebíamos em termos de construção argumentativa, observamos que os cordéis selecionados tinham uma estreita relação com a produção discursiva na esfera midiática, mais especificamente na esfera da informação midiática, sobretudo, através da ótica do que Charaudeau⁶ chama de acontecimento comentado, isto é, aquele que passa pelo crivo da opinião de quem o relata. Era muito recorrente também a citação explícita de fontes midiáticas pelo cordelista. Foi, então, que optamos por trabalhar com os cordéis classificados, pelos pesquisadores de cordel e mesmo por alguns poetas, como cordéis noticiosos, de ocasião, de acontecimento, de época.

Outra hipótese inicial era a de que se “entrássemos” no folheto pelo viés da argumentação, conseguiríamos mapear ao mesmo tempo elementos da enunciação bem como os hibridismos presentes nesses folhetos, cujas características de base se constituem a partir da amálgama entre a informação, a educação e o entretenimento, entre a ficção e a realidade, entre o relato e o comentário, passando por níveis de engajamento diversos e dialogando com outros gêneros como a crônica, a notícia, o editorial, o panfleto, o *fait divers*, dentre outros.

Esses imbricamentos, presentes especificamente na construção dos folhetos de acontecimento ou de circunstância, tornam o cordel um objeto complexo, ao passo que interdisciplinar, já que faz fronteira com o discurso midiático e com a produção literária, marcando um hibridismo constitutivo, conforme sugere Gonçalves⁷ quando afirma que

⁶ CHARAUDEAU, P. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 151.

⁷ GONÇALVES, Marco A. Cordel Híbrido, Contemporâneo e cosmopolita. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007, p. 34.

(...) o cordel trata do passado, do presente e do futuro, como o folheto que descreve o ataque de Bin Laden a Juazeiro do Norte e a defesa da cidade pelo Padre Cícero. Essa forma que desferencia, mistura cenários, personagens, temporalidades, confere ao cordel um “estilo” próprio em que o folheto ganha uma aparente homogeneidade em sua forma (...). Por outro lado, apresenta também uma mescla de suas múltiplas influências temáticas.

Em decorrência desses imbricamentos constitutivos, é também pertinente a hipótese de que as relações interdiscursivas presentes nos folhetos fazem do **cordel midiaticado** algo que ultrapassa a ideia de ser um jornal popular, posto que se trata também de uma manifestação literária e cultural do povo, além de uma atividade discursiva relativamente distinta da que acontece nas redações de um jornal, por exemplo, mas que não deixa de ser um forte meio de veiculação de informação e de opinião acerca de temas de interesse do público leitor-ouvinte de poesia de cordel.

1.2. Algumas justificativas teóricas

As justificativas para a realização desta pesquisa foram sendo colhidas ao longo do processo. No entanto, de antemão, percebemos que havia poucos estudos que focalizavam uma abordagem argumentativa do texto literário. A exemplo dos mais significativos, podemos citar as contribuições de Gilles Declercq acerca do texto teatral de Jean Racine (XVII), sob o ponto de vista que concebe a ficção teatral como imitação das interações argumentativas do mundo real, através da perspectiva diacrônica e técnica da retórica, como arte de persuasão, e sincrônica e modalizante da pragmática, como teoria da argumentação na língua e no discurso.

Ao tentar perceber a argumentação retórica no interior das peças teatrais de Racine como uma mimese dos embates argumentativos que acontecem no mundo factual, Declercq apresenta uma dimensão argumentativa presente no nível do enunciado, através do diálogo entre os personagens, buscando relações de influência entre a formação retórica de Racine e a construção de seu texto teatral.

Outros estudos também devem ser destacados, como o de Dominique Maingueneau (1996), que também utiliza elementos da pragmática para se pensar o texto literário; a

exemplo das leis do discurso, de Paul Grice (1996); e dos conceitos desenvolvidos por Oswald Ducrot (1983) acerca dos pressupostos e dos subentendidos que acometem os enunciados de uma língua. Em um caminho mais próximo ao da Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958-2005), temos os esforços de Ruth Amossy (2005) em aproximar os estudos argumentativos dos estudos literários, por meio dos conceitos de dimensão argumentativa e visada argumentativa, que acreditamos serem muito importantes para o estudo que estamos apresentando, pois considera, a partir da noção de dimensão argumentativa, sobretudo, níveis de argumentação que estariam presentes em qualquer texto, independentemente de uma finalidade/visada argumentativa de base.

Além disso, há mesmo poucos trabalhos sobre literatura de cordel no campo dos estudos linguísticos, dentre os quais cito a tese de Cláudia Rejanne Grangeiro⁸, sobre a relação entre discurso político e literatura de cordel, à luz da ADF (Análise do Discurso Francesa); a dissertação de Viviane Resende⁹, cujo enfoque foi dado a folhetos que tematizaram a Chacina da Candelária, à luz do instrumental teórico-metodológico da Análise Crítica do Discurso; e a tese de João Bosco Bonfim¹⁰, que também dialoga com a Análise Crítica ao tentar caracterizar o gênero sob essa perspectiva teórica.

Em meio às lacunas teóricas formadas a partir da possível relação entre os estudos literários e os estudos linguístico-argumentativos, optamos por trabalhar com um instrumental teórico-metodológico ligado à argumentação sob o ponto de vista retórico e discursivo. Essa escolha se deu em função do fato de que a poesia de cordel, sobretudo essa ligada ao discurso midiático, se constitui a partir de opiniões orquestradas pelo poeta em torno de uma temática e não em função de um raciocínio lógico demonstrativo, em que são dispensáveis os processos de subjetivação e as estratégias de captação pautadas nas emoções, por exemplo. Tais opiniões remetem à construção de um espaço de discussão social à maneira do que acontecia entre os indivíduos que compunham a sociedade democrática da Grécia Clássica, o que reforça a necessidade de um estudo retórico-argumentativo da literatura de cordel.

⁸ GRANGEIRO, Cláudia Rejanne. *Discurso político no folheto de cordel: a Besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro*. 174 f. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

⁹ RESENDE, Viviane Melo. *Literatura de cordel no contexto do novo capitalismo: o discurso sobre a infância nas ruas*. 2005. Dissertação - Universidade Federal de Brasília: Brasília, 2005.

¹⁰ BONFIM, João Bosco Bezerra. *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas. Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2009.

A arte oratória se desenvolveu em uma sociedade democrática, na qual era mais necessária, pois os indivíduos passaram a ter direito à palavra, à participação na solução dos conflitos jurídicos e, posteriormente, em outros discursos como os que deliberavam ações políticas na cidade. Isso significa dizer que a argumentação nasce, na antiguidade grega, no exercício da cidadania, e “o estudo sistemático da linguagem e da argumentação apareceu, primeiramente, como uma investigação pragmática: a linguagem em contexto e sua eficácia”¹¹.

Nos dias atuais, a noção de democracia assumiu outra configuração, dentre outras coisas, porque as decisões não são mais submetidas ao debate público para todos os cidadãos, ação que contribuiu para formar naturalmente oradores que ouviam as discussões tomando parte delas, na Grécia antiga. Na democracia moderna, os espaços de discussão são outros, e a mídia é um dos principais meios de difusão do que se passa no espaço público¹². Salvo as mudanças ocorridas em nossa história política, podemos dizer que a atividade cidadã continua existindo e vem conquistando outros espaços de discussão para o exercício da argumentação em prol da defesa de direitos e da manutenção dos deveres necessários ao exercício da vida em sociedade.

Os referendos, os orçamentos participativos são exemplos desses espaços, mas é na mídia que o cidadão encontra maior representatividade, pelo menos em tese; pois, sendo a mídia um espaço de mediação e intermediação, pelo menos em tese, do que se passa na política, na economia, no judiciário, enfim, no espaço público de um modo geral, ela leva informação ao cidadão, no intuito de refletir seus anseios e reivindicações, além de contribuir fiscalizando e denunciando falcatruas que acontecem no poder público.

Uma vez que o **cordel midiaticizado** é fruto da interface entre o discurso midiático e o discurso literário, ele funciona também como um espaço de discussão, utilizado por um poeta que se coloca ora no lugar do próprio cidadão, ora no lugar do repórter enquanto

¹¹ MENEZES, William Augusto (2000). *Argumentação e discurso político eleitoral no Brasil (1994-1998): mudança, conservação, tradição e utopia* (dissertação). 191 f. 2000. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

¹² Tomamos de empréstimo a noção de espaço público de Dominique Wolton, para quem esse espaço é um lugar onde “(...) se opõem e se respondem os discursos, na sua maioria contraditórios, dos agentes políticos, sociais, religiosos, culturais, intelectuais que constituem uma sociedade”. Wolton, D. Espaço Público. In: Wolton, D. *Pensar a comunicação*. Brasília: Ed. UnB, 2004, p. 379-380.

porta-voz da instância cidadã. Uma argumentação retórica, diante dessa prática linguageira, aparece, então, como condição *sine qua non* para a organização discursiva do poema em torno do agenciamento das opiniões que surgem nos espaços de discussão sociais.

Outro aspecto da argumentação retórica que nos chamou atenção é o fato de ela ter sido pensada, originalmente, a partir dos discursos que eram proferidos oralmente na antiguidade grega. Enquanto meio e técnicas para persuadir, a arte retórica foi organizada por Aristóteles em fases¹³ que culminavam na *ação* ou na encenação do orador que deveria combinar aspectos verbais e não verbais.

Se, conforme nos alerta Perelman e Tyteca (1958/2005), as técnicas retóricas utilizadas no discurso oral diferem daquelas utilizadas no discurso escrito - sendo que “percebemos melhor a argumentação quando é desenvolvida por um orador que se dirige verbalmente a determinado auditório, do que quando está contida num livro posto à venda em livraria”¹⁴ - como poderíamos analisar, então, *corpora* de textos situados no período de transição da oralidade para a escrita. Textos escritos, mas que guardam uma estreita relação com a encenação performática, como é o caso da poesia de cordel?

Se, por um lado, a presença do orador é fundamental para gerar uma adesão dos espíritos à(s) tese(s) proposta(s) e nos discursos orais “a repetição constitui a técnica mais simples para criar tal presença, a acentuação de certas passagens, pelo som da voz ou pelo silêncio por que as fazemos preceder, visa ao mesmo efeito¹⁵”; por outro lado, “[...] o que está presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria da argumentação devem levar em conta. Com efeito, não basta que uma coisa exista para que se tenha o sentimento de sua presença”¹⁶.

Pensando no folheto de cordel, é possível dizer que não é preciso que a poesia seja encenada para que percebamos a sua relação com uma encenação performática tão

¹³ As demais fases da retórica são: a) a invenção ou a escolha dos argumentos pertinentes; b) a disposição ou organização do discurso em introdução, narração, compilação e epílogo e c) a elocução ou o estilo empregado na relação entre forma e conteúdo (uso de figuras). (ARISTÓTELES, 1959, p. 23, 24)

¹⁴ PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958/2005). *Tratado de argumentação - a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 21.

¹⁵ *Idem*, 164.

¹⁶ *Idem*, 132.

presente em sua tradição. Os próprios elementos que compõem a microestrutura textual como as rimas, o metro e o ritmo nos permitem reconstruir ou corporificar, nas palavras de Maingueneau¹⁷, a presença do poeta em *performance*.

No entanto, Perelman e Tyteca, mesmo nos deixando um legado importante ao relerem criticamente a obra de Aristóteles, conferindo um lugar de destaque à essa presentificação do orador e do contexto performático, baseada no que existe na consciência do auditório; aos pontos de acordo na interação entre orador e auditório; e aos valores e lugares comuns que fundamentam esse tipo de argumentação, preocupam-se mais com os esquemas de pensamento responsáveis por gerar ligações entre os argumentos do que com os aspectos linguageiros da troca comunicativa.

Em função disso, optamos por associar os estudos retóricos aos estudos discursivos, pautando-nos nos estudos de Ruth Amossy (2005), pois, a nosso ver, a autora consegue unir bem as duas vertentes teóricas, além de lançar constantemente seu olhar sobre o texto literário.

1.3. Dos objetivos da pesquisa

1.3.1. Objetivo geral

Compreender a dimensão argumentativa existente em folhetos de cordel que se constituem na fronteira entre o domínio “literário”¹⁸ e o domínio midiático, os quais chamaremos de **cordel midiaticizado**, por meio das categorias do *ethos*, do *pathos* e do *logos*.

1.3.2. Objetivos específicos

- a) Perceber como se dá a construção interdiscursiva em torno da literatura de cordel, no campo dos estudos folclóricos, literários e orais.

¹⁷MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia e incorporação. In: AMOUSSY, Ruth (Org). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

¹⁸ Como veremos no capítulo II, manteremos a nomenclatura domínio literário, com a ressalva de que colocaremos aspas no termo “literário”, pois, para nós, o cordel advém das poéticas da oralidade e não do domínio literário, no sentido moderno do que reconhecemos ou é reconhecido como texto literário.

- b) Analisar, a partir das restrições impostas pela situação comunicativa, como a interdiscursividade, relativa ao domínio midiático e “literário”, funciona enquanto elemento estruturador do discurso presente nos cordéis midiáticos.
- c) Mapear as estratégias ligadas à organização enunciativa e argumentativa dos folhetos, que contribuem para a caracterização do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, em função da relação interdiscursiva, descrita no item b, e de uma visada/dimensão argumentativa subjacente ao poema.

1.4. Metodologia

Diante de tais objetivos, traçamos um plano metodológico, cujos procedimentos podemos dividir em três etapas: a) a primeira etapa englobou parte da pesquisa bibliográfica, feita em bibliotecas e acervos públicos e privados, e a pesquisa etnográfica junto aos poetas; b) a segunda etapa foi realizada no estágio doutoral que fizemos na cidade de Poitiers/França, sob a orientação da Professora Doutora Ria Lemaire, junto ao acervo Fonds Raymond Cantel; c) a terceira etapa foi desenvolvida a partir da seleção, descrição e análise do *corpus*, à luz de algumas categorias teóricas.

1.4.1. Procedimentos da I Etapa: pesquisa etnográfica

Em função da complexidade do objeto de estudo, foi necessária a realização de pesquisa etnográfica que nos possibilitou observar diretamente o contexto de produção, circulação do cordel bem como o contexto de experiência comunitária do poeta. Partimos do pressuposto de que analisar um texto como um evento social implica a forma como os experienciamos, os apreendemos e a maneira pela qual os indivíduos envolvidos falam sobre ele, descrevem-no, avaliam-no, teorizam-no.

Nesse sentido, interessou-nos, na pesquisa etnográfica, perceber como o cordelista pensa a própria prática, como tematiza a sua própria imagem e como vê a relação da poesia com os meios de comunicação.

Para apreender parte do contexto de produção, edição e circulação dos cordéis, utilizamos a entrevista semiestruturada¹⁹, uma vez que o caráter exploratório e aproximativo nos possibilitou, de uma maneira mais informal, a obtenção de dados sobre diversos aspectos da vida social e do comportamento humano²⁰, sem direcionar, de forma fixa e estruturada, a resposta do entrevistado ou mesmo intimidá-lo e desmotivá-lo diante de uma bateria de perguntas, elaboradas para fins de pesquisa.

Não fomos a campo coletar informações sobre o *cordel midiaticizado*, especificamente, ou mesmo procurar respostas para as nossas questões de pesquisa, previamente formuladas. O intuito foi o de conhecer um pouco o universo em que os folhetos são produzidos.

A pesquisa de campo nos possibilitou também o acesso a diversos acervos captados, catalogados e disponibilizados em bibliotecas, centros culturais, núcleos de pesquisa e fundações espalhados pelo Brasil. A visita a esses acervos foi fundamental para a coleta do *corpus* da pesquisa, já que, estando em Minas Gerais, onde esse tipo de produção literária menos se popularizou, era muito difícil encontrar os folhetos.

Dentre os acervos visitados, destacamos o da Fundação Casa de Rui Barbosa, o da Biblioteca Nacional, o da Academia de Literatura de Cordel e o do Museu do Folclore, Biblioteca Amadeu Amaral, no Rio de Janeiro, o do Núcleo de Referência Cultural do Estado da Bahia e o da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador.

Dentre as tantas entrevistas realizadas, destacamos as que fizemos com os poetas Klévisson e Arievaldo Viana, Rouxinol do Rinaré, Julie Ane Silva e Arlene Holanda, em Fortaleza/CE; Abraão e Hamurabi Batista, Daniel Júnior, Sebastiana Almeida (Bastinha), Maria do Rosário, João Bandeira, Pedro Bandeira, Ernane Tavares, Cícero Gonçalves (Soneca), Josenir Alves, Geraldo Júnior, Francisco Hélio Ferraz, Antônio Morais e Luiz Bezerra (Bitu), no Crato e em Juazeiro do Norte/CE; Raimundo Santa Helena e Mestre Azulão, no Rio de Janeiro; Olegário Alfredo, em Belo Horizonte; e Marcelo Soares (PE) e Salete Maria (CE), por meio do correio eletrônico.

¹⁹ Optamos pela pesquisa semiestrutura, isto é, aquela em que as perguntas não são completamente formuladas previamente, o que gera espaço para o improviso do entrevistador de acordo com o que vai sendo dito pelo entrevistado.

²⁰ GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 1999.

Em função da riqueza da pesquisa etnográfica, optamos pelo registro audiovisual da maior parte das entrevistas e performances experienciadas, as quais serviram de base para a edição de um breve vídeo, que acompanha a presente tese, intitulado *Janelas do Cordel*. O desejo de editar as imagens nasceu do que chamaremos aqui de dimensão multisensorial²¹ do ethos do poeta e da dificuldade que encontramos para relatar com palavras a experiência vivida em meio aos poetas com os quais conversamos.

Era preciso ouvir e ver como o poeta constrói a sua imagem, seja tematizando-a em seu discurso, seja explicitando-a em seus gestos e expressões faciais, ou ainda, cantando-a, declamando-a em versos de cordel. Era preciso de fato ouvir o TOM com que o poeta se projeta em seu discurso. Em função disso, reservamos um maior espaço nesse vídeo para os dados coletados em campo, no lugar de intermináveis relatos descritivos ao longo da tese, embora tenhamos, sim, utilizado várias das falas coletadas durante a construção dos capítulos.

1.4.2. Procedimentos da II Etapa: estágio doutoral

A princípio, o estágio doutoral, realizado por nós, tinha como principal objetivo coletar folhetos e informações no rico acervo do *Fonds Raymond Cantel*, presente no *Centre de Recherches Latino-américaines – Archives*, da Universidade de Poitiers/França. Era nosso objetivo também conhecer algumas das pesquisas que estão/foram desenvolvidas fora do contexto brasileiro.

No entanto, o que julgamos ter sido relevante nessa etapa da pesquisa foi um curso realizado sob a orientação da professora Ria Lemaire, pois, a nosso ver, essa experiência foi o que desencadeou, diante das nossas reflexões, uma mudança de paradigma com relação à forma de reconstrução da enunciação em torno da literatura de cordel. A professora Ria, ao ministrar o curso intitulado “Desconstruir nacionalismos, resgatar identidades regionais”, na Universidade de La Corunha/Espanha, começou a sua fala com a seguinte pergunta: “Por que pensamos o que pensamos?”. Nesse momento ela se referia não só às disciplinas e teorias que constituem a nossa formação acadêmica, mas

²¹ O *ethos* multisensorial é aquele que para ser projetado pelo enunciador e incorporado pelo leitor-ouvinte, utiliza ou demanda uma conjunção de sentidos, a exemplo da audição, por meio do ritmo, entonação, rima, aplausos; e da a visão, através de gestos, indumentária, expressões faciais, etc.

também e, sobretudo, ao imaginário comunitário que funda uma nação²², no sentido moderno da palavra, ou seja, que reúne as pessoas em torno de um sentimento e de uma identidade nacionalista comum.

Ela nos propôs, então, refletir sobre o termo *resgatar*, no sentido de reencontrar, retomar, de forma crítica, certas palavras já desgastadas por sentidos modernos e que substituem outros sentidos historicamente situados. “Resgatar identidades”, conforme se apresenta no título de seu curso, seria, nesse sentido, repensar as causas históricas que nos levaram a pensar da forma como pensamos hoje em dia a propósito dos inúmeros arcabouços teóricos que se proliferaram nas últimas décadas em diversos campos de conhecimento.

Resgatar o cordel, para ajustar o foco, seria repensar pelo menos parte dos estudos teóricos existentes, procurando ressignificar alguns termos tais como, leitor, autor, texto, oralidade, escrita, que foram cunhados em um contexto escriptocêntrico e eurocêntrico, no qual a forma de pensar foi “ditada” por padrões que excluíram completamente tudo que não se encaixava nesses padrões, a exemplo dos textos orais, da poesia oral, vista como menor, primitiva, de pouco valor estético, simples e rude.

Tentaremos balizar, por exemplo, o fato de que a forma de resgate promovida pelos pesquisadores esteve durante considerável período ligada muito mais ao verbo “salvar”, do latim *salvare*, cujo sentido original registrado no *Dictionnaire Historique de La Langue Française* era tirar alguém ou algo de um período mortal (1165-1170) ou impedir que algo ou alguém fosse destruído (1208). Notemos que o sentido original da palavra “resgatar”, do latim *Rescaper: res-* (coisa) – *capere* (tomar); *Recapere*: retomar, recuperar, foi utilizado pelos folcloristas muito mais como preanúncio da morte da poesia oral, do que como forma de preservação de uma manifestação viva, dinâmica, cuja função social vai além daquela atribuída aos textos literários após Homero e após a institucionalização desses textos naquilo que conhecemos hoje como cânone literário.

Portanto, resgatar o cordel era admitir a sua morte inexorável e agir no sentido de preservá-lo como fazem os que se ocupam em preservar peças antigas e raras em um

²² O termo nação, tal como estamos apresentando aqui, será melhor trabalhado no item 1.3.2.1 O folclore e a questão nacional e fundamentado a partir dos pressupostos de Eric Hobsbawm (2008).

museu. Essa morte tinha causas precisamente mapeadas, mas que hoje, depois de quase 40 anos de “sobrevida”, se não são mera especulação, podem ser vistas pelos menos como exagero, a exemplo da influência da televisão, da falta de interesse das autoridades pelas coisas que vêm do povo, do advento de novas tecnologias como a internet, do êxodo rural, dos processos de industrialização e massificação da cultura, dentre outras.

Um outro discurso que contradiz a morte do cordel após a década de 60 é o presente na própria política cultural fomentada pelo governo militar. Se por um lado tal política censurava e se valia dos bens culturais para impor suas ideias; por outro lado, “o que caracteriza o mercado cultural pós-64 é o seu volume e a sua dimensão. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas²³”. Com o crescimento da classe média e a concentração da população nos centros urbanos, em função, em parte, do êxodo rural, as culturas populares também foram se deslocando, juntamente com os grupos que as representavam, gerando espaços para sua divulgação, conforme aconteceu com a Feira de São Cristóvão²⁴, no Rio de Janeiro. Nesse sentido, a suposta morte estaria, então, mais ligada a um deslocamento do poeta e de seu texto, o que descaracterizaria o cordel, segundo o discurso oficial, que, por sua vez, precisaria ser resgatado e voltar a ocupar o seu suposto “lugar de origem”.

No entanto, o ato de *resgatar*, no sentido que nos apresenta Lemaire, está muito mais ligado ao fazer dos poetas que evoluem apropriando-se das novas tecnologias, do que o que têm feito alguns pesquisadores que veem essa apropriação como descaracterização do cordel.

A presente pesquisa pretende adquirir, mesmo que de forma parcial, visto que ainda há muito a ser feito nesse campo de estudos, um tom de *resgate*, no sentido de repensar, criticar, ressignificar conceitos em torno da literatura de cordel. Uma das implicações, objetivadas por nós, é a de contribuir com a divulgação de uma reflexão que intenta

²³ ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In:_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 82.

²⁴ O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (desde 1962), também conhecido como Feira de São Cristóvão ou Feira dos Paraíbas, ganhou um prédio moderno em 2003 para abrigar cerca de 700 barracas que expõem e vendem comidas típicas do nordeste, artesanato e literatura de cordel, além de abrigar espaços para apresentação de bandas e cantadores. A Feira nasceu em torno de alguns feirantes, migrantes que negociavam produtos na rua. No entanto, com o aumento do comércio sem regulamentação, a feira ganhou um espaço que hoje funciona como ícone da comunidade nordestina no Rio de Janeiro.

respeitar essa manifestação viva e em constante movimento, partindo de um engajamento teórico que buscará (re)construir a enunciação em torno do cordel, tendo em vista um texto que, embora possa ser escrito no sentido moderno da palavra, situa-se na transição da oralidade para a escrita.

Conforme nos recorda Homi Bhabha, “Um discurso crítico nunca produz um objeto político ou um objetivo ou um saber novo enquanto um reflexo mimético ou um princípio político de um engajamento teórico *a priori*”²⁵ e é, por isso, que tentaremos ressignificar o campo epistemológico em torno do cordel para tentar ao menos evitar alguns “equivocos” cometidos no passado, mas sem perder de vista, certamente, as importantes contribuições dadas pelos pesquisadores com os quais trabalharemos.

1.4.3. Procedimentos da III Etapa: seleção, descrição e análise do *corpus*

Em função do vasto número de cordéis existentes e da impossibilidade de abarcar todos eles em nosso estudo, selecionamos, em uma primeira etapa, 100 folhetos, que foram coletados principalmente na pesquisa de campo e no Fundo *Raymond Cantel*. Dos 100 folhetos, selecionamos 60 para compor o que chamamos de ***corpus de apoio***, a fim de levantar dados mais gerais que pudessem nos ajudar a corroborar algumas das hipóteses.

Através desse ***corpus de apoio***, buscamos encontrar dados gerais que pudessem apontar esquemas argumentativos mais recorrentes e mostrar como esses esquemas se relacionam à tríade conceitual do *ethos*, do *pathos* e do *logos*.

A supressão do restante de 40 cordéis se deu ao longo das análises, pois percebemos que os esquemas argumentativos começaram a se repetir, o que poderia tornar a leitura cansativa, além de não gerar implicações relevantes aos propósitos da tese.

²⁵ Tradução nossa de: “Un discours critique ne produit pas un objet politique ou un objectif ou un savoir nouveaux lorsqu’il n’est qu’un reflet mimétique d’un principe politique ou d’un engajement théorique *a priori* » In : BHABHA, Homi k (1994-2007). *Les lieux de la culture – une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007, p. 63.

A quantidade, a diversidade temática e os diferentes locais e épocas em que os cordéis selecionados foram produzidos podem gerar questionamentos acerca de suas regularidades discursivas. Contudo, os cordéis analisados, conforme veremos, além de se assemelharem formalmente, através da rima, do ritmo, da métrica e do formato gráfico, trazem temas que se ancoram em valores e crenças também muito semelhantes, o que não exclui as variáveis tempo e espaço de produção, mas as relativizam, tendo em vista os propósitos do nosso estudo.

No intuito de buscar esquemas argumentativos nesses cordéis, limitamo-nos ao estudo do folheto, relacionando-o, quando dispúnhamos de informações suficientes, ao seu contexto de produção e de recepção, procurando dar “corpo” à opinião do poeta, por meio da forma como ele tematiza/problematiza o acontecimento.

Dos 60 folhetos, 18 foram produzidos no Estado do Ceará, 16 em Pernambuco, 15 no Rio de Janeiro, 5 na Bahia, 2 em São Paulo, 1 na Paraíba e 3 não apresentaram o local de publicação.

Para uma análise mais verticalizada do fenômeno argumentativo, optamos pela estratégia metodológica do estudo por amostragem, em que privilegiamos a análise de três folhetos, que compõem o que estamos chamando de *corpus* de base. Esse **corpus de base** foi constituído por cordéis de poetas variados, localizados em tempo e espaço diversos. Tendo em vista que o propósito do nosso trabalho está ligado à análise de estratégias argumentativas utilizadas pelos poetas na versificação de acontecimentos noticiados ou noticiáveis e na construção da sua opinião acerca do tema proposto, acreditamos ser pertinente não nos atermos à produção de apenas um poeta ou de uma região.

Além disso, apresentar uma amostragem de cordéis pode favorecer o que para a Análise do discurso é bastante pertinente em termos de metodologia. Trata-se de um exame contrastivo entre os folhetos selecionados, pautado no mapeamento de regularidades e diferenças existentes entre os folhetos em termos da construção argumentativa. Portanto, poetas diferentes, produzindo em locais e épocas diferentes, podem, apesar disso, permitir-nos chegar a essas especificidades de ordem enunciativa e linguístico-discursiva.

Utilizaremos também os procedimentos de exploração, de descrição, de explanação do *corpus* e dos elementos do seu entorno, buscando responder como o poeta argumenta, construindo uma imagem de si, projetando determinados efeitos patêmicos no leitor por meio do discurso.

Para selecionar o *corpus*, associamos diversos critérios, sendo que o primeiro deles foi a ocorrência temática. Sem se preocupar ainda com a forma como esses temas foram trabalhados, selecionamos cordéis que compartilhavam temas também recorrentes nas mídias de informação. Dessa forma, classificamos os folhetos em blocos divididos por três temáticas, a saber:

Tabela 1: Critério 1: Ocorrências temáticas

Blocos	Temas	Subtemas	Ocorrências subtemáticas	Ocorrências temáticas
1	Mortes	Por assassinato	16	32
		Por tragédia ou causa natural	16	
2	<i>Faits Divers</i>			14
3	Manifestações Sociais			14
Total				60

Notemos que os blocos acima listados tematizam acontecimentos também veiculados pelas mídias, a fim de satisfazer o imperativo da informação, um dos seus objetivos. No entanto, o imperativo da captação obriga a mídia a recorrer à sedução, à dramatização da informação, o que a tem levado a lançar mão cada vez mais de estratégias para chamar a atenção do público, embora informar seja (ou deveria ser) dominante no contrato comunicativo estabelecido pelas mídias de informação.

Essas estratégias de captação sob forma de dramatização são muito utilizadas na temática sobre a morte e nos *faits divers*, tanto no cordel quanto nas mídias de informação. Ao falar do assassinato de uma pessoa, por exemplo, o cordelista costuma descrever as reações afetivas ao fato, como a comoção, a tristeza e a indignação, o que é considerado também uma tarefa necessária à atividade jornalística, pois todo

acontecimento que se produz no espaço público concerne a todos os indivíduos e apresentar essas reações afetivas pode levar o público a se reconhecer nelas e a aderir a esses afetos projetados, o que acaba fortalecendo a adesão às teses vinculadas ao discurso.

O poeta José Soares nos apresenta uma ilustração disso no folheto *A morte de Kennedy e a vingança de Ruby*, quando nos mostra nos versos: (“Toda a America Latina/Sentiu convulcivamente”) e (“Chorou todo vagomestre/Pertencente ao gênero humano”)²⁶, uma reação afetiva amplificada de várias instâncias frente à morte do presidente, justificando e mesmo validando o assassinato por vingança do suspeito pela morte de Kennedy, Lee Harvey Oswald, praticado por Jack Leon Ruby. Embora a “justiça feita com as próprias mãos” seja condenável em nossa sociedade, o poeta se sente à vontade para opinar de forma contrária, legitimando a ação vingativa e nos levando a uma sensação de alívio e de dever cumprido, pois a “justiça” fora feita ao assassino do presidente: (“É uma coisa que penso / E sempre digo a alguém / Que matar não é negócio / É, coisa que não convém / Porque ele matou Kennedy / Mataram ele também”).

O segundo critério utilizado na seleção do *corpus* foi o diálogo intertextual explícito que os folhetos estabeleciam com o domínio midiático, fazendo alguma alusão à mídia na materialidade linguística do texto. Do total de cordéis selecionados, 41 deles fazem referência explícita à mídia, sendo que em alguns blocos temáticos a explicitação dessa relação apareceu em mais de 90% dos folhetos.

Tabela 2: Critério 2: Referência à mídia de informação

Bloco	Temas	Subtemas	Referência à mídia / Subtemas (%)	Referência à mídia / temas (%)
1	Mortes	Por assassinato	94	87
		Por tragédia ou causa natural	81	

²⁶ Para facilitar a referência aos folhetos, citaremos o número do folheto e o bloco e subtema ao qual pertence. Utilizaremos “Folh.”, para folheto, “Bloco”, para bloco temático e “A” ou “B”, para o subtema, que aparece no interior do bloco temático. Ex.: (Folh.13, Bloco IB, p. 2) .

2	<i>Faits Divers</i>		-	71
3	Manifestações sociais		-	21

Em momento oportuno, falaremos da natureza da referência que o poeta costuma fazer às mídias de informação, que vai desde a mídia como fonte de consulta, passando pelo uso de fotos e notícias extraídas de jornais e revistas, até chegar à formulação de elogio ou crítica ao fazer da mídia.

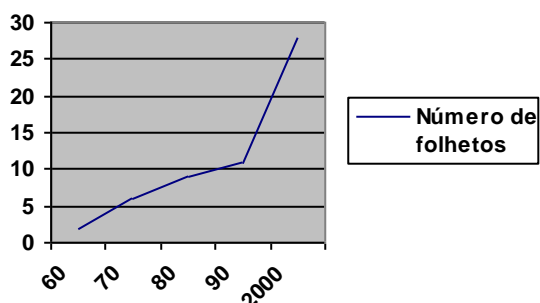
Critério 3: Dimensão têmporo-espacial

Segundo classificação feita pela Fundação Casa de Rui Barbosa, os poetas da **primeira geração** são os que deram início à produção de folhetos no Brasil entre 1900 e 1920/30. Esses poetas ampliaram o público e estabeleceram as formas de produção e de distribuição de folhetos. A **segunda geração** de poetas compreende aqueles que começaram a produzir após 1930. São os poetas que cresceram ouvindo ou lendo os folhetos e passaram a produzir seus próprios poemas. Entre o período que compreende a década de 30 até os primeiros anos do século XXI, optamos por folhetos produzidos após a década de 60, período que, para nós, é marcado por uma produção diferenciada, no que tange aos **cordéis midiáticos**, o que nos leva a classificar os poetas selecionados por nós como de **terceira geração**.

Da década de 60, selecionamos alguns cordéis do poeta José Soares, primeiro a utilizar em seus folhetos a designação poeta-repórter e a se apropriar, de forma explícita, do que era publicado pela imprensa na época. Certamente, outros poetas, como Moisés Matias de Moura (CE), já faziam uso das mídias de informação, antes da década de 60, mas, como tanto o cordel quanto a própria mídia se modificaram ao longo das décadas, o que por si só tornou difícil um recorte temporal de folhetos, optamos por gerar um *corpus* cuja ocorrência é ascendente, ou seja, aumenta-se o número de cordéis à medida que a década vai aumentando, o que nos permitirá concentrar a ocorrência de dados em cordéis produzidos na primeira década do século XXI. No entanto, uma vez que poetas-repórteres importantes produziram entre as décadas de 60, 70 e 80, como Raimundo Santa Helena e o próprio José Soares, não pudemos deixar de incluir alguns de seus

folhetos. Vejamos o gráfico a seguir, referente ao período de publicação dos folhetos do nosso *corpus*:

Gráfico 1: Ano de publicação dos folhetos



1.4.3.1. Critérios de seleção do *corpus* de base

Em função da impossibilidade de analisar, detalhadamente, todos os folhetos coletados, selecionamos uma amostra de três deles: um para cada bloco temático. Essa ilustração não tem o objetivo de gerar um folheto prototípico do bloco temático, mas de possibilitar uma análise discursiva que leve em consideração elementos da enunciação desse folheto, integrando dados biográficos, trechos de entrevistas, elementos paratextuais, além da análise da materialidade linguística do texto.

Folheto 1 (Bloco I): A morte de Elvis Presley, de José Soares. Recife, 1977.

Folheto 2 (Bloco II): O Cabrito e as Feras, de Raimundo Santa Helena. Rio de Janeiro, 1984.

Folheto 3 (Bloco III): Quando o Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro, de Hamurabi Batista (pseudônimo: Francisco Matêu). Juazeiro do Norte: 1993.

1.4.4. Da divisão dos capítulos

Dividiremos o texto da tese em duas partes. A **primeira parte** será dividida em dois capítulos, sendo que, no **Capítulo I**, buscamos ressignificar o campo epistemológico e rever os domínios discursivos que foram construídos em torno do cordel, a exemplo do que foi produzido por pesquisadores representantes dos estudos folclóricos e dos estudos literários. Optamos por desconstruir alguns discursos vigentes, algumas posturas e paradigmas instituídos que influenciaram na construção prévia do *ethos* do

poeta, com base, de um lado, nas dicotomias que foram criadas, como as que sugerem os pares popular *versus* erudito, oral *versus* escrito; e, de outro lado, nas aproximações pejorativas que foram feitas entre a imagem do poeta e termos como analfabeto, rude, ignorante, popular, simples.

Nesse capítulo, analisaremos alguns movimentos fomentados por intelectuais, folcloristas e escritores no intuito de “resgatar” a cultura e a literatura popular, a exemplo de fragmentos de discurso proferidos pela Comissão Nacional do Folclore (1947) e da Comissão de Defesa do Folclore Nacional (1958), bem como a relação que tais comissões mantiveram com os projetos políticos de manutenção de dada identidade nacional, enquanto comissões que atuavam/am junto a políticas públicas.

No **Capítulo II**, procuraremos recharacterizar o cordel enquanto uma “literatura” diferente, partindo, sobretudo, das **Teorias da Oralidade** desenvolvidas por Milman Parry (1928), Albert Lord (1960), Eric Havelock (1963) e John Foley (1995), segundo as quais seria possível comprovar, linguisticamente, a filiação que a poesia popular possui com a poesia oral em *performance*.

Tentaremos associar os estudos sobre a oralidade aos estudos enunciativos e, para isso, basear-nos-emos nas pesquisas do medievalista Paul Zumthor, as quais privilegiam a dimensão enunciativa da poesia medieval, bem como no escopo teórico-metodológico de Patrick Charaudeau (1992) e Dominique Maingueneau (1996), acerca dos estudos enunciativos, desenvolvidos no interior da **Análise do Discurso**.

No campo dos estudos sobre o cordel, optamos por dialogar com estudos recentes de pesquisadores como Ria Lemaire, Ana Galvão, Gilmar de Carvalho, Francisca Santos, no intuito de construir uma rede de argumentos capazes de sustentar a importância em se adotar uma metodologia que busque os aspectos ligados à enunciação do texto, ou seja, aspectos históricos e contextuais que transcendem a materialidade linguística, embora possam ser também encontrados através dela.

Partiremos do ritmo poético, para comprovar a relação oral/escrito existente no folheto de cordel, associando-o à *performance* do poeta e à construção de seu *ethos*, enquanto “tom” e “corpo” que se manifestam no texto. A imagem do poeta, nesse capítulo, não

será pensada em termos dos estereótipos criados pelas instituições e seus representantes, tal como os descritos no capítulo 1. Tampouco, chegaremos a tratar do *ethos* enquanto prova persuasiva, uma vez que o intuito aqui é o de visualizar essa categoria como parte constitutiva do mecanismo enunciativo o qual a poesia de cordel engendra.

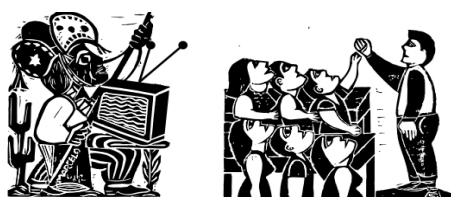
A **segunda parte** da tese será também dividida em dois capítulos. O primeiro deles versará sobre a evolução dos suportes na literatura de cordel, partindo das noções de **transição** da oralidade para a escrita (Eric Havelock) e de **apropriação** dos meios tecnológicos pelo poeta. Do ponto de vista tecnológico, focalizamos a chegada da prensa gráfica no Brasil e outros suportes como o rádio, a televisão, a internet e o jornal e sua relação com a produção do folheto de cordel.

No entanto, a discussão acerca da evolução dos suportes seguirá na dupla relação que o cordel estabelece com o jornal, seja se apropriando dele para divulgar a poesia e o poeta, seja se aproximando de próprio fazer midiático de captação e comentário da informação. Não só a poesia acompanhou a tecnologia como também o poeta e a sua construção identitária participaram dessa evolução. Se antes o poeta cantava as notícias, no intuito de informar, entreter, educar e formar opinião, hoje ele se auto-intitula poeta-repórter; pois, de posse do conteúdo jornalístico publicado ou com autonomia para captar o acontecimento no espaço público, compõe seus poemas, fazendo do cordel um espaço de discussão, tal como faz a mídia de informação, para denunciar, reivindicar direitos e reforçar valores e condutas sociais.

No segundo capítulo da segunda parte, faremos uma análise geral dos três blocos temáticos que compõem o **corpus de apoio**, do ponto de vista dos esquemas argumentativos utilizados, em torno das categorias retóricas do *ethos*, do *pathos* e do *logos*. Faremos também uma análise pormenorizada dos três folhetos selecionados para compor o **corpus de base**, como já mencionamos anteriormente.

PARTE I

Do *ethos* prévio à enunciação performática



XILOGRAVURA DE MARCELO SOARES - 2008

Capítulo I

Ressituando o campo epistemológico – revendo domínios discursivos

A poesia é uma coisa divina. Se um dia a natureza que compõe o sol, o vento, a chuva, o fogo, o ferro, o manganês, a vitalidade da terra e a vida do vegetal acabar-se, aí a poesia morrerá também. Enquanto não, ela permanece.

Olegário Fernandes

2. INTRODUÇÃO

Apresentaremos neste capítulo um breve panorama das principais correntes de estudos que se interessaram pelo cordel enquanto objeto de pesquisa, bem como citaremos alguns dos órgãos/instituições responsáveis por implementar políticas de divulgação e de “resgate” da cultura popular.

Buscaremos relacionar tudo isso à postura de muitos dos pesquisadores que, segundo a nossa hipótese, se deve, sobretudo, às bases teóricas utilizadas para a criação dessas instituições e aos movimentos nacionalistas brasileiros ligados às ações políticas que foram tomadas no intuito de sustentar um projeto político-econômico baseado em um ideal de nação.

Esse percurso será importante para pensarmos os processos de estereotipia²⁷ da imagem do poeta, previamente construída, por vários sujeitos e em diferentes campos de conhecimento, e que incidirá, conforme veremos, sobre a construção da imagem de si que o poeta projeta em seu discurso, ora corroborando essa estereotipia, ora a refutando.

Uma vez que o reconhecimento de um *ethos* prévio é influenciado por nossa bagagem *dóxica*, faz-se necessária a resignificação do campo epistemológico em torno do cordel, a fim de situarmos a forma como “incorporaremos” a imagem do poeta construída nos folhetos, que compõem o *corpus* de análise.

Associamos esses processos de estereotipia da imagem do poeta ao conceito de *ethos* prévio²⁸, que, com relação ao cordel, está intimamente ligado ao discurso dominante que impõe um “eu”, ancorando em uma visão falsamente universalista que responderia aos parâmetros de sexo, raça e cultura impostos pelos ideais nacionalistas do Estado.

Ao contrário disso, acreditamos que o *ethos* prévio deve ser (re)construído em torno da ideia de que “essa imagem não se nutre de modelos consensuais; mas, ao contrário, é

²⁷ Segundo Amossy (2006, p. 125), “A estereotipagem é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”.

²⁸ AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. 2^a. ed. Paris: Armand Colin, 2006, p. 94-96.

vista como invenção de uma imagem que se recusa às comodidades das representações e normas alienantes”²⁹.

Portanto, neste capítulo procuraremos evidenciar qual é a imagem ou quais são as imagens que temos do poeta antes mesmo que ele enuncie (*ethos* prévio) e quais vozes/discursos e momentos históricos foram/são responsáveis para que tenhamos determinada imagem do poeta e, por consequência, do seu público e de sua poesia.

2.1. Repensar o cânone teórico, ressignificar conceitos e posturas

2.1.1. Sobre a postura do pesquisador diante do “objeto de pesquisa”

Diante desse “resgate”, pautados na morte iminente e na necessidade de “preservação” da poesia, começamos a refletir sobre o cânone teórico da literatura de cordel e percebemos que “leitores autorizados” disseram tudo e qualquer coisa sobre essa poesia e, em função disso, apresentaram métodos e definições muitas vezes controversos e impositivos.

Os estudos em literatura de cordel foram se firmando como um campo de conhecimento regulado por um grupo restrito³⁰ que se via responsável por “preservar” a poesia popular, em vias de extinção. No entanto, ao reproduzirem um modelo europeu de investigação e resgate, conforme nos mostra Ria Lemaire em diversos estudos, tais autores acabaram contribuindo mais para a exclusão do que para a valorização do poeta e de sua poesia.

Sobre esse processo, Foucault³¹, em sua conferência inaugural realizada no *Collège de France*, em 1970, observa bem os mecanismos de exclusão discursiva, postulando a hipótese de que em toda sociedade a produção do discurso é controlada, organizada e redistribuída por certo número de produtores, o que gera processos de segregação de

²⁹ Tradução livre e parafrástica de: “[...]la construction de l’ethos dans le discours non comme une image qui se nourrit de modèles consensuels, mais au contraire comme invention d’une image qui se refuse aux commodités de représentations piégées et de normes aliénantes[...] » (AMOSSY, 2006, p. 95).

³⁰ Dentre os pesquisadores desse grupo restrito, temos: Manuel Diegues Jr., Ariano Suassuna, Orígenes Lessa, Mark Curran e Raymond Cantel.

³¹ FOUCAULT, Michel. *L’ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

outros discursos que não se ajustam aos parâmetros impostos pelas instâncias detentoras de certo poder para regular e impor ações por meio de discursos.

Além dessa forma de exclusão, existem outras duas que, segundo o autor, estão ligadas ao mesmo tempo à rejeição e à partilha. Rejeição ao que não compreendemos, como é o caso do discurso do louco, ao passo que partilhamos o discurso da razão; ou ao que consideramos ter menos valia, como é o caso do texto oral face ao texto escrito. No entanto, essas duas formas de exclusão estão também ligadas ao poder e são rejeitadas à medida que não podem ser controladas. O texto oral é nômade, e o louco diz o que quer sem se preocupar com padrões e normas de conduta.

Uma terceira forma de exclusão discursiva estaria pautada na oposição entre o verdadeiro e o falso, na qual o que não pode ser demonstrado, comprovado, deve ser rejeitado e considerado como falso. Platão (século IV a. C.), na *República*, ao chamar os poetas da oralidade de mentirosos, contribuiu para o pensamento ocidental que gira em torno desse maniqueísmo, situado menos em uma oposição horizontal do que em uma oposição hierárquica e vertical que acaba excluindo e desvalorizando a oralidade e a poesia. Essa censura vinha da equação oralidade-literacia, apesar de que, segundo Havelock³²:

A literatura grega tinha sido poética porque a poesia tinha desempenhado uma função social, a de preservar uma tradição segundo a qual os gregos viviam e a de instruí-los nela. Isto só podia significar uma tradição ensinada oralmente e memorizada.

A sociedade grega foi pouco a pouco se tornando letrada, e Platão parece ter sido o maior responsável por instituir um tipo conceitual de pensamento e de linguagem substitutos da narrativa e do pensamento orais.

A linguagem de Homero, cujos textos são considerados fundadores da literatura ocidental, por exemplo, “é uma linguagem inventada oralmente com a finalidade de

³² HAVELOCK, Eric A. (1988-1996). *A musa aprende a escrever – reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996, p. 18. Do mesmo autor, ver também: HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Nova York: Grossett and Dulap, 1967.

sobrevivência”³³, pois a poesia era “originalmente o instrumento operativo de armazenamento de informação cultural para reutilização”³⁴ e manutenção de uma tradição cultural, ou seja, não havia a finalidade literária que têm os textos, ligados ao que conhecemos como cânone literário.

Este estigma fomentado por Platão com relação aos poetas parece ressoar até os dias de hoje, conforme nos mostra Ana Galvão³⁵ que, buscando *resgatar* aspectos enunciativos em torno do cordel, discute algumas perspectivas de pesquisa sobre o popular, em especial, sobre a cultura popular.

A autora apresenta exemplos impressionantes de como, de um lado, alguns poetas se sentiam inferiores diante do público de intelectuais que passou a se interessar por eles na década de 70; e de outro lado, os intelectuais se comportavam de forma superior, trazendo as suas certezas diante de uma produção considerada exótica, genuinamente nacional, que precisava ser “preservada”, num contexto em que o regime econômico e político era marcadamente autoritário. O cordel era visto como produto do meio rural ainda não contaminado pelo progresso que atingia os centros urbanos e como expressão “mais pura da alma popular brasileira”, congelada na alma do povo nordestino pobre e analfabeto. É o que nos mostram as duas falas apresentadas por Galvão:

A literatura de cordel é um acervo cultural produzido por semi-analfabetos e que representa **uma das expressões mais puras da alma popular brasileira**, não só no Nordeste, mas também em todo o Brasil.³⁶

De todas as expressões da folkcomunicação no Brasil, a mais rica, mais variada e a que mais se aproxima da comunicação social é a dos folhetos populares (...). Os folhetos são obra de gente do interior e a essa gente é destinada a sua mensagem. Refletem não somente a formação cultural do poeta, em geral semi-letrado, mas, sobretudo, o ambiente em que se situa e o público a que se destina. São o **produto e o reflexo do meio rural nordestino**, onde o **homem desassistido**,

³³ *Idem*, p. 76

³⁴ *Idem*, p. 90.

³⁵ GALVÃO, Ana. A cultura popular como objeto de estudo: da “beleza do morto” à compreensão de sujeitos e práticas culturais. In: XAVIER, Libânia Nacif *et alli*. *Escola, cultura e saberes*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2005.

³⁶ ARAÚJO, João Dias de. Imagens de Jesus Cristo na Literatura de Cordel. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.68, n.7, set.1974. p.42, apud GALVÃO, 2005, p. 7. Grifos da autora.

sem educação, sem orientação técnica, sem comunicação exterior, vive **abandonado, largado à própria sorte**.³⁷

Esse tipo de estudo, apontado por Galvão, contribuiu para uma visão distorcida e estereotipada do poeta, de sua região e de seu público. Semianalfabeto aqui é sinônimo de indivíduo de pouca cultura e erudição, o que vai de encontro ao significado que nos apresenta o grande poeta Patativa do Assaré, em suas filosóficas reflexões concedidas a Gilmar de Carvalho durante uma entrevista: “O analfabeto, se ele nasceu com o dom da inteligência, ele só num fala certo, mas tudo ele sabe. Ele... ele tem raciocínio de saber o que é bom, o que é ruim, ou de saber como é a vida. E assim por diante, viu? É isso que eu apresento no... nos meus poemas, viu? Em tudo por tudo.”³⁸

Reforçando a ideia de que a cultura popular nordestina foi a “escolhida” para estabelecer uma identidade nacional forte e única, Idellete Muzart afirma que os Sertões, de Euclides da Cunha, obra que se apresentou como descrição científica do povo, da terra nordestina, bem como da luta que dizimou a comunidade de Canudos, influenciou as pesquisas folclóricas do século XX, por meio da visão de um “paraíso perdido”³⁹. Segundo a autora, “o sertão aparece, de mais a mais, como a terra autenticamente brasileira, e, portanto, sua poesia afirma-se como a expressão verdadeira de seu povo”⁴⁰. Tais visões podem justificar um pouco a motivação que os pesquisadores tiveram para “resgatar” esse paraíso perdido, reflexo de uma nação genuinamente brasileira, assim como os métodos utilizados e a postura adotada diante da literatura de cordel.

Oswaldo Barroso, em uma notícia publicada no jornal *O Povo*, em 30/07/1983, critica fortemente os pesquisadores que discriminam o que não é uma “autêntica” literatura de cordel e que tentam “impingir seus modelos conservadoristas aos poetas populares, num trabalho que eles chamam de “preservação”, mas que na verdade é “destruição dos folhetos populares”. O articulista critica ainda um estudo introdutório, feito por Veríssimo de Melo, publicado em uma antologia de literatura de cordel, aludindo a um

³⁷ BENJAMIN, Roberto Câmara. A religião nos folhetos populares. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.64, n.8, out.1970. p.21-22, *apud* GALVÃO, p. 7. Grifos da autora.

³⁸ CARVALHO, Gilmar de (2002a). *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002, p. 46.

³⁹ Obras que corroboram a visão mítica do sertão: Terra do Sol (1912), Ao som da viola (1921) e Cantadores e Violeiros do Norte, de Leonardo Mota. (1921-1930).

⁴⁰ SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e do Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006, p. 19.

ciclo de estudos realizado na Universidade Federal do Ceará, em 1976. Segundo Barroso, nesse estudo, Veríssimo afirma que muita gente “não popular” estava escrevendo cordel, e Barroso acrescenta: “Não popular, leia-se: poetas eruditos, universitários, intelectuais e jovens do Rio”. O poeta popular seria ou deveria ser necessariamente analfabeto ou semianalfabeto.

A postura superior dos pesquisadores que iam a campo para encontrar o seu “objeto de pesquisa”, a fim de bem classificá-lo, descrevê-lo, armazená-lo, reforçou o complexo de inferioridade do poeta, conforme podemos perceber na fala do poeta Edson, de Recife, em entrevista concedida a Ana Galvão⁴¹, em 1996.

Graças a Deus arrumo boas amizades. Eu tinha amizade nos Estados Unidos que eu nem conhecia, quando chegou aqui me dá abraço, aquela... umas duas, três ou quatro moça dos Estados Unidos, vai até pra minha casa comer feijão lá em casa (risos). **Eu tenho o que eu não merecia nem ter** (risos). Então... aquele Liêdo Maranhão, aquele Ricardo Noblat, eles foram lá pra casa e jornalista, uma ocasião veio gente de Sergipe, de Alagoas, pra minha casa.

Esse trecho revela a posição de inferioridade do poeta diante do pesquisador; revela um comportamento historicamente imposto pelos processos de colonização pelos quais o Brasil passou, bem como faz alusão a uma metodologia de pesquisa em que o pesquisador chega com os seus questionários prontos, buscando encontrar aquilo que lhe interessa para a pesquisa, colocando o “informante” no lugar de alguém que deve coincidir com um *ethos* previamente estabelecido.

Vivenciamos essa posição de inferioridade assumida pelo poeta em diversos momentos durante a pesquisa de campo que realizamos em algumas cidades do Nordeste. Quando pedíamos informações sobre como localizar um poeta, as pessoas costumavam dizer que seria fácil conseguir uma entrevista, pois os poetas adoravam quando chegava até eles algum pesquisador interessado naquilo pelo que poucos se interessavam. Muitas vezes nos sentimos como se estivéssemos prestando um favor a essas pessoas e não o contrário, o que nos causou certo mal estar.

⁴¹ GALVÃO, 2005, p. 4 (grifo nosso).

É certo que existem também os poetas mais conscientes de sua importância e das artimanhas dos pesquisadores para obterem aquilo que lhes interessa com o intuito de desenvolver o que estão pesquisando no momento, tal conforme afirma Patativa ao falar de um pesquisador que o entrevistou: “Que sei bem como é, como são os pesquisadores, a sua maneira, a sua qualidade pra poder arranjar aquilo que ele está interessado (...)”. Alguns poetas já tinham/têm respostas prontas para “agradar” os pesquisadores e que nem sempre condizem com a realidade do poeta e de sua produção.

2.2. Reajustar o olhar – partir de outros paradigmas

É preciso reconhecer que nem todas as reflexões das décadas de 60/70 foram produzidas sob a mesma postura. Um bom exemplo disso são os três documentários dirigidos por Geraldo Sarno⁴², em 1969, “Os imaginários”, “Vitalino, Lampião” e “Jornal do Sertão”, frutos de uma viagem ao Nordeste, em 1967, que o cineasta fez juntamente com o produtor Thomas Farkas, a fim de coletar material audiovisual para os documentários.

Geraldo Sarno conseguiu captar, através de suas lentes, um universo mais próximo ao cotidiano de poetas, artesãos e cantadores nordestinos, apesar de ter sofrido influência do pensamento dos folcloristas da época, como Câmara Cascudo (1898-1986), segundo o qual a cultura popular estaria morrendo, a identidade nacional ameaçada, a industrialização favorecendo o surgimento de um mercado nacional único, em que haveria pouco espaço para formas artesanais.

A série documental quebra com o ideal de arte e de literatura amplamente defendido pelos folcloristas, ao introduzir a voz do narrador Othon Bastos que, ao comentar o trabalho do ceramista Manuel Vitalino, conclui: “Arte aqui é sinônimo de agir, de fazer, de dar forma e não de conceber. A concepção do tema é uma tarefa coletiva. Obra de todos, quando se constrói um mito”⁴³.

⁴²Cf. DEBS, Sylvie. *O cordel à luz do cinema: o percurso singular de Geraldo Sarno em “Cadernos do sertão” e em “A condição humana*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. Neste artigo, a autora nos revela a descoberta do cineasta Geraldo Sarno com relação ao universo da literatura de cordel, através de uma viagem que fez pelo Nordeste brasileiro. Motivado por preocupações de ordem política e social e pelo desejo de mostrar o Nordeste ao Sul, Geraldo Sarno produziu uma série de documentários, dentre os quais a autora destaca o intitulado *Jornal do Sertão*, pela forma como testemunha, caracteriza e interpreta a literatura de cordel.

⁴³ SARNO, Geraldo. *Vitalino, Lampião*. 1969.

Além disso, a primazia do aspecto econômico é evidenciada nos três documentários, tirando da primitividade, da ingenuidade e da ignorância os poetas e artesãos que sabiam muito bem se apropriar dos meios e se adaptar ao gosto do público para ganhar dinheiro. Conforme bem aponta Sylvie Debs⁴⁴:

Mestre Noza reconhece que esculpe diferentemente as estátuas de Padre Cícero para responder a uma demanda dos turistas; Mestre Vitalino engaja toda a sua família na produção das cerâmicas de Lampião e seus filhos colocam um carimbo em cada peça; Waldêredo Gonçalves confirma que faz séries de xilogravuras sobre a história da Bíblia para satisfazer seus clientes, embora não seja religioso; João Bernardo da Silva confessa que pode continuar com a tipografia, pois, na realidade, ele vive de rendimentos advindos da terra que cultiva, fato que nos faz tomar consciência da relatividade das práticas artesanais.

Com relação à nova geração de pesquisadores, para situar a discussão no campo acadêmico, temos bons exemplos de novas posturas que vêm sendo adotadas diante do poeta e da literatura de cordel. Pesquisadores, tais como Gilmar de Carvalho, Andréa Betânia, Maurílio Dias, Francisca Santos e Edilene Matos, só para citar alguns, são conscientes de que estando o folheto de cordel situado, do ponto de vista evolutivo, na passagem da oralidade para a escrita, não é possível lançarmos um olhar que parta dos paradigmas criados a partir da chegada da escrita.

Ressaltamos, para ilustrar uma postura que consideramos exemplar, do ponto de vista de se construir uma imagem do poeta e de sua poesia, a entrevista que o professor Gilmar de Carvalho fez com o poeta Patativa do Assaré (1909-2002) e publicou em 2001, conforme bem nos afirma Ria Lemaire⁴⁵ no prefácio que faz à segunda edição do livro, a propósito da entrevista:

Um jogo que trouxe os seus riscos: para o visitante, primeiro, que teve a coragem de questionar radicalmente os códigos da pesquisa acadêmica convencional. Essa que leva o pesquisador a instaurar como o seu “objeto” de pesquisa aquele tipo de relação cuja palavra-chave é distanciamento e que é, essencialmente, uma estratégia – desrespeitosa e muitas vezes violenta – para invadir o Outro, para tirar dele o máximo de informação, sem necessidade de retribuir o que é generosamente oferecido.

⁴⁴ DEBS, Sylvie, 2008, p. 251.

⁴⁵ LEMAIRE, Ria. Gravador?... Que estás gravando? In: CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta passado do Assaré*. 2ª. ed. Fortaleza: Omni, 2002.

Gilmar de Carvalho, de uma forma natural, sem questionários preestabelecidos, porém motivado por uma curiosidade de pesquisador, conseguiu, naquela ocasião, uma das mais belas entrevistas já realizadas com um poeta na área dos estudos sobre a poesia popular⁴⁶.

Essa entrevista revelou aspectos importantes da poética de Patativa, que colocaram abaixo muitas das teorizações realizadas até então, como, por exemplo, o fato de que o poeta não compunha escrevendo, no sentido moderno da palavra, mas, antes disso, compunha os versos na memória para depois passá-los para o papel, conforme nos afirma o próprio poeta:

[...] porque a minha poesia é... Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passo para o papel⁴⁷

Ria Lemaire, uma outra grande representante dessa nova geração, alerta-nos para o fato de que essa forma de teorização, e mesmo uma metodologia de análise pautada na escrita, gerou e gera equívocos históricos reproduzidos nos compêndios de história, de literatura e nos artigos científicos, não só com relação à literatura de cordel, mas com relação à literatura medieval e também à portuguesa. A autora⁴⁸ nos ajuda a compreender bem isso ao analisar a crônica⁴⁹ escrita por Fernão Lopes sobre Dom João I, deslocando-a do *topos* unicamente da escrita para o *topos* marcado pela transição entre oralidade e escrita e criticando toda a historiografia interpretativa que se construiu em torno desse texto.

Ao analisar, sobretudo do ponto de vista lexicográfico e etimológico, o prólogo de *La Crônica de D. João I*, a autora sustenta a tese de que o escrivão português Fernão Lopes não foi um “escritor” no sentido moderno da palavra, já que, conforme ele mesmo

⁴⁶ Alguns teóricos e poetas diferenciam a poesia de cordel da poesia matuta. A poesia matuta reproduziria o falar regional do sertanejo, a exemplo do uso de termos como “naturá”, em vez de “natural” e “cademia”, em vez de “academia”.

⁴⁷ CARVALHO, 2002a, p. 17-18.

⁴⁸ LEMAIRE, Ria. *Du temps de l'oralité aux temps de l'écrit* – relire un prologue de Fernão Lopes, 2009. (no prelo).

⁴⁹ LOPES, Fernão, 1380?-1460. *Chronica de El-Rei D. João I*. Lisboa : Escriptorio, 1897-1898. - 7 v. ; 20 cm. - (Bibliotheca de clássicos portugueses) <http://purl.pt/416>

apresenta em seu prólogo, organizava suas ideias e depois as ditava para um assistente, o que situa o processo de produção numa maneira oralizada de lidar com o registro histórico. Escrever aqui “não significa ainda “compor escrevendo”: mas registrar por escrito”⁵⁰.

Lemaire inicia as reflexões acerca da passagem da oralidade para a escrita referindo-se à tradução que Henri Meschonnic, grande especialista em estudos do ritmo, fez do antigo testamento, a partir do hebraico e não do latim. O autor vê o texto bíblico como um canto ritmado pelos poetas que cantavam as memórias do povo judeu. Com base nisso, a tradução feita por esse autor tem o mérito de considerar aspectos do ritmo e da oralidade, o que altera todo o sentido do texto, já que reflete uma enunciação diversa à pressuposta pelo escriptocentrismo.

Outros indícios enunciativos também são apontados para sustentar sua tese, como a descrição do público-alvo do cronista, o qual parecia ser composto por ouvintes, uma vez que o texto deveria ser publicado para ser lido em locais públicos, conforme o próprio Fernão Lopes descreve ao final do prólogo através do sintagma “poemos em praça”, referindo-se à forma de publicação do texto.

Ao reconstruir as reflexões apresentadas por Ria Lemaire, deparamo-nos com um questionamento acerca da pertinência em situar a obra de Fernão Lopes, do ponto de vista da evolução dos suportes e das tecnologias da comunicação, no período de transição entre a oralidade e a escrita. De fato, do ponto de vista historiográfico e mesmo sob a perspectiva escriptocêntrica que marca toda uma tradição literária, essa distinção era clara e relevante. No entanto, sob uma perspectiva discursiva no que diz respeito ao sentido que podemos atribuir à obra do cronista, uma dúvida se apresentou.

No que tange aos aspectos linguísticos, estamos diante de um texto impresso, cujas condições de produção e de recepção – estas, sim, ligadas parcialmente à oralidade - só podem ser remontadas, como em um quebra-cabeça, a partir das peças que compõem o texto (palavras, frases, etc). Portanto, como perceber uma mudança na significação do texto, tendo em vista a mudança dos parâmetros enunciativos?

⁵⁰ *Id, Ibid*, p. 11.

Uma possível resposta seria o fato de Fernão Lopes, ao explicitar as condições de produção e de recepção de sua crônica, apresentar restrições à forma como iremos receber esse texto. Isso significa dizer que um texto escrito para ser lido em voz alta demanda recursos e elementos que um texto escrito para ser lido em silêncio não demandaria. O ritmo importa mais do que a boa colocação das palavras, por exemplo. A *mise en scène* apresentada é radicalmente diferente, pois envolve, dentre outras coisas, o que Zumthor chama de *performance*, ou seja, produtor e receptor encontram-se *in presencia*, no momento em que o texto é lido em voz alta.

Nesse sentido, o *ethos* prévio do poeta de cordel também seria construído tendo em vista uma base enunciativa diferente daquela em que a escrita é a forma central de materialização da interação, posto que elementos da *performance* devam ser incorporados à imagem que construímos dele.

Felizmente, teóricos como Antônio Saraiva e Oscar Lopes⁵¹ registraram um olhar sobre a crônica que parece validar as sutilezas dessa transição da oralidade para a escrita, circunscrita ao longo do texto, ao associá-la a uma “[...] prosa muito correntia onde nunca se deixa de sentir a voz do autor, que parece falar a um auditório, despertá-lo com exclamações, com perguntas, com apelo à imaginação e à simpatia”.

Os cordelistas, em geral, apropriaram-se e se apropriam das tecnologias da comunicação, mas mantiveram/mantém diversos *topoi* da oralidade, reordenando a memória, o que não é muitas vezes reconhecido como tal. No folheto de cordel, os poetas utilizam recursos poéticos, sem deixar de seduzir ou de serem persuasivos, de modo que poética e retórica se fundem, a escrita e a oralidade dialogam, e as formas de produção, de circulação e de composição temática entram numa interface evolutiva com relação às novas tecnologias da informação e com a tradição ligada à memória da comunidade.

2.2.1. O cordel como reflexo de uma oralidade mista

⁵¹ SARAIVA, José Antônio, LOPES, Oscar (1955-1976). *História da literatura portuguesa*. 9ª ed. Porto: Porto Editora, 1976, p. 130.

Inúmeras marcas de oralidade ou desse universo performático podem ser encontradas em cordéis impressos, a exemplo do folheto intitulado (“Assim cantei para Frei Damião, nos seus noventa e cinco anos de idade”), do poeta João Bandeira de Caldas/CE, em 1993, o qual foi escrito e publicado para ser cantado no dia do aniversário do Frei.

Em “As aventuras de Andrade e Jucelina”, de Joaquim Casimiro de Lima, podemos reconstruir essa dimensão vocal/perfomática a partir dos versos (“Só peço os amigos / escutem bem eu narrar/ trate de terem silêncio / para não prejudicar / e depois levem o romance se a história prestar”).

Como exemplo mais recente, temos o cordel “A lenda”, de Elinaldo Medeiros, publicado em 2005, no Rio Grande do Norte, cujos versos introdutórios trazem o termo “falar” no lugar de “escrever”, registrando essa mistura entre as duas modalidades: (“É com grande alegria / Que começo a falar / A respeito deste poeta / Que é muito popular / Para o povo natalense / E a sociedade potiguar”). A mescla de duas enunciações diferentes, que perpassam a oralidade e a escrita, afasta-se e aproxima-se da *performance*, apresentando um hibridismo inerente ao processo de produção do poema.

Para melhor compreendermos essa poética, que despertou e desperta o interesse de tantos pesquisadores, faremos um breve histórico das tentativas desses últimos em transformar poetas e folhetos em “objetos de estudos”, tendo em vista momentos históricos e áreas de conhecimento distintas, a exemplo da Sociologia, da Antropologia, da Teoria e Crítica Literária.

O nosso objetivo é mostrar, mesmo que parcialmente, como esses “objetos de estudos” foram sendo construídos e estereotipados ao longo de várias tentativas de institucionalização de um campo de estudos ligado à “cultura popular” e/ou ao “folclore”, ora enquanto um curso autônomo, capaz de formar profissionais preparados para realizar o devido “resgate” do folclore, ora enquanto conteúdo a ser ministrado no interior de cursos já institucionalizados, como o curso de Ciências Sociais, no interior do qual estaria a Antropologia, por exemplo.

2.3. O cordel e os estudos folclóricos

Para entendermos um pouco mais de que maneira os estudos sobre o cordel se relacionam com o campo de estudos folclóricos, fomos buscar referências na Revista Brasileira do Folclore (1961-1976), publicação que se constituiu como uma das mais importantes realizações do folclorista Édison Carneiro à frente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958).

Encontramos 77 ocorrências do termo “literatura de cordel” ao longo dos 41 fascículos editados até 1974, o que indica, dentre outras coisas, que a literatura de cordel, já amplamente difundida com esse nome⁵² entre os pesquisadores, fazia parte do *corpus* presente no cotidiano de trabalho dos folcloristas. No entanto, poucos artigos completos⁵³ foram publicados pela Revista ao longo desse período, sendo que os mais significativos datam do final da década de 60 em diante. As demais referências ao termo se constituem como resultado de pesquisas ou reflexões teóricas em torno do assunto.

Parece óbvio chegarmos à conclusão de que o cordel fez e faz parte do *corpus* de interesse dos folcloristas, sobretudo quando pensamos em nomes como o do folclorista Câmara Cascudo, com seus inúmeros trabalhos publicados, dentre os quais destacamos *Cinco livros do povo*⁵⁴, um dos livros fundadores do campo de estudos sobre o cordel. No entanto, uma pergunta nos parece fundamental: de que maneira os estudos folclóricos contribuíram para o desenvolvimento das pesquisas em torno do cordel, entre a final da década de 40 e final da década de 60?

Começaremos por tentar compreender se o cordel pode ser considerado como “fato folclórico” no sentido que pode ser inferido a partir dos parâmetros estabelecidos pela “Carta do Folclore Brasileiro”, adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), segundo a qual:

⁵² Segundo Idelle Muzart (1997/2006, p. 60), a primeira utilização brasileira do termo literatura de cordel foi feita por Sílvia Romero entre 1879-1880 (1977, p. 257), inspirado no exemplo português amplamente estudado por seu mestre Teófilo Braga.

⁵³ Dentre esses artigos, destaco o de CURRAN, Mark J. Influência da literatura de cordel na literatura brasileira. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 24, mai/ago, 1969; BATISTA, Sebastião Nunes. Carlos Magno na poesia popular nordestina, (*op. cit.*, mai/ago, 1971); CURRAN, Mark. A “página editorial” do poeta popular. (*op. cit.*, jan/abr, 1972); FALCÃO, Rubens. Literatura de cordel. (*op. cit.*, mai/ago, 1971);

⁵⁴ CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1853.

Constituem um fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos⁵⁵ e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

De fato, interessa-nos menos a definição em si de “fato folclórico” e sua relação com o cordel, do que o que ela pode significar em termos dos efeitos que gera na criação de um campo de estudos e na mobilização de várias pessoas em torno disso, incluindo a criação de metodologias de pesquisa, de formas de captação de *corpus*, políticas de preservação e divulgação do folclore, bem como a postura do pesquisador mediante esse objeto.

Na definição anteriormente citada, o trecho grifado nos revela não só a oposição entre o que se produz nos círculos eruditos e o folclore, como também uma contradição que enfraquece a própria definição, qual seja: a de que a postura do pesquisador “erudito”, que praticamente forçou o poeta a chamar a sua poesia de literatura de cordel, se constitua, por si só, uma dessas influências externas que descaracterizaria a produção popular.

Isso significa dizer, mais uma vez, que os folcloristas, apesar dos esforços, acabavam advogando contra si mesmos ao formularem definições as quais não estavam ajudando a manter, dada a impossibilidade de não influenciar o folclore a partir dos métodos que eram utilizados por eles mesmos.

Um bom exemplo de como os métodos de pesquisa utilizados estavam longe de bem caracterizar os “objetos de estudo” do campo dos estudos folclóricos pode ser visualizado em um conjunto de entrevistas realizadas e transcritas pelo folclorista Raul Giovanni da Motta Lody e publicadas no número 38 da Revista Brasileira do Folclore, em 1974⁵⁶.

⁵⁵ Grifo nosso.

⁵⁶ Ver artigo - LODY, Raul Giovanni da M. Feira de São Cristóvão: o nordeste na Guanabara. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 38, jan/abr, 1974 - o autor entrevistou os poetas Azulão, Apolônio e Severino José dos Santos que, neste momento, vendiam seus folhetos na Feira de São Cristóvão. Além das entrevistas com os poetas, realizou também entrevistas com os cantadores José Barbosa Filho e Mariano Izidoro e apresentou várias definições que vão de termos como “literatura de cordel” e “cantador” a termos da culinária regional como “Sarapatel” e “Pamonha”.

As entrevistas seguiram um modelo preestabelecido de perguntas que foram divididas em dois blocos. O primeiro, contendo os “Dados Pessoais” do poeta através de itens como o nome, a idade e o grau de instrução. O segundo bloco de perguntas apresenta “Informações sobre o trabalho do poeta”, conforme podemos ver no trecho da entrevista feita com o poeta paraibano João José da Silva, mais conhecido como Mestre Azulão⁵⁷:

1) Como você começou a **escrever**⁵⁸?

R. Já nasci poeta, porque não se aprende a fazer versos na escola.

2) Como você **escreve** as histórias? Baseia-se em quê?

R. Eu crio dramas, lutas e aventuras, baseadas em fatos reais.

3) Quantos folhetos já **escreveu**?

R. Sessenta e oito.

Notemos que todas as perguntas, feitas quase que de forma telegráfica, seguidas das respectivas respostas também muito diretas, giraram em torno do universo da escrita e incitaram um esforço muito pequeno de reconstrução da enunciação da produção poética. Uma vez que entrevistador e entrevistado encontravam-se no próprio local de venda dos folhetos, tal como sugerido pelo dêitico “aqui”, utilizado na pergunta 11 da referida entrevista: “Há muitos poetas aqui na feira?”; a descrição dos aspectos enunciativos poderia ser enriquecida com os próprios elementos trazidos pelo contexto em que eles se encontravam.

Mas o que revela a postura superior do entrevistador face ao poeta não é tanto a negligência de aspectos ligados à enunciação, tais como a *performance* e o processo de criação baseado no ritmo, mas são, sobretudo, as correções ortográficas que se apresentam ao final das entrevistas realizadas com os cantadores José Barbosa Filho e Mariano Izidoro da Silva, também na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. O folclorista traz um pequeno glossário com alguns termos utilizados pelos cantadores entre aspas, seguidos da grafia correta:

- “home trabalhado” – homem trabalhador

- “pueta” – poeta

- “num é”- não é

- “cum”- com

- “passo” – pássaro

- “passa dinterinha” – passarada inteirinha

⁵⁷ *Id, Ibid*, p. 47.

⁵⁸ Negrito nosso.

- “pr’ele” – para ele
- “tirá”- tirar

Esse tipo de correção ortográfica no corpo da transcrição “mutila” ainda mais, a nosso ver, o falar regional, adequando a poesia aos padrões oficiais da escrita, critério muito utilizado para qualificar um texto literário.

Para Havelock⁵⁹, a introdução do gravador em uma entrevista pode trazer a falsa impressão de estarmos sendo fiéis ao gravar *ipsis literis* o que o entrevistado nos diz. No entanto, o problema não está na tecnologia utilizada para registrar a interação propriamente dita, mas na forma como o pesquisador projeta a sua imagem para o outro, na forma como constrói também a imagem do entrevistado, bem como na maneira como, depois, edita e publica essas informações. Nas palavras do autor, esse jogo de imagens traz, de um lado, o cientista que procura uma entrevista ou audição com um indivíduo que ele determina e, de outro lado, o entrevistado que procura geralmente agradá-lo, fornecendo-lhe o tipo de informação que pensa que o entrevistador espera obter.

2.3.1. Cordel e “fato folclórico”

O conceito de “fato folclórico” foi alterado em dezembro de 1995, em Salvador (BA), na ocasião do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, a partir da influência das novas tecnologias da comunicação e de pesquisas realizadas em ciências humanas, que passaram a considerá-lo então:

como conjunto de criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade⁶⁰.

Essa nova conceituação parece mais adequada do que a antiga, pois considera, dentre outras coisas, a dinamicidade e a funcionalidade do folclore, bem como as novas tecnologias da comunicação que contribuem para o seu desenvolvimento e manutenção.

⁵⁹ HAVELOCK, 1996, p. 61-62.

⁶⁰ COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. 1995. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador .

Segundo Roberto Benjamim⁶¹, características como o anonimato, a antiguidade/tradicionalidade e a transmissão exclusivamente oral foram relativizadas nessa nova conceitualização de fato folclórico. O anonimato excluía os repentistas que imprimem a sua marca autoral no momento mesmo da criação/improvisação. A antiguidade/tradicionalidade passou a ser vista não como um passado longínquo, estanque, mas como “continuidade, em que os fatos novos se inserem sem uma ruptura com o passado, mas que se constroem sobre esse passado⁶²”. A transmissão do fato folclórico não se dá apenas pela oralidade, uma vez que os suportes evoluíram e manifestações como a dança e a culinária foram também consideradas como formas de aprendizado e de transmissão do folclore.

Ademais, o fato folclórico, como fruto de aceitação coletiva, passou a considerar também influências que vinham da “cultura erudita”, dada a dinamicidade do folclore, não só no sentido apresentado pelo termo grego “*dunamikós*”, que significa “poderoso, forte, potente e eficaz”, como também no sentido moderno da palavra que qualifica o objeto como algo capaz de se renovar, de se atualizar na modernidade e de se apropriar das evoluções tecnológicas.

Certamente a poesia de cordel se aproxima mais dessa conceituação do que da primeira, embora ela tenha sido pensada para um conjunto muito mais amplo de manifestações culturais, pois o cordel pode ser um fato folclórico, mas nem todo fato folclórico é um cordel. Daí vem a generalidade da definição acima apresentada, o que não nos impede de pensar em sua relação com cordel, mas nos faz, como fez muitos pesquisadores, buscar outros elementos para caracterizar tal objeto, relativizando sempre, dada a sua amplitude enunciativa. Aliás, a intensificação dos estudos sobre o cordel só se dá a partir de meados da década de 60, o que fez com que fosse sendo criado, pouco a pouco, um campo de estudos específico que ganhou contribuições de várias disciplinas, tais como as ligadas aos estudos literários, linguísticos, midiáticos, culturais, filosóficos, históricos, antropológicos, etc.

⁶¹ BENJAMIN, Roberto. *O conceito de folclore*. Disponível em: www.unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf. Acesso em: 29 abr. 2009.

⁶² *Idem*, p. 3

2.3.2. O folclore como campo de estudos

Para refazer um breve percurso dos estudos folclóricos no contexto brasileiro, a fim de melhor compreender a natureza do interesse em torno da cultura popular que emergia de forma intensa, sobretudo, a partir da década de quarenta do século passado, basear-nos-emos na tese de doutorado, publicada em livro, do antropólogo Luís Rodolfo Vilhena⁶³, intitulada “O movimento folclórico brasileiro”. O “movimento folclórico” de que trata a pesquisa diz respeito a uma série de iniciativas de um grupo de folcloristas que buscava o reconhecimento do folclore como saber científico. Para tanto, organizaram, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), que viabilizou em 1958 a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFL), órgão ligado ao Ministério da Educação.

As tentativas de institucionalização do folclore no meio acadêmico começaram antes da criação da comissão. Os folcloristas queriam inserir os estudos folclóricos no interior do curso de Ciências Sociais que estava, nesse período, consolidando-se com a ampliação das faculdades de Filosofia. No entanto, tais tentativas foram um fracasso, pois os folcloristas não eram considerados cientistas, justamente por não possuírem formação universitária.

Ademais, como o termo folclore se confunde com a própria área de estudos e o seu uso tem sido pejorativo⁶⁴ em alguns contextos de interação, o campo acabou sofrendo enorme preconceito e ocupando um lugar de desprestígio face a outras áreas de conhecimento, o que contribuiu, por sua vez, para desvalorizar/depreciar as manifestações culturais reunidas em torno desse termo.

Embora tenham sido os folcloristas os primeiros a formularem um discurso sistemático sobre as manifestações da chamada “cultura popular”, a exemplo de Sílvio Romero

⁶³ VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas.

⁶⁴ Para exemplificar o uso pejorativo do termo folclore, citamos um fato noticiado pela mídia, segundo o qual após o time da Portuguesa ter sofrido derrota para o Vila Nova, houve uma confusão no vestiário da Portuguesa em que o conselheiro do time teria ofendido jogadores e utilizado até mesmo uma arma de fogo contra os jogadores. O presidente do time, na ocasião, Manuel da Lupa, contradisse o episódio, afirmando que “ninguém ameaçou ninguém ou puxou arma, isso é folclore”. POFFO, Fernando. *Presidente pune conselheiro, mas diz que René exagerou ao relatar o caso*. São Paulo, 26 ago 2009. Disponível em: www.globoesporte.globo.com. Acesso em: 02 dez. 2009.

(1851-1914) e Celso de Magalhães (1849-1879), os folcloristas foram muito criticados por assumirem uma postura vista como pouco “científica” diante do objeto de estudo e por apresentarem dados que pareciam dizer “[...] pouco sobre a realidade das classes subalternas, [e] muito sobre a ideologia daqueles que os coletaram”⁶⁵. O que se apresentava como “resgate” nada mais seria do que o “sequestro” do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresentava como de defesa do popular era na verdade autoritário⁶⁶.

A institucionalização do folclore como campo de estudos foi justamente uma tentativa de reverter esse quadro, sendo amplamente defendida por Mário de Andrade (1893-1945) e Amadeu Amaral (1875-1929). Este último teceu duras críticas ao cientificismo que vigorava e servia de padrão para a exclusão dos folcloristas, reivindicando uma ciência que fosse vista não só como coisa a ser armazenada, escrita, catalogada, mas sim “uma batalha, um campo de ação, de porfia, [...] uma coisa muito diferente da repousante construção expositiva dos livros [...]”. Mário de Andrade tinha a mesma preocupação que Amaral, ou seja, queria imprimir à pesquisa folclórica maior cientificidade, reagindo contra a coleta de material feita “de maneira antiquada, deficiente e amadorística”, inspirada no “critério da beleza ou raridade do documento”⁶⁷. Infelizmente Mário de Andrade morreu antes da criação da (CNFL) e não pode ver as conquistas dessa instituição, apesar das inúmeras dificuldades que enfrentou e enfrenta até os dias atuais.

A partir da fundação da CNFL, os folcloristas começam a refletir intensamente sobre como definir o campo de atuação, que terá como ponto culminante a “Carta do Folclore Brasileiro”, de 1951, distanciando-se cada vez mais da imagem que associa o folclorista à figura do literato, pois o campo de interesse incluía também a música, o artesanato, a gastronomia e os folguedos populares. No entanto, a atuação no campo acadêmico enquanto disciplina autônoma continuou sendo um desafio.

2.3.2.1. O folclore e a questão nacional

⁶⁵ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. Olhos d’água, 1992 *apud* VILHENA, Luis Rodolfo. 1997, p. 7. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, pp. 28-29.

⁶⁶ *Idem*, p. 28-29.

⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAIS, Rubem Borba; BERRIEN, William (Orgs). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza Ed, 1942, p. 290.

Conforme dissemos no início deste capítulo, o medo em torno do possível desaparecimento do folclore brasileiro motivou os pesquisadores a iniciarem uma coleta, transcrição, catalogação e classificação das tradições orais, uma vez que, para ser preservada, uma tradição deveria ser armazenada. Para tanto, a informação precisava ser materializada, ou seja, escrita/transcrita, já que na oralidade o armazenamento se dá na memória e, por isso, a chance de alteração da informação original é grande. Alterar e mudar, para os folcloristas, era sinônimo de descaracterizar aquilo que deveria refletir uma unidade cultural formadora de uma comunidade real ou “imaginada”, nos termos de Benedict Anderson⁶⁸.

Mas não foi só isso. Os folcloristas buscavam também as raízes autênticas e genuínas que pudessem revelar uma identidade nacional⁶⁹, um tipo ideal de brasileiro. Dessa forma, “o interesse pelo camponês analfabeto era assim justificado em função de seu pretenso “isolamento”, em contraste com o cosmopolitismo típico das elites e o internacionalismo que caracterizava boa parte dos movimentos operários”⁷⁰.

Esse estereótipo foi mantido pela CNFL que comumente utilizava “a instrumentalização da cultura popular na veiculação de uma ideologia nacionalista”⁷¹, muito mais intensamente do que com relação ao estudo do folclore propriamente dito. Segundo Cecília Londres⁷²:

Na visão romântica, o mundo do folclore e da cultura popular abriga nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico. É o *primitivo* - de onde provem a errônea ideia da 'simplicidade' e 'ingenuidade' que emanaria das manifestações artísticas populares. É o *comunitário* - de onde provem a igualmente equívoca noção de sua homogeneidade e a sua noção irmã, tão abusada, de anonimato. É de preferência o *rural* - a população que está longe da corrupção das cidades e da industrialização. É também o *oral*, pois lidamos aqui, note-se bem, prioritariamente com camadas da população analfabetas, isto é, pessoas que não expressam a cultura que detêm através do sistema da escrita. É, finalmente, o *autêntico*, transformado aqui inevitavelmente em alteridade idealizada.

⁶⁸ ANDERSON, Benedict (1983-2006). *Imagined Communities*. London/New York: Verso, 2006.

⁶⁹ CAVALCANTI, Maria Laura. *Entendendo o folclore*. mar/2002. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 22 abr. 2009.

⁷⁰ VILHENA, 1996, p. 28.

⁷¹ *Idem*, p. 28

⁷² LONDRES, Cecília. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Patrimônio Imaterial. Rio de Janeiro, n. 147, out-dez, 2001, p. 2.

Nas décadas de 50 e 60, há uma enorme ênfase na questão da “construção nacional”, que seguia a onda dos nacionalismos modernos já iniciados na Europa, e a Criação da Comissão Nacional do Folclore auxiliou a transição da fase A dos movimentos nacionais que, segundo Hrock⁷³, separava da política as manifestações folclóricas do povo, para a fase B, em que encontraremos militantes da “ideia nacional” reunidos em pequenos grupos.

Esses grupos, embora ligados ao Estado, não obtiveram o “apoio” necessário para difundir e institucionalizar suas ideias e métodos de pesquisa, pois a questão nacional e as iniciativas de criar uma comunidade nacionalista, que apoiaria as ações do governo, ganharam força, sobretudo, nos períodos que correspondem às ditaduras no Brasil. Isso significa dizer que os períodos conhecidos como a Era Vargas e o Golpe de 64 corresponderiam à fase C dos movimentos nacionalistas, em que há uma massificação da difusão de um ideário de nação por parte do Estado. Sobre a fase C, falaremos logo adiante, no item 2.3.2.3.

Porém, para entendermos um pouco melhor a questão nacional do ponto de vista da História do Brasil e de sua relação com a cultura popular, é importante refletirmos um pouco sobre como se deram os nacionalismos europeus e como esses movimentos influenciaram os nacionalismos nos países colonizados, no século XIX.

2.3.2.2. A nacionalização e a cultura popular

Segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, o termo “nação”, antes de 1884, era utilizado para designar os agregados de uma província, sinônimo de terra natal. Só após 1884 o termo passa a ser utilizado no seu sentido moderno, isto é, como corpo político que reconhece um governo central comum, independente e interessado na unificação das diversas “nações” existentes no território, a fim de consolidar os objetivos do Estado.

⁷³ HROCH, Miroslav. From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe. In: *Balakrishnan, Gopal*. New York and London: *Mapping the Nation*, Verso, 1996. Na Europa, a Fase A ocorreu principalmente no século XIX, ao passo que, no Brasil, ela chegou mais tarde, já no final do século XIX e começo do século XX, coincidindo com o começo da pesquisa folclórica no país, cujo precursor foi Sílvia Romero.

A noção de Estado-nação é, portanto, recente e “a equação nação-Estado-povo e, especialmente, povo soberano, vinculou a nação ao território (...)”⁷⁴. Porém, delimitar um território não era suficiente para formar uma nação, um povo único e soberano. Para progredir era preciso reunir, no sentido de absorver, as pequenas “nações”, as pequenas comunidades dispersas no território delimitado em torno da criação do Estado-nação.

Além disso, a partir de 1880, importava considerar os sentimentos e atitudes das pessoas sobre as quais o novo apelo do nacionalismo político poderia ser construído. Era preciso transformar o que Hobsbawn⁷⁵ chamou de “princípio de nacionalidade”, que mudou o mapa da Europa entre 1830 e 1880 em “ideia nacional”, fenômeno político do nacionalismo que se tornou crescente na era da política de massas e da democratização da Europa. Era necessário fazer os indivíduos quererem pertencer a esse Estado-nação, uma vez que “O Estado não só [cria] a nação, mas precisa dela”⁷⁶. No entanto, a grande chaga desse tipo de nacionalismo, muito útil ao poder central, é o fato de que ele “toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente as oblitera”⁷⁷.

Como “o nacionalismo requer muita crença naquilo que, obviamente, não é assim”⁷⁸, os Estados precisavam “inventar uma comunidade”. Essa seria uma condição para se preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou inexistência de redes de relações ou comunidades humanas reais. Para se inventar uma comunidade é preciso inventar também uma tradição, uma ligação com o passado, com um mito de origem no qual os indivíduos acreditem.

Ajustando o foco sobre a história do Brasil, citamos Menezes⁷⁹ que, ao tentar “compreender o papel das telenovelas enquanto mecanismo de diálogo entre ficção,

⁷⁴ HOBBSAWM, Eric. J. *Nações e Nacionalismos* – desde 1780 – programa, mito e realidade. 5ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2008, p. 32. (1990 1ª ed.)

⁷⁵ *Idem*, p. 56.

⁷⁶ Tradução nossa de « *non seulement l'Etat [crée] la nation, mais il en [a] besoin* » in : HOBBSAWM, Eric J ; RANGER, Terence. *L'invention de la tradition*. Paris : Éditions, Amsterdam, 2006, p. 196.

⁷⁷ BLOK, Maurice. Nationalities, principale of. In : LALOR, J. (Org) *Cyclopedia of political science*, vol. 11, p. 939 *apud* HOBBSAWM, Eric. J. (1990/2008). *Nações e Nacionalismos* – desde 1780 – programa, mito e realidade. 5 ed. São Paulo: Paz e terra, 2008, p. 19.

⁷⁸ *Id, Ibid*, p. 22.

⁷⁹ Tradução nossa de “« comprendre le rôle des telenovelas en tant que mécanisme de dialogue entre la fiction, l'imaginaire et la réalité sociale du pays, pouvant même participer à la création de l'identité nationale du peuple brésilien » In: MENEZES, Clarice Cristine Ferreira. *La construction de l'identité*

imaginário e realidade social do país, podendo mesmo participar da criação da identidade nacional do povo brasileiro”, faz uma releitura dos preceitos de Hobsbawm e nos apresenta um exemplo interessante a propósito de estratégias utilizadas para se inventar uma tradição:

Como propõe Hobsbawm, a continuidade étnica de uma população, de seus mitos e de suas memórias é uma teoria da construção encenada e ficcional da tradição. De fato, os mitos são histórias inventadas para aparecer uma comunidade a partir da história de seus ancestrais históricos. O caso brasileiro ilustra bem essa invenção de tradições. Desde o começo da história da república foi criado um calendário de festas consideradas importantes para a tradição brasileira, onde o sentimento de fraternidade universal deveria se aliar a este da fraternidade nacional⁸⁰.

Em resumo: para fortalecer o Estado-nação, pensando nos movimentos nacionalistas modernos, seria preciso, então, inventar uma tradição à qual os indivíduos aderissem. Para gerar tal adesão, criar-se-ia, ainda, um espírito nacionalista que unisse os indivíduos em torno de uma unidade soberana, na qual todos pudessem conviver “harmoniosamente”, favorecendo, dessa forma, a sustentação de uma comunidade também imaginada e pronta para servir aos ideais do Estado-nação.

Nesse sentido, Hobsbawm defende que os critérios para se definir uma nação e mesmo os utilizados para criá-la são heterogêneos, sendo que cada Estado-nação vai utilizar um ou outro de forma mais ou menos intensa e dominante. No entanto, o conjunto desses critérios e a sua boa “utilização” estão presentes na ideia de Estado-nação, tais como, a língua, a religião, a raça, a cultura popular, etc.

Para a Itália (1861) e a Alemanha (1871), por exemplo, a base para a existência de uma nação era haver uma elite cultural estabelecida que possuísse um vernáculo

nationale et de l'imaginaire sociopolitique au Brésil : une affaire des telenovelas (mémoire). Genève, 2008, p. 1.

⁸⁰ Tradução nossa de: “Comme le propose Hobsbawm, la continuité ethnique d’une population, de ses mythes et de ses mémoires, est une théorie de la construction scénarisée et fictionnelle de la tradition. En fait, les mythes ne sont qu’une histoire inventée pour rassembler une communauté à partir de l’histoire de ses ancêtres héroïques. Le cas brésilien illustre bien cette invention des traditions. Dès le début de l’histoire de la République fut créé un calendrier des fêtes considérées importantes pour la tradition brésilienne, où le sentiment de fraternité universelle devait s’allier à celui de la fraternité nationale » In: MENEZES, 2008, p. 5.

administrativo e literário escrito. No entanto, só 2,5% da Itália falavam italiano quando houve a criação do Estado-nação, o que significa dizer que a língua foi um critério de invenção da comunidade pelo poder da elite, baseado no universo da escrita, e uma forma de assimilar povos tidos como menores pela exclusão.

Outras estratégias, como a criação de departamentos de história nacional, também foram muito eficazes para o processo de nacionalização dos territórios. O objetivo principal desses departamentos, ao que tudo indica, não era aperfeiçoar o conhecimento das pessoas com a “verdade” sobre a história nacional, mas, antes disso, fazê-las se comportarem como uma nação, isto é, como parte integrante dessa história, corroborando-a e repetindo-a, como uma tradição inventada⁸¹.

Para Hobsbawm, a história é o ingrediente principal para legitimar as ideologias nacionalistas, uma vez que “o passado fornece um pano de fundo mais glorioso a um presente que não tem muito que comemorar”⁸². Além disso, o nacionalismo, segundo o mesmo autor, a partir da criação dos departamentos de história, passou a ser concebido como “o exemplo-padrão de uma cultura de identidade que se ancora no passado por meio de mitos disfarçados de história”⁸³ e continua:

As nações são entidades historicamente novas fingindo terem existido durante muito tempo. É inevitável que a versão nacionalista de sua história consista de anacronismo, omissão, descontextualização e, em casos extremos, mentiras⁸⁴.

Certamente, o processo de constituição de uma nação ou de um Estado-nação é muito mais complexo do que o que apresentamos neste capítulo. Contudo, nosso objetivo é apenas contextualizar e justificar a postura de alguns intelectuais e do Estado brasileiro diante do campo da cultura popular em alguns momentos da História do Brasil, a fim de entendermos melhor as políticas e as ações que foram tomadas face à cultura popular,

⁸¹ O termo tradição inventada ou “invenção da tradição” é aqui utilizado no sentido atribuído por HOBBSAWM, Eric J. *Inventing traditions* (1983). In: HOBBSOWN, Eric J ; RANGER, Terence. *The invention of tradition*. USA : Cambrigde, 2009, p. 1 - segundo o qual » « ‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past ».

⁸² HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 19.

⁸³ *Idem*, p. 285.

⁸⁴ *Ibidem*.

no âmbito de sua conservação, da publicação de estudos, da criação de ambientes para a sua divulgação e armazenamento, bem como entendermos, especificamente, a cristalização de determinados estereótipos em torno do poeta e de sua produção discursiva.

2.3.2.3. O folclore, a identidade nacional e as ditaduras brasileiras

De fato, todos os períodos históricos, se pensarmos em uma linha do tempo, imprimem novas estratégias relacionadas à construção da identidade nacional e alteram a forma como o povo vê a si mesmo e como o Estado vê ou gostaria de ver esse povo. No entanto, marcaremos apenas alguns momentos históricos brasileiros que julgamos mais significativos e intensos, tendo em vista essa construção identitária.

No contexto brasileiro, os momentos mais propícios às ações ligadas à construção de uma identidade nacional foram aqueles em que o Estado-nação passou a ser regido por um governo autoritário, pois é nesse tipo de regime que podemos observar o desenvolvimento de programas nacionalistas que constituem o que Hroch⁸⁵ chama de Fase C, na qual tais programas vão adquirir uma sustentação de massa, auxiliados por fortes investimentos na área de divulgação através dos meios de comunicação disponíveis para o maior número de pessoas possível.

O período histórico que compreende o que conhecemos como a Era Vargas⁸⁶ (1930-1945) nasceu das insatisfações da “República velha”, em que as oligarquias cafeeiras se revezavam no poder, através da política café-com-leite. Diante desse cenário, Vargas inicia o processo de centralização do poder, sob a bandeira do patriotismo. Dessa forma, os novos tempos da economia, marcados pelo desenvolvimento industrial, exigiam novas políticas sociais e, para tanto, o governo precisava do apoio da população. O governo, cujo nacionalismo era uma força política, precisava fundar o seu poder na identidade nacional, na unificação do povo, no fim dos regionalismos. Contudo, o

⁸⁵ HROCH, Miroslav. From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe. In: *Balakrishnan, Gopal*. New York and London: *Mapping the Nation*, Verso, 1996.

⁸⁶ Um excelente resumo do período conhecido como a “Era Vargas” pode ser encontrado na tese: GALINARI, M. M. *A Era Vargas no Pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte. A referida tese pode ser encontrada na íntegra através do endereço eletrônico: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-76KR43/1/melliandro_mendes_galinari_tese_2007.pdf

Estado não queria qualquer identidade, mas uma que pudesse não só manter como corroborar as ações do governo.

Segundo Ortiz, “A revolução de 30, o Estado Novo, a transformação da infraestrutura econômica colocam para os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado que se moderniza”⁸⁷. Isso significa dizer que os intelectuais eram os principais responsáveis pela construção dessa identidade, tendo em vista os projetos políticos do Estado. Eles são “os agentes históricos que operam uma transformação histórica na realidade, sintetizando-a como única e compreensível”⁸⁸.

É nessa tarefa de mediação que mora o “perigo”, uma vez que, ao se basearem em critérios étnicos e populares, como foi o caso de Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e, algum tempo depois, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, os intelectuais procuraram criar uma identidade pautada em uma “memória nacional”, a partir de elementos extraídos da “memória coletiva”, o que, em geral, acarreta perdas para o lado da cultura, já que as duas memórias são de naturezas diferentes.

Renato Ortiz, ao “analisar criticamente a afirmação de que o nacional se definiria como a conservação daquilo que é nosso”, vai retomar a questão do popular e do nacional, tendo como ponto de partida a relação entre o que ele chama de “memória nacional” e “memória coletiva”. A memória coletiva estaria associada a um grupo determinado, como aquelas pequenas nações, anteriores a 1884, e sua existência se dá “enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas”⁸⁹. A memória nacional, por outro lado, “se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano (...) se vincula à história e pertence ao domínio da ideologia”⁹⁰.

A memória nacional sendo, de acordo com o autor, uma construção virtual e ideológica criada a serviço do Estado-nação e de seus propósitos de unificação da identidade nacional e da cultura, demandou a criação de meios para que ela se concretizasse no

⁸⁷ ORTIZ, 2006, p. 130.

⁸⁸ *Id, Ibid*, p. 139.

⁸⁹ *Id, Ibid*, p. 133.

⁹⁰ *Id, Ibid*, p.135. Ideologia para Ortiz é aqui entendida como “(...) concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando a sua totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social” (*op. cit.* p. 137).

interior das pequenas nações. Foi exatamente o que fez o Estado Novo por meio da “Marcha para o Oeste”⁹¹, da criação de disciplinas de educação moral e cívica, da introdução de cantos orfeônicos nas escolas e da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), que funcionava sob o controle absoluto do Estado. Resumindo: o Estado busca inventar uma memória nacional para uma comunidade também imaginada, comunidade esta que deve ser diferente daquela que sustentava os valores da “República Velha”.

A efervescência urbana e industrial presente no Estado Novo exigia uma massa disponível e pré-disposta para o trabalho. Uma massa em que cada indivíduo “é concebido como parte do Estado, ou seja, como patrimônio social da pátria”⁹² e, por isso, não havia lugar para a diferença, para a diversidade, para interesses particulares e regionais. Todos deveriam estar “unidos” pela nação. Em troca desse apoio, Getúlio Vargas ofereceu, do ponto de vista pragmático, algumas garantias trabalhistas, previdenciárias e sindicais que favoreciam o trabalhador e, do ponto de vista simbólico, oferecia, em tese, três garantias⁹³: a) de proteção, com a ideia-imagem de pátria-mãe; b) de integridade, com a ideia-imagem de pátria-una e; c) de identidade social e/ou nacional, com a ideia-imagem de pátria-moral.

Para finalizarmos o comentário sobre a relação entre Estado autoritário e cultura, citamos o período pós Golpe Militar, ocorrido no Brasil em 1964. As políticas culturais nesse período obtiveram maiores incentivos e tiveram proporções ainda maiores do que na Era Vargas, no que tange a aspectos da criação/manutenção de uma identidade nacional. Ortiz⁹⁴ faz uma análise interessante do discurso do Estado sobre a organização e a produção da cultura. O autor afirma que o Golpe significou, além de mudanças de ordem política, mudanças econômicas substanciais que orientaram a sociedade brasileira na direção de um modelo capitalista, cujas bases se fundaram na concentração de renda, no crescimento do parque industrial, na concentração da população nos centros urbanos e no desenvolvimento desigual das regiões. Essas bases auxiliaram o

⁹¹ A marcha para o Oeste (1940) se caracterizou como uma “grande caminhada”, lançada oficialmente durante as comemorações de inauguração da cidade de Goiânia. Tal caminhada “inseria-se num macro-projeto de integração territorial, estreitamente relacionado à constituição do sentimento de nacionalidade” (GALINARI, 2007, p. 137).

⁹² *Id, Ibid.*, p. 120.

⁹³ DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 151.

⁹⁴ ORTIZ, 2006, p. 81.

processo de descentralização da cultura, pois os grupos que mantinham as tradições culturais vão começar a se dispersar, a migrar para os centros urbanos em busca de sobrevivência. Assim, juntamente com a produção de bens materiais, vemos um crescimento da produção de bens simbólico-culturais, que serão consumidos por um público cada vez maior, nos centros urbanos. É o que Ortiz vai chamar de “mercantilização da cultura popular”.

Apesar da censura, o Estado vai investir na área da cultura, no sentido de criar um mercado cultural nacional, a fim de “integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal”⁹⁵. Nesse período, tal como na Era Vargas, vemos que “a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos Objetivos Nacionais”⁹⁶. Como exemplos de políticas culturais do período pós-golpe, podemos citar o Plano Nacional de Cultura, a criação da FUNARTE⁹⁷, a reformulação administrativa da EMBRAFILME, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Conselho Federal de Cultura.

Este último foi criado para traçar as diretrizes de um plano cultural para o país. Tal Conselho foi composto por intelectuais recrutados nos Institutos de História e Geografia e nas Academias de Letras, fato que acabou mantendo o pensamento sobre a cultura brasileira que vinha se desenvolvendo desde Sílvia Romero, ou seja, a política do movimento de 64 para a cultura se caracterizou mais como manutenção dos estereótipos de identidade nacional do que como ruptura. O brasileiro seria, então, fruto das raças branca, negra e indígena, sendo que essa mestiçagem possibilitaria pensar em uma diversidade cultural advinda de uma aculturação das diversas origens e o surgimento de uma raça única, mas ao mesmo tempo plural.

⁹⁵ *Id, Ibid*, p. 82.

⁹⁶ *Id, Ibid*.

⁹⁷ A FUNART (Fundação Nacional de Artes) é um “órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Vinculada ao Ministério da Cultura, a Fundação tem como objetivos principais o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa e a formação de público para as artes no Brasil”. Disponível em: www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/instituicao.php. Acesso em: 08 jun. 2009.

Ortiz⁹⁸ afirma ainda que para Gilberto Freire⁹⁹ (1900-1987), em sua formulação sobre a harmonia entre as raças, a diversidade cultural poderia ser substituída pela palavra “diferença cultural”, o que apagaria do conceito os conflitos e os antagonismos existentes nessa miscigenação. Nesse sentido, nas relações entre Senhor e escravo, por exemplo, o “Senhor” não se oporia ao escravo, mas se diferenciaria dele. Nas palavras do autor:

A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições, uma vez que a síntese oriunda do contato cultural transcende as divergências reais que porventura possam existir. Calcada na antropologia culturalista, a imagem de um Brasil cadinho de raças exprime o contato entre os povos como uma aculturação harmônica dos universos simbólicos, sem que se leve em consideração as situações concretas que orientam os próprios contatos culturais¹⁰⁰.

A citação anterior nos revela novamente o movimento intelectual, que baseava os seus preceitos na unificação identitária, através do apagamento de alguns traços da cultura e utilização de outros traços, conforme acontece em toda tentativa de teorização. No entanto, esta teorização específica nasce em uma instituição controlada pelo Estado, ou seja, criada na época em que o regime governamental era regido por militares, como não poderia deixar de ser, deveria estar a serviço de uma política de Estado conservadora “que se volta para atividades como “pró-memória”, “museu histórico”, “projeto memória do teatro brasileiro”, “dia do folclore”, etc¹⁰¹. Assim sendo,

O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes¹⁰².

⁹⁸ ORTIZ, 2006, p. 94.

⁹⁹ Sobre a formulação de Gilberto Freire a cerca da formação da identidade brasileira, ver: FREIRE, Gilberto (1933-1998). *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998, cap. IV, 34ª ed. pág. 372.

¹⁰⁰ *Id, Ibid*, p. 95.

¹⁰¹ ORTIZ, 2006, p. 97.

¹⁰² *Id, Ibid*, p. 100.

Manter as tradições em seu estado “puro” fazia parte do projeto nacionalista do Estado, bem como de suas estratégias de segurança nacional. Um país para se desenvolver precisaria ter uma cultura “forte”, calcada em tradições que deveriam, por sua vez, ser “preservadas”, “resgatadas”. Esse foi o cenário político sustentado pelo “movimento do resgate” do cordel, a partir da década de 60, o que justifica em grande parte a postura dos pesquisadores face a essa manifestação da cultura brasileira, com relação à construção de um *ethos* prévio do poeta.

2.4. O cordel nas “garras” do cânone teórico

Depois dos estudos folclóricos, foi a vez dos estudos literários se interessarem pela literatura de cordel. Se o método de trabalho dos folcloristas incluía a transcrição, catalogação e classificação de textos anônimos, o método literário, ao contrário, procurava criar uma historiografia literária que delimitava os textos clássicos que pudessem representar um cânone, a partir de uma autoria conhecida, ligada aos escritores geniais e às suas obras únicas e individuais, tendo como texto fundador a literatura supostamente escrita por Homero.

Ao considerar o folheto de cordel como texto literário, além de um “fato folclórico”, como bem nos revela a designação “literatura de cordel”, instituída e difundida desde a década de 70, os pesquisadores trouxeram outros problemas do ponto de vista teórico e metodológico. O ato de designar, segundo a Teoria Semiolinguística¹⁰³, muitas vezes é utilizado com fins argumentativos e, arriscaríamos dizer, também ideológicos¹⁰⁴, sobretudo pelo fato de o termo ter se popularizado entre leitores-ouvintes e poetas de maneira tão abrangente e substitutiva.

Do ponto de vista dos estudos literários, era preciso iniciar sistematicamente a classificação da poesia e criar um subdomínio para o cordel dentro do domínio literário. O problema maior é que tal designação desconsiderou todas as outras que eram

¹⁰³ Charaudeau (1992), em sua *Grammaire du sens et de l'expression*, desenvolve essa asserção no capítulo sobre o Modo de Organização Argumentativo.

¹⁰⁴ Utilizamos o termo *ideologia* nos termos que nos apresenta Fiorin (2003, p. 26-27), segundo o qual ideologia seria um conjunto de ideias e de representações “(...) que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens (...)”. A ideologia, assim, “(...) é uma ‘visão de mundo’, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social”.

atribuídas pelos poetas e seus ouvintes, instituindo, assim, uma designação “importada” da Europa e fundamentada a partir de um olhar escriptocêntrico, que associou a origem do folheto brasileiro ao folheto português, não levando em conta o fato de que o cordel possui uma “arte poética que não é a da poesia moderna, mas a do canto e da declamação nas civilizações da oralidade”¹⁰⁵.

Além disso, ao incluir essa poesia no domínio literário, mais especificamente em uma literatura marginal, menor, pseudo, infra ou sub, os teóricos basearam-se em dois pressupostos escriptocêntricos:

o de que é possível interpretar e classificar qualquer texto, de qualquer época, de qualquer país [...] como se fossem textos “escritos” no sentido atual da palavra, e, o segundo, o de que é legítimo e científico avaliar esses textos com os critérios do discurso literário oficial, apresentados como universais¹⁰⁶.

Os critérios que levaram os teóricos a inserirem essa poética no domínio literário são questionáveis, de acordo com Lemaire, pois transformaram os recursos próprios da cantoria, tais como, ritmos, repetições, paralelismos e tantas outras estratégias mnemotécnicas e de improvisação, em simples “recursos estilísticos” e/ou em “figuras de estilo”. Segundo a autora, esses parâmetros contribuíram para gerar uma imagem negativa em torno do cordel, uma vez que:

Avaliados segundo os critérios e as normas do cânone da literatura escrita da época, - já com critérios estéticos bem diferentes-, o juízo de valor só podia ser negativo, situando-se entre o desprezo mais radical e aquela atitude de condescendência indulgente que os jovens pesquisadores aprendem com os seus mestres ao fazer os seus primeiros passos no campo das pesquisas de ‘campo’¹⁰⁷.

Diante desse cenário, o mundo da oralidade passou a figurar em um lugar à parte, distante da literatura oficial, o que gerou problemas de toda ordem, uma vez que a poesia passou a ser analisada e teorizada do ponto de vista unicamente da escrita e dos modelos aplicados à literatura canônica. As perdas decorrentes dessa postura podem ser

¹⁰⁵ LEMAIRE, [s.d], p. 14.

¹⁰⁶ *Id, Ibid*, p. 14

¹⁰⁷ *Id, Ibid*, p. 13

associadas ao reconhecimento apenas da parte linguística em detrimento de um universo performático, o qual Zumthor¹⁰⁸ chama de “obra”, ou seja, o que é poeticamente comunicado através de gestos, ritmos e tudo mais que pode se encontrar no contexto de interação efetiva entre poeta e seu público. Seria como considerar apenas o enunciado, sem levar em conta os elementos da enunciação, se pensarmos em termos dos estudos linguísticos.

Os principais responsáveis por essas reflexões que consolidaram um campo de estudos sobre o cordel, a partir da década de 60, foram os pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa, uma instituição de caráter estatal ligada ao Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, que dá início a um projeto editorial¹⁰⁹ voltado para a publicação de estudos críticos sobre o folheto de cordel brasileiro.

Francisca dos Santos¹¹⁰ nos revela em sua tese de doutorado, com o objetivo de desconstruir o território exclusivamente masculino da literatura de cordel, que tais estudos traziam os pressupostos teóricos e ideológicos dessa Fundação, os quais se embasavam nas seguintes perspectivas:

em práticas e métodos do pensamento tradicional brasileiro, cujos conteúdos estão relacionados, por um lado, às ideias de Sílvia Romero e Câmara Cascudo (Comissão Nacional do Folclore - CNF) e, por outro lado, aos Institutos de História e Geografia Brasileiro (IHGB); b) aos quadros existentes da “coleção de textos da língua portuguesa moderna” da FCRB – de referências provenientes da filologia e categoria da cultura canônica – ; e, finalmente, c) das mesmas teses ideológicas do plano global da política de integração nacional promovidas pelos militares, que visavam, entre outros, construir no país um projeto cultural com a intenção de atender aos chamados “Objetivos Nacionais”.¹¹¹

Ressaltamos, porém, que não faremos um comentário sobre o período político que influenciou a criação da FCRB, seus ideais e suas ações, pois já o esboçamos

¹⁰⁸ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 142.

¹⁰⁹ Tal projeto editorial começou com a publicação de um *Catálogo* (1961), seguido de uma *Antologia* (1964) e, posteriormente, de vários artigos em forma de *Estudos* (1973), que passaram, a partir desse contexto, a designar o folheto de feira como uma “literatura popular em verso” ou como uma “literatura de cordel”.

¹¹⁰ SANTOS, Francisca Pereira. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desrritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Tese. Paraíba: Universidade da Paraíba, 2009.

¹¹¹ *Id.*, *Ibid.*, p. 58.

anteriormente. Nosso objetivo agora é trazer apenas alguns elementos ligados à teorização elaborada por essa equipe de pesquisadores sobre o folheto de cordel, a fim de tentarmos perceber como o cordel e o poeta eram vistos por esses pesquisadores. Dentre várias questões teóricas importantes, tais como, a origem, a autoria, o sistema editorial, a linguagem e as temáticas abordadas, destacaremos a questão da caracterização do poeta e dos critérios utilizados para classificar os folhetos, nesse contexto.

Quanto à caracterização do poeta, o critério utilizado foi o da autenticidade e o seu contrário, distinguindo o “verdadeiro” poeta “popular” - que deveria ser “analfabeto” ou “semianalfabeto” – do “falso” poeta, ou seja, aquele que “imita o popular”, através de um modelo de poema. Manuel Diégues Júnior nos mostra esta distinção, segundo seu ponto de vista:

A meu ver, se o autor não é popular, mas imita o popular (a espontaneidade, a naturalidade, a ideia, o estilo do autor de cordel analfabeto ou semialfabetizado) não é folclórico, mas, no caso, para-folclórico ou talvez, até mesmo, nem isso.¹¹²

Outras publicações paralelas às da Casa de Rui Barbosa também confirmam esse critério de caracterização do poeta de cordel como, por exemplo, o *Dicionário Biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*¹¹³ (1981), escrito pelo poeta, repentista e pesquisador paraibano José Alves Sobrinho, sob a coordenação do professor Átila Almeida, da Universidade Federal da Paraíba. Trata-se de uma obra de reconhecido valor, pois elenca poetas e repentistas, dando visibilidade a muitos que até então não eram notados pelos pesquisadores. Apesar disso, no prefácio elaborado pelos autores, é possível perceber clara distinção entre poetas de bancada e os “cegos” e “matutos”, considerados artistas de pouca expressão, pelo fato de não dominarem a modalidade padrão da língua portuguesa. Os autores criaram uma classificação para os

¹¹² DIEGUES Jr., Manuel. Carta de 21 de junho de 1977 *apud* SANTOS, 2009, p. 68.

¹¹³ ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*, 1. Campina Grande, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 1981.

verdadeiros poetas, excluindo a “[...] classe espúria dos poetas matutos com os quais nem os repentistas nem os versistas ou poetas de bancadas têm afinidade”¹¹⁴.

Discutindo o prefácio dos autores, Santos¹¹⁵ diz que essa discriminação estaria ligada ao fato de que “[...] o poeta matuto erra de propósito, falsifica a linguagem”. E continua dizendo que Sobrinho e Almeida “se referem aos poetas ágrafos, que por dizerem seus versos dissonantes da fala oficial, mas dentro de seus diversos falares, ou seja, dentro de uma construção linguística que eles chamam de “homem ignorante do campo”, estariam entre os poetas menores e, por isso, discriminados¹¹⁶.

Embora sejam textos contemporâneos, a caracterização do poeta de cordel presente na carta de Diegues Jr., representante do grupo de pesquisadores da FCRB, e a presente no dicionário nos revelam, no mínimo, uma contradição, uma vez que a carta relaciona a legitimidade do poeta ao fato de ele ser analfabeto ou semianalfabeto, e o dicionário, ao contrário, discrimina os iletrados, valorizando o “verdadeiro” poeta popular, ou seja, aquele que tem “sede de aprender”¹¹⁷.

A partir deste breve histórico, pudemos perceber por onde passaram/am os processos de estereotipagem do *ethos* do poeta de cordel, os quais podem ser associados a uma imagem cristalizada na memória coletiva, por meio de um “movimento de resgate” da literatura de cordel, fomentado, sobretudo, nas décadas de 70 e 80, pautado em um projeto de nação, que precisava veicular uma imagem idealizada de representantes da cultura popular.

Este capítulo contribuiu para que se perceba o que Amossy chama de *ethos* prévio do poeta, ou seja, de uma construção coletiva da imagem do poeta, destacando a dimensão social dessa construção etótica, associada aos discursos institucionais que, associando imaginário social e autoridade institucional, numa perspectiva argumentativa que visa a gerar adesão das pessoas ao projeto de nação que então vigorava no país, foram responsáveis por estabelecerem uma identidade social para o poeta.

¹¹⁴ ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Tomo I e II. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 1978, p. 11.

¹¹⁵ ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 11 *apud* SANTOS, 2009, p. 47.

¹¹⁶ SANTOS, 2009, p. 47.

¹¹⁷ ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 1.

Segundo Amossy, “na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais do setor da doxa na qual ele se situa”¹¹⁸, o que corrobora a nossa hipótese de que não foi gratuito associar a imagem do poeta a do homem ingênuo do campo, trabalhador rude e analfabeto e tornar essa associação um modelo do que seria o povo genuinamente brasileiro.

Não conformados com esta imposição/construção prévia da imagem do poeta, buscaremos, no capítulo seguinte, refletir sobre as trajetórias enunciativas da literatura de cordel, do ponto de vista teórico, a partir das pesquisas mais recentes: a) no campo dos estudos orais, com base nos pressupostos elencados por Milman Parry, Lord, Paul Zumthor, dentre outros; b) no campo dos estudos sobre o cordel, representados por uma nova geração de pesquisadores, dentre os quais citamos Rosilene Melo, Ana Galvão, Claudia Grangeiro, Francisca Santos, Maurílio Dias, Ria Lemaire, Gilmar de Carvalho, dentre outros; c) no campo dos estudos linguísticos, mais precisamente, os estudos em Análise do Discurso, representados por Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau.

Entendemos como trajetória enunciativa o percurso que a poesia de cordel vem fazendo desde a sua manifestação completamente oral, através do repente e da cantoria, passando pela escrita e impressão em gráficas no formato de folheto e chegando ao meio digital, figurando em *sites* especializados e *blogs*. Em tal trajetória, buscaremos perceber também a relação dessa evolução tecnológica pela qual passa o cordel e a sua estreita ligação com uma enunciação performática, sempre no intuito, dentre outras coisas, de ressignificar a poesia e o *ethos* do poeta.

¹¹⁸ AMOSSY, 2005, 126.

Capítulo II

Entre o oral e o escrito: uma “literatura” diferente

Não é folheto e nem livro
do Brasil é o Retrato
encomoda a muita gente
é rima em forma de fato
por isso que resolvi
chamá-lo Balaio de Gato

*Tião e Astier Lima*¹¹⁹

¹¹⁹ LIMA, Astier. *Tião*. Balaio de Gato. Paraíba, [s.d].

3. TRAJETÓRIA ENUNCIATIVA DA LITERATURA DE CORDEL

O folheto de cordel passou e vem passando por transformações significativas quanto ao suporte, aos locais de venda, de circulação, ao público de leitores-ouvintes e mesmo quanto aos temas abordados e à linguagem utilizada. Embora o nosso enfoque e o *corpus* de análise tenham como base o formato impresso do folheto, não podemos negar a importância da dimensão oral/vocal dessa “literatura”, pois é justamente essa dimensão que faz com que autores como Foley (1995) e Zumthor (1987) modalizem, com a utilização de aspas, o termo literatura, ao tratarem, respectivamente, da narrativa épica de Homero e da poesia medieval, enquanto poética das vozes.

Pensada aqui como uma “literatura” diferente, a análise do cordel acaba entrando em choque com algumas categorias elencadas pela literatura e mesmo pela Análise do Discurso. Em função disso, tentaremos reformular algumas dessas categorias, readaptando/reajustando outras, de modo a tentar integrar a dimensão oral aos estudos discursivos.

Isso porque, antes de ser escrita, no sentido moderno do termo, a poesia de cordel passou e ainda passa pelo que Paul Zumthor¹²⁰ apontou como os três estágios de produção comunicativa oral, a saber: a) a oralidade primária, sem qualquer presença da escrita; b) a oralidade mista, em que o texto ditado e manuscrito serve como suporte da memória; e c) a oralidade segunda que tem a ver com o momento em que a voz, em função da escritura, perde boa parte do seu valor no uso e no imaginário dos indivíduos.

Portanto, é no “fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sócio-cultural”¹²¹ que encontramos a base da trajetória enunciativa da literatura de cordel. Esta poética é vista por nós sob a perspectiva de um texto feito para ser vocalizado em uma encenação performática, nos termos de Zumthor, para quem a *performance* é “uma ação oral-auditiva complexa, pela

¹²⁰ ZUMTHOR, Paul (1987). *A letra e a voz – A “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 18.

¹²¹ *Ibidem*.

qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora”¹²².

O autor complementa, dizendo que “a transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da *performance* que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”¹²³

A voz poética, nas civilizações anteriores à escrita e mesmo nas de oralidade mista, servia à manutenção do laço social, à transmissão de valores, crenças da comunidade, “sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio”¹²⁴. A voz poética estava presente em toda parte e era conhecida por todos. Ela integrava discursos comuns e era para a comunidade fonte credível de informação e de ensinamentos, além de entreter o público. Essa era a função social primária da poesia, isto é, integrar várias finalidades como, informar, ensinar, entreter, profetizar e transmitir as memórias da comunidade. De acordo com Zumthor:

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria.¹²⁵

O texto vocalizado, enquanto mantenedor/transmissor/recriador da memória coletiva, ganha, assim, outras restrições situacionais voltadas para a *performance*, como o ritmo, a entonação do verso, a rima, os quais assumirão em nossa análise discursiva um papel fundamental e mesmo desencadeador das demais restrições e estratégias discursivas, conforme ressaltam os poetas responsáveis pela epígrafe que inicia este capítulo, ao focalizarem “a rima em forma de fato” e não o contrário.

¹²² *Id, Ibid*, p. 222.

¹²³ *Id, ibid*, p. 222.

¹²⁴ *Id, Ibid*, p. 67.

¹²⁵ *Id, Ibid*, p. 142.

A nossa hipótese é de que mesmo o texto escrito/impresso mantém, até hoje, um forte laço com esses rituais performáticos, muito mais recorrentes no passado do que hoje em dia, pois o cordel se situa no período de transição da oralidade para a escrita e só se presentifica plenamente se for vocalizado, ou seja, se ganhar os contornos da voz em *performance*.

Tal hipótese pode ser corroborada, tendo em vista várias entrevistas que realizamos na pesquisa etnográfica. Ao perguntarmos sobre quais eram as temáticas mais recorrentes, quantos folhetos o poeta havia publicado, qual era o folheto mais lido, os entrevistados, quase que automaticamente, pegavam um folheto para recitá-lo. Outros, ao serem demandados com relação ao processo de produção, afirmavam lerem em voz alta cada estrofe, ao final da composição, para verificarem se o ritmo estava correto.

A noção de ‘transição’ para caracterizar a passagem da oralidade para a escrita foi introduzida por Eric Havelock, em seus estudos sobre a Antiguidade grega. Em *Preface to Plato* (1963), o autor descreve a lenta e progressiva transição da oralidade primária para a escrita, desde Homero até Platão.

Na visão de Havelock, a ruptura entre as duas modalidades da língua se deu de forma mais brusca em Platão, pois este considerava a antiga forma de transmissão ritmada e rimada, pautada na improvisação e na memorização, um saber suspeito e desprezível que deveria ser substituído por um novo saber, mais abstrato, racional, científico, que não se baseia diretamente na vida concreta e nos valores da comunidade.

Portanto, para nós, a escrita é só uma fase de uma longa evolução, em que se inclui a oralidade e as novas tecnologias, e não deve ser vista como ponto de partida, modelo, critério universal e atemporal para o estudo de outras civilizações e épocas. Apesar dos enormes ganhos que a escrita proporcionou/a, sobretudo para o registro e para a preservação dos textos, ela não pode ser vista como superior à oralidade, assim como a prosa não pode ser vista como superior à poesia, pois se trata de formas diferentes de comunicação que coexistem no interior da sociedade.

Dessa forma, ao falarmos em uma trajetória enunciativa do cordel, estamos pensando nesses rituais performáticos como ponto de partida de um processo evolutivo que passa

pelas tecnologias da comunicação e da informação, sem as quais o cordel brasileiro talvez, sim, tivesse desaparecido, uma vez que, conforme afirma o poeta Hélio Ferraz, “o cordel não pode ser um brinquedo dentro da caixa, não pode ficar preso, restrito, senão não há contribuição, não há evolução”¹²⁶. O poeta Abraão Batista, de uma forma concisa, direta e sábia, corrobora novamente essa ideia quando diz que o “cordel tem que evoluir porque o homem evolui”¹²⁷.

Não estamos aqui falando apenas de uma *interatividade constitutiva*¹²⁸ de todo discurso ou de uma *interatividade oral*, mesmo quando estamos diante de um texto escrito. Estamos tentando dizer que o cordel, por se situar em um período de transição, não pode ser visto nem só como texto oral, nem só como texto escrito, mas como uma manifestação que possui suas raízes na oralidade e evoluiu juntamente com o surgimento da escrita e de outras tecnologias da comunicação.

Para nós, um dos principais elementos para se perceber essa trajetória enunciativa é o ritmo poético, pois ele, dentre as várias funções que assume na poesia de cordel, guarda, em sua cadência entonacional, uma inegável relação com a voz e com o corpo que enuncia.

3.1. O ritmo como “pilar” enunciativo

A noção de ritmo não é exclusiva da poesia de cordel. Ela está presente em várias áreas e assume diferentes formulações, dependendo do objeto ao qual se aplica. Tendo em vista as poéticas da oralidade, o ritmo assume um importante papel tanto para a poesia sendo criada ou reproduzida em *performance* quanto para a poesia sendo escrita para ser lida ou ouvida posteriormente.

O ritmo parece funcionar como um elemento presente na enunciação do poema que nos ajuda a reconstruir outros elementos enunciativos, indispensáveis para se pensar a

¹²⁶ Entrevista realizada com o poeta em Juazeiro do Norte/CE, em 24/08/2008.

¹²⁷ Entrevista realizada com o poeta em Juazeiro do Norte/CE, em 22/08/2008.

¹²⁸ Maingueneau (2006, p. 41), baseando-se nas formulações sobre enunciação de Bakhtin, afirma que “toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato tomada numa interatividade constitutiva”. A *interatividade oral* seria aquela mediada pela voz e não pela escrita. O folheto de cordel como é escrito para ser oralizado possui, como todo texto, uma interatividade constitutiva, mas que transita entre o dialogal e o monologal, que, na formulação de Charaudeau (1992), se refere aos discursos que se presentificam em uma interação face-a-face ou não, respectivamente.

dimensão argumentativa presente especialmente nos **cordéis midiaticizados**, tais como, os enunciadores envolvidos e as suas imagens projetadas (*ethos*), as temáticas problematizadas (*logos*) e os afetos (*pathos*) produzidos para gerar disposições no leitor-ouvinte.

É com base nos elementos que compõem o que Foley (1995) chamou de *arena performática* que o contrato comunicacional¹²⁹, estabelecido entre enunciador e enunciatário, e suas regras de constituição fundam a situação de comunicação em torno do cordel, seja do ponto de vista dialogal, em que os interlocutores se encontram presencialmente, através da interação face a face, ou monologal/virtual, através de uma reconstrução do universo performático via texto escrito.

A *arena performática* seria, então, “[...]o lugar no qual uma forma especializada de comunicação é exclusivamente autorizada a realizar-se”¹³⁰, sendo que o termo “lugar” aparece aqui como espaço físico, geograficamente situado, em que a encenação poética ocorre.

No entanto, se pensarmos em poemas localizados entre a oralidade e a escrita que muitas vezes não chegam a ser declamados, mas apenas lidos em silêncio, teremos que reformular essa conceituação, adaptando-a a um horizonte virtual de possibilidades, ou seja, a *arena performática*, nesse caso, tornar-se-ia um dispositivo comunicacional ideal virtualizado de encenação da poesia, entendendo virtual como sinônimo de potencial, no que tange à tradição em que essa prática se insere.

Nesse sentido, o processo de encenação de uma prática de linguagem, tendo em vista uma *arena performática*, pode ser associado à noção de enunciação. Vejamos por quê.

A enunciação, segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*, é um termo antigo em Filosofia, mas que em Linguística aparece de forma mais sistemática a partir de Bally (1932). Desde então, a questão da enunciação irá se constituir como um dos cerne das reflexões linguísticas, uma vez que

¹²⁹ Falaremos sobre o contrato comunicacional e as suas regras constitutivas no capítulo III.

¹³⁰ FOLEY, John Miles. *The Singer of Tales in Performance*. USA: Indiana University Press, 1995, p. 8. Tradução nossa de: “the locus in which some specialized form of communication is uniquely licensed to take place”.

constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: de um lado ela permite representar em um enunciado os fatos, mas de outro lado ela constitui ela mesma um fato, um evento único definido no tempo e no espaço.¹³¹

Como processo amplo de produção e recepção de enunciados, cuja ocorrência é situada em dado tempo e em dado espaço, a enunciação é sempre única e inédita, constituindo um processo complexo, em que a finalidade de base, segundo Kerbrat-Orecchioni, “visa a descrever as relações que se tecem entre o enunciado e os diferentes elementos constitutivos do quadro enunciativo”¹³².

Em *Análise do Discurso*, o termo aparece em 1969, no número 13 da revista *Langages* (“*L’Analyse Du discours*”), através de um artigo escrito por Dubois, que assume ainda uma perspectiva estruturalista do termo. Posteriormente, outros autores, como Charaudeau e Maingueneau¹³³, vão abordar a enunciação num nível mais global, “em que se define o contexto no interior do qual se desenvolve o discurso [...]”.

A enunciação possui, assim, segundo essa perspectiva: a) uma dimensão linguística, pois se manifesta também no nível dos enunciados; b) uma dimensão psicológica/emocional, uma vez que é agenciada por sujeitos; c) uma dimensão histórico-social, pois se fundamenta em discursos construídos coletivamente (interdiscurso, memória discursiva, lugares-comuns, etc); e d) uma dimensão interacional, já que se constitui tendo em vista um coenunciador, para quem o discurso se destina.

O ritmo, na literatura de cordel, funcionaria, a nosso ver, como um dos pilares de base da sua enunciação, pois ele parece orientar e articular as dimensões acima listadas, o que é frequentemente reiterado pelos poetas, conforme afirma Lemaire¹³⁴:

¹³¹ CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 228, (1ª Edição 2002).

¹³² KERBRAT-ORECCHIONI C. *L’Enonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armond Colin, 1980, p. 30.

¹³³ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 195.

¹³⁴ LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: a noção do passado na transição da oralidade para a escrita. In: *Letterature d’America*, Roma: La Sapienza, Anni XXI-XXII, 92, 2002, p. 93.

os poetas disseram e dizem que é no ritmo que reside a verdade. É graças ao ritmo que a palavra passa, que, reconhecida, ela integrar-se-á à memória individual e coletiva; é esse ato da palavra rítmica que “faz”, age, legitima; funda e refunda a comunidade. Ela implica a presença do corpo humano, centro e instrumento psico-motor da improvisação e da memorização [...] é esse corpo que se exterioriza no ritmo imposto à voz que canta, nas expressões da face, nos gestos e movimentos que o acompanham.

Indo da enunciação ao enunciado, podemos dizer que o poeta, com seu corpo em *performance* e através de uma “memória rítmica”¹³⁵, vai organizando os diversos elementos linguísticos dentro do verso metrificado, uma vez que, conforme afirma Barrata¹³⁶, “o metro, considerado desde a tradição escolástica como o espaço dentro do qual se colocam os eventos rítmicos – representa, assim, a forma e norma do ritmo poético”.

3.1.1. O corpo vocal ritmado

Seja na dança, na música, na comunicação ou na literatura, o ritmo parece estar associado, de um modo geral, à própria essência física do corpo, que a expressa ora através das batidas do coração ou do ritmo da respiração, ora através da sincronia entre os movimentos dos membros inferiores com os dos membros superiores ao caminharmos, marcando uma repetição vital que acompanha certa dimensão temporal, como as batidas de um relógio, por exemplo.

Paul Valéry¹³⁷, a respeito do pensamento poético, apresenta-nos a seguinte reflexão:

Eu me encontrei um dia obcecado por um ritmo, que se mostrava subitamente muito sensível à minha mente, depois de um tempo durante o qual percebi que eu tinha apenas uma semiconsciência dessa atividade lateral. Esse ritmo se impôs a mim, com uma espécie

¹³⁵ *Id, Ibid*, p. 104

¹³⁶ BARRATA, Gino. Ritmo. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol 11 – Oral / escrito / argumentação. [s.l.]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 108.

¹³⁷ VALÉRY, Paul, 1973-74 *apud* BOLOGNA, Corrado. Voz. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol 11 – Oral / escrito. Tradução nossa de: « Je me suis trouvé un jour obsédé par un rythme, qui si fit tout à coup très sensible à mon esprit, après un temps pendant lequel je n’avais qu’une demi-conscience de cette activité latérale. Ce rythme s’imposait à moi, avec une sorte d’exigence. Il me semblait qu’il voulût prendre un corps, arriver à la perfection de l’être. Mais il ne pouvait devenir plus net à ma conscience qu’en empruntant ou assimilant en quelque sorte des éléments dicibles, des syllabes, de mots, et ces syllabes, et ces mots étaient déterminés par leur valeur et leurs attractions musicales ». Grifo nosso.

de exigência. Parecia-me que **queria tomar um corpo**, chegar à perfeição do ser. Mas ele só podia se tornar mais claro à minha consciência emprestando ou assimilando, em alguma medida, elementos dizíveis, sílabas, palavras e essas sílabas e essas palavras eram determinadas por seu valor e suas atrações musicais.

O trecho grifado, na citação anterior, remete-nos a um processo de incorporação do ritmo que, do ponto de vista da poesia vocalizada, seria capaz de organizar esteticamente não só o poema, suas estrofes, versos e sílabas, como também o próprio comportamento estético do corpo, por meio de gestos, expressões faciais, indumentária utilizada, etc.

O ritmo ganharia uma espécie de **corpo vocal**, pensando na vocalização nos termos que nos apresenta Zumthor, segundo o qual a oralidade seria somente o som que emitimos ao falar, e a vocalidade seria um fenômeno amplo que envolve os usos que fazemos da voz para alcançar determinados fins languageiros. A voz é, nessa perspectiva, algo que “transforma , altera, transmuta o texto de que é objeto”¹³⁸.

A organização estética da poesia, ou a *elocutio*, segundo a retórica antiga, estaria a serviço da manutenção do ritmo, cujo **corpo vocal** se traduz através de determinado acento, ou entonação do verso, sua duração, seu tom e sua medida, que estariam, por sua vez, relacionados a outros recursos performáticos, como os produzidos pela própria presença do corpo físico, a exemplo da postura do corpo, dos gestos e das expressões faciais. O conjunto de todos esses elementos teria, nas civilizações completamente orais e mesmo nas de oralidade mista, várias funções.

A primeira delas tem a ver com a base da própria produção poética, viabilizando sua encenação e/ou improvisação. A segunda seria a função mnemônica, imprescindível à transmissão, repetição e preservação dos textos, além de uma função social, do ponto de vista da comunicação de conteúdos construídos a partir de experiências vivenciadas, ensinamentos, notícias, crítica social, valores morais, espirituais, etc.

¹³⁸ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 116.

Sobre a função mnemônica do ritmo, Barrata¹³⁹ faz menção à dança e à música que, associadas a uma repetição rítmica, servem à memorização das palavras, uma vez que:

A repetição, utilizada como expediente mnemônico vem juntar-se à dança que põe em movimento uma série de movimentos físicos em paralelo com o movimento dos órgãos vocais. Com o seu papel mnemônico, a dança age com um ritmo homólogo ao das palavras pronunciadas. Assim, o discurso métrico, a melodia instrumental e a dança reforçam a sequência mnemônica.

Mesmo que a dança não esteja presente enquanto um cordel é declamado, os movimentos do corpo do poeta em *performance* parecem completar o conjunto de recursos utilizados para a manutenção do ritmo poético, reforçando a repetição e a marcação temporal dos versos recitados.

3.1.2. O corpo vocal ritmado e a imagem de si no discurso

A construção da imagem de si no discurso tem a capacidade de modificar as representações prévias e de contribuir para a instalação de imagens novas, justamente pelo fato de ser inscrita no discurso no momento em que ele é enunciado. Isso faz com que o *ethos* prévio ou os estereótipos que circulam na sociedade sobre os indivíduos que fazem parte dela sejam relativizados pelo público leitor-ouvinte, que deve sempre buscar relacionar aquilo que já traz em sua memória discursiva com as práticas languageiras que vivencia em suas interações cotidianas.

O *ethos* é fruto de uma experiência perceptiva do leitor-ouvinte de uma “entidade-origem-da-fala-em-ação”¹⁴⁰, manifesta através de formas linguísticas e não linguísticas, ou seja, pelo evento enunciativo.

Diferentemente do *ethos* prévio do poeta, descrito no capítulo I, através de processos históricos marcados, sobretudo, pelas estereotípias criadas pelo discurso do poder, estamos aqui tratando da imagem do poeta enquanto parte constitutiva do mecanismo enunciativo que funda a poesia de cordel, no momento em que ela é enunciada. Ligada a

¹³⁹BARRATA, 1987, p. 104.

¹⁴⁰ ANTOINE, Auchlin. Ethos e experiência do discurso – algumas observações. In: MARI, Hugo *et alli* (Orgs). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 203.

uma enunciação performática, centrada no corpo e fortemente marcada pelo ritmo poético, essa imagem se manifesta como “voz”, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação comunicativa¹⁴¹.

Segundo Auchlin, para quem o *ethos* é um “holograma experiencial”¹⁴² que mobiliza os afetos do intérprete, a percepção da fonte enunciativa é o que o “tratamento interpretativo dá a sentir”¹⁴³, por meio da caracterização do comportamento verbal/perfomático tal como ele é experienciado/vivido.

Maingueneau, baseando-se nos trabalhos de Zumthor, afirma que qualquer discurso “[...] possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse: o termo “tom” apresenta a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral [...]”¹⁴⁴. O enunciador, ou fiador, nos termos do autor, é o responsável por validar esse tom por meio de um “corpo”, o qual deve ser reconhecido pelo coenunciador.

O autor chama esse reconhecimento/identificação por parte do coenunciador de processo de incorporação da imagem do outro, isto é, cabe ao leitor-ouvinte participar “fisicamente” do mundo do fiador, incorporando sua imagem e “ouvindo” o tom que permeia todo o discurso do enunciador.

O esquema a seguir ilustra a formulação de Maingueneau acerca da construção discursiva do *ethos*, via processo de incorporação.

¹⁴¹ MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org). *Imagens de si no discurso* – a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005, p. 70.

¹⁴² AUCHLIN, 2001, p. 204.

¹⁴³ *Idem*, p. 210.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 72.

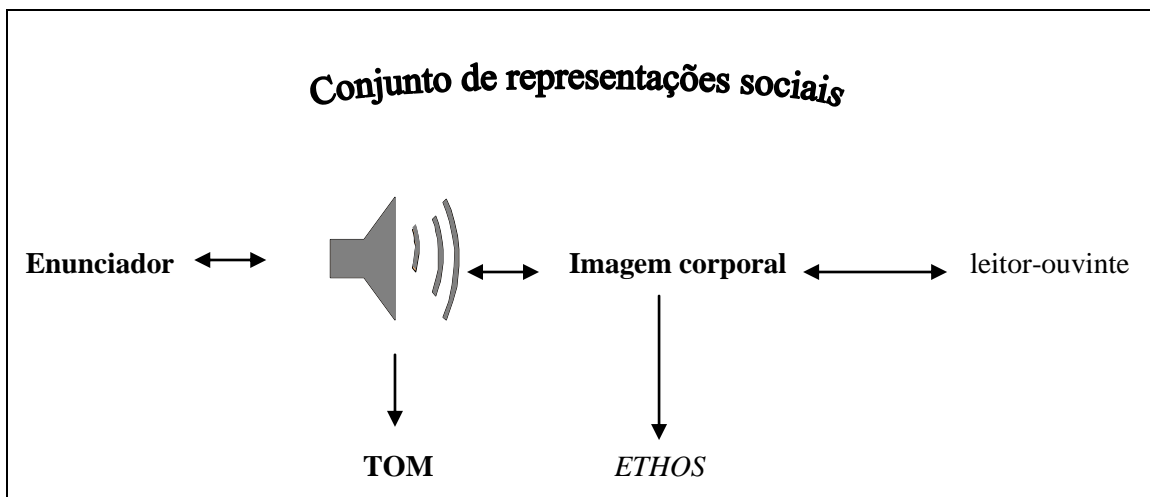


Figura 1: Processo de incorporação

Com relação ao cordel, esse “tom”, que nos revela a imagem de si do poeta, é compassado por um ritmo, cujo **corpo vocal** também nos ajuda a reconhecer/incorporar/experienciar o *ethos* que o poeta constrói em seu discurso.

No esquema a seguir, podemos perceber como se dá a construção do *ethos* na poesia de cordel. Podemos notar que, se relacionarmos um conjunto de elementos internos e externos à situação comunicativa como, por exemplo, as nossas representações sociais associadas ao ritmo e ao corpo (gestos, expressões, etc.), é possível participarmos desse processo de incorporação da imagem de si que o poeta projeta em seu discurso.

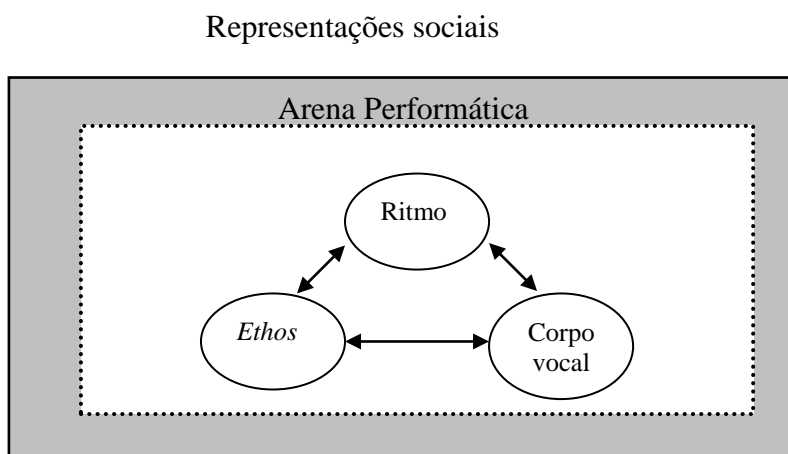


Figura 2: Processo de incorporação do *ethos* na literatura de cordel

Nessa perspectiva, o *ethos* do cordelista possuiria uma dimensão vocal/corporal, que se manifesta por meio do ritmo poético; e uma dimensão representacional, através da qual o público levantaria hipóteses sobre as características do enunciador ligadas: à *phrónesis*, tais como, a prudência, a ponderação, a racionalidade e a inteligência; à *arété* ou a honestidade, a sinceridade, o senso de justiça e a coragem; à *eunóia* ou a benevolência, a amabilidade e a solidariedade.

A hipótese é a de que, se pensarmos a trajetória enunciativa do cordel do ponto de vista de uma encenação comunicativa marcada pela presença tanto do enunciador quanto do enunciatário, a projeção do *ethos*, enquanto estratégia persuasiva, é o ponto de partida para que a interação aconteça. Isso significa dizer que os fatores que compõem essa presentificação do enunciador são utilizados para gerar a adesão do enunciatário e manter o horizonte de expectativa deste último.

O *ethos*, nessa perspectiva, possuiria, então, uma tripla dimensão: a) uma dimensão presencial, pois se constitui como esforço para tornar presente o corpo vocal do poeta; b) uma dimensão persuasiva, uma vez que integra um projeto argumentativo que visa a gerar adesão do leitor-ouvinte à essa imagem e ao projeto de fala que ela veicula; e c) uma dimensão representacional, pois se funda a partir de uma doxa ou sistema de valores construídos coletivamente e atribuídos à imagem do poeta previamente. Ressaltamos que, através do discurso, o poeta pode modificar seu *ethos*, mas não podemos negar a preexistência de estereótipos presentes na memória coletiva e na memória nacional, conforme vimos no capítulo I.

3.1.3. A imagem fotográfica enquanto índice da projeção performática do *ethos* do cordelista

Em uma outra perspectiva, a partir da utilização de recursos fotográficos, podemos perceber também a construção do *ethos* do poeta. Certamente, as fotos, tiradas por nós, de poetas vendendo folhetos e/ou declamando não nos darão a movimentação necessária à compreensão do que vem a ser a construção/projeção de um *ethos* multissensorial¹⁴⁵.

¹⁴⁵ O *ethos* multissensorial é aquele que, para ser projetado pelo enunciador e incorporado pelo leitor-ouvinte, demanda deste último uma conjunção de sentidos, a exemplo da audição, por meio da percepção

Contudo, é possível captarmos alguns elementos presentes na enunciação performática bem como levantarmos hipóteses sobre as três dimensões do *ethos* já arroladas (persuasiva, presencial e representacional).



Figura 3: Mestre Azulão em sua barraca na Feira de São Cristóvão.

A fotografia de poetas, em suas barracas e com seus apetrechos, pode se apresentar como material bastante revelador das imagens que constroem de si na atividade cotidiana. Durante a pesquisa, tivemos a oportunidade de fotografar, por exemplo, Mestre Azulão¹⁴⁶, em frente à sua barraca na Feira de São Cristóvão/RJ.

Mestre Azulão se apresenta com uma indumentária tipicamente utilizada por ele quando atua como cordelista. Ressaltamos o chapéu de couro, adereço muito utilizado, sobretudo, no sertão nordestino. É impressionante como, ao nos aproximarmos do poeta, temos a impressão de que estamos mesmo diante de um poeta que atravessou o tempo sem alterar muito a sua forma de apresentação, sua maneira de vender os folhetos e de declamá-los, apesar de ser migrante e de estar em um dos maiores centros urbanos do país, além, é claro, de ter se apropriado dos meios de comunicação para compor seus folhetos, já que Mestre Azulão é, além de tudo, um poeta-repórter, conforme gosta de se auto-referenciar.

A sua barraca repleta de folhetos coloridos e todos os elementos que integram a sua imagem, a exemplo do seu jeito irreverente, da sua indumentária de cores sóbrias, seus óculos de lentes grossas, a sua disposição física para o trabalho na feira, chamam a atenção de quem passa. Se esse conjunto nos revela um migrante que atua em uma feira fundada e voltada para os migrantes nordestinos, ele nos leva a inferir também a imagem de um orador que consegue manifestar a sua integridade discursiva e retórica, pois inspira confiança ao se mostrar fiel a uma tradição e a um público (o que não significa dizer que o poeta não tenha evoluído). Além disso, conforme nos lembra Eggs, para que o enunciador possa aconselhar, persuadir, ensinar, informar (funções também

do ritmo, da entonação, da rima e dos aplausos ou vaias; e da visão, através de gestos, da indumentária e das expressões faciais, etc.

¹⁴⁶ Mais conhecido como Mestre Azulão, o cantador e cordelista José João dos Santos é Paraibano, radicado no Rio de Janeiro. Expõe seus folhetos na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

do poeta de cordel), ele precisa apresentar-se e ser percebido como competente, razoável, equânime, sincero e solidário¹⁴⁷, isto é, ele precisa integrar a *phrónesis* (prudência, razão), a *areté* (virtude, sinceridade) e a *eunóia* (benevolência, solidariedade)¹⁴⁸ à imagem de si.

Lembremos que Mestre Azulão é o mesmo que nos relatou a história de um de seus leitores-ouvintes que havia pedido para que ele escrevesse sobre a tragédia do *World Trade Center*, nos Estados Unidos, em 2001, para que ele (leitor-ouvinte) pudesse acreditar no acontecimento, o que nos ajuda a corroborar os valores da prudência, razão e sinceridade associada à imagem do poeta.

Elementos externos ao poeta também podem nos ajudar a (re)construir a sua imagem. Ao lado, temos a imagem da barraca de folhetos do poeta Mestre Azulão, na qual vemos microfone e o amplificador utilizado para a captação de leitores-ouvintes e para a declamação dos poemas. Esses artefatos representam elementos que compõem a arena performática e a estreita relação que o poeta mantém com a oralidade no exercício da sua profissão.



Figura 4: Amplificador e microfone na barraca de Mestre Azulão. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 16/02/2008.

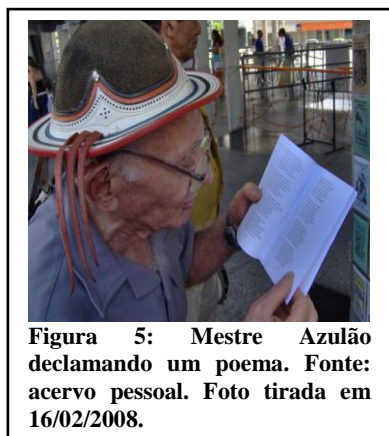


Figura 5: Mestre Azulão declamando um poema. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 16/02/2008.

O ápice da *performance* poética é justamente quando Mestre Azulão, de forma muito natural, pega um de seus folhetos e se põe a declamá-lo para os que estão ao redor. Sempre sorridente e muito bem humorado, lê o poema em voz alta, dando ênfase a alguns trechos da narrativa. Foi possível captar neste momento a dimensão multissensorial do *ethos* do poeta, em meio a todo o contexto, no qual se misturam aparatos tecnológicos, folhetos, indumentária, o semblante do rosto, a postura do corpo, a projeção da voz, etc.

¹⁴⁷ EGGS, E. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. AMOSSY, R. (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 39.

¹⁴⁸ ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Livro III.

A foto ao lado, do poeta baiano Antônio Barreto, tirada na ocasião do “I Colóquio Internacional sobre Literatura de Cordel: oralidade, mídia e produção de sentido”, organizado pelo Núcleo de Análise do Discurso da UFMG, em novembro de 2008, permite-nos levantar hipóteses acerca da importância da dimensão multissensorial da imagem do poeta em *performance*. Notem que ele se apresenta de joelhos, em posição de oração, a fim de declamar um poema de cordel, que assume a



Figura 6: Antônio Barreto em performance. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.

a cadência de uma oração (religiosa), embora o conteúdo não o seja.



Figura 7: Antônio Barreto declamando, ao som da gaita e do pandeiro. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.

Ao longo da apresentação de seu repertório poético, Barreto introduz o pandeiro e a gaita para acompanhar um poema cantado. É importante destacarmos a indumentária utilizada por ele (chapéu, calça branca que ressalta a blusa estampada em cores fortes), além do cenário que o próprio poeta monta para a sua encenação. Vejamos que há folhetos ao fundo, pendurados em um barbante, uma mesinha com mais folhetos, dispostos em uma espécie de “porta-folhetos” de plástico transparente, utilizado também na barraca de Mestre Azulão.

Cores e sons ganham outros contornos à medida que o poeta se movimenta em cena, conforme podemos perceber na foto à direita, na qual o poeta se faz presente por meio de uma expressão facial forte, acompanhada por um dedo em riste, enfatizando determinado trecho narrado. Também muito bem humorado, o cordelista declamou um repertório de poemas de gracejo, que despertaram risadas no público que estava presente e os prepararam (tanto público quanto palestrantes) para uma jornada de estudos acadêmicos iniciada na sequência.



Figura 8: Antônio Barreto em performance. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 21/11/2008.

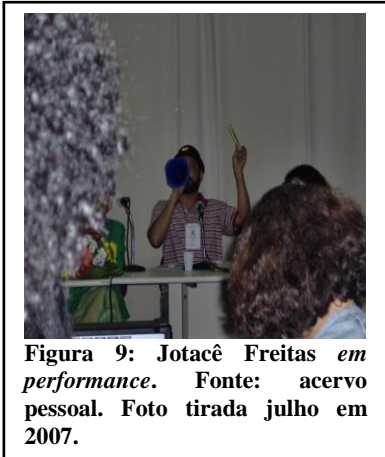


Figura 9: Jotacê Freitas em performance. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada julho em 2007.

Para finalizar nosso comentário sobre a construção do *ethos* do cordelista, através do estudo de fotografias, a fim de demonstrar a dimensão performática e oral presente na trajetória enunciativa da literatura de cordel, como forte elemento para se pensar a relação entre imagem de si e persuasão, apresentamos a foto que tiramos do poeta Jotacê Freitas¹⁴⁹, em Salvador. O cordelista fez uma pequena demonstração de como ele se apresenta em público e quais as estratégias que utiliza para vender seu folheto.

Podemos perceber que o poeta possui em uma das mãos um cone para amplificar a sua voz e, na outra mão, ele ergue o folheto, que está promovendo. Apesar de a foto não estar muito nítida, ele usa um chapéu com um espelho fixado na parte posterior, o que causou, na ocasião, um efeito cômico e descontraído em quem ali se encontrava, sem que a credibilidade e seriedade do poeta fossem afetadas em nenhum instante. O poeta declamava alguns versos introdutórios, em que chamava a atenção do leitor-ouvinte para o conteúdo e o preço do folheto.

Enfim, é possível perceber que o processo de incorporação da imagem de si do poeta pode passar pela captação de uma junção de recursos visuais e sonoros utilizados pelo enunciador. No entanto, o processo de incorporação deve estar sempre atrelado ao processo de validação por parte do público leitor-ouvinte, pois não basta apenas reconhecer a imagem, mas sim aderir a ela, para que a interação se efetive.

Nesse sentido, o *ethos* projetado pelo poeta, juntamente com o que é dito por ele (*logos*), por sua vez, deve suscitar afetos no público, reações favoráveis às intenções do enunciador. Assim, o processo de incorporação desse *ethos* multissensorial, projetado pelo poeta, passa pela experienciação ou incorporação, por meio do texto oral/escrito, dos elementos que compõem a arena performática. Porém, como o público é o grande responsável pela validação ou não dessas imagens projetadas, às vezes o auditório reage de maneira oposta ao esperado por quem enuncia.

¹⁴⁹ Foto tirada em 2007, na ocasião de um Encontro sobre literatura de cordel, na Biblioteca do Estado da Bahia, em Salvador.

Em entrevista realizada com o poeta Hélio Ferraz, fica clara essa disposição do público para experienciar o *ethos* do cordelista construído em *performance*, bem como fica também evidente a necessidade de instaurar processos de validação desse *ethos* para que a imagem do poeta seja de fato aceita pela maioria ou por todos.

A partir de uma *performance* poética cantada por Chico Bandeira, para homenagear seu avô, o poeta Hélio Ferraz nos relata que Chico Bandeira cantou que a mulher da cidade não tinha moral se comparada à mulher da zona rural. William Brito, presidente da Academia dos Cordelistas do Crato, aplaudiu de pé após a declamação. Em seguida, o poeta Hélio Ferraz, indignado, questionou, dizendo: “ou ele não estava prestando nenhuma atenção ao que estava sendo cantado, ou se prestou atenção, ele realmente concorda com aquilo”, porque “aplaudir por educação é ridículo, porque você está aplaudindo um discurso, você está dizendo que aquilo é uma coisa com a qual você concorda”¹⁵⁰.

Esse relato nos revela o dinamismo presente na arena performática, tendo em vista os processos de incorporação e validação do *ethos* do poeta. Por um lado, temos William Brito que corrobora o posicionamento de Chico Bandeira ao aplaudi-lo, entusiasmado ao final da declamação; e, por outro lado, temos Hélio Ferraz que, além de não concordar com o posicionamento do cantador, indigna-se com a reação positiva de William Brito, a qual julga ter sido uma atitude preconceituosa com relação às mulheres que vivem na cidade.

Após esse primeiro impacto, o poeta Hélio Ferraz sai do recinto por não concordar com o que estava sendo cantado, ou seja, essa ação, decorrente de uma reação patêmica, só foi possível por meio da experienciação e da incorporação do *ethos* do cantador, construído a partir do que foi cantado, e das demais reações do público-ouvinte, que se encontrava na *arena performática* no momento da encenação do ato de linguagem¹⁵¹.

Esse episódio nos revela a fragilidade dos objetos de acordo utilizados pelo cantador perante seu público, ou seja, a fragilidade acerca do que é “presumidamente admitido

¹⁵⁰ Entrevista realizada com o poeta, em 22 de abril de 2008, em Juazeiro do Norte.

¹⁵¹ Sobre a noção de ato de linguagem, ver item 3.5.1.1, no capítulo 3, da parte II.

pelos ouvintes”¹⁵². Ao problematizar a imagem da mulher da cidade, comparando-a negativamente com a mulher do campo, o poeta parece dividir opiniões, o que acabou gerando mal estar em alguns que estavam ali presentes.

Certamente, a poesia que não é vocalizada acaba perdendo grande parte do seu *corpo vocal*, embora alguns traços de sua construção rítmica nunca sejam completamente apagados da sua superfície linguística, o que faz do ritmo um elemento que atravessa o tempo, os suportes, as formas de produção, de circulação e de recepção da literatura de cordel.

É preciso salientar que, no folheto de cordel, a preocupação com o ritmo secundariza, muitas vezes, o emprego da palavra no verso, acarretando implicações semânticas, em alguns casos. Raísa Bastos¹⁵³, ao analisar o folheto “Roberto do Diabo”, de João Martins de Athayde, percebe a presença de um trecho, qual seja: “todo o povo da cidade / com honra e capacidade / por tanta felicidade”, no qual o poeta rima a palavra “capacidade” com as palavras “cidade” e “felicidade”. O termo “capacidade” é apresentado como atributo do povo da cidade que ia felicitar o Rei pelo nascimento de seu filho, mas o leitor fica sem saber ao certo do que o povo é capaz, já que o verso seguinte não esclarece nem complementa essa demanda do substantivo.

3.1.4. A fórmula-ritmo como estratégia poético-discursiva

Parece-nos impossível recuperar, via texto escrito, o momento exato em que a poesia foi proferida pela primeira vez. Diante disso, alguns pesquisadores da oralidade foram procurar, na superfície textual, elementos que pudessem auxiliá-los na reconstrução enunciativa da *performance*, como forma de comprovar a base oral/performática da poesia. Esses pesquisadores tentaram também reconstruir as formas de produção textual ligadas a estratégias mnemônicas que garantiam a reprodução/transmissão da poesia, uma vez que o texto escrito/manuscrito, quando existia, não era nem fundamental e nem tão valorizado, nas sociedades de oralidade mista, como é atualmente.

¹⁵² PERELMAN ;TYTECA, 1958/2005, p. 73.

¹⁵³ BASTOS, Raísa Franca. *Tradition orale, tradition littéraire: Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain*. (Mémoire de Master 1). Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, U.F.R. de Littérature Générale et Comparée, 2009, p. 33.

No caso da literatura de cordel, “o folheto interrompe o fluxo da palavra, das variantes, fixando um momento fortuito da sua eterna movência”¹⁵⁴, sem, contudo, apagar completamente os resquícios de sua trajetória no tempo e no espaço, pois “traz também uma nova vida para a palavra da oralidade, permitindo-lhe criar novas formas de (re)produção, transmissão e conservação do conhecimento e saber da comunidade”¹⁵⁵.

Os autores foram buscar, então, o que Zumthor (1993), apropriando-se de uma terminologia utilizada por Milman Parry (1928), chama de *formulismo* ou *formulaic text*, designação também utilizada por Zavarin e Coote (1979), ou ainda *fórmula*, na conceituação de Lord (1971) e Foley (1995).

O *formulismo* se constitui em torno de uma abordagem metodológica, segundo a qual o texto poético, visto como “arte dominada pelos ritmos”¹⁵⁶, é permeado por meio de “discursos e modos de enunciação próprios [...] e tem a tendência de incessantemente redizer-se em termos bem pouco diversificados”¹⁵⁷, numa crescente reiteração verbal e gestual, característica da nossa oralidade cotidiana.

O material interdiscursivo, constitutivo da poesia, seria alimentado por essas *fórmulas* que variam semanticamente de acordo com o contexto utilizado, mas reiteram, ao mesmo tempo, um conjunto de estratégias comumente utilizadas para memorizar os versos e repetir temas, mitos, valores e crenças da comunidade.

O *formulismo* poético se manifesta através de modelos sintáticos, rítmicos e semânticos, operando na constituição do texto, isto é, os lugares-comuns ou *topöi*, presentes na memória. Trata-se dos provérbios, locuções metafóricas cristalizadas ou expressões e estruturas linguísticas que se repetem em uma mesma situação comunicativa ou em situações distintas que dialogam tematicamente.

De acordo com Zumthor, esses lugares-comuns “têm por função aproximar do ouvinte a matéria remota do discurso, concretizar um conteúdo; eles fundam a técnica das “artes

¹⁵⁴ LEMAIRE, Ria. Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal: Comissão Nacional de Folclore, 2007.

¹⁵⁵ *Id, Ibid.*

¹⁵⁶ ZUMTHOR, 1993, p. 193.

¹⁵⁷ *Id, Ibid*, p. 194.

da memória” e justificam praticamente a maior parte das estratégias poéticas adotadas ao longo dos séculos”¹⁵⁸.

A presença dessas fórmulas-ritmo pode ser percebida, por exemplo, no *quadrão perguntado*, gênero poético que nasce na cantoria e se caracteriza pela presença da estrutura pergunta/resposta no interior de cada estrofe, apresentando, ao final de cada uma das estrofes, a forma fixa: “Isso é quadrão perguntado / Isso é responder quadrão”.

Essa fórmula é uma boa estratégia de manutenção do ritmo e também ajuda o cantador a elaborar a próxima estrofe. No folheto, o *quadrão perguntado* é uma simulação do que acontece na cantoria, mantendo as mesmas características formais da poesia cantada, embora não mantenha a dimensão do improvisado.

Sendo assim, se o ritmo é, antes de tudo, uma restrição imposta pela situação de comunicação, que gira em torno da poesia oral, a fórmula, enquanto manifestação de um evento rítmico, encontra-se no campo das estratégias, ou escolhas linguísticas, que o poeta faz na hora de compor o texto.

Diante do conceito de fórmula, duas perguntas nos parecem importantes: se caracterizada como escolha linguística, qual é a relação da fórmula com a enunciação/*performance* da poesia? Se, de acordo com o que já dissemos, o emprego da fórmula está relacionado à manutenção do ritmo e a uma função mnemônica, é possível vê-la como figura de estilo, no sentido de ornamento, tal como a tradição dos estudos literários costuma tratar esse tipo de recurso?

3.2. A fórmula-ritmo: uma abordagem estruturalista

A **Teoria da Fórmula Oral** começou a ser fomentada, desde o século XVIII, a partir do questionamento dos pressupostos escriptocêntricos em torno das epopeias gregas atribuídas a Homero. Contudo, em 1928, Milman Parry sistematiza tais reflexões em sua tese de doutorado intitulada *L'épithète traditionnelle chez Homère*, através da qual busca corroborar a hipótese de que tais epopeias foram submetidas a condições de

¹⁵⁸ *Id, Ibid*, p. 195.

produção e de recepção que faziam parte das produções advindas das civilizações da oralidade e não, conforme os estudos até então designavam, das civilizações que já divulgavam amplamente textos escritos e, depois, impressos.

Milman Parry¹⁵⁹, a partir do mapeamento de ocorrência da figura de estilo *epitheton ornans*, que se constitui tendo em vista a combinação fixa de um nome com um adjetivo, revolucionou os círculos literários, sobretudo aqueles voltados para o estudo das epopeias atribuídas a Homero. Para o autor, esses epítetos possuíam a função de preencher a metade do verso ou um verso curto completo, isto é, tinham uma utilidade na composição do poema que ia muito além de um simples ornamento estilístico. Os epítetos foram caracterizados como materiais pré-fabricados presentes na memória do poeta, que garantiam uma economia linguística, tendo em vista os métodos de composição oral.

Entretanto, tais materiais pré-fabricados, sobretudo no Romantismo, foram considerados pelos eruditos como deficiências do texto, sinais de primitivismo, falta de originalidade do poeta, uma vez que: “admitia-se que o poeta competente gerava suas próprias frases adequadas metricamente. O pensamento do lugar-comum poderia ser tolerado, mas não a linguagem do lugar-comum. Somente iniciantes ou poetas eternamente pobres usavam materiais pré-fabricados”¹⁶⁰. Homero, porém, nunca foi considerado nem iniciante e nem um poeta incompetente, e essa foi, acreditamos, uma das razões pelas quais as descobertas de Parry foram tão fundamentais aos estudos orais e literários.

A fórmula, de acordo com Parry, seria, então, “[...] um grupo de palavras que são frequentemente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma

¹⁵⁹ Além da tese de Parry, traduzida para o Inglês, em 1971, por seu filho Adam Parry, sob o título - *The Making of Homeric Verse: the collected papers of Milman Parry*, publicado pela Clarendon Press, em 1971 - é possível encontrar uma boa compilação das ideias deste autor em FOLEY, John Miles. *The Singer of Tales in Performance*. USA: Indiana University Press, 1995; LEMAIRE, Ria. Entre oralidade e escrita: as verdades da verdade. In: *Actas do Congresso Literaturas marginais*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2008 e ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy – the Technologizing of the Word*. London: Routledge, 1991.

¹⁶⁰ ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy – the technologizing of the word*. London: Routledge, 1991, p. 22. Tradução nossa de: “the competent poet was supposed to generate his own metrically fitted phrases. Common place thought might be tolerated but not common place language. Only beginners or permanently poor poets used prefabricated stuff”.

idéia essencial dada”¹⁶¹. A fórmula contribuía com a racionalidade requerida pelo *logos*, pois a repetição era responsável por reforçar a verdade das proposições apresentadas e a credibilidade do orador, uma vez que este, ao repetir uma mesma asserção, mostrava-se atento ao princípio da não contradição.

Ajustando o foco sobre a literatura de cordel, podemos exemplificar a **Teoria da Fórmula Oral**, por meio dos versos de Patativa do Assaré que, nos cordéis “A triste partida”, “Emigração” e “ABC do Nordeste flagelado”, os quais versam sobre o sofrimento causado pelos fortes períodos de estiagem no Nordeste, utiliza, de forma recorrente essas fórmulas-ritmo.

Carregados de emoção, esses três cordéis se constroem em torno de uma rede semântica, cujas palavras fazem alusão a um universo de dor e de sofrimento, testemunhado pelo poeta. Em “A triste partida”, por exemplo, o autor privilegia, logo no título, o uso do adjetivo “triste”, antes do substantivo “partida”, epíteto que irá se repetir nos outros dois cordéis. Em “Emigração”, essa fórmula aparece várias vezes e sempre do meio do verso para o fim, conforme nos exemplos a seguir:

Exemplo I

Meu leitor, não tenha enfado
vamos ver mais adiante
quanto é **triste o resultado**
do nordestino emigrante

Exemplo II

O pobre no seu emprego
seguindo penosos trilhos
seu prazer é o aconchego
de sua esposa e seus filhos
naquele **triste penar**

A mesma estrutura aparece também quatro vezes no cordel “ABC do Nordeste flagelado”: “triste cauã”; “triste o mistério”; “triste sorte”; “triste ração”, preenchendo

¹⁶¹ PARRY, Adam. Introduction. In: MILMAN, Parry. *The Making of Homeric Verse: the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 272. Tradução nossa de: [...] a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”.

sempre a metade do verso, do meio para o final, e respeitando uma ordenação em que o adjetivo aparece antes do substantivo, economizando, assim, o trabalho de seleção lexical do poeta e reforçando a sua posição diante do fenômeno da seca, suas consequências e seus dissabores.

Nesses exemplos, vemos uma mistura entre razão e emoção, apreciação e opinião (*pathos* e *logos*) se manifestarem nas referidas fórmulas-ritmo. Ao mesmo tempo em que o poeta aprecia o fato, qualificando-o como triste, ele opina, apresentando as causas dessa tristeza diante do fato (migração para sobrevivência).

No entanto, associar, de forma linear, a noção de fórmula a determinada ideia essencial parece, para Ong¹⁶², uma afirmação pouco esclarecedora, pois a essência de um texto é uma co-construção entre quem o produz e quem o interpreta, ou seja, envolve muitos outros elementos além do uso de fórmulas, apesar de as fórmulas exercerem um papel muito importante nas poéticas da oralidade, conforme tão bem demonstrado por Parry.

É nesse sentido que associamos os estudos de Parry/Lord aos estudos estruturalistas¹⁶³, que privilegiaram a forma/enunciado em detrimento da enunciação do texto. Não que esses autores tenham desconsiderado a existência da enunciação. Muito pelo contrário. Eles nos deixaram um legado de importantes descobertas que possibilitou o avanço dos estudos sobre a oralidade desde a década de 60, mas o fato é que, como a própria designação do campo nos mostra, a **Teoria da Fórmula Oral** focalizou o estudo das regularidades linguísticas, via metodologia ascendente, em que se buscam generalizações a partir de recorrências na microestrutura textual.

O risco decorrente dessa metodologia é saber ao certo qual é a boa medida para se conseguir uma generalização, uma conceitualização, uma vez que o substrato linguístico se altera de texto para texto, o que o torna difícil de ser utilizado exclusivamente como método de descrição e análise.

¹⁶² ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy – the Technologizing of The Word*. London: Routledge, 1991, p. 25.

¹⁶³ O Estruturalismo, em linguística, tem a sua origem associada ao *Cours de Linguistique General*, de Ferdinand Sausurre (1916), e pode ser, grosso modo, definido enquanto corrente de pensamento que privilegia as estruturas linguísticas da *langue* e sua relação de equivalência ou oposição, tendo em vista outras estruturas.

Por outro lado, Albert Lord (1960), aluno de Parry, ao mapear o uso de fórmulas em poesias orais servo-croatas, reforçou as descobertas de seu professor, detectando o uso da fórmula não só em Homero, mas em outros tipos de poesia improvisada, o que nos deixa um pouco mais confortáveis para reproduzir tais afirmações e mesmo associá-las à literatura de cordel.

Há ainda um ponto importante na formulação de Parry sobre o conceito de fórmula. O termo “palavra”, nas tradições orais, não designa um lexema, mas uma “unidade de dicção em *performance*”¹⁶⁴. Assim, um conjunto de palavras seria um conjunto de sons e não uma frase ou oração, no sentido que os gramáticos atribuíram ao texto escrito.

Ao diferenciar a palavra oral da palavra escrita, Ong afirma que “Escrever faz ‘palavras’ parecerem coisas porque nós pensamos em palavras como marcas visíveis sinalizando palavras a serem decodificadas”¹⁶⁵. Nós podemos ver e tocar tais ‘palavras’ inscritas em textos e livros. A tradição oral não tem tal resíduo ou depósito.

Foram a palavra escrita e os rituais languageiros relacionados a ela que parecem ter viabilizado a proliferação de sinônimos, de categorias teóricas para designar o mesmo fenômeno, bem como o aumento vocabular muito bem registrado todos os anos nos dicionários.

A crescente necessidade de “tocar as palavras” fez com que o texto oral passasse imediatamente pela transcrição, para que, só depois, o pesquisador pudesse analisá-lo, interpretá-lo; a consequência foi que apagaram as marcas da oralidade, ao submeter os processos de transcrição aos padrões da escrita, negligenciando outros recursos utilizados pelo poeta em *performance*, dificultando a reconstrução enunciativa em torno da poesia.

Devido à natureza não residual da palavra oral, o poeta precisava contar com o poder da memória para produzir, e foi essa uma das maiores descobertas de Parry ao demonstrar, por meio das fórmulas, que Homero era impulsionado por sua capacidade de

¹⁶⁴ PARRY, 1928 *apud* FOLEY, 1995, p. 2

¹⁶⁵ ONG, 1982, p. 11. Tradução nossa de: “writing makes ‘words’ appear similar to things because we think of words as the visible marks signaling words to decoders. We can see and touch such inscribed ‘words’ in texts and books. Oral tradition has no such residue or deposit”.

memorização e não por uma habilidade em bem empregar a palavra, no sentido de compor escrevendo.

3.2.1. A relação entre fórmula e memória: a formação do *logos* poético

Outros autores foram além, buscando demonstrar a importância da capacidade de memorização face a restrições, como o tema, por exemplo. Walter Ong¹⁶⁶ expõe essa relação, a qual julgamos pertinente, e arriscamos ainda acrescentar, ao dizer que a fórmula relaciona-se também à organização narrativizada do tema, uma vez que, de acordo com Havelock¹⁶⁷, “uma linguagem de ação mais do que uma reflexão parece ser o pré-requisito para a memorização oral”. Patativa nos auxilia, ao se desculpar com o leitor, no poema “O Padre Henrique e o Dragão da maldade”, por ter se desviado do tema:

Meu caro leitor desculpe
esta falta que cometo,
me desviando do assunto
da história que lhe remeto,
o caso do padre Henrique,
motivo deste folheto

Na estrofe seguinte, o poeta se justifica pela digressão cometida e utiliza o termo ritmo no lugar de assunto, pois tem consciência de que sair do ritmo/tema pode ser o mesmo que perder o “fio da meada” e isso pode dificultar a interpretação do leitor-ouvinte, acostumado a seguir uma narrativa cujo sequenciamento das ações segue certa progressão e cronologia.

Se me desviei do ritmo,
não queira se aborrecer,
é porque as outras cousas
eu queria lhe dizer,
pois tudo que ficou dito,
você precisa saber

¹⁶⁶ONG, 1982, p. 23

¹⁶⁷ HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. USA: The Belknap Press, 1963, p. 94 *apud* LEMAIRE, 2002b.

O uso da memória parecia ter uma função diferente nas civilizações da oralidade. Não se tratava de uma memória apenas enciclopédica, através da qual o poeta lançava mão de temáticas as mais diversas, mas de uma memória rítmica que emergia através de estruturas fixas, tais como os provérbios, por exemplo. Assim, o uso dessas formas, associado à manutenção rítmica, em uma sequência narrativa organizada, parece favorecer a memorização do poema, tanto para o autor quanto para o leitor.

Em resumo, a composição poética passaria/passa pelo uso de formas fixas presentes na memória rítmica como estratégia de memorização, assim conforme afirma Havelock¹⁶⁸ ao diferenciar o conceito de *mnemê*, que designa o conjunto de conhecimentos conservados na memória, do conceito de *mnemósine*, visto como exercício de memorização/ação de recordar. Assim, o poeta, num processo de retroalimentação, servir-se-ia da *mnemê*, a partir de formas fixas, como estratégia de *mnemósine* do poema.

3.3. Os estudos da oralidade: uma abordagem enunciativa

Após as contribuições de Parry/Lord, surge uma corrente teórica que procurou substituir a abordagem literária da poesia oral por uma abordagem da poesia enquanto arte da voz e do corpo, ou seja, o texto escrito, impresso, transcrito ou ditado funcionaria apenas como a ponta do *iceberg* do que os teóricos, representantes dessa corrente, chamaram de *performance*.

Ong, por exemplo, rediscute termos como literatura oral, afirmando que tal designação fundamenta-se em uma contradição etimológica, uma vez que o termo “literatura” advém do latim *litera*, que significa “letra escrita”. Pensando na oralidade primária, em que a letra escrita não existia, falar em literatura oral seria querer impor uma nomenclatura que não daria conta das práticas de linguagens fomentadas no seio dessas civilizações orais. Diante disso, o autor prefere usar o termo “*performances* orais”¹⁶⁹, para caracterizar a poesia advinda dessa tradição, bem como tece uma forte crítica aos métodos escriptocêntricos, dizendo que “de fato, quando literatos usam, hoje em dia, o

¹⁶⁸ 1963, p. 112

¹⁶⁹ ONG, 1982, p. 14.

termo “texto” para se referirem às poéticas da oralidade, estão pensando em uma analogia com relação à escrita”¹⁷⁰.

Ao postular uma dicotomia entre a oralidade e a escrita (incluindo aqui os textos impressos), Walter Ong não considera os textos que estariam situados no período de transição da oralidade para a escrita, como o cordel, por exemplo, o que dificulta pensarmos esse objeto a partir do olhar desse autor.

Se estamos falando de transição/evolução, não podemos nos fiar em extremos que privilegiam somente textos advindos de tradições orais ou somente textos escritos, só aspectos linguísticos ou só aspectos enunciativos. É preciso encontrar uma maneira de visualizar e analisar a transição. Autores como Hymes (1962), Tedlock (1971), Bauman (1977), Zumthor (1980) e Foley (1995) trouxeram boas contribuições nesse sentido, ao reformularem a teorização existente no intuito de focalizar a poesia ligada à oralidade primária ou mista, relacionando-a ao seu contexto de produção e recepção, contexto esse que deveria ser sempre caracterizado como performático.

Zumthor explica a nossa última asserção ao dizer que

todo texto poético é, nesse sentido, performático, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos¹⁷¹.

A *performance* seria, então, “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”¹⁷².

Foley, em seu célebre livro *The Singer of Tales in Performance*, ao postular a ideia de que os textos devem ser analisados, tendo em vista uma filiação histórica a um contexto oral/performático que nos permitiria compreender melhor o que vemos na materialidade

¹⁷⁰ *Id, Ibid*, p. 13. Tradução nossa de: “But in fact, when literates today use the term “text” to refer to oral performance, they are thinking of it by analogy with writing”.

¹⁷¹ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 64.

¹⁷² *Id, Ibid*, p. 69.

linguística do texto, baseia suas reflexões tanto em Bauman¹⁷³ - segundo o qual o termo *performance* se refere a uma transformação da base referencial, em que as palavras devem ser interpretadas no contexto de produção e recepção – quanto em Hymes¹⁷⁴, para quem:

Os contextos têm uma importância cognitiva que pode ser resumida da seguinte forma: o uso de uma forma linguística identifica uma gama de significados. Um contexto pode suportar uma gama de significados. Quando uma forma é utilizada num contexto, ela elimina os significados possíveis àquele contexto, exceto aqueles que o contexto pode suportar. O sentido efetivo depende da interação dos dois.

Foley, a propósito da relação palavra/contexto, focaliza “como as palavras motivam contextos e mediam a comunicação na arte verbal proveniente da tradição oral”¹⁷⁵. Não que haja uma supremacia do contexto sobre a palavra, de modo que esta última estaria completamente assujeitada àquele, mas a palavra, na concepção do autor, é “compreendida como sinais que, dentro do domínio especial do desempenho, ocupam institucionalmente esferas enormes da referência tradicional”¹⁷⁶. O enunciado, nesta perspectiva, seria um reflexo de sua enunciação, isto é, ele revelaria aspectos do que acontece na *arena performática* na qual a poesia é produzida.

A fórmula seria, então, um referente metonímico do que se passa nessa *arena* e não carregaria apenas um sentido denotativo ou estilístico, mas, muito mais que isso, teria uma função-chave no momento da encenação do ato de linguagem, reiterando significados, reforçando o ritmo e garantindo a evolução narrativa do poema. Estrutura fixa, mas em constante movimento, a fórmula assumiria novas roupagens, tal como afirma Lemaire¹⁷⁷, no trecho seguinte:

¹⁷³ BAUMAN, 1977, p. 9 *apud* FOLEY, 1995, p. 8

¹⁷⁴ HYMES, 1962, p. 19 *apud* FOLEY, 1995, p. 9. Tradução nossa de: “Contexts have a cognitive significance that can be summarized in this way. The use of a linguistic form identifies a range of meanings. A context can support a range of meanings. When a form is used in a context, it eliminates the meanings possible to that context other than those the context can support. The effective meaning depends on the interaction of the two”.

¹⁷⁵ FOLEY, 1995, p. 1. Tradução nossa de: “how words engage contexts and mediate communication in verbal art from oral tradition”.

¹⁷⁶ *Id, Ibid*, p. 29. Tradução nossa de: “understood as signals that within the special domain of *performance* institutionally engage enormous spheres of traditional reference [...]”.

¹⁷⁷ LEMAIRE, 2002b, p. 116.

Em cada nova *performance*, nos quadros do jogo que ele estabelece junto com a platéia co-produtora da realidade, poeta e público redefinem as margens entre repetição e variante, entre realidade e invenção, entre conservação e esquecimento (de componentes) da tradição, do passado, estabelecendo assim, eles próprios, os limites de sua própria credulidade.

3.4. Entre os estudos orais e os estudos enunciativos: a noção de interdiscurso

Por seu caráter cristalizado, recorrente e constitutivo da poesia, as fórmulas fazem parte do que Zumthor chama de *interdiscurso poético*, ou seja, “uma rede mnemônica e verbal, que é urdida de forma muito desigual, mas que visa a envolver com seus fios toda a palavra de uma comunidade”¹⁷⁸. Entretanto, o autor não se atém muito a tal categoria teórica, ao citá-la em seu livro *A letra e a voz*, deixando-nos uma lacuna interessante e talvez um bom ponto de contato entre o que foi desenvolvido no campo dos estudos orais e no campo dos estudos enunciativos.

Embora de difícil apreensão, por sua amplitude, o conceito de *interdiscurso*, comumente utilizado por filósofos da linguagem, argumentativistas, semanticistas e analistas do discurso, parece-nos primordial para compreender a própria produção discursiva, de modo geral, e pensar a literatura de cordel, especificamente, já que, conforme dissemos, a memória é um fator primordial para que a poesia de cordel seja produzida.

Ao longo deste capítulo, fomos descobrindo uma porta de acesso ao interdiscurso, por meio das *fórmulas-ritmo*, estruturas axiológicas cristalizadas presentes na memória do poeta, que integram um conjunto de estratégias discursivas as quais ele lança mão, a fim de auxiliar na manutenção do ritmo, responsável por orquestrar outros elementos enunciativos presentes do cordel. No entanto, ressaltamos que as *fórmulas* compõem uma parte importante para se entender as influências da oralidade na composição da poesia de cordel, mas constituem uma parte relativamente pequena, tendo em vista a imensidão de discursos que influenciam a composição poética e o comportamento do poeta, em termos da imagem de si que projeta em seu discurso.

¹⁷⁸ ZUMTHOR, 1993, p. 194.

Se o interdiscurso constitui uma base memorial para as escolhas linguísticas que irão compor a poesia, não se limitando apenas às *fórmulas-ritmo*, ele se alimenta das práticas languageiras que atualizam o material oriundo de outros campos, ao mesmo tempo em que se alimenta dos discursos metalinguísticos fomentados em torno dessas práticas.

Isso significa dizer que todo o movimento teórico, exposto no primeiro capítulo, bem como a trajetória enunciativa do cordel, pautada na oralidade, incidem diretamente nos usos que se faz da poesia, na normalização dos comportamentos dos poetas, no sentido e nas formas linguísticas utilizadas na composição dos poemas, os quais os poetas vão registrando em sua memória, memória esta que, segundo Charaudeau¹⁷⁹, constitui-se a partir de três perspectivas: a) uma memória discursiva, composta por saberes sobre o mundo; b) uma memória das situações de comunicação, enquanto dispositivos que normatizam as trocas comunicativas; e c) uma memória das formas dos signos, que servem de material para as trocas verbais, icônicas e gestuais entre os sujeitos.

A memória discursiva estaria ligada aos discursos sobre o cordel e aos discursos (temáticas, mitos, notícias, narrativas diversas...) que compõem o *logos* poético no interior dos folhetos. Com relação aos discursos sobre o cordel, não se faz necessário reiterá-los, pois boa parte deles está referido no primeiro capítulo. Contudo, a exemplo dos discursos que servem de base para a composição de folhetos, podemos citar algumas narrativas, às quais Câmara Cascudo¹⁸⁰ chamou de *Cinco livros do povo*, dos quais citaremos três: 1) a história da princesa Magalona, narrativa francesa, cuja primeira edição data do século XVI, foi reescrita, reinventada em vários folhetos de cordel e é até hoje muito lida e editada; 2) a história da Donzela Teodora, datada dos fins do século XVIII e encontrada em códices castelhanos, narra a saga de uma escrava sábia que venceu todos os desafios do rei, livrando o seu amo da falência e a si mesma da servidão. A primeira ocorrência impressa dessa narrativa em versos de cordel é atribuída ao poeta paraibano Leandro Gomes de Barros e vem, desde então, povoando o imaginário de leitores-ouvintes e produtores de cordel;

¹⁷⁹ CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 19-20.

¹⁸⁰ CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

3) a história de Roberto do Diabo, cujo contexto remete à França medieval, narra a história da duquesa de Borgonha que, desesperada para engravidar, promete oferecer ao diabo tudo o que dela nascesse. Após o nascimento, a criança “cumpre” o prometido por sua mãe e se transforma em um “um monstro de um gênio descomunal”¹⁸¹, mas converte-se, torna-se um soldado de Deus, quebra a maldição imposta por sua própria mãe e acaba salvando Roma. Esta narrativa acabou inspirando, diretamente ou não, muitos folhetos sobre a encarnação diabólica.

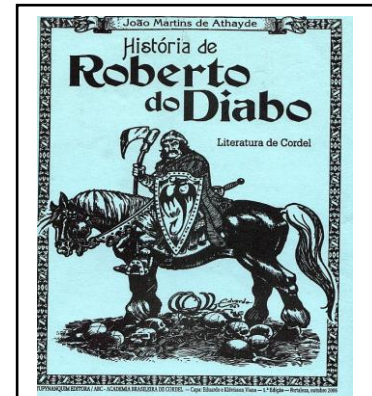


Figura 10: Folheto “História de Roberto do Diabo”

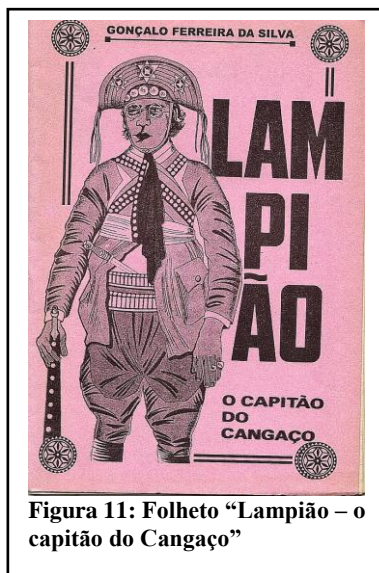


Figura 11: Folheto “Lampião – o capitão do Cangaco”

Essas narrativas heróicas, trágicas e épicas parecem fornecer matrizes narrativas que alimentam a rede interdiscursiva da literatura de cordel, servindo de base para que o poeta transponha para o seu cotidiano tais estruturas narrativas, a exemplo da forma como muitos poetas retrataram a imagem de Lampião. O corajoso cangaceiro, foi/é temido e adorado e, nesse “paradoxo fascinante”¹⁸², aparece, na maior parte das vezes, como herói, corajoso e valente e, às vezes, costuma ser associado a *Robin Hood*. No folheto ao lado, Gonçalves Ferreira interpela o leitor-ouvinte

com uma pergunta retórica, a fim de marcar a importância e forte presença do personagem de Lampião para a nação brasileira: (“Qual o homem mais famoso da nossa grande nação? / Vargas não nos é estranho / porém sem comparação / internacionalmente / é sem dúvida o Lampião”)¹⁸³.

Infinitos exemplos poderiam ser dados para descrever o universo de discursos em torno da literatura de cordel. No entanto, essas narrativas clássicas nos servem de exemplo de parte do que serve de estrutura para a composição do conteúdo poético, que é constantemente adaptado, reinventado, reescrito, recontextualizado pelos poetas de

¹⁸¹ ATHAYDE, João Martins de. *História de Roberto do Diabo*. [s.l], [s.d], p. 14.

¹⁸² BARRETO, Antônio. *Lampião: paradoxo fascinante*: Salvador: Edições Akadikadikum, 1999.

¹⁸³ SILVA, Gonçalves. *Lampião: capitão do cangaço*. Rio de Janeiro: ABLIC, 2006, p. 2. Gonçalves é também Presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, no Rio de Janeiro.

acordo com a sua realidade cotidiana, tendo em vista a segunda memória descrita por Charaudeau. Trata-se da memória das situações de comunicação, intimamente ligada à arena performática que serve de base para a formação identitária do poeta, bem como a projeção de sua imagem para o público.

Nesse sentido, a memória discursiva e a memória da situação, juntamente com a memória das formas linguísticas, ligada ao estilo de cada poeta e às estratégias utilizadas para compor o poema (fórmulas-ritmo, métrica, rimas, etc.), parecem constituir o que estamos chamando aqui de interdiscurso. Mas como os estudos enunciativos veem a noção de interdiscurso?

3.4.1. Sobre o conceito de interdiscurso

Mikhail Bakhtin¹⁸⁴, de forma semelhante a Zumthor, quando associa o interdiscurso a uma rede menmônica, tem o mérito de apontar para uma concepção dinâmica do discurso, na medida em que este é visto como pertencente a uma “corrente de comunicação verbal ininterrupta” (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.). Ademais, o discurso, segundo esse autor, está relacionado a uma dupla dimensão dialógica, a saber: a primeira dimensão se relaciona à própria interação verbal, marcada pelo diálogo entre dois sujeitos, socialmente organizados, uma vez que a “palavra dirige-se sempre a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor”¹⁸⁵. A segunda dimensão dialógica se refere aos processos sócio-históricos em torno dos quais giram as práticas de linguagem. Tal asserção parece reforçar o fato de que existem, juntamente com o pensamento de Barros¹⁸⁶, dois tipos de sociabilidade, presentes no texto de Bakhtin, quais sejam: a relação entre os sujeitos que interagem, sendo que esta relação também é determinada pelos processos sociais; e a relação dos sujeitos com a própria sociedade e suas práticas diversas. Esses dois tipos de sociabilidade são responsáveis por “alimentar” a referida “corrente de comunicação verbal ininterrupta”, ou ainda, as relações interdiscursivas que a compõem.

¹⁸⁴ BAKHTIN, Mikhail, VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 123.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 112.

¹⁸⁶ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 25.

São inegáveis as contribuições de Bakhtin e de outros autores como Foucault e Authier-Revuz (1982) aos estudos linguístico-enunciativos. No entanto, uma vez que esses autores não se debruçaram sobre situações comunicativas específicas, pois não era o propósito de nenhum deles, optamos pelas formulações de Charaudeau que, na tentativa de elaborar um instrumental teórico-metodológico mais operacionalizável, do ponto de vista da análise discursiva, avança, à medida que relaciona a categoria do interdiscurso - numa primeira formulação acerca dos critérios de caracterização de gêneros de discurso, aos *domínios de prática de linguagem* - e, numa segunda formulação, acerca da presença de um terceiro na troca comunicativa, ao *tiers* no espaço interdiscursivo da enunciação.

Nesse sentido, Charaudeau, ao abordar a noção de *domínio de prática de linguagem*, coloca a questão da relação interdiscursiva como condição *sine qua non* para a produção e recepção de atos de linguagem, numa dada situação comunicativa. De acordo com o autor, no que diz respeito ao princípio de classificação do discurso, faz-se necessária a articulação de três níveis de produção e interpretação, quais sejam:

o nível situacional, que permite reunir textos em torno das características do domínio de comunicação; o nível das restrições discursivas, que deve ser considerado como o conjunto dos procedimentos que são chamados pelas instruções situacionais para especificar a organização discursiva; o nível da configuração textual, cujas ocorrências formais são voláteis demais, para tipificar de forma definitiva um texto, mas constitui alguns índices¹⁸⁷.

Os três níveis supracitados se somam à capacidade dos sujeitos de reconhecerem esses domínios que estruturam os discursos (contrato global); os **subdomínios** advindos desses domínios de práticas (subcontrato); e as **variantes** ou **situações de comunicação** específicas que se estruturam a partir desses subdomínios.

Dessa forma, as regras de constituição de um gênero bem como o seu reconhecimento pelos sujeitos passam por várias dimensões contratuais que vão desde o **domínio de comunicação**, representando a forma como a sociedade organiza suas práticas de linguagem em setores, como o midiático, o político, o literário, o acadêmico, etc.;

¹⁸⁷CHARAUDEAU, 2004a, p. 38.

passando pelo **subcontrato** que é fruto do domínio, mas possui elementos que o diferencia de outros subcontratos, até chegar à dimensão das **variantes do subcontrato** ou **gêneros situacionais**, constituída por regras advindas de um nível situacional, por regras advindas de um nível linguístico-discursivo (categorias da língua e modos de organização do discurso) e por estratégias de individuação que fazem com que duas situações, mesmo que muito semelhantes, guardem alguma diferença entre si.

Com base no que foi dito até aqui, especificamente o fato de estarmos tratando a literatura de cordel como uma “literatura” diferente e procurando aproximar as categorias formuladas por Charaudeau acerca da definição do que vem a ser um gênero discursivo e de como o reconhecemos no interior das práticas sociais, podemos dizer que, em termos do **domínio de prática de linguagem**, o cordel está mais para o que reconhecemos como **poéticas da oralidade** do que para a literatura, no sentido moderno da palavra. O **subdomínio** poderia ser mantido como poesia de cordel ou literatura de cordel, pois não pretendemos extinguir o termo já muito consagrado por produtores, leitores e ouvintes, apesar da forma como essa designação foi imposta pelos pesquisadores. As **variantes** podem ser reconhecidas, no caso da taxonomia que propusemos neste trabalho, como cordéis midiaticizados¹⁸⁸.

Acreditamos que o ponto de partida e o ponto de chegada para se pensar a projeção da imagem de si do poeta no discurso, bem como a sua imagem previamente construída pela coletividade estão bem representados por essa formulação de Charaudeau, que associa a noção de interdiscurso ao processo de construção e de reconhecimento dos gêneros que circulam na sociedade. Construção, tendo em vista os discursos/domínios que estruturam os gêneros, e reconhecimento, tendo em vista a competência que os sujeitos possuem para identificar e validar esses gêneros em suas interações comunicativas. A lógica é mesmo dupla: o interdiscurso auxilia na construção do *ethos* ao passo que as interações comunicativas e seus agentes o validam ou não.

Uma vez que as situações específicas de comunicação e seus mecanismos de funcionamento enunciativo estão sempre no centro das preocupações teóricas desenvolvidas no âmbito da Teoria Semiolinguística de Charaudeau, o autor

¹⁸⁸ Os romances, as pelejas, os ciclos temáticos, por exemplo, podem também ser considerados como variantes, dentro dessa perspectiva.

desenvolveu um pouco mais as suas reflexões acerca da categoria do interdiscurso, ao relacioná-la à presença de um terceiro (*tiers*) na troca comunicativa, antes vista apenas pelos polos de produção (EU) e recepção (TU).

3.4.2. O *tiers* no espaço interdiscursivo da enunciação

A problemática que se instaura em torno da existência de um terceiro ou *tiers* na troca comunicativa não é recente nos estudos sobre a linguagem, mas vem sendo alvo de discussão dos autores interessados no desenvolvimento de teorias sobre o discurso.

A categoria do *tiers* se constitui a partir da possibilidade de coexistência de um terceiro na troca comunicativa, permitindo um formato triálogo, no qual a interação comunicativa constitui uma perspectiva enunciativa em que se localiza o EU, o TU e um terceiro. Essa concepção irá, então, repensar e redimensionar as reflexões em torno dos processos enunciativos, antes centrados apenas na relação entre o enunciador e enunciatário.

O *tiers*, além de aparecer nos espaços situacional e discursivo¹⁸⁹ da enunciação, também aparece no espaço interdiscursivo, que acreditamos ser o mais presente e essencial à troca comunicativa. Se por um lado, podemos ou não ter um terceiro *in presentia* no espaço situacional, como nos programas de entrevista com auditório; por outro lado, é impossível não nos depararmos com um *tiers* interdiscursivo presente no ato de linguagem, porque o interdiscurso é uma das condições que funda o direito à fala, ou seja, o enunciador, para ser credível, precisa mostrar que seus enunciados estão ancorados em algum *domínio de saber* ou *domínio de prática de linguagem*, tal como definimos anteriormente. Quanto maior a competência do enunciador em bem equilibrar as restrições impostas pelo domínio, as representações sociais que o compõem e a margem de manobras que os sujeitos possuem dentro da situação comunicativa, maiores serão as chances de o enunciatário ser captado e influenciado dentro da troca.

¹⁸⁹ Uma formulação teórica acerca do *tiers* nos espaços situacional e discursivo será negligenciada por uma questão de economia textual, já que o terceiro ligado a esses espaços são secundários, tendo em vista o *corpus* de análise selecionado por nós, para o presente estudo. Se houver interesse, esse assunto pode ser melhor visto em CHARAUDEAU, P. *La voix cachée du tiers – des non-dits du discours*. Paris: L'Harmattan, 2004b. Ver também MENDES, Simone. *Arena argumentativa: estratégias discursivas em torno do objeto “transgênicos”* (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, UFMG, 2006.

Essa asserção se justifica porque todo discurso se estrutura em função das “normas de referência ideal”, que são instauradas pelo grupo social ao qual pertence o sujeito falante. Essas normas constituem o espaço de interdiscursividade que, para Charaudeau¹⁹⁰, “é aquele onde circulam os discursos na medida em que são portadores de sistemas de pensamento que constituem isso que chamamos de imaginários sócio-discursivos”.

Os imaginários sócio-discursivos são, por sua vez, os saberes\discursos circulantes, caracterizados: i) como um conjunto de conhecimento e de juízos de valor compartilhados; ii) como mediação social externa que permite aos indivíduos se reconhecerem como parte do grupo social no interior do qual compartilham esses valores; iii) como discursos de referência implícitos em nome dos quais os enunciados tomam seu valor semântico¹⁹¹.

Um exemplo forte de como a incorporação de determinados imaginários sócio-discursivos é imprescindível para que o poeta e a sua imagem sejam bem aceitos pelo público, no sentido de serem dignos de confiança, é a grande influência exercida pela figura de Padre Cícero Romão Batista, sobretudo, em Juazeiro do Norte/CE. O padre não só é tema de inúmeros folhetos como é também fonte de inspiração em nome da qual muitos poetas tomam a palavra, a fim de conferir credibilidade ao relato, já que Padre Cícero é figura emblemática e mobiliza toda a cidade em torno dela. Sua morte, os milagres atribuídos a ele, o fato de



Figura 12: Folheto “Padre Cícero e o Homem com o diabo no corpo”

ele ter sido expurgado pela Igreja Católica e a sua forte influência política são atos comumente reiterados nos folhetos de cordel. Na figura 12, Josenir Lacerda relata, assumindo um tom epidítico de louvor aos atos do Padre, um caso de exorcismo realizado pelo sacerdote a um homem que chegou à sua paróquia, procurando ajuda. O

¹⁹⁰CHARAUDEAU, 2004b, p. 30.

¹⁹¹*Id, Ibid*, p. 30.

Padre é descrito como um enviado divino (“que por Jesus foi eleito / Sacerdote e bom cristão / salva vida na verdade / foi feita de caridade / cura, fé e oração”)¹⁹².

Uma outra faceta do sacerdote é também muito reiterada no folheto do cordel. Trata-se do *ethos* do conciliador, ou seja, homem que em uma região dominada por coronéis (“conseguiu unir as forças dos Coronéis do Sertão”)¹⁹³, sendo respeitado, inclusive, por Lampião, que poupou a cidade de Juazeiro de saques e procurou Padre Cícero uma vez para, segundo os historiadores, receber a patente de “capitão”, no intuito de combater a Coluna Prestes (1925-1927) em Pernambuco.

O imaginário sócio-discursivo do cordel é muito vasto e qualquer exemplo que possamos dar serve apenas como ilustração dessa imensidão. O fato é que acontecimentos e personalidades locais constituem temáticas bastante atrativas para o público, alimentando esse imaginário em constante movimento, bem como servindo para fortalecer os objetos de acordo prévio entre público e poeta, potencializando a venda dos folhetos.

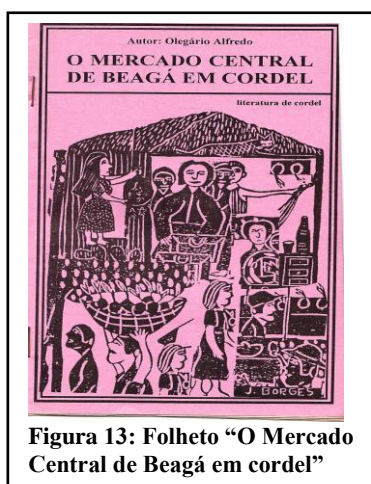


Figura 13: Folheto “O Mercado Central de Beagá em cordel”

O poeta mineiro Olegário Alfredo, por exemplo, tem inúmeros folhetos que versam sobre temas bem regionais, tais como o tradicional Mercado Central de Belo Horizonte. O poeta fala do cotidiano do mercado, promovendo-o junto ao leitor: (“Trem bom é trem de mineiro / quando é dentro do mercado / ao passar pelo corredor / não se sinta recatado / coma tudo que quiser / pode até comer mulher / O de cumê não é pecado”)¹⁹⁴.

poeta vai descrevendo o murmurinho nos restaurantes, os tira-gostos tradicionais dos bares, como o jiló acebolado, e os produtos típicos que são vendidos, como o queijo canastra e as raízes medicinais.

¹⁹² LACERDA, Josenir. *Padre Cícero e o homem com o diabo no corpo*. Crato: Academia dos Cordelistas do Crato, 2003, p. 8.

¹⁹³ MATÊU, Francisco. *Homenagem ao Padre Cícero em seu sesquecentenário*. Juazeiro do Norte, [s.e.] 1994, p. 3. Sobre o discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte, ver GRANGEIRO, Cláudia Rejanne. *O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte*. Crato: Província Edições, 2004.

¹⁹⁴ ALFREDO, Olegário. *O Mercado Central de Beagá em cordel*. [s.l], [s.d], p. 2.

Consoante o que foi dito e ilustrado até aqui, podemos dizer que o interdiscurso seria como uma nebulosa que englobaria todas as produções languageiras, os saberes instituídos e os signos convencionalizados, que constituem uma fonte inesgotável que “alimenta” as trocas comunicativas e é também “alimentada” por elas, construindo uma memória discursiva em cada indivíduo, através da qual os sujeitos são capazes de produzir e interpretar discursos.

Até aqui, apresentamos um percurso enunciativo da literatura de cordel no campo teórico, o que, para nós, constitui boa parte do material interdiscursivo que gira em torno dessa prática e que a influencia diretamente, passamos pelos estereótipos ligados aos temas e personagens da literatura de cordel, construídos pelos próprios poetas, e chegamos até as fórmulas-ritmo, vistas enquanto recurso linguístico das quais o poeta lança mão em sua memória discursiva, como estratégia mnemônica, para compor o poema.

Objetivamos, além disso, recharacterizar o cordel enquanto uma “literatura” diferente, partindo, sobretudo, das **Teorias da Oralidade** desenvolvidas por Milman Parry (1928), Albert Lord (1960), Eric Havelock (1963) e John Foley (1995), segundo as quais seria possível comprovar, linguisticamente, a filiação que a poesia popular possui com a poesia oral em *performance*, o que a aproxima das práticas relativas às poéticas da oralidade.

Procuramos, também, associar os estudos sobre a oralidade aos estudos enunciativos e, para isso, baseamo-nos nas pesquisas do medievalista Paul Zumthor, as quais privilegiam a dimensão enunciativa da poesia medieval, bem como no escopo teórico-metodológico de Patrick Charaudeau (1992) e Dominique Maingueneau (1996), acerca dos estudos enunciativos, desenvolvidos no interior da Análise do Discurso.

O capítulo seguinte versará sobre a evolução dos suportes na literatura de cordel, partindo das noções de **transição** da oralidade para a escrita (Eric Havelock) e de **apropriação** dos meios tecnológicos pelo poeta. Do ponto de vista tecnológico, focalizamos a chegada da prensa gráfica no Brasil e outros suportes como o rádio, a televisão, a internet e o jornal e sua relação com a produção do folheto de cordel.

No entanto, a discussão acerca da evolução dos suportes seguirá na dupla relação que o cordel estabelece com o jornal, seja se apropriando dele para divulgar a poesia e o poeta, seja se aproximando de próprio fazer midiático de captação, comentário e divulgação da informação. Não só a poesia acompanhou a tecnologia como também o poeta e a sua construção identitária participaram dessa evolução. Se antes o poeta cantava as notícias, no intuito de informar, entreter, educar e formar opinião, hoje ele se auto-intitula poeta-repórter, pois de posse do conteúdo jornalístico publicado, ou com autonomia para captar o acontecimento no espaço público, compõe seus poemas, fazendo do cordel um espaço de discussão, tal como faz a mídia de informação, para denunciar, reivindicar direitos e reforçar valores e condutas sociais.

PARTE II

Do mercado editorial à construção discursiva da opinião



XILOGRAVURA DE MARCELO SOARES - 2008

Capítulo III

A evolução dos suportes na literatura de cordel: do mercado editorial às mídias de informação e de entretenimento

Até chegado o presente
De letra e evolução
Esta cultura passou
Por uma lapidação
Rádios, jornais e revistas
Onde os grandes repentistas
Fazem dela profissão

Mestre Azulão

4. SOBRE A NOÇÃO DE EVOLUÇÃO

A noção de “evolução” como “transformação, mudança, desenvolvimento” é bem recente nas línguas românicas. Ela surge em 1536 em francês, derivada do verbo latim *volvere*, com o sentido de “dar uma volta”.¹⁹⁵ Só no final do século XVIII, no campo científico, o substantivo vai tomar o sentido de “processo de transformação, mudança, desenvolvimento”, para designar um objeto/pessoa que se desenvolveu a partir de uma forma anterior, por meio da perda de algumas características e/ou pela aquisição de outras.

Progredir, um dos sinônimos de evoluir, é sempre associado à ação positiva de avançar, de “crescer”, de estar na frente de e, por isso, o que/quem não evolui acaba ocupando o lugar do ultrapassado, do anacrônico, do que “foi superado por”; ou ao contrário, a evolução pode significar a morte, na concepção, por exemplo, de pesquisadores que insistem em transformar o cordel em um tesouro intocável, preso a um passado longínquo.

A rede de significantes e as formas de utilização, associadas ao termo “evolução”, podem ser descritas a perder de vista. No entanto, ao associarmos esse termo aos suportes¹⁹⁶ que veiculam a poesia de cordel, é preciso balizar, relativizando determinados usos, à medida que tenta acompanhar o percurso que essa poesia vem fazendo ao longo da história e mesmo quebrar alguns preconceitos e paradigmas gerados em torno do cordel enquanto gênero discursivo.

Com relação à evolução dos suportes, algumas noções devem ser articuladas, quais sejam: a) a ideia de que todo suporte nasce das necessidades de comunicação que os homens vão criando em função da sociedade moderna de consumo; b) um suporte comunicacional se relaciona sempre com um meio de interação precedente¹⁹⁷ ou pelo

¹⁹⁵ Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*.

¹⁹⁶ Charaudeau (2006, p. 106) distingue dois tipos de suporte: um, no sentido restrito de “portador” (o que leva algo), e o outro no sentido mais amplo que integra os componentes situacionais, discursivos e linguísticos em uma situação de comunicação específica. As duas acepções podem coexistir sem contradição, mas assumiremos a segunda, pois é a mais difundida na literatura sobre as mídias.

¹⁹⁷ Dizemos que um suporte é anterior a outro no sentido temporal, ou seja, a vocalização é anterior ao rádio, que é anterior à televisão que é, por sua vez, anterior à internet.

menos se inspira nele, guardando muitas vezes marcas e resquícios do suporte anterior; c) os novos suportes nunca “superam” completamente os meios de comunicação anteriores. A relação que se estabelece é de coexistência, apesar de que a criação de um novo veículo acaba ofuscando os demais, forçando-os a se adaptarem, a se atualizarem, face aos desafios da modernidade. É o que afirma o jornalista Ricardo Noblat¹⁹⁸ quando assevera que:

A associação americana de jornais revelou que a utilização da internet como fonte de notícias aumentou nos Estados Unidos em 127%, entre 1997 e 2000. No mesmo período, o consumo de jornais despencou quase 12% e os telejornais nacionais e mundiais perderam 14% de sua audiência.

Para sobreviver à televisão e à internet, os jornais impressos, por exemplo, estão investindo em estratégias de captação e se rendendo cada vez mais ao *reality show*, enfatizando aspectos relativos à vida privada de pessoas famosas, figuras políticas, como forma de chamar a atenção do público leitor. A espetacularização do discurso e as estratégias de captação ligadas às emoções estão sendo cada vez mais valorizadas no espaço midiático.

Para Nilton Hernandes, essas estratégias de captação são uma forma de “gerenciamento do nível de atenção”¹⁹⁹ do público de leitores, ouvintes, telespectadores e internautas, nos níveis passional e inteligível, a fim de estreitar laços e também para que o público se identifique e assuma determinados valores.

Dessa forma, à medida que os suportes vão se ajustando às novas demandas a fim de sobreviver e continuar captando a atenção dos leitores, os indivíduos, “consumidores” de notícias, também vão se apropriando dos novos meios tecnológicos tanto como receptores quanto como produtores de textos.

Ajustando o foco sobre a literatura de cordel, podemos dizer que a evolução dos suportes, ao lado do que aconteceu com o jornal impresso com relação ao jornal televisivo, nada tem a ver com transgressão, com negação da tradição. Pelo contrário,

¹⁹⁸ NOBLAT, Ricardo. *A arte de fazer um jornal diário*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 14.

¹⁹⁹ HERNANDES, Nilton. *A mídia e seus truques*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 37.

não há como refletir sobre o cordel sem pensar nas suas bases e matrizes orais, bem como na sua atual configuração na internet, uma vez que ambos os suportes fazem parte de uma linha evolutiva que acompanha as necessidades de comunicação entre os homens e refletem a capacidade do ser humano em se apropriar dos diversos meios existentes para se comunicar, cada vez com mais rapidez e onipresença.

Ademais, a capacidade do cordelista de se apropriar dos diversos suportes midiáticos se deu por uma questão de permanência do gênero, enquanto objeto cultural e econômico, já que, com a chegada da imprensa, o aumento do número de pessoas alfabetizadas, o processo de urbanização acelerado e a ampliação do acesso à informação e aos meios de comunicação imprimiram mudanças no público leitor-ouvinte e possibilitaram a ampla reprodução dos folhetos que, antes disso, tinham como suporte o corpo físico do poeta.

O cordel transita por todos os veículos midiáticos com bastante facilidade, pois possui uma estrutura versátil que pode ser reproduzida em qualquer meio. Sua dimensão oral, pautada, sobretudo, na estrutura versificada e rimada, que reflete certa “dicção poética”²⁰⁰, adéqua perfeitamente ao rádio, por exemplo, o que justifica os vários programas dedicados à cantoria e à declamação de poemas, assim como o programa *Coisas do meu Sertão*, emissão diária da rádio Araripe, apresentada por Elói Teles de Moraes (1936-2000), na região do Cariri cearense.

Acerca da evolução dos suportes, Maria Alice Amorim²⁰¹ cita um trecho de um cordel escrito pelo poeta José Honório e destinado ao jornalista Ronildo Maia Leite, com o objetivo de marcar um posicionamento diante de um artigo escrito pelo referido jornalista, no qual ele anuncia o fim do livro impresso. O poema intitulado “Marco cibernético” é uma proposta de “convivência pacífica entre as tecnologias de comunicação e o artesanato do verbo poético”²⁰². Vejamos um trecho do poema:

Se pena, lápis, caneta
cumpriram sua missão
e a máquina de escrever

²⁰⁰ Termo extraído de AMORIM, Maria Alice. *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre a cultura e a tradição* (dissertação). PUC/SP: São Paulo, 2007, 138 f.

²⁰¹ *Id, Ibid*, p. 34.

²⁰² *Id, Ibid*.

deu sua contribuição
que mal há em nos valermos
da nova computação

Não importa por qual via
o verso chegue ao leitor
se impresso em tipos móveis
fax ou computador
importa sim, que traduza
um espírito criador

Certamente, não estamos nos referindo aos suportes somente como um utensílio para o registro da poesia, como é o caso da caneta, da máquina de escrever ou mesmo do teclado do computador, embora reconheçamos que esses instrumentos sejam imprescindíveis à difusão da poesia escrita hoje em dia. Estamos, antes disso, referindo-nos ao suporte enquanto elemento presente nas condições de produção da poesia, ou seja, elemento que interfere na produção de sentido do texto.

A televisão, por exemplo, possui recursos de edição de imagem em movimento, associada ao texto oral ou escrito, os quais um jornal impresso jamais poderia utilizar. O jornal impresso, por sua vez, utiliza o seu espaço físico das mais variadas formas. Dependendo do destaque que quer dar a uma ou outra notícia, pode utilizar fontes maiores para destacar manchetes; pode também conferir uma boa localização à notícia na primeira página ou mesmo criar caixas de textos, em meio à notícia, como forma de focalizar um trecho importante.

O rádio possui a voz, mas não possui a imagem, e mesmo que um cordelista esteja declamando ao vivo em uma emissora, ele não estará diante do seu público, fato que pode gerar alterações significativas na *performance* do poeta, bem como na recepção por parte dos ouvintes.

Tendo em vista essa evolução dos suportes, o cordel se integraria em um *continuum* de meios de comunicação e não em extremos, a partir dos quais quanto mais afastado de um modelo canônico construído, mais o cordel estaria se afastando do gênero e se extinguindo. Essa visão dicotômica acaba gerando formas de exclusão como outras já descritas por nós no primeiro capítulo da parte I.

Para pensar melhor a evolução dos suportes tecnológicos e a sua relação com o cordel, é importante destacarmos aspectos ligados ao sistema editorial que nasceu em torno dessa prática; pois, com a impressão em larga escala, o cordel conhece o seu apogeu e se instaura enquanto objeto de venda lucrativo, redimensionando a relação entre o poeta e seu texto, o editor e o poeta, o poeta e o seu público; e gerando uma série de estratégias textuais e paratextuais, a exemplo das capas e títulos mais atrativos e das publicidades²⁰³ que começaram a aparecer no interior do poema ou na quarta capa.

Como parte integrante de uma cadeia produtiva complexa e autônoma, os sujeitos envolvidos passaram a desenvolver um sistema editorial competitivo com preço e tiragem às vezes superiores às dos jornais, conforme nos mostra Gilmar de Carvalho que, ao estudar os folhetos do poeta pernambucano Moisés Matias de Moura (1891-1976), constatou que os folhetos eram mais caros que os jornais de referência “Correio do Ceará” e “Gazeta de Notícias”, chegando a serem vendidos pelo dobro do preço.

Em face dessa afirmação, podemos dizer que as pessoas compravam cordéis, independentemente do preço, pois o público não procurava apenas informações que eles poderiam encontrar facilmente nos jornais, uma vez que procuravam, acima de tudo, uma maneira específica de recontar os eventos e de opinar sobre eles.

4.1. O mercado editorial dos folhetos de cordel

Os primeiros folhetos impressos apareceram no final do século XIX, mais precisamente em 1883, através da produção do poeta Leandro Gomes de Barros (1865-1918), que foi seguido pelos poetas Francisco das Chagas Batista (1882-1930) e João Martins de Athayde (1880-1959). Neste período, começam-se a estabelecer as regras editoriais de composição e de comercialização das obras impressas, os direitos autorais e de propriedade editorial e a constituição de um público leitor mais amplo, além do público de ouvintes já existente. Apesar de já manuscrita por alguns poetas, é a impressão em tipografia que vai permitir a rápida difusão da poesia na modalidade escrita. O folheto passa, então, a ser impulsionado por um mercado editorial que se desenvolveu, num primeiro momento, concomitantemente com a impressão de serviços gráficos diversos,

²⁰³ Sobre a presença da publicidade no folheto de cordel ver: CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel – o mote do consumo*. São Paulo: Annablume, 2002.

em tipografias não-especializadas; e, num segundo momento, passou a ser impresso em tipografias especializadas²⁰⁴.

Com o advento desse novo sistema editorial em torno do cordel, ocorreram muitas mudanças na forma de produção, fixação e circulação da poesia, as quais Maurílio Dias chama de “uma nova ordem de enunciação poética”, um novo modelo ético e econômico, estabelecido a partir de relações entre: “a) as categorias dos textos e seus respectivos suportes materiais; b) os locais e as formas de enunciação; e c) a circulação comercial e as possibilidades de reedições. Dias²⁰⁵ elenca ainda algumas outras mudanças que ocorreram em função dessa nova ordem enunciativa, dentre as quais destacamos:

[...] o domínio do todo e das partes de determinada obra; a noção clara dos limites visíveis de início e fim; a ordem de encadernação das páginas; a riqueza da dinâmica ilustrativa das capas, a funcionalidade atribuída à quarta capa; a noção de volume e tamanho; bem como as distinções mais precisas dos elementos poéticos, tipográficos e gráficos, como, por exemplo, a adequação das rimas e da metrificação aos limites do impresso, a correção do folheto através da “prova” tipográfica e o acabamento dos tipos de ilustrações.

Além dessas novas formas de manuseio, possibilitadas pelo formato impresso da poesia, era também comum os editores proporem correções, mudanças no texto do folheto, uma vez que a maior parte dos poetas chegava às editoras com um manuscrito ou então, por não saberem escrever, ditavam para o editor a poesia que deveria ser publicada. Uma vez de posse dos originais, o editor deveria se responsabilizar pelas demais etapas do processo de publicação, como a ilustração da capa, as revisões ortográficas e todas as demais etapas da edição e impressão do folheto, o que corrobora a hipótese de Maurílio Dias, segundo a qual os editores tinham um papel decisivo e bastante autonomia para promover mudanças no produto final a ser comercializado.

A figura do editor-proprietário, por exemplo, que passou, a partir de 1920, a centralizar o processo de produção de vários poetas, adquiria as obras, mas estampava na capa dos

²⁰⁴ TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste – 1893-1930*, p. 24.

²⁰⁵ DIAS, Maurílio. O cordel no prelo: trajetórias e impressões. In: MENDES, Simone (Org). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

folhetos a sua função na cadeia produtiva do folheto, ou seja, a de editor-proprietário, para conferir a autoria ao poeta que de fato escreveu o folheto, por um lado, e garantir os direitos de propriedade do editor, por outro, protegendo o seu acervo de folhetos da comercialização indevida por outros editores.

Apesar das mudanças: a) nos modos de **composição textual e paratextual**, através da disposição dos versos no papel, do número de estrofes, a presença de informações suplementares na quarta capa e da ilustração da capa; b) nos modos de **produção**, por meio da presença de vários agentes na cadeia de produção, desde o poeta, passando pelo editor, ilustrador/xilogravador, chegando aos agentes distribuidores e vendedores ambulantes²⁰⁶; c) nos modos de **recepção**, já que de posse do folheto impresso, o leitor poderia ler, reler, colecionar, revender, dar ou trocar; e d) nos modos de **circulação**, pois o cordel passa a ser vendido nas praças, nas feiras, nas editoras e nas casas dos próprios poetas -, o uso da escrita e da prensa não afastou completamente a vocalidade ligada à literatura de cordel; mas, ao contrário, deu a essa vocalidade novos formatos.

Raimundo Santa Helena²⁰⁷ nos conta que testava a popularidade da história fazendo a leitura do folheto em voz alta. Se as pessoas pedissem para que aquele folheto fosse apresentado novamente, o folheto seria impresso e vendido na feira de São Cristóvão/Rio de Janeiro. Tal relato nos revela a estreita relação do folheto com a vocalidade e, conforme complementa Lemaire²⁰⁸, “um aproveitamento inteligente, bem organizado e eficaz da nova tecnologia”, com objetivos claramente econômicos.

4.1.1. O mercado editorial do cordel nos dias atuais

Apesar de o folheto ainda ser bastante produzido, nos últimos 10 anos, outros formatos editoriais começaram a surgir no mercado, tendo a poesia de cordel como conteúdo principal. A editora Tupynanquim, em Fortaleza, sob a direção do poeta, quadrinista e ilustrador, Antônio Klévisson Viana, já compartilha o mercado editorial com produções

²⁰⁶ Era possível que o poeta assumisse também o papel de editor, xilogravador e vendedor, mas a presença de uma editora possibilitou haver uma cadeia produtiva, em que vários agentes se envolviam na produção e na venda dos folhetos.

²⁰⁷ AZEVEDO, Cristina. Principal objetivo dos livretos é melhorar imagem do Brasil. In: *Jornal O Globo*, 25/09/89.

²⁰⁸ LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (org). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

no formato de livro, sobretudo, voltado para crianças, a exemplo dos livros “Um curumim, um pajé e a lenda do Ceará”²⁰⁹; “As aventuras de Dom Quixote em versos de cordel”²¹⁰ e “Branca de Neve – cordel ilustrado”²¹¹.

A abertura do mercado editorial para outros formatos, além do folheto, fundamenta a discussão que gira em torno da relação entre a manutenção da tradição, o que significa para muitos manter o formato tradicional do folheto; e a modernização do cordel, o que significa para outros ganhar novos públicos e mercados, por meio do uso de novos formatos editoriais, mas mantendo, por outro lado, a estrutura formal do poema e muito de suas temáticas, como forma de garantir a permanência do gênero.

A dissertação de Bruna Paiva de Lucena²¹², intitulada *Das tipografias aos parques gráficos: o cordel entre bancadas e estantes*, trata das mudanças nas formas de publicação do cordel, destacando, em meio a essas mudanças, o interesse recente das grandes editoras em lançar cordéis no formato de livro, como é o caso da Editora Hedra, que lançou a coleção *cordéis*, cuja proposta inicial era lançar 50 antologias de 50 poetas diferentes.

É importante ressaltar que essa evolução já ganhou inclusive espaço no meio virtual, embora alguns pesquisadores não reconheçam como tal os poemas vinculados na *web*. É possível encontrar uma infinidade de cordéis²¹³, cuja circulação se dá somente na internet, através de um movimento discursivo de reconfiguração e adaptação de alguns dos elementos do folheto impresso, anteriormente citados. Essa vinculação também irá interferir nos modos de circulação do texto, na construção do destinatário e na inserção de elementos do meio virtual como, por exemplo, aviso aos leitores das publicações recentes por *e-mail*, possibilidades de interação com os leitores e produtores de forma quase simultânea e o arquivamento de dezenas de folhetos em apenas um *link*.

²⁰⁹ RINARÉ, Rouxinol. *Um curumim, um pajé e a lenda do Ceará*. 2ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2007.

²¹⁰ VIANA, Antônio Klévisson. *As aventuras de Dom Quixote – em versos de cordel*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

²¹¹ OLIVEIRA, Julie Ane. *Branca de neve – cordel ilustrado*. Fortaleza, IMEPH: 2008.

²¹² LUCENA, Bruna Paiva. *Das tipografias aos parques gráficos: o cordel entre bancadas e estantes*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade Federal de Brasília/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2010.

²¹³ Ver o site www.usinadeletras.com.br

Com a chegada, principalmente, do jornal impresso (1808) no Brasil, seguido, um século mais tarde, do rádio (1923) e da televisão (1950), muitos anunciaram que essas novas formas de comunicação iriam extinguir de vez o cordel. No entanto, como veremos, tais meios não substituíram o cordel, mas sim permitiram que os poetas se apropriassem deles e os colocassem a favor da manutenção do poesia. Focalizaremos, sobretudo, o advento do jornal impresso, pois ele está diretamente ligado ao **cordel midiaticizado**, foco do presente estudo.

4.1.2. A relação cordel e jornal impresso: entre os domínios midiático e “literário”

O cordel foi o jornal
Do povo de antigamente
De tudo o que se passava
Escreviam no repente
Andava de feira em feira
Em cidade diferente

Maria do Rosário Lustosa

Contrariamente ao que se pensava, o advento do jornal não causou a morte do cordel, tão anunciada por Sílvio Romero²¹⁴ em seus *Estudos sobre a poesia popular*. No princípio do sistema de editoração do cordel no Brasil, as mesmas tipografias que imprimiam os jornais imprimiam também folhetos e, em 1909, o Jornal *O Rebate* entra em circulação semanalmente, na cidade de Juazeiro do Norte/CE, publicando poemas de vários autores, a exemplo de Leandro Gomes de Barros, um dos mais célebres poetas de cordel. Em 1911, esse jornal sai de circulação, mas a poesia continua a ser editada num ritmo cada vez mais acelerado.

A relação do cordel com o jornal não para por aí. Para além da impressão de folhetos em tipografias, que também imprimiam jornais, bem como da publicação de poemas no interior dos jornais, a exemplo do que acontecia nas capas do Jornal Carioca *Última Hora*, lançado em 1951²¹⁵, o próprio folheto passou a ser denominado como “jornal do sertão”, em que eram veiculados acontecimentos os mais diversos, tais como, mortes de

²¹⁴ ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (1ª Ed. 1888).

²¹⁵ AMARAL, Márcia Franz. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 25.

pessoas importantes, *faits divers*, tragédias naturais, política e economia, questões de cidadania e comportamento social, dentre muitos outros temas.

Os jornais sempre foram grandes divulgadores das atividades dos cordelistas, tal como nos revelam os mais de 1600 recortes de jornais coletados pelo poeta Raimundo Santa Helena, que trazem referências sobre o poeta e sobre as atividades de outros cordelistas, cantadores e repentistas atuantes na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Isso nos mostra que a mídia sempre esteve também a serviço da divulgação da literatura de cordel e dos movimentos em torno dela, como quando o poeta Raimundo Santa Helena recebeu quatro votos nas eleições que iriam definir mais um membro da Academia Brasileira de Letras, em 1993.



Figura 14: Recortes de jornais sobre a candidatura de Santa Helena à Academia Brasileira de Letras

Os jornais O Globo, Jornal do Brasil, O Fluminense, Tribuna da Imprensa, que circulavam/am no Rio de Janeiro, exploraram amplamente esse acontecimento, conforme nos mostra a figura à direita, cujos trechos foram recortados e montados pelo próprio poeta, que mantém todo o material devidamente numerado e arquivado em sua casa.

Essa estreita relação entre o cordel e o jornal acabou contribuindo para com o diálogo interdiscursivo entre os discursos que podem ser associados ao domínio “literário” (às poéticas da oralidade) e os discursos que fazem parte do domínio midiático, gerando uma problemática discursiva interessante do ponto de vista da caracterização do **cordel midiaticizado**.

Antes de adentrarmos em um comentário geral sobre o **cordel midiaticizado**, sob uma perspectiva discursiva e argumentativa, faremos um breve histórico do folheto de cunho jornalístico sob a ótica dos pesquisadores que se propuseram a descrevê-lo até o presente momento.

4.2. O cordel jornalístico sob a ótica dos pesquisadores

Embora algumas designações sejam hoje em dia muito utilizadas pelos poetas, é no campo da pesquisa que surgiram termos como cordel noticioso, cordel de ocasião, cordel de acontecimento e folheto de época.

Mark Curran²¹⁶, por meio de uma classificação um pouco diferenciada, apresentada em seu livro *História do Brasil em Cordel*, utiliza o termo “crônica popular”, sintagma que, segundo o autor, é mais coerente para definir o cordel de ocasião, uma vez que a poesia de cordel enquanto *crônica popular*:

Expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular porque relata os eventos que fizeram a história a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam nos seus versos.

A despeito da opacidade e da generalidade da definição de cordel enquanto *crônica popular*, mesmo porque o autor buscou designar os cordéis que relatam, de alguma forma, a História oficial do Brasil, por meio de folhetos como os que relatam a morte de Getúlio Vargas, por exemplo, Curran descreve bem uma das dimensões que pretendemos focalizar tendo em vista o nosso objeto de estudo. A crônica possui uma configuração textual-discursiva que mescla, em princípio, fatos cotidianos, opinião e imaginação, além de estar presente também no jornal impresso como parte do fazer jornalístico.

Curran nos diz ainda que, enquanto *crônica popular*, “essa literatura que também é jornalismo acompanhava as figuras e os eventos da história nacional e os descrevia em linguagem popular, em verso”²¹⁷, para que a população, principalmente rural, pudesse se informar dos acontecimentos, que poderiam ter como pano de fundo temas os mais variados, tais como, estiagem prolongada, incêndios, assassinatos, a saga dos cangaceiros, vitórias eleitorais e personalidades políticas.

²¹⁶ CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 20.

²¹⁷ *Id, Ibid*, p. 13.

De acordo com Joseph Luyten²¹⁸, pesquisador reconhecido por desenvolver temas que relacionam a notícia ao cordel,

o folheto de época é o jornal dos que não lêem jornais no interior nordestino ou mesmo daqueles que, já informados, são adeptos da poesia. É um intermediário para um amplo processo de comunicação que sem ele, em muitos casos, não se completa (...). Serve, também, em vários casos, de avalista para as notícias publicadas pelos jornais ou transmitidas pelo rádio e pela televisão porque, muitas vezes, o leitor lhe dá mais crédito.

Luyten amplia a visão de Curran, ao afirmar que o folheto de época é lido não só no meio rural, onde as pessoas não tinham/têm muito acesso à informação, mas também por aqueles que já são informados e mesmo assim leem os cordéis como forma de validação da notícia ou, diríamos, porque se sentem atraídos pelos títulos e, por entretenimento ou curiosidade, querem ver como o assunto foi tratado pelo cordelista.

O antropólogo Marco Antônio Gonçalves²¹⁹, ao contrário de Luyten, afirma que “o cordel não seria equivalente ao jornal no sentido de informar sobre os acontecimentos e nem mesmo faria às vezes do ‘jornal do sertão’”, uma vez que a versificação e mesmo a hibridização de cenários reais e fictícios extrapolam a informação, apresentando uma tomada de posição por parte do poeta.

Essa diferenciação se daria a partir das mais diversas estratégias discursivas como, por exemplo, a criação de pseudônimos, a mistura de cenários, a presença de ironia, jocosidade e paródia, imbricadas a temas polêmicos, como é o caso da ditadura militar brasileira, vigente na década de 80, tematizada e versificada pelo poeta Raimundo Santa Helena²²⁰, em meio a um cenário jocoso, criado a partir do fato de que cabritos estavam sumindo misteriosamente do jardim zoológico do Rio de Janeiro.

Fazemos uma ressalva no pensamento de Gonçalves quando o autor afirma que o cordel não seria equivalente ao jornal no sentido de informar. De fato, se pensarmos no cordel

²¹⁸ LUYTEN, 1992, p.46 *apud* CURRAN, 2001, p. 25.

²¹⁹ GONÇALVES, 2007, p. 36.

²²⁰ HELENA. Raimundo Santa. *O cabrito e as Feras*. 1984. Esse folheto será melhor analisado no capítulo IV.

que circula hoje, ele pode não informar algo inédito ao leitor, sobretudo se pensarmos na ação de informar como “transmitir um saber a quem não o possui”²²¹, já que o leitor de hoje tem acesso imediato ao que é veiculado pelos meios de comunicação.

Porém, no início da produção impressa do folheto e mesmo antes disso, a poesia era sim fonte de novidade. Além disso, o discurso de informação midiático não é feito apenas de informações novas. Sabemos que o acontecimento pode ser reiterado várias vezes, com o acréscimo de um dado novo ou de um comentário, atividade que também faz parte das funções do jornalista.

Por outro lado, não concordamos com o fato de que a caracterização do cordel se restrinja à notícia, ou mesmo à informação veiculada por jornais; pois, conforme o próprio autor afirma, a hibridização de cenários e, acrescentamos, a configuração linguístico-discursiva dos cordéis de ocasião ora os aproximam da atividade jornalística, nas formas de captação da informação (pelo testemunho, por exemplo), na descrição e no comentário dos acontecimentos gerados no espaço público; ora da atividade literária, por meio do uso de uma estrutura rítmica, típica da poesia, de informações inventadas, do uso de figuras de linguagem, etc.

Ruth Terra não refuta a função jornalística de alguns folhetos, mas atenta para o fato de que:

(...) os poemas de época não se confundem com o relato jornalístico dos acontecimentos, mesmo quando o poeta emprega expressões veiculadas pela imprensa no momento. O ‘noticiário’ nestes poemas é transmitido através de uma outra linguagem²²².

A autora tem o mérito de distinguir o folheto de época do relato jornalístico pelo viés da linguagem e, embora não desenvolva essa afirmação, deixa-nos uma pista da complexidade e da dificuldade em comparar uma prática discursiva, centrada no ritmo e na oralidade, a uma prática advinda do mundo da escrita, qual seja: a notícia de jornal.

²²¹ CHARAUDEAU, 2006, p. 18.

²²² TERRA, 1983, p. 72.

A despeito das diferenças entre o cordel e o jornal, acreditamos que a poesia de cordel, em sua “essência” enunciativa, possui muito mais função jornalística do que literária, no sentido moderno da palavra. Os poetas da oralidade, como os trovadores da Idade Média, por exemplo, assumiam múltiplas funções, a saber: informar, educar e entreter, seja através do canto, acompanhado ou não de instrumento musical, da declamação ou da leitura em voz alta de manuscritos ou folhas volantes. Consoante a isso, eles faziam poesia ou textos em prosa, mas não eram escritores ou literatos, no sentido que utilizamos hoje em dia, o que aproxima mais o cordel da função que exerce o jornal do que da função do texto literário, propriamente dito.

4.3. A voz como suporte da notícia e o cordel como “jornal do sertão”

A presença da voz como suporte de informação está presente em todas as civilizações, por isso é tão difícil precisar a origem de uma poesia que “corre de boca a ouvido”. No entanto, é importante comparar a nossa manifestação poética com a de outras regiões e pensar nas funções que ela assumia enquanto ainda era apenas vocalizada, a fim de melhor compreendermos o lugar e as funções da literatura de cordel na sociedade.

O jornal, enquanto veiculador de informação/opinião no formato impresso e periódico, só foi possível após Johann Gutenberg de Mainz inventar a tipografia, por volta de 1450. Todavia, o jornal só passa a ser impresso 150 anos depois da chegada da prensa gráfica, o que não significa dizer que a informação, transmitida oralmente ou de forma manuscrita, perdeu seu espaço e mesmo a sua credibilidade junto ao público. Ao contrário, as chamadas *Les Nouvelles à la main*²²³, francesas, desenvolveram-se muito entre os séculos XVII e XVIII e não só por uma questão econômica, mas também em função da credibilidade que possuíam junto aos leitores, que preferiam lê-las a lerem os jornais, os quais, na maior parte das vezes, traziam versões muito diferentes sobre o mesmo fato. Segundo Eisenstein²²⁴:

Mesmo os que liam só um jornal ficavam impressionados pela regularidade com que relatos posteriores contradiziam os primeiros escritos. No final do século XVII, as discussões sobre a confiabilidade de escritos históricos em geral citam as gazetas como caso-padrão de

²²³ Ver em: ALBERT, Pierre. *Histoire de la presse*. Paris, PUF, 1970.

²²⁴ EISENSTEIN, 1979 *apud* BURKE; ASA, 2004, p. 80

relatos não confiáveis de eventos. Para aqueles que participaram deles – ou simplesmente os testemunharam –, os textos impressos nos jornais muitas vezes pareciam totalmente falsos, pelo menos nos detalhes.

O jornal impresso aparece, nesse contexto, como forma de organização e padronização da informação, bem como um espaço de argumentação, no qual se podia ver, pelo menos em tese, visões diferentes sobre o mesmo assunto, reunidas na mesma publicação. Digo em tese, pois me refiro ao fato de que o jornal sempre foi utilizado como uma forma de controle por parte da elite detentora do poder político e econômico, fato que não isenta a informação veiculada de determinados posicionamentos argumentativos preestabelecidos.

A prensa gráfica possibilitou a impressão em série e ampliou o acesso à informação escrita, o que não significa dizer que essa informação era preferida pelo público. Burke e Briggs²²⁵, por exemplo, em *Uma história social da mídia*, chamam-nos a atenção para o fato de que as formas mais eficazes de comunicação são as que associam o ouvido e a visão, o verbal e o não-verbal, a música e a imagem.

Tais elementos estão presentes em mídias como a televisão, o que pode justificar parte do seu sucesso junto ao público, e estão igualmente presentes nas *performances* dos poetas da oralidade que, muito antes dos jornais e também concomitantemente ao seu surgimento, já faziam circular as novidades, observando essa mescla sinestésica, a exemplo do que acontecia na região que hoje é conhecida como Alemanha, por meio dos chamados *Zeitungssinger(innen)* ou *Avisensänger(innen)*.

²²⁵ BURKE, Peter; ASA Briggs. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 49-50. (primeira edição, 2002).

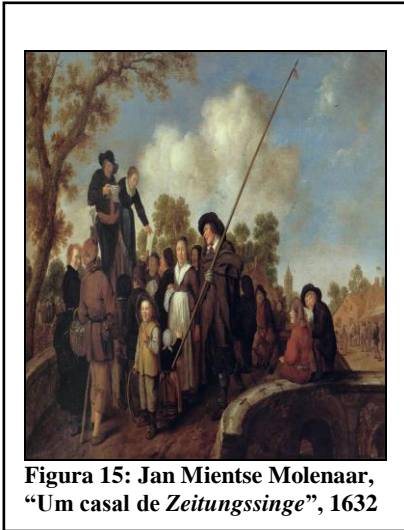


Figura 15: Jan Mientse Molenaar, “Um casal de Zeitungssinge”, 1632

De acordo com Lemaire²²⁶, os *Zeitungssinger* eram artistas multifuncionais: músicos, cantadores que traziam a informação e o seu comentário, divertimento, conhecimento, instrução e a moral da história cantada. Esses artistas viajavam com folhas compridas de papel barato, enroladas, para facilitar o transporte, e nomes, tais como: *pliego suelto*, *les occasionnels*, *folha solta*, *rol*, *vliegblad*, *broadsheet* e também: *caderno*, *heft*, *schrift*, existiam desde a Idade Média para esse tipo de manuscrito; muitos deles ilustrados com imagens, geralmente xilogravuras.

Esses poetas da oralidade já transformavam a tecnologia da escrita em fonte de renda, para divulgar informações, educar e entreter, assim como os nossos editores de folhetos de cordel.

É importante destacar também as folhas volantes que sempre foram impressas ao lado dos folhetos, mas que nunca entraram nas classificações dos pesquisadores, devido ao formato que foge aos critérios do que eles começavam, então, a chamar de literatura de cordel. Poetas como Raimundo Santa Helena e Pedro Bandeira são exemplos de produtores dessas folhas volantes. Há várias delas no acervo do *Fonds Raymond Cantel/Poitiers*, a exemplo da ilustração a seguir que traz uma folha volante, tamanho 11x16, escrita por Pedro Bandeira, cuja finalidade didática é visivelmente relacionada à importância do livro, enquanto “amigo que se atreve a todos dar o saber”.

²²⁶ LEMAIRE, 2010, p. 83-86.

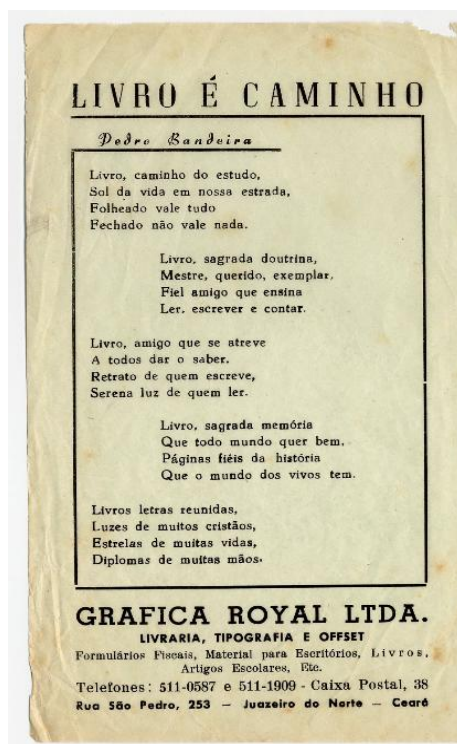


Figura 16: Folha volante - Fonte: *Fonds Raymond Cantel*, junho de 2009.

O acento exclusivo sobre o folheto como “literatura”, no Brasil, impediu ver a função primordial do folheto: informação e formação. Lemaire nos esclarece, tomando como base a poesia germânica, que “não é por acaso que a palavra alemã que é sinônimo de *zeitung*, a saber *Nachricht*, tem a mesma raiz que a palavra para *ensino*, que é: *Unterricht*”, dado que nos faz pensar em Patativa do Assaré e no leque de objetivos que ele nos apresenta ao falar de sua poesia, a saber: dizer a verdade, ensinar, bem como em tantos outros poetas populares que reafirmam o caráter educativo, informativo e divertido de seus poemas, buscando sempre chamar a atenção do leitor-ouvinte para um ponto importante de reflexão. Nesse sentido, a tríade informação, educação e entretenimento, tão amplamente relacionada a outros termos como “sociedade de informação” e “tecnologia da informação”, cunhados nas décadas de 70 e 80, já estava entre os objetivos comunicacionais dos poetas da oralidade.

Com a chegada do suporte papel-impresso, a atividade dos *Zeitungssinger* se modifica. A *performance*, enquanto fonte de renda do cantador, continua acompanhando-o em suas viagens, mas ganha um papel secundário, tornando-se estratégia de captação para convencer o público a comprar o folheto impresso. A nova tecnologia tornou mais

rápida a veiculação e a circulação da informação e ampliou os lucros do poeta-comerciante.

Outra mudança novamente ocorre com a chegada do jornal, no século XVII. No início, os jornais tinham uma periodicidade semanal, a exemplo dos *Aviso e Relation oder Zeitung*, na Alemanha, em 1609, e *La Gazette*, que nasce em 1631, na França. Essas novas formas de publicação passam a centralizar os seus esforços na atualidade, na busca pela novidade, e os poetas/cantadores passam a repetir essas notícias, sob a forma de poesia, “atualizando-a na medida do possível e acompanhando-a, como sempre, das suas outras funções: divertimento, comentário, instrução e moral”²²⁷. A notícia, que antes era cantada apenas pelo poeta, passa a ter o jornal como fonte de informação, e essa inevitável concorrência gerou conflitos entre o noticiário feito pelos poetas e o jornal da elite, uma vez que, segundo Lemaire²²⁸,

durante muito tempo ainda, o povo preferiu o verso, a sua visão do mundo e a sua verdade. Houve acusações mútuas: o povo achando que o jornal periódico mente; a elite tornando suspeito o “jornal do povo” acusando-o de ser sensacionalista, supersticioso, mentiroso, obsceno, vulgar.

O que se observa, a partir da análise feita com base na atividade exercida pelos poetas cantadores alemães e a sua relação com a lenta evolução tecnológica e comunicacional começando pela escrita, passando pela prensa gráfica e chegando ao jornal impresso, não é diferente do que aconteceu no Brasil em apenas 200 anos, sendo que sua intensificação tem pouco mais de 100 anos.

No contexto brasileiro, o lançamento em Londres do *Correio Braziliense*²²⁹, no dia 1º de junho, e a criação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de setembro, ambos de 1808, marcam o início do processo de publicação de jornais impressos, mesmo sob controvérsias em torno das datas e locais onde circularam. A instalação da tipografia Régia, sob decreto do príncipe D. João, no Rio de Janeiro, em 1808, servia

²²⁷ LEMAIRE, 2009, p. 14.

²²⁸ *Id, Ibid.*

²²⁹ Para mais informações, ver: Imprensa brasileira: dois séculos de história. Disponível em: http://www.anj.org.br/a-industria-jornalistica/historianobrasil/arquivos-em-pdf/Imprensa_Brasileira_dois_seculos_de_historia.pdf. Acesso em: 16 set. 2009.

exclusivamente à impressão de papéis diplomáticos e documentos legislativos advindos do governo, o que significa dizer que não havia qualquer liberdade de expressão na imprensa.

A primeira publicação regular, escrita em língua portuguesa e livre de censura, foi o *Correio Braziliense* ou *Armazém Literário* (de 1808 a 1822), editada por José da Costa Pereira Furtado e impresso em Londres todos os meses. Até a independência do Brasil, a situação da imprensa manteve-se a mesma. Em 1824, a primeira Constituição Brasileira outorgada por D. Pedro I estabeleceu a liberdade de imprensa como norma. No entanto, os jornais da época funcionavam enquanto veículo de ataques ao governo, a exemplo do que aconteceu com o Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo (Frei Caneca), editor do *Typhis Pernambucano*, que defendia a liberdade de imprensa e era contra a escravidão, tornando-se mártir da imprensa brasileira ao morrer fuzilado, em 1825, na Confederação do Equador, revolta contra o poder central que eclodiu em 1824.

Embora o jornal já estivesse em circulação há quase um século, a sua efetiva popularização veio mais tarde, em função, dentre outros fatores, das altas taxas de analfabetismo, da concentração da população nas áreas rurais e de aspectos econômicos e tecnológicos que restringiam a democratização dos meios de comunicação. A informação passada de boca a ouvido ainda era a fonte mais segura e popular de comunicação das novidades, dos acontecimentos em torno da comunidade local, do Brasil e do mundo.

Apesar de que cantar novidades já era uma atividade legitimada no universo da poesia, o poeta e os editores, aproveitando-se do advento da prensa gráfica, viram que havia um terreno fértil para a comercialização do folheto com caráter noticioso, uma vez que já havia um grande público de ouvintes-leitores que conferia mais legitimidade e credibilidade à informação que vinha do poeta do que a que era reproduzida pelo jornal. Corroborando essa asserção, o poeta Mestre Azulão, em entrevista concedida ao jornalista Eugênio Viola²³⁰, reitera que “Hoje o cordel tem um poder de comunicação tão forte quanto os meios oficiais. Basta dizer que o homem foi à lua, muitos vieram até

²³⁰ VIOLA, Eugênio. Nosso cordel ninguém tasca. In: *Revista Rádice* – luta e prazer. N.2, set. 1981.

mim perguntar se era realmente verdade ou truque de televisão, e tive que escrever um folheto para que meus conterrâneos acreditassem”.

É muito comum encontrarmos, na superfície textual dos poemas, críticas ao conteúdo que é divulgado pela mídia, questionando a veracidade das informações publicadas, a exemplo do que diz o delegado, personagem do cordel *Ana Paula – a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*, ao desconfiar da credibilidade do jornal que veiculou essa notícia, que podemos ver no trecho: “Quando o jornal, a notícia / na sua página estampou / o delegado, o jornalista / depressa o convocou / dizendo: tem a verdade? / ou o jornal a inventou?!”²³¹. Esses versos revelam o grau de desconfiança com relação ao que é publicado pelos jornais.

Conforme já dissemos, a chegada da prensa redimensionou a produção dos folhetos de cordel e mesmo a relação que a poesia mantém com a vocalidade/*performance* do poeta. Mas como podemos perceber essa influência no nível da produção do texto poético? O que vem a ser, então, o discurso de informação midiático, ou seja, esse com o qual o poeta dialoga na produção dos folhetos?

4.4. O discurso de informação midiático: características gerais

O que estamos chamando de discurso de informação midiático extrapola a noção do suporte ‘jornal’, embora esse suporte tenha/tem influenciado muito a produção de folhetos no Brasil. Esse discurso engloba todos os veículos de comunicação que se interessam pela captação e tratamento da informação, a exemplo das revistas, da internet, da televisão, do rádio e do próprio jornal impresso.

Do ponto de vista da Análise do Discurso, a mídia é vista como fonte produtora de discursos, situados historicamente, capazes de refletir e construir, ao mesmo tempo, parte do que se passa no espaço público, supostamente, com o objetivo de informar e levar o cidadão a construir uma opinião sobre temáticas de seu interesse.

De maneira geral, Charaudeau define as mídias de informação como ²³²:

²³¹ BATISTA, Abraão. *Ana Paula – a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*. Juazeiro do Norte, 2005, p. 5.

²³² CHARAUDEAU, 2006, p. 15.

[...] um suporte organizacional que se apossa das noções de informação e de comunicação para integrá-las em suas diversas lógicas – econômica (fazer viver uma empresa), tecnológica (estender a qualidade e a quantidade de sua difusão) e simbólica (servir à democracia cidadã).

Das três lógicas supracitadas, é a lógica simbólica que interessará ao analista do discurso, pois ela se constitui a partir das representações e dos valores que subjazem às práticas de linguagem e ações presentes na sociedade, e se a mídia não possui o poder de deliberar, pois não é uma instância política, ela possui “autoridade e legitimidade para *tematizar* o espaço público, propondo uma agenda de discussão”²³³ em prol da cidadania e da democracia (pelo menos em tese), focalizando aquilo que se encontra oculto ou é ignorado pelas instâncias de poder.

A tematização escolhida pela instância midiática, principalmente as associadas à imprensa de referência, hoje deve se basear no sistema de valores dos cidadãos ou no que Mouillaud (1990) chama de *unidades culturais paradigmáticas*. A mídia²³⁴ pode ter autoridade sobre qual tema publicar, dando visibilidade a determinados espaços, tópicos de discussão ou agentes, ou tornando-os invisíveis. Contudo, ela não pode decidir sobre os **quadros de problematização**²³⁵ que se constroem em torno do tema, uma vez que tais quadros pertencem, segundo Emediato²³⁶, à ética cidadã, um sistema de valores ligados à justiça, à equidade, à segurança pública, ao pragmatismo, ao bem-estar comum, à preservação ambiental, a democratização da educação e da saúde e à manutenção dos direitos previstos nas legislações vigentes, de um modo geral.

Para Charaudeau²³⁷, “quando essas crenças se inscrevem numa enunciação informativa, servem para fazer com que o outro compartilhe os julgamentos sobre o mundo, criando assim uma relação de cumplicidade”, o que facilita a validação²³⁸ por parte do leitor.

²³³ EMEDIATO, Wander. Os lugares sociais do discurso e o problema da influência, da regulação e do poder nas práticas discursivas. In: LARA, Gláucia Muniz P, *et all* (Orgs). *Análises do discurso hoje*. Volume 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008, p. 74.

²³⁴ Mídia aqui está sendo utilizada como sinônimo de instância midiática, ou seja, instituição responsável pelo fomento do discurso de informação midiático, através de vários veículos de comunicação. (CHARAUDEU, 2006).

²³⁵ Segundo Charaudeau (2006, p. 177), a problematização baseia-se em três atividades mentais: emitir um propósito (o tema de que se fala), inseri-lo numa proposição (o questionamento) e trazer argumentos (persuadir)”.
²³⁶ EMEDIATO, 2008.

²³⁷ CHARAUDEAU, 2006, p. 46.

Investido da identidade de cidadão, o sujeito deve, do ponto de vista da ação, cumprir com seus deveres, considerando os interesses coletivos da comunidade, reivindicar direitos e ações da instância governamental; ele deve também, do ponto de vista da reação, indignar-se diante das más condutas do governo, à medida que vê seus direitos ameaçados. O jornal, diante dessa construção identitária, deve, por sua vez, trazer um **quadro de problematização** que se insira na perspectiva da ética cidadã, mesmo que ainda tenha o poder de publicar ou não determinados acontecimentos ou causas relacionadas a eles.

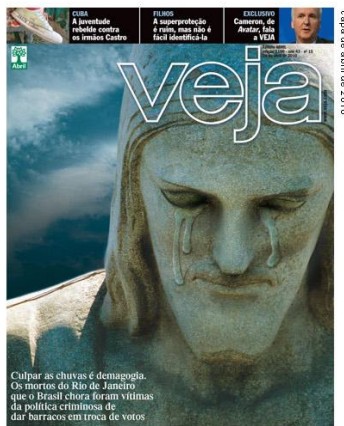
As duas capas da *Revista Veja* a seguir, publicadas em fevereiro e abril de 2010, respectivamente, são uma comprovação da reação crítica de um leitor, a propósito de como a revista problematizou as fortes chuvas que caíram sobre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, em 2010.

²³⁸ Estamos pensando no termo validação, tal como nos apresenta Gliglione (1984), para quem a interação comunicativa se divide em quatro etapas. A primeira se constitui pela situação potencialmente comunicativa, em que dois sujeitos, ligados pelo mesmo horizonte de expectativa, escolherão, numa segunda etapa, os parâmetros contratuais necessários à comunicação. Escolhidos os parâmetros, instaura-se a primeira interlocução que deverá, por fim, ser validada pelo destinatário, para que o contrato se efetive e caminhe para um “diálogo regular”. GLIGLIONE, R. *Situations potentiellement communicatives et contrats de communications effectifs*. Revue Verbum, tome VII : Nancy, 1984.

Para a revista Veja, enchente em São Paulo é culpa unicamente da Mamãe Natureza



Já no Rio...



Jornalismo imparcial é isso aí:
é defender imparcialmente o
candidato que a revista
escolheu

Figura 17: O discurso de informação e a ética cidadã

Essas capas circularam na *internet*, trazendo a crítica de que a revista supostamente abandonou os princípios da ética cidadã para favorecer interesses políticos, pois apresenta, na primeira capa, uma causa natural para as inundações que acometeram o Sul e o Sudeste e, na segunda capa, atribui aos políticos que venderam barracos nos morros em troca de votos a causa das tragédias ligadas às fortes chuvas que acometeram o Rio de Janeiro.

Notemos que, se analisarmos isoladamente as duas capas, dificilmente concluiremos o mesmo que concluiu o sujeito responsável por essa crítica, visto que, de forma isolada,

ambos os acontecimentos parecem apresentar causas pertinentes. De fato, a natureza e os abusos políticos em época de eleição são causas verossímeis e já amplamente associadas a outros acontecimentos midiaticizados.

No entanto, conforme já dissemos, a **problematização** e a **validação** do tema ficam a cargo do leitor e não da revista, o que possibilita inclusive que se façam leituras desfavoráveis à postura adotada, permitindo que os leitores refutem as informações publicadas, abalando a credibilidade da revista, sobretudo no quesito imparcialidade²³⁹.

A instância midiática pode ser vista, então, enquanto mediadora dos acontecimentos que circulam nos espaços públicos, uma vez que permite a circulação da informação, bem como intermediadora, pois “ela se posiciona igualmente como testemunha autorizada dos fatos que ela reporta e nesse caso, ela intervém entre a realidade, que lhe é exterior e seu leitor”²⁴⁰.

Para alcançar o seu público, a mídia integra as noções de informação e de captação, porque entende que precisa atingir intelectualmente o seu alvo, fazendo-o interpretar, refletir, formar a sua opinião, bem como atingi-lo também afetivamente, a fim de captar a sua atenção, fazendo-o se emocionar diante da informação e fazendo-o se “entregar” a determinadas opiniões veiculadas pela mídia.

Ambas as capas anteriormente citadas, integram essas duas dimensões à medida que associam os acontecimentos e suas causas (aparentemente racionais) a imagens fortes, como o Cristo Redentor chorando cabisbaixo diante da tragédia no Rio e uma pessoa submersa nas águas da enchente em São Paulo, segurando um guarda-chuva para tentar se proteger do que não é possível, utilizando apenas esse objeto.

A finalidade de informar é, sem dúvida, dominante ou pelo menos deveria ser, mas a imprensa de referência tem cada vez mais explorado a dimensão afetiva dos

²³⁹ Embora não acreditemos que seja possível ser imparcial diante de um acontecimento, os meios de comunicação costumam divulgar essa premissa em seus manuais de redação e propagandas institucionais.

²⁴⁰ Tradução nossa de: “Elle se positionne également comme témoin autorisé des faits qu’elle rapporte et dans ce cas, elle intervient entre la réalité, qui lui est extérieure, et son lecteur » (p. 113). ZASLAVSKY, Danielle. La presse entre médiation et intermédiation: le tiers comme condition du discours journalistique. In: CHARAUDEAU, p; MONTES, Rosa (orgs). *La voix chachée du tiers*. des non-dits du discours. Paris: L’Harmattan, 2004.

acontecimentos, isto é, ela tem espetacularizado as suas transmissões, fazendo, por exemplo, com que um caso de polícia, como o caso da menina Isabella Nardoni, supostamente assinada por seu pai e a madrasta, em 2008, transforme-se em uma novela, na qual o público segue acompanhando diariamente os “capítulos”, na expectativa de um desfecho para a história narrada.

Diante desse quadro, é possível levantar a hipótese de que o fazer da imprensa de referência esteja se aproximando do fazer da imprensa popular, por meio do imperativo da captação. Não entraremos em uma discussão pormenorizada do que difere uma imprensa da outra. No entanto, adotaremos a definição de Márcia Amaral, no que tange à distinção entre o jornal de referência e o jornal popular. Segundo a autora, os jornais de referência são “os grandes jornais consagrados econômica e politicamente ao longo da história, que dispõem de prestígio no país e são dirigidos às classes A e B”²⁴¹, e os jornais mais populares “têm entre seus preceitos editoriais a facilidade de leitura, identificação, interatividade, emoção, serviço e diversão e destina-se abertamente a um público leitor de renda baixa e pouca escolaridade”²⁴².

Conforme nos lembra Charaudeau²⁴³, “o imperativo da captação obriga a instância midiática a recorrer a estratégias de sedução, o que nem sempre atende à exigência de credibilidade que lhe cabe na função de “serviço ao cidadão””. Dessa forma, estamos assistindo a uma relativa e progressiva mistura entre o tratamento dado à informação pela dita imprensa de referência e o tratamento dado pela imprensa popular. Se, por um lado, a credibilidade tão almejada pelas mídias de referência tem a ver com a ética cidadã, a captação tem a ver com a amplificação das emoções sentidas e projetadas, comumente alcançada através de um repertório espetacular e sensacional, comum às mídias populares, tais como, desastres de todos os tipos, mortes célebres, assassinatos, guerras, fenômenos sobrenaturais.

²⁴¹ AMARAL, 2006, p. 29-30.

²⁴² *Id.*, *Ibid.*, p. 30.

²⁴³ CHARAUDEAU, 2006, p. 59.

4.4.1. Captação, sedução e efeitos de patemização: a mesma face de uma moeda

O surgimento da mídia de informação impressa ou do jornal é comumente associado à apropriação que um mercado capitalista em expansão fazia do *logos* ou do discurso da razão. Por isso, é comum ouvirmos jornais, em propagandas institucionais, falarem do compromisso que possuem em relatar acontecimentos factuais e verdadeiros. A credibilidade dos jornais do início do século XX se fundamentava nesse suposto compromisso com a verdade dos fatos. O impacto à novidade se dava, sobretudo, através da imparcialidade e objetividade do jornalista ao narrar o acontecimento.

Nesse sentido, os jornais do início do século XX tinham pouco de populares e quase sempre não eram destinados ao povo. As pessoas estavam acostumadas à notícia veiculada de boca a ouvido, e os acontecimentos eram narrados de forma mais próxima das emoções, semelhante ao que os jornais populares da atualidade costumam fazer com suas notícias, agregando ao relato altas doses de exagero, de espetacularização e de sensacionalismo.

Diante dessa tendência, para ampliar o público leitor, os jornais de referência têm recorrido cada vez de forma mais intensa às estratégias de sedução e aos efeitos de patemização. Os jornalistas estão se “rendendo” ao que Herman Parret²⁴⁴ chama de “lógica dos sentimentos”. Para esse autor, o pensamento é passional, o raciocínio é afetivo e a racionalidade é necessariamente emotiva²⁴⁵, o que significa dizer que perceber a emersão da emoção no discurso seria um esforço de interpretação que partiria do enunciado em direção ao que se encontra, inerentemente, na enunciação do texto.

Assim, a pergunta que se coloca é a seguinte: que tipo de esforço interpretativo deveríamos fazer diante de uma notícia, para localizar as suas emoções subjacentes, sob uma perspectiva discursiva de análise?

²⁴⁴ PARRET, H. *Les passions: essai sur la mise em discours de la subjectivité*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1986.

²⁴⁵ *Idem*, p. 141.

Em seu artigo *As emoções na notícia*, Emediato parte da descrição do contrato de informação jornalística, tendo em vista as duas dimensões constitutivas desse contrato, a saber: a informação e a captação. O autor afirma que “muitas estratégias discursivas da informação jornalística estão carregadas de algum potencial emocional ou *patêmico*”²⁴⁶.

Segundo Emediato,

Do ponto de vista do discurso, a emoção não deve ser considerada como objeto de sensação efetiva, visível por sua fisiologia, nem por traços categoriais dos indivíduos, mas como signo que, na comunicação, encontra-se codificado ao ponto de poder ser reconhecido e comunicado como tal pelos parceiros de uma interação²⁴⁷.

Ressaltamos que, se é o sujeito dotado de uma competência emocional que consegue reconhecer/perceber a emergência de uma emoção na relação entre enunciação e enunciado, é preciso, acreditamos, considerar também a emoção do ponto de vista sensorial, uma vez que nem toda enunciação está no enunciado verbal. Marcas relativas à própria presença do sujeito, em interações face a face, no caso emissões televisivas, por exemplo, ou mesmo a exibição de uma pessoa fisicamente emocionada diante de uma tragédia, são elementos significativos enquanto estratégia para produção de efeitos de patemização no interlocutor dessa informação noticiada.

Não se trata de pensar na dimensão sensorial da emoção como foco de interesse, pois, conforme Charaudeau mesmo nos alerta, a Análise do Discurso se difere de uma análise psicológica das emoções por falta de um instrumental que sustente esse tipo de análise. No entanto, se pensarmos em interações face a face, nas quais as emoções podem se manifestar tendo em vista uma junção de elementos verbais e não verbais, é preciso adaptar a formulação em questão, pois acreditamos que a manifestação das emoções pelos sentidos (corpos) dos participantes da troca comunicativa pode propiciar, inclusive, momentos de regulação dessa troca, caso o interlocutor tenda a refutar determinados efeitos patêmicos visados pelo enunciador.

Claude Chabrol parece ir ao encontro de um ponto de equilíbrio quando ressalta que “uma abordagem cognitiva e afetiva sobre a semiotização dos afetos em uma

²⁴⁶ EMEDIATO, Wander. *As emoções na notícia*. In: MACHADO, Ida L. *et alli* (Orgs). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 291.

²⁴⁷ *Idi, Ibid.*

comunicação total: linguística, vocal, gestual, mimética e postural, contextualizada em uma situação, parece necessária”²⁴⁸. De fato, em se tratando da notícia na literatura de cordel, uma abordagem que considere esses aspectos é pertinente e necessária.

Esses elementos de uma “comunicação total”, caracterizadores também do *ethos* do enunciador, são importantes, uma vez que, a nosso ver, existe uma estreita relação entre a emoção vivida e/ou expressa pelo enunciador ou meta-enunciador, no caso do jornalista, e a emoção sentida e/ou percebida pelo enunciatário que, em muitos casos, pode até ser oposta ao intencionado pelo enunciador, dependendo das estratégias patêmicas utilizadas e da capacidade de antecipar as paixões do leitor-ouvinte.

No sentido de potencializar os efeitos patêmicos visados, a mídia de informação busca “*unidades culturais paradigmáticas* que formam a base de especialização do leitorado, a estereotipia de suas expectativas e de suas demandas de informação”²⁴⁹. Levar em consideração o universo de crença do interlocutor auxilia as mídias de informação a tornarem efetivos os efeitos patêmicos projetados, uma vez que intenciona

inserir o outro em um determinado universo de crença, o faz com intuito de produzir um efeito reativo: aceitar ou não a avaliação proposta. O interlocutor é levado a se posicionar, a entrar em um universo de cumplicidade ou a recusá-lo. As avaliações podem se portar sobre diversos domínios: ético (o que é bem e o que é mau); estético (o que é bonito e o que é feio); hedônico (o que é agradável e o que é desagradável); e o pragmático (o que é útil e o que é inútil).²⁵⁰

A percepção acerca da presença discursiva da emoção na notícia, por meio de certa organização do universo de crença comum entre locutor e interlocutor, dar-se-ia em “**espaços de patemização**” distintos. Em primeiro lugar, teríamos o “**espaço de tematização**” do jornal que, segundo o autor, “(...) alimenta e reforça a demanda de informação do leitor, sua vontade de saber”. Dessa forma, a instância jornalística atualiza a informação, “considerando que o quadro temático apresentado é aquele pelo

²⁴⁸ CHABROL, Claude. De l'impression de personnes à l'expression communicationnelle des émotions. In: PLANTIN, C., DOURY, M., TRAVERSO, V. *Les émotions dans les interations*. Collection Ethologie et Psychologie des communications. Lyons: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

²⁴⁹ MOUILLAUD, M. TETU, J-T. Le journal quotidien. Lyons: Presses Universitaires de Lyon, 1989 *apud* EMEDIATO, W. As emoções na notícia. In: MACHADO, Ida Lúcia *et alli* (Orgs). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 295.

²⁵⁰ DAVID, Giani. A emoção como elemento constitutivo do discurso de informação televisiva. In: MACHADO, Ida L. *et alli* (orgs). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 132.

qual esse leitor nutre um afeto particular, um desejo singular que reconhece o tema como legítimo (...)²⁵¹

Após a escolha temática, ancorada em um universo de representações discursivas supostamente pertinentes ao leitor, a instância jornalística constrói um quadro em um “**espaço de problematização**” em torno do tema, ou seja, “produz um efeito contextual modificador do universo contextualizado”, associando ao tema um dado novo ou diferente dos já apresentados em outras narrativas relacionadas.

Na sequência do texto, Emediato associa a emersão da emoção na notícia a um “**espaço de visualização**” “que dá forma e visibilidade a parcelas do real, amplificando o valor das parcelas visíveis, dando-nos a impressão de que as parcelas invisíveis foram minimizadas, focalizando personagens em detrimento de outros, narrativizando o real e criando efeitos de espetacularização (...)²⁵²”.

Em resumo, o discurso de informação midiático se funda a partir dos objetivos de captar e de informar, o que pode ser caracterizado como parte das restrições impostas pela situação de comunicação que gira em torno desse discurso. É preciso, porém, caracterizar quem são os sujeitos responsáveis não só por colocar em prática esses objetivos, como também escolher a dosagem adequada dessas duas dimensões para a exposição do acontecimento.

4.4.2. A instância midiática: sobre a imagem do jornalista e suas funções

A instância midiática se constitui a partir de uma rede complexa de sujeitos envolvidos nas etapas de captação, edição e veiculação da informação, mas não resta dúvida de que o jornalista é uma peça central dessa rede, mesmo sendo muitas vezes difícil precisar a fonte da informação, em caso de artigos não assinados, por exemplo.

Para bem exercer a sua função de informador/comentarista, o jornalista deve, primeiramente, ter **notoriedade**, isto é, estar acima de qualquer suspeita por sua posição social; deve inteirar-se do que se passa no mundo, seja pesquisando, testemunhando,

²⁵¹ EMEDIATO, 2007, p. 295-302.

²⁵² EMEDIATO, 2007, p. 308.

coletando várias fontes que corroborem o acontecimento ou mesmo investigando e procurando revelar informações ocultas, bem como deve apresentar a informação de forma mais imparcial e objetiva possível. Para Charaudeau²⁵³:

Em nome da credibilidade, o jornalista se coloca como simples fornecedor de informação, simples mediador entre os acontecimentos do mundo e sua encenação pública, assumindo-se como a testemunha mais objetiva possível. Ele deve interpretar os fatos e buscar as suas causas. Deve aspirar ao papel de educador da opinião pública.

No entanto, essa tentativa de imparcialidade almejada na descrição e na narração dos acontecimentos entra em contradição com outra função do jornalista, qual seja: a de comentarista. Na função de comentarista, o jornalista possui níveis de engajamento que vão desde o apagamento de traços linguísticos de subjetividade, ao utilizar atos delocutivos²⁵⁴, em que o mundo parece ser narrado por si mesmo, até a explicitação total do posicionamento assumido, sob forma de asserção, convicção e até mesmo de uma interpelação direta do leitor.

O comentário jornalístico deveria ter como princípio uma argumentação de ponderação entre posicionamentos favoráveis e contrários a determinada tese, mas desenvolver uma argumentação supostamente neutra é negar a própria natureza da opinião que se ancora em saberes de crença ou aquele construído através do olhar subjetivo do sujeito, de sua apreciação acerca das coisas existentes no mundo e não em saberes de conhecimento, os quais “procedem de uma representação racionalizada da existência dos seres e dos fenômenos sensíveis do mundo”²⁵⁵. Sobre a noção de opinião, Charaudeau nos esclarece que “A opinião pertence ao vasto domínio do crer, isto é, ao que não está nem em relação direta com a ação, mas com o imaginário de saber, no qual o sujeito pode exercer seu julgamento”²⁵⁶.

Com relação às formas como utiliza os saberes de crença e possibilita a construção da opinião em torno de um fato, o discurso de informação midiático é bastante retórico,

²⁵³ CHARAUDEAU, 2006, p. 77-78.

²⁵⁴ CHARAUDEAU, 1992/2008.

²⁵⁵ CHARAUDEAU, 2006, p. 43.

²⁵⁶ *Id.*, *Ibid*, p. 120.

uma vez que publica o verossímil, já que o mundo não está presente e os acontecimentos já ocorreram. A verdade é algo da ordem do possível e se ancora em “[...] jogos de aparências que se apresentam como informação objetiva, democracia, deliberação social, denúncia do mal e da mentira, explicação dos fatos e descoberta da verdade. Entretanto, e por isso mesmo, os discursos de explicação não podem pretender à verdade absoluta e menos ainda à profecia”²⁵⁷.

4.4.3. A instância midiática, seu público e a construção do acontecimento midiático

Toda interação se constrói numa relação intersubjetiva. Portanto, um acontecimento bruto²⁵⁸, para ser noticiável, deve, certamente, ser de interesse do leitor, sendo capaz de captá-lo, através de suas emoções, de influenciá-lo a se posicionar a respeito do tema apresentado, de fazê-lo refletir, de conscientizá-lo para uma ação cidadã, ou seja, é no processo de transação entre o enunciador e o enunciatário, tendo em vista as hipóteses sobre o horizonte de expectativas, a identidade, os interesses e o estado psicológico deste último, que o mundo a descrever e a comentar se transforma em mundo descrito e comentado²⁵⁹.

Quanto às formas de captação da informação acerca de um acontecimento, a mídia pode procurar os acontecimentos de forma ativa, na qual o jornalista testemunha, investiga ou provoca tais acontecimentos; ou de forma passiva, por meio de agências de notícias que difundem a mesma informação para vários jornais, o que gera uma homogeneidade temática que pode inclusive ameaçar a credibilidade da mídia de informação, já que o controle da veracidade do conteúdo noticiado é exterior a ela.

Dentre os domínios temáticos privilegiados pela mídia, destacamos: a) o domínio da atividade política, composto pelas instâncias de poder e suas ações; b) o domínio da atividade cidadã, composto pelos atos de engajamento e de reivindicação mais ou menos organizados pelos cidadãos (manifestações, greves) e; c) o domínio da atividade civil cotidiana, que se interessa pela vida privada dos indivíduos.

²⁵⁷ CHARAUDEAU, 2006, p. 29.

²⁵⁸ Doravante, utilizaremos apenas o termo “acontecimento”, pois estaremos sempre tratando do acontecimento construído, ou seja, aquele já descrito e comentado pelo jornalista.

²⁵⁹ CHARAUDEAU, 2006, p. 42.

Tendo em vista esses domínios, o discurso de informação midiático possui diversos modos discursivos de tratamento do acontecimento: uma dimensão informacional que se baseia muito no dito relatado²⁶⁰; uma dimensão explicativa/comentada, assim como podemos ver nos editoriais, nos artigos e nas crônicas, em que a opinião aparece de forma mais explícita; e uma dimensão provocada/criada, conforme podemos ver nos debates organizados em torno de uma confrontação de falas que “não são simples intermediários para descrever o mundo (a fala do jornalista ou da testemunha), mas uma construção com a finalidade de revelar uma verdade qualquer sobre o mundo”²⁶¹.

Por fim, o acontecimento midiático deve ser atual, crível, efêmero e passar por alguns procedimentos de construção, a saber: a) **procedimento de designação identificadora**²⁶², que consiste em exibir as provas de que o fato realmente existiu; b) **procedimento de analogia**; em que o acontecimento que não pode ser mostrado diretamente passa por um processo de reconstituição; c) **procedimento de visualização**, no qual se procura desvelar o que está oculto com relação ao acontecimento; e d) **procedimento de explicação**, em que se apresentam as motivações/causas que geraram o acontecimento.

Diante do que definimos até aqui como domínio “literário”, domínio midiático e literatura de cordel, de que maneira podemos, então, caracterizar o *corpus* de análise?

4.5. O cordel midiaticizado

Como forma de integrar as reflexões e designações apresentadas até aqui à perspectiva enunciativa com a qual estamos trabalhando, chamaremos o cordel, de cunho jornalístico, de **cordel midiaticizado**. Não pretendemos criar uma designação dentre tantas outras já existentes, com a pretensão de substituí-las por considerar que a nossa designação é mais pertinente do que as outras. No entanto, tendo em vista o olhar que estamos construindo sobre esse objeto, partindo de uma amálgama de pontos de vistas,

²⁶⁰ Segundo Charaudeau (2006, p. 161), o discurso relatado “é o ato de enunciação pelo qual um locutor (LOC/r) relata (Dr) o que foi dito (Do) por um outro locutor (Loc/o), dirigindo-se a um interlocutor (interl/r) que, em princípio, não é o interlocutor de origem (Interloc/o) [...] O discurso relatado caracteriza-se, então, pelo encaixe de um dito num outro dito”. É por isso que o autor prefere caracterizar o relato como dito em vez de discurso.

²⁶¹ CHARAUDEAU, 2006, p. 195.

²⁶² *Id.*, *Ibid.*, p. 153-155.

teorias e domínios discursivos, acreditamos que tal designação seja mais coerente, pois nos dá uma ideia de movimento, de movência, de adaptação, de apropriação, de hibridização, termos demasiadamente apropriados para se descrever a poesia de cordel.

O **cordel midiaticizado**, visto sob uma perspectiva enunciativa, que situa o cordel no período de transição da oralidade para a escrita, tendo em vista a evolução dos meios de comunicação, seria, então, aquele que dialogaria de alguma forma com o discurso de informação midiático, seja através do quadro de tematização/problematização, seja pela forma de circulação/veiculação, seja pelo espaço de discussão que propõe a mediar ou mesmo em função da própria atividade do poeta que se autodenomina jornalista/repórter, a exemplo do poeta-repórter José Soares, que postulou um paradigma identitário a poetas subsequentes como o paraibano Raimundo Santa Helena, que atualmente vive e produz seus poemas no Rio de Janeiro.

A ideia de midiaticização se baseia, principalmente, na constituição discursiva desses cordéis, o que implica o mapeamento de aspectos internos à interação, como os temas escolhidos, a seleção da informação, os processos de subjetivação e de projeção discursiva da imagem de si mesmo e do outro; e de aspectos externos ao texto, tais como as formas de captação da informação, a influência dos suportes tecnológicos ligados aos meios de comunicação, etc.

Apesar de toda tentativa de classificação da literatura de cordel ser reducionista, em função da grande variedade temática e mesmo do imbricamento genérico e interdiscursivo comum à confecção dos folhetos, consideramos pertinente intitular o cordel, focalizado neste estudo, como **cordel midiaticizado**. Do ponto de vista teórico do que seria o discurso de informação midiático, podemos perceber que esse tipo de cordel, embora seja considerado por muitos como um jornal e tenha mesmo muitas características dessa prática, possui formas de configuração discursiva bem diferentes das presentes nas redações de um jornal impresso, televisivo ou virtual, o que invalida uma comparação *ipsis literis* dessa prática com o jornal. Se consideramos o cordel enquanto uma “literatura” diferente, consideramos também o **cordel midiaticizado** como um “jornal”²⁶³ diferente.

²⁶³Ana Maria Galvão nos apresenta uma análise minuciosa de alguns mecanismos discursivos que diferem o cordel do jornal, a partir da comparação entre o folheto *O barbaro crime das mattas da Varzea* e as

Uma das hipóteses que assumimos é a de que, apesar das semelhanças com a atividade jornalística, o **cordel midiaticizado** possui uma trajetória enunciativa diferente da dos textos advindos do domínio midiático e formas próprias de construção da informação, seja do ponto de vista do relato, seja do comentário, já que muitas das variáveis contratuais possuem uma configuração diferente das que giram em torno das notícias de jornal, como o estatuto de poeta assumido pelo cordelista, por exemplo.

Nesse tipo de cordel, é importante ressaltarmos que se torna secundário para o poeta associar-se à racionalidade da mídia de referência ou à da mídia popular, já que possui a liberdade para se apropriar dos universos de representação discursiva de ambas as razões da problematidade midiática (ética e/ou catártica²⁶⁴), para alcançar seus objetivos comunicacionais. O fato é que o poeta, em geral, tem acesso a ambas e pode optar por se apropriar ora de uma, ora de outra, sem prejuízo para a sua composição poética.

Nessa lógica, convivem folhetos escritos à moda dos *faits divers*, como o intitulado “As estranhas aparições de Samuel do Horto”, do poeta Hamurabi Batista, em que o estranhamento causado por um fenômeno sobrenatural é focalizado, ao lado de folhetos políticos que versam sobre o tema da corrupção, por exemplo.

A escolha do adjetivo **mediaticizado** se deu em função da nossa percepção do constante movimento de uma prática discursiva que se torna parcialmente uma mídia (no sentido de suporte enquanto veículo, e de discurso, enquanto uma prática situada e regida por normas contratuais), a partir de uma intervenção no quadro temático agregado ao modo de circulação e de distribuição e não à ideia de um discurso puramente midiático, conforme o que vemos nos jornais diários.

O adjetivo *mediaticizado*, formado a partir do verbo *mediaticizar*, acrescido do sufixo – *ado*²⁶⁵, pode nos dar uma noção de conexão, em que os cordéis que recebem esse epíteto

notícias veiculadas no *Jornal do Commercio* do Recife sobre o mesmo crime, ocorrido no bairro da Várzea em 1928,

²⁶⁴ EMEDIATO, Wander. Representações discursivas de cidadania na mídia. In: SILVA, Denise H. *et alli* (Orgs). *Discurso em questão – representação, gênero, identidade, discriminação*. Brasília: Cànone editorial, 2009.

²⁶⁵ Como sufixo adjetivo, o morfema – *ado* assume significados em grande parte provindos do radical verbal de origem associados à noção geral de conexão. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.

mantêm alguma ligação com as práticas discursivas pertencentes ao domínio midiático, tendo em vista um movimento evolutivo relacionado ao advento dos meios tecnológicos a que o cordel foi/é exposto, bem como à sua progressiva transição da oralidade para a escrita.

Uma diferença básica entre as notícias veiculadas no jornal e o fato narrado/comentado no folheto é bem descrita por Ana Galvão²⁶⁶, para quem “No folheto, o leitor tem toda a história em um único espaço: o resumo dos fatos em forma de uma narrativa completa, com começo, meio e fim, e, ao mesmo tempo, a opinião/julgamento do autor”. A não periodicidade diária e a limitação espacial imposta pelo suporte, por exemplo, podem ser determinantes na configuração da informação no interior do poema, distanciando-o dos textos advindos da prática jornalística.

Além disso, quando o cordel faz uma releitura de um acontecimento já noticiado pela mídia, ele perde o caráter de novidade, tão importante para os gêneros jornalísticos, embora mantenha o caráter de atualidade. Enquanto a mídia capta a informação através dos jornalistas e das agências de notícias, o cordelista, quando não testemunha o acontecimento, capta-o por meio da própria mídia de informação, o que por si só já diferencia um pouco esses dois discursos.

O ritmo também comanda as adaptações que o poeta faz da informação noticiada, promovendo inclusive alterações em trechos de dito relatado, a exemplo do folheto *Isabela, a criança morta por seu pai e a madrasta*, de Antônio Alves da Silva, em que o poeta utiliza, para manter a métrica e o ritmo da estrofe, o verso “Gritando: para papai!”, no qual traz a voz da garotinha, no momento em que estava sendo assassinada, conforme noticiado pela mídia. No entanto, a mídia, para reportar os gritos da menina, ouvidos por testemunhas do prédio onde ela morava, apresenta outra estrutura sintática, qual seja: “Pára pai! Pára, pai!”²⁶⁷.

Se as diferenças entre discurso de informação midiático e **cordel midiaticizado** são fundamentais para se caracterizar este último, as semelhanças entre essas práticas também precisam ser mencionadas. Consoante a isso, o poeta Antônio Klévisson

²⁶⁶GALVÃO, 2001, p. 88.

²⁶⁷DECRETADA A PRISÃO DO CASAL. Jornal Estado de Minas, 03/04/2008 (nacional).

Viana²⁶⁸ afirma que a efemeridade, um dos aspectos constitutivos da notícia, é uma das características mais marcantes desse tipo de cordel e, em função disso, as tiragens são geralmente baixas e as reedições ainda mais raras. Segundo o poeta:

Você bota uma pastilha dentro da água e ela dissolve e depois passa o efeito. As notícias são assim hoje. Você compra um pacotinho com três notícias solúveis bota dentro de um copo d'água e só dura alguns segundos. São notícias-sonrisal. Assim são os folhetos de notícia. Eles não sobrevivem por muito tempo.

Mas uma vez que para toda regra há uma exceção, há **cordéis midiáticos** que ganham constantes reedições, conforme acontece com os folhetos do poeta pernambucano Marcelo Soares. Segundo Soares²⁶⁹, “os poetas cordelistas não fazem reedições de cordéis de época e acontecimentos, mas eu prefiro agir assim, pois mantenho um catálogo com minhas obras completas em dia para venda”. Dentro dessa lógica comercial, por exemplo, o seu cordel intitulado *O cruel assassinato da atriz Daniella Perez*, escrito em 1999, foi revisto em 2001 e reeditado em 2004, pelo autor.

Apesar de efêmeros, não tão rentáveis e pouco reeditados, os cordéis jornalísticos são, atualmente, segundo Klévisson, “mais produzidos do que em qualquer outra época anterior”²⁷⁰. Hoje são cerca de 3 mil poetas produzindo cordéis noticiosos no Nordeste contra apenas 30 que escrevem romances, afirma o poeta.

O sucesso desses folhetos entre os poetas se deve principalmente à facilidade e à rapidez de produção, já que são publicados quase sempre com 8 páginas e reproduzidos em fotocopiadoras: são os xerocordéis, segundo o poeta baiano Franklin Machado. Klévisson Viana, defensor dos romances, afirma que os romances requerem mais trabalho de elaboração por parte do poeta, e a publicação também é cercada de maiores cuidados, editados e impressos em *off-set*, pelo menos na editora Tupynanquim, da qual é proprietário.

²⁶⁸ Entrevista realizada em 14 de abril de 2008, com o poeta em Fortaleza.

²⁶⁹ Entrevista realizada por e-mail em 19 de outubro de 2009.

²⁷⁰ Entrevista realizada em 14 de abril, de 2008, com o poeta em Fortaleza.

Pelas diferenças e pelas semelhanças que esse tipo de folheto guarda com o discurso de informação midiático, falar em **cordel midiaticizado** não é falar apenas dos folhetos que fazem referência a notícias que foram publicadas na mídia impressa, virtual, radiofônica ou televisiva, mas sim falar de folhetos que, fundamentalmente, trazem temas presentes na realidade cotidiana, de interesse da população, através de formas variadas de captação da informação, a saber: a) por meio de relatos de fatos cotidianos vivenciados pelo poeta; b) por meio de acontecimentos noticiados pela mídia e comentados pelo poeta e c) através de acontecimentos ouvidos pela ‘boca do povo’. O tratamento dado à informação midiática ganha, além disso, variadas dosagens de imaginação, uma ilustração de capa, em xilogravura, em desenho, colagens ou fotografias, acompanhada ou não de moldura, além do título.

Em função de uma enunciação complexa, que possui origens na oralidade, o cordel dificilmente poderá ser caracterizado por um gênero discursivo, classificado com base em critérios advindos de um universo escriptocêntrico, a exemplo da notícia e do panfleto, embora possamos associá-lo a esses gêneros, visto que os próprios poetas são influenciados por eles. Dessa forma, no lugar de dizermos “o cordel é”, diremos o “cordel pode funcionar como”, considerando, assim, a multiplicidade de discursos que atravessam a construção desses textos. Assim, a designação **cordel midiaticizado** nos parece pertinente, pois acreditamos que há uma diferença significativa entre os poemas-romance e os poemas pautados em eventos da realidade cotidiana do poeta e do seu público. O fazer da mídia de informação se aproxima, certamente, mais da segunda manifestação do que da primeira.

4.5.1. O cordel midiaticizado: condições situacionais e comunicacionais

Para caracterizar o **cordel midiaticizado**, do ponto de vista da Análise do Discurso, partiremos do modelo enunciativo da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, pois esse modelo teórico-metodológico procura conceber a enunciação, tendo em vista a especificidade de cada situação de comunicação, oferecendo-nos um instrumental adequado à análise da prática de linguagem específica que nos propomos a estudar. Tal metodologia nos permite observar o fenômeno linguageiro do ponto de vista da relação entre a enunciação e o enunciado, possibilitando-nos mapear as singularidades e regularidades presentes nos fragmentos de discurso analisados.

Após explorarmos a dimensão interdiscursiva que constitui o **cordel midiaticizado**, explicitaremos algumas categorias fundamentais da Teoria Semiociolinguística, tais como, **ato de linguagem, contrato e situação de comunicação**, associando-as à descrição, do ponto de vista discursivo, desse tipo de cordel, uma vez que essas categorias teóricas baseiam-se, principalmente, nas relações entre as características dos comportamentos linguageiros (“como dizer”) e as características e condições psicossociais de intercâmbio (“contrato”), subjacentes às situações de comunicação selecionadas. “A perspectiva é assim dupla: quais condições para quais comportamentos linguageiros possíveis, e quais comportamentos linguageiros efetivos para quais condições”²⁷¹, o que, acreditamos, poderá nos ajudar a identificar, sobretudo, no capítulo seguinte, aspectos enunciativos do cordel e a sua relação com a argumentação subjacente aos folhetos, através da construção discursiva da opinião do poeta.

4.5.1.1. O ato de linguagem

O ato de linguagem, na Teoria Semiociolinguística, é o mapeamento de uma prática de linguagem situada espaço-temporalmente, numa dimensão enunciativa, em que vemos a combinação do *Dizer*²⁷², instância discursiva que se define como lugar de encenação, do qual participam os seres de palavra (ou protagonistas), e do *Fazer*, instância situacional em que se determinam as restrições psicossociais dos sujeitos históricos (ou parceiros). A representação do *Dizer* envolve estratégias discursivas que levam em conta as limitações do *Fazer*, e os sujeitos inseridos nesse ato de linguagem se dispõem a aceitar as condições impostas pela situação a que estão submetidos, bem como a criar personagens (seres de palavra) que possam encenar determinados papéis exigidos para cada fenômeno linguageiro. A ilustração a seguir mostra as categorias que giram em torno da noção de ato de linguagem.

²⁷¹ *Id, Ibid*, p. 38.

²⁷² CHARAUDEAU, 2008, p. 52.

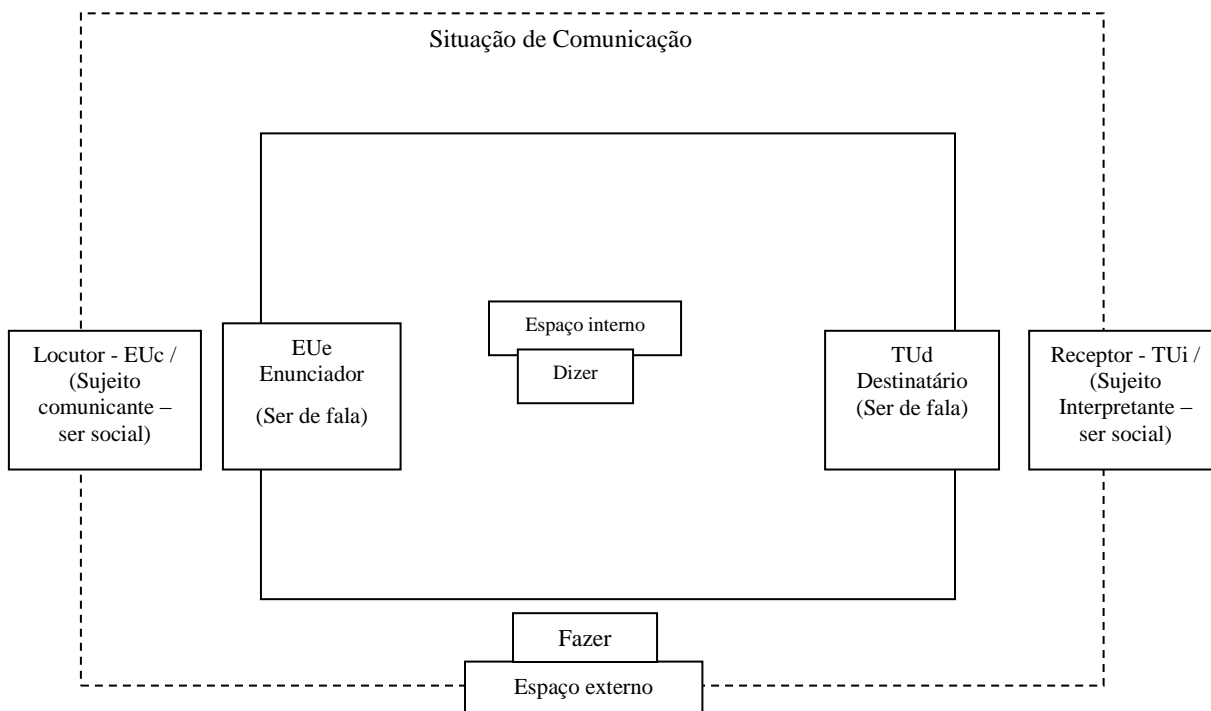


Figura 18: Ato de linguagem, situação de comunicação e os sujeitos²⁷³

Com relação aos sujeitos, responsáveis pela construção (produção/recepção) dos atos de linguagem, observamos a existência de um duplo espaço de significância: um externo, de natureza psicossocial, em que há uma relação contratual que se estabelece entre os sujeitos históricos denominados parceiros, ou ainda, o EUC, sujeito comunicante, possuidor de uma identidade social e responsável pela iniciativa do ato de linguagem, e o TUI, sujeito ligado ao polo da recepção/interpretação dos enunciados destinados a ele. Já o circuito interno é a projeção linguístico-discursiva do projeto de fala idealizado no circuito externo. Essa projeção linguística, por sua vez, produz/reflete um desdobramento dos sujeitos (instâncias) presentes no circuito do Fazer, configurando um sujeito enunciador (EUE) e um sujeito destinatário (TUD), caracterizados como protagonistas da encenação languageira. O TUI, no entanto, não é apenas um simples receptor da mensagem. Ele participa do processo de interpretação, podendo inclusive não coincidir com o TUD, projetado pelo EUC, o que invalida, assim, a interação proposta.

²⁷³Quadro adaptado de CHARAUDEAU, P. (1992-2008). *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 52.

4.5.1.2. **Sobre o contrato de comunicação: restrições situacionais, discursivas e formais**

A noção de contrato comunicacional²⁷⁴ busca explicar a construção do sentido a partir de um dispositivo conceitual capaz de explicitar as restrições situacionais e comunicacionais a que os sujeitos são submetidos para produzir seus enunciados. Tais categorias correspondem, num nível situacional, ao que Charaudeau (1994) definiu como: i) a **identidade sócio-institucional** dos parceiros da interação; ii) a **finalidade** ou a intenção comunicativa que subjaz ao contrato; iii) o **propósito temático** que traduz os objetos ou universos de referência compartilhados e tematizados na comunicação; iv) as **circunstâncias materiais** ou o ambiente, o suporte e o canal de transmissão em que se inserem os enunciados.

Além do nível situacional, temos o nível linguístico-discursivo, que se refere ao circuito interno do quadro enunciativo. Esse nível é definido como a instância de efetivação das estratégias, que foram de fato atualizadas pelo sujeito comunicante tornado enunciador através de seu ato concreto de enunciação. Em outras palavras, trata-se do nível de desempenho linguístico-enunciativo dos sujeitos envolvidos no ato de linguagem, o que se dá por meio da apropriação de recursos da língua em modos de organização do discurso (enunciativo, narrativo, descritivo e argumentativo).

Em um nível intermediário entre o situacional (externo) e o linguístico-discursivo (interno), o autor postula a existência de um nível comunicacional que delimita um horizonte virtual de maneiras possíveis de dizer, em que os parceiros podem assumir diferentes papéis enunciativos, selecionar formas de organização textual, em função das restrições do nível situacional. Em suma, esse nível diz respeito ao conjunto de estratégias passíveis de serem atualizadas no nível propriamente linguístico-discursivo. Vejamos como algumas dessas restrições descritas podem ser visualizadas nos cordéis mediados.

4.5.1.3. **O cordel mediado: questões de identidade e de finalidade**

*O poeta é reporter
Da poesia rimada
Ele cria, vê ou ouve*

²⁷⁴ CHARAUDEAU, 1992/2008, p. 50.

*Uma história passada
A mesma transcreve em versos
Pra quem de versos se agrada*

João Severo da Silva (Cícero)

Com relação à identidade social do autor de um cordel midiaticizado, uma das restrições presentes no espaço externo da troca comunicativa, uma pergunta se faz premente: como podemos analisar/interpretar cordéis que, em função de um diálogo interdiscursivo, fazem emergir uma amálgama identitária com relação ao sujeito comunicante? Na tentativa de caracterizar essa dupla identidade, Curran nos alerta para o fato de que:

o estudioso da Literatura de Cordel deve lembrar que o poeta é de uma personalidade complexa. Não é, como seria fácil de concluir, só poeta lírico, ou só repórter social. O bom poeta não pode esquecer-se nem o dom da poesia que ele considera natural desde o berço, nem a obrigação que sente para com o povo. Por isso, fica com uma dupla visão artística, a de poeta e a de comentarista social.



Figura19: Designação “poeta-repórter” na capa do folheto

É comum encontrarmos poetas que se auto-intitulam jornalistas e repórteres, como é o caso de José Soares, o primeiro a se auto-intitular poeta-repórter²⁷⁵, na década de 70. A designação “poeta-repórter” passou, então, a aparecer com frequência nas capas dos folhetos. Acerca de como surgiu essa designação e a sua relação com o poeta José Soares, o poeta e xilogravurista Marcelo Soares, filho de José Soares, disse-nos, em entrevista concedida por e-mail, que:

As informações a respeito do título “Poeta-Repórter” são contraditórias. Ele (José Soares) fazia questão de dizer que este título fora ideia dele. Há quem diga que foi um jornalista amigo dele que passou a chamá-lo assim, entre outras versões. Eu acredito que isto tenha sido uma ideia dele, pois ele tinha plena consciência de sua importância como poeta popular, muito querido e muito lido, e retratava, em seus folhetos, fatos e acontecimentos do dia-a-dia do sofrido povo nordestino.

²⁷⁵ Entrevista realizada no dia 08 de junho de 2008.

É importante notar, na fala de Marcelo Soares, a despeito da polêmica em torno do título “poeta-repórter”, que o que liga a profissão de jornalista ao poeta José Soares é a utilização de “fatos e acontecimentos do dia-a-dia do sofrido povo nordestino”, bem como a consciência do poeta com relação à sua função e à sua influência enquanto “poeta popular”, o que imprime uma dupla identidade ao sujeito, complexificando, assim, a sua prática discursiva. Ademais, é sabido que o poeta tinha o hábito de ler dois ou três jornais diariamente e que deles extraía material para compor seus folhetos.

Ao entrevistar o poeta Hamurabi Batista²⁷⁶, de Juazeiro do Norte/CE, sobre a dimensão jornalística do cordel, ele nos disse que havia lido o livro intitulado “A notícia na literatura de cordel”, do pesquisador Joseph Luyten, e que concordava com o fato de que o cordel de ocasião era mesmo uma notícia de jornal. No entanto, ao assistir a uma aula de literatura na Universidade Regional do Crato/CE, em que a professora afirmava que os textos de informação da época do descobrimento do Brasil não tinham um caráter literário, mas apenas informativo/descritivo, começou a se questionar se o cordel de ocasião era mesmo uma notícia ou tinha algo de literário.

Diante dessas indagações, o poeta concluiu, então, que a estrutura versificada do texto faz com o que o cordel de ocasião seja considerado literatura e disse ainda: “sinto-me muito bem em "ouvir" isso de entre literatura e mídia... sempre quis ser jornalista, sempre quis ser poeta...”. Essa asserção também é importante para se pensar a duplicidade identitária presente na atividade do poeta que produz **cordéis midiáticos**, bem como do imbricamento interdiscursivo entre o discurso “literário” e o discurso midiático, constitutivos desses cordéis.

José Bernardo da Silva²⁷⁷ fala dessa dupla identidade, que caracteriza poetas como o alagoano Rodolfo Coelho Cavalcanti (1917-1986), através dos versos de um manuscrito que encontramos no acervo do *Fonds Raymond Cantel*, quais sejam:

O trovador popular
É um reporter ambulante

²⁷⁶ Entrevista realizada por e-mail, em 26 de junho de 2008.

²⁷⁷ SILVA, José Bernardo. *Gazeta de Pinheiros*: São Paulo, 18/01/74. Acervo *Raymond Cantel* – *Université de Poitiers*.

Que escreve para o povo
Toda hora e todo instante
O que vai acontecendo
E desse modo vai vivendo
O Rodolfo Cavalcanti

Maria Alice Amorim²⁷⁸, no artigo intitulado “O folheto de circunstância: 11 de setembro em cordel”, filtrou bem a dimensão jornalística de cordéis que privilegiaram, como temática, a tragédia das torres gêmeas, atingidas por dois aviões, no “11 de setembro”, nos Estados Unidos. Segundo a autora, os poetas fazem “uma leitura sociológica dos fatos, relacionam dados históricos, expõem e condenam a ideologia da dominação americana sobre o mundo”²⁷⁹. Além disso, aproveitam para denunciar, mesmo que o acontecimento já não seja mais uma novidade jornalística, e para tecer um apelo à paz, por meio de uma forma peculiar de captação do leitor, de introduzir o assunto.

Amorim cita três poetas: os irmãos Arievaldo e Klévisson Viana, que iniciam o cordel “exaltando a sabedoria bíblica, na tentativa de comover pelo argumento religioso, um forte argumento em situação de iminência de guerra”²⁸⁰; o poeta-repórter Paulo de Tarso, que termina o seu cordel “Da ficção à realidade”, com os versos: (“Aqui foi outro resgate/do poeta cordelista / **que também é um repórter / igual a um jornalista** / mas narrando diferente / do jornal e da revista”), marcando, assim, a diversidade de linguagem que pode ser utilizada na construção/reconstrução/transformação da notícia, bem como a duplicidade identitária inerente ao poeta.

Além dos exemplos citados anteriormente, localizamos pelo menos 15 estrofes, em folhetos diferentes, nas quais o poeta faz referência a essa dupla identidade. Seis delas fazem alusão ao testemunho de um passado que merece ser relatado seja oralmente, conforme nos mostram os versos – (“**O poeta é um repórter** / Que precisa trabalhar / E tudo que ver na rua / Chega em casa contar / Sabendo qualquer notícia / Sair na rua, espalhar”²⁸¹) - seja publicado no folheto, assim como podemos perceber nos versos: (“O

²⁷⁸ AMORIM, 2006, p. 48-54.

²⁷⁹ *Id, Ibid*, p. 50.

²⁸⁰ *Id, Ibid*, p. 52.

²⁸¹ SILVA, Manoel Caboclo. *A mulher que virou bicho porque profanou de Frei Damião*. Juazeiro do Norte, 1977.

poeta popular / **é um repórter fiel** / igualmente um jornalista / desempenha o seu papel / contando os acontecidos / em folhetos de cordel”²⁸²).

Na condição de repórter, o poeta se propõe também a dar visibilidade a parcelas do real que estão ocultas e que convém a ele e ao seu público serem reveladas, assim como aparece nos versos de Francisco Arenda: (“**O poeta é um repórter** / das ocultas tradições / **revelador de segredos** / guiado por gênios bons / pintor de dramas poéticos / em todas composições”²⁸³).

Enfim, seja testemunhando um acontecimento, vendo-o, ouvindo-o, ou lendo-o através das mídias de informação, ou mesmo denunciando o que está oculto no espaço público, o poeta se coloca na posição daquele que com “pensamento ligado”²⁸⁴, “contando toda a verdade”²⁸⁵, “fazendo todo apanhado”²⁸⁶, deve informar e “sair contando na rua / tudo quanto foi passado”²⁸⁷ ou “escrever para deixar / o caso immortalizado”²⁸⁸ sem, contudo, deixar de lado suas características de poeta versista/artista, uma vez que “poeta é repórter / que dá notícia rimada / igualmente é artista / que diz verso na calçada / palhaço é o versista / faz odes e versalhada”²⁸⁹.

A complexidade não se limita apenas à caracterização do sujeito comunicante, visto que essa amálgama identitária de poeta e de repórter parece produzir ainda outros desdobramentos enunciativos, em termos da construção da identidade discursiva do sujeito enunciativo, no circuito interno da troca comunicativa. Tais desdobramentos parecem refletir, por sua vez, um *ethos* ou uma imagem do poeta projetada no discurso, fruto dessa amálgama identitária, conforme sugere a ilustração a seguir:

²⁸² SANTOS, Apolônio Alves. *A cabra que teve um bode com a cara de gente*. Campina Grande, 1991.

²⁸³ ARENDA, Francisco Sales. *O Romance de João Besta e a Gia da lagôa*. (João José da Silva Ed. Proprietário). Luzeiro do Norte, [s.d].

²⁸⁴ SILVA, Manoel Caboclo. *O homem que deu a luz a um menino*. [s.e]: Juazeiro do Norte, [s.d].

²⁸⁵ *Id. Ibid.*

²⁸⁶ *Id. Ibid.*

²⁸⁷ *Id. Ibid.*

²⁸⁸ *Id. Ibid.*

²⁸⁹ PESSOA, Sá de. *Louvação a Carlos Drummond de Andrade*. [s.l.], [s.e], 1985.

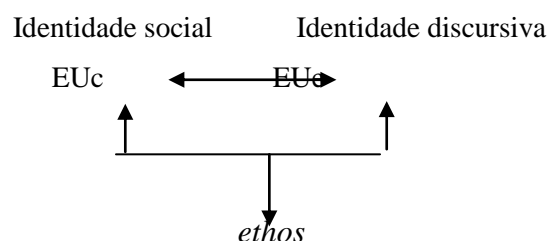


Figura 20: O *ethos* entre a identidade social e a identidade discursiva

Se fizermos um breve apanhado das imagens projetadas (mostradas ou tematizadas) ao longo do *corpus*, apenas para ilustrar algumas das mais recorrentes, perceberemos que, ao enunciar, o poeta-repórter costuma projetar a imagem:

- a) de **cidadão**, a exemplo dos versos de Hamurabi Batista, em que o poeta assume um tom engajado de quem conhece seus direitos e luta por eles: (“Eu também sou estudado / **conheço a legislação** / pra crimes punição / estou brigando em juízo / para que meu prejuízo / receba a restauração”²⁹⁰);



Figura 21: Folheto “Quando O Camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro”

- b) de **cidadão cético** com relação à justiça, diante de escândalos de corrupção, conforme nos mostram os versos de Jotacê Freitas sobre o Presidente Lula: (“Hoje não acredito em nada / sou um cético São Tomé / nilista de carteira / homem que vive sem fé / não há de aparecer outro / para me fazer de Mané”²⁹¹);



Figura 22: Folheto “Lula encheu a cara e brigou com americano!”

- c) de **profeta** visionário, capaz de ver o futuro pelo que analisa do passado como, por exemplo, podemos ver nos versos de Hamurabi Batista, em que mostra sua capacidade de prever o futuro, mas com os pés no passado e no presente: (“O

²⁹⁰ Folh. 13, Bloco III, p. 11. Nesse folheto, o poeta luta para reaver na justiça seus folhetos interditados pelo Prefeito que estava em exercício, em Juazeiro do Norte/CE, no ano de 1993. Uma análise mais detalhada desse folheto pode ser vista no item 4.4.1, no capítulo seguinte.

²⁹¹ FREITAS, Jotacê. *Lula encheu a cara e brigou com americano!*. Editora Tapera: Salvador, 2004.

futuro a Deus pertence / é um ditado popular / não quero que você pense / que agora vou inventar / sou um poeta vidente / consigo no presente / o futuro realizar”²⁹²), e continua dizendo (“Num fiz nenhuma macumba / pra poder adivinhar / não tomo chá de zabumba / nem ando com patuá / no passado das pessoa / coisas ruim e outras boa / eu fico a analisar”²⁹³);

d) de **moralista**, quando o poeta resolve julgar a conduta moral de outras pessoas, assim como faz Abraão Batista no folheto “Ana Paula – A jovem que se rifou para ir morar em São Paulo”. O poeta mostra a sua perplexidade diante do acontecimento: (“Só não dá pra entender / o que passo a informar / é quando ela se vende / para o homem a comprar / [...] a moral ficou no chão / isso é uma baixaria”²⁹⁴).



Figura 23: Folheto “Ana Paula, a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo.”

4.5.1.4. O poeta-repórter: a tematização entre a verdade e a invenção

*Se isso não for verdade
Das rimas peço perdão
No mais eu li nos jornais
E vi na televisão*

José Soares

Giani David, sobre a função do jornalista, afirma que, “acreditando estar em função do público e ter o dever de informar, o jornalista cria de si mesmo e para si mesmo uma identidade utilitária, logo tudo aquilo que ele informar será útil”²⁹⁵. Assim age também o poeta-repórter. A temática escolhida precisa, de preferência, ser de interesse da maioria, além de buscar estar em conformidade com uma ética cidadã.

²⁹² Folh. 13, Bloco III, p. 2.

²⁹³ *Idem*, p. 1.

²⁹⁴ Folh., 2, Bloco II, p. 1, 8.

²⁹⁵ DAVID, Giani. A informação televisiva: uma encenação da realidade (comparação entre telejornais brasileiros e franceses). 230 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005, p. 23.

Ao mesclar, na maioria das vezes, comentário, informação, reivindicação e entretenimento, o poeta imprime em seu folheto uma dimensão também utilitária e pragmática, conforme afirma o poeta Marcelo Soares em seu folheto “A crise do “MENSALÃO” e o caso da cueca”, no qual a função do poeta-repórter mescla as ações de informar, ver, ouvir, investigar e, por fim, opinar sobre os acontecimentos cotidianos.

Pra mim, a grande missão
do poeta-cordelista
é de ser, por vocação,
um repórter-jornalista.
a ele cabe informar,
ver, ouvir, investigar
e dar seu ponto de vista.

O poeta-repórter, embora não sofra as mesmas pressões que um jornalista no quesito notoriedade - se pensarmos nessa notoriedade como uma restrição do fazer jornalístico - , compromete-se com a veracidade dos acontecimentos por ele relatados, como nos lembra Patativa do Assaré ao dizer: (“Enquanto eu to recitando, ele (o poema)... eu tou **mostrando a verdade** dentro daquele poema, tudo direito, viu?”²⁹⁶).

O poeta e xilogravurista Abraão Batista²⁹⁷ assinala as vantagens do cordel sobre o jornal bem como do cordelista sobre o jornalista: “o cordelista é um jornalista com vantagens, porque o jornal você lê e joga fora, o cordel, você lê, guarda ou um amigo leva. O jornalista ou o jornalismo tem medo do ridículo. Os jornalistas estão atrelados a uma mídia. O cordelista é independente. Ele não tem medo do ridículo” e, desde que agrade ao seu público, pode falar sobre tudo que acontece na sociedade.

Certamente, ter que agradar ao público, conforme afirma Abraão Batista, já é por si só uma restrição para o poeta, no momento da escolha temática e mesmo na hora de problematizar um tema. Essa independência é relativa, já que, inserido também em uma lógica comercial, o poeta precisa estar atento a essas restrições temáticas e ter cuidado no momento de opinar ou de dizer a sua “verdade”.

²⁹⁶ *Id, Ibid*, p. 138-140. Grifo nosso.

²⁹⁷ Entrevista realizada em 22/04/08, em Juazeiro do Norte/CE. Abraão Batista é poeta, xilogravurista e professor de Biologia aposentado, da Universidade Regional do Cariri.



Figura 24: Folheto “O duelo de Padim Ciço com o Papa”

Raimundo Santa Helena, por exemplo, publicou o folheto “Duelo do Padim Ciço com o Papa” e, através de uma peleja entre os dois personagens, vai criando uma situação de disputa verbal, em que um objetiva denegrir a imagem do outro. O Papa começa a disputa verbal chamando o Padre de “Ex-Padim Ciço”, aludindo ao fato de a Igreja Católica ter excomungado o sacerdote de seu exercício profissional. O Papa ainda o acusa de ser “mentiroso” e “trapaceiro”, ao operar falsos milagres. Padre Cícero, por sua vez, tenta se defender,

dizendo ao Papa (“Dobre a língua, papa-dólar! / eu sou padre, até mijando! / dizer que eu sou “ex” não cola / continuo abençoando / minha fama deita e rola / todos estão me amando”²⁹⁸). Esse folheto de Santa Helena foi tão rejeitado pelos leitores que ele teve que se retratar, queimando os cordéis publicamente, o que nos revela a importância em se observar o melhor enquadramento a ser dado para o acontecimento, a fim de justificar a pertinência do relato e manter o acordo prévio com o interlocutor, de modo que ele se sinta à vontade para validar o projeto de fala do poeta.

No entanto, vale ressaltar que o compromisso que o poeta assume com a verdade é muito significativo. No folheto sobre a impunidade no Brasil, Marcelo Soares nos fala desse compromisso em relatar acontecimentos factuais, sobretudo, os que envolvem a denúncia das injustiças sociais: (“a função do cordelista / sem nenhuma vaidade, / é de descrever os fatos / **sem esconder a verdade** / então mostro sem ardil / as mazelas do Brasil / país da impunidade”²⁹⁹). Mesmo que o assunto não seja prazeroso de ser lido/ouvido, o poeta não se furta em dizê-lo: “o que digo é cruel / mas eu não minto”³⁰⁰.

No folheto sobre a morte de Luiz Gonzaga, Gonçalves Ferreira fala da importância de se apresentar dados verdadeiros sobre o cantor: (“Quantas músicas famosas, Luiz Gonzaga gravou? (...) / grande é aquele que dá uma resposta de estalo, / é claro que não estando / ao alcance de Gonçalves / **para dar um número falso / é preferível não dá-lo**”³⁰¹).

²⁹⁸ SANTA HELENA, Raimundo. *Duelo do Padim Ciço com o Papa*. Rio de Janeiro, 1980, p. 1.

²⁹⁹ SOARES, Marcelo. *Brasil – o marco da impunidade*. 4ª ed. Folhetaria cordel: Pernambuco, 2005, p. 1.

³⁰⁰ *Idem*, p. 8.

³⁰¹ Folh. 9, Bloco IB, p. 5. Grifo nosso.

Outros poetas seguem afirmando a veracidade daquilo que publicam, como nos versos de João Pedro do Juazeiro, quais sejam: (“E tudo sendo verdade / como afirmo que sim / que alguma autoridade / manda intimar a mim / **pois direi o que conheço / mesmo pagando o preço / por ter agido assim**”³⁰²). Esses versos falam sobre os atentados terroristas do 11 de setembro, nos Estados Unidos, e nos revelam esse compromisso que o poeta diz assumir com a verdade, não se importando, inclusive, com as possíveis sanções que essas revelações possam trazer.

Essa também é a postura de Pedro Bandeira do Juazeiro que, em entrevista a nós concedida, revela, com convicção, em seu folheto intitulado “Beijo”, que a AIDS pode ser transmitida também pelo beijo. O poeta atenta à veracidade da informação dizendo que o seu cordel tem cunho científico, pois buscou pesquisas comprovadas e publicadas no Almanaque Brasil, conforme fala do próprio poeta:

Eu fiz o cordel intitulado “Beijo”, porque eu li uma reportagem no Almanaque Brasil que foi descoberto, na Atlanta, que a AIDS também era transmitida pelo beijo. Alguém dizia que não era, **mas é verdade. Foi comprovado. E o meu cordel é puramente científico**, falando palavras que eu nem me lembro mais, eu tava com um dicionário na mão lá. **Eu botei a página lá no cordel de onde eu fiz a pesquisa, para ninguém dizer que era uma invenção minha.** Cordel é um jornalismo clássico e popular.³⁰³

Contudo, a notoriedade do poeta não vem só daquilo que ele lê/ouve e “reproduz” dos meios de comunicação. Muito pelo contrário. Alguns poetas se mostram pró-ativos no sentido de buscarem esclarecer e mesmo checar a veracidade de alguns acontecimentos através do testemunho *in loco*. É o que podemos ver nos versos (“De tudo ouvi nessa vida / mas nessa para crer / quando eu li o jornal / eu viajei para ver / de Fortaleza ao Crato / pra constatar o fato / a realidade escrever”³⁰⁴). Mesmo que isso de fato não tenha acontecido, o poeta se coloca nesse papel de poeta-repórter que vai até a fonte da notícia para atestar a veracidade dos acontecimentos.

³⁰² Folh. 8, Bloco III, p. 6. Grifo nosso.

³⁰³ Entrevista realizada com o poeta Pedro Bandeira, em 22 de abril de 2008. Grifos nossos.

³⁰⁴ JUAZEIRO, João Pedro. *Bim Laden o macaco terrorista*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2007, p. 5.

Muito em função desse compromisso com a veracidade dos acontecimentos, o poeta busca fontes seguras de informação, o que justifica a relação estreita que ele estabelece com a atividade do jornalista e com aquilo que capta nas mídias de informação.

4.5.1.5. O poeta-repórter e suas formas de captação da informação

Essa duplicidade identitária (de poeta e de repórter) se justifica não só pelas afirmações vindas dos próprios poetas, mas, sobretudo, através de elementos presentes nas condições de produção desses cordéis, como a forma de captação, utilização e transformação da notícia; a busca pela informação em ambientes diversos, etc.

O poeta Ernani Tavares³⁰⁵, por exemplo, costuma captar a informação, testemunhando o fato, como o narrado em um cordel sobre a festa da Barbaria, e, às vezes, baseia-se na notícia impressa. Raimundo Santa Helena reproduz em seus folhetos, muitas vezes integralmente, a notícia na qual se inspirou para produzir seus versos.

Na função de um jornalista, é muito comum vermos um poeta atento a fatos noticiáveis como, por exemplo, podemos citar novamente Abraão Batista que, uma vez questionado sobre o que estava fazendo na Praça da República, “respondeu que viera ”cobrir” o jogo do Corinthians”³⁰⁶, vocabulário típico dos jornalistas quando vão em busca do acontecimento.

O poeta³⁰⁷ nos disse, ainda, a respeito de um recente cordel que vinha produzindo sobre o caso da morte da menina Isabella Nardoni³⁰⁸, supostamente atirada pela janela do prédio onde moravam o seu pai e a madrasta, que estava esperando o veredicto final da justiça ser noticiado pela mídia para que pudesse escrever o desfecho e publicar o cordel, como forma de ser fiel ao andamento do caso e não se antecipar, podendo cometer alguma injustiça.

Isso mostra que o poeta, ao esperar o desfecho para publicar o folheto com a narrativa completa, às vezes passa por uma forma de produção, pautada numa temporalidade

³⁰⁵ Entrevista realizada em 23/04/08, em Juazeiro do Norte/CE. Ernane Tavares Monteiro é poeta e representante comercial.

³⁰⁶ LUYTEN, 1984, p. 18.

³⁰⁷ Entrevista realizada em 24 de abril de 2008, em Juazeiro do Norte/CE.

³⁰⁸ Pai e Madrasta tentam liberdade. *Estado de Minas*, 7 abr. 2008, Nacional, p. 12.

diferenciada da do jornal, pois o cordelista não sofre as mesmas pressões de um jornalista, nesse sentido.

O poeta Antônio Alves da Silva, ao contrário, publicou em 2008 o folheto intitulado *Isabela, a criança morta por seu pai e a madrasta*, seguindo a sentença publicada pela mídia e não pela justiça, conforme afirma a reportagem *Foram eles*, que saiu na Revista Veja em abril de 2008. Apesar das diferentes posturas assumidas pelos poetas face ao acontecimento noticiado, notemos que ambos tiveram a liberdade para escolher a melhor forma de lidar com a fonte de informação e o melhor momento para publicar o folheto.

Por outro lado, alguns poetas têm ou já tiveram uma postura mais próxima da atividade do jornalista, ao tentar prever a notícia ou mesmo diminuir o tempo entre o fato acontecido e o cordel publicado. José Soares é um bom exemplo disso, pois, em dia de jogos importantes, produzia o cordel durante a audição da narração de uma partida de futebol; deixava o folheto quase pronto, esperando apenas o placar final, e o distribuía logo após a partida, na saída dos torcedores do campo³⁰⁹. Essa forma de produção auxiliava também a venda desse tipo de folheto, já que o caráter efêmero do fato noticiado não é um forte aliado do poeta em termos econômicos.

Já alguns poetas costumavam prever o fato mesmo antes de ele acontecer, para ganhar tempo na impressão e distribuição do folheto, tão logo o fato fosse noticiado pela imprensa. Esse tipo de conduta costumava gerar protestos como, por exemplo, quando um grupo de cordelistas, na região da Cinelândia³¹⁰, Rio de Janeiro, protestou contra o poeta baiano Franklin Maxado, que só esperava a morte do presidente Tancredo Neves para vender 400 cópias de folhetos já impressos. Do protesto, surgiu outro cordel, pedindo a saúde do presidente.

O poeta João Martins de Athayde (1880-1959), ao explicar como escreveu histórias de cangaceiros, afirma que: (“Em algumas me aproveitei do que noticiava o jornal, noutras

³⁰⁹ “Nesta época, José Soares dispunha de 20 vendedores e, em poucos minutos, se esgotava uma edição inteira de folhetos. O procedimento de José Soares era idêntico ao que vimos fazer, com frequência, pela A Gazeta Esportiva, na década de 60, quando, por ocasião de grandes jogos, no domingo à tarde, todo o jornal já estava pronto, faltando apenas a primeira e a última página” (LUYTEN, 1984, p. 119).

³¹⁰ REVOLTA. Jornal do Brasil, 13 de abril de 1985.

do que me contava a boca do povo. E em algumas não me baseei em nada, em fato nenhum. Imaginei o caso e fiz o meu floreio”³¹¹). Essa afirmação nos leva a pensar na relativa liberdade do poeta com relação à sua produção, podendo se apropriar de textos, imaginar outros, sem se preocupar tanto com a citação das fontes de consulta ou com a procedência das informações.

Esses relatos (dos poetas Abraão Batista, Athayde e José Soares) demonstram as várias formas de captação do acontecimento a ser tematizado e problematizado no folheto, o que revela pontos de intercessão do cordel com o fazer da mídia de informação e com o fazer do jornalista, sem, contudo, perder a dimensão criativa e imaginativa, típicas do fazer literário.

A partir da diversidade dessas reflexões iniciais, podemos dizer que o **cordel midiaticizado** não se refere apenas aos folhetos que fazem referência a notícias publicadas na mídia impressa, virtual, radiofônica ou televisiva, mas sim produções que, fundamentalmente, trazem temas de interesse da população, podendo captá-las de formas variadas, a saber: a) por meio de relatos de fatos cotidianos vivenciados pelo poeta; b) por meio de acontecimentos noticiados pela mídia e comentados pelo poeta e c) através de acontecimentos ouvidos pela ‘boca do povo’. O tratamento dado à informação midiática ganha, além disso, variadas dosagens de imaginação e de ‘floreios’, como disse o poeta Athayde.

4.5.1.6. Sobre as formas de referência às mídias de informação e ao que elas veiculam

Apesar da diversidade de formas de captação da informação, que apresentamos no tópico anterior, as mídias de informação vão ser, mais intensamente após a década de 60, a principal fonte de informação para o poeta, na composição de seus poemas.

Num mercado competitivo, era preciso estar muito atento ao que a mídia veiculava e, nos dias atuais as mídias de informação exercem cada vez mais influência em todos os setores da sociedade, “ditando” normas de comportamento e servindo como mediadora

³¹¹ ATHAYDE *apud* TERRA, 1983, p. 46-47.

dos principais debates existentes nos espaços públicos. O acesso à informação é amplo e, em quase todos os lares, é possível ver um aparelho de TV ou um rádio disponível aos moradores.

Existe hoje uma grande pressão no sentido de que os indivíduos devem consumir informação, quase no momento em que os fatos acontecem, e ter também uma opinião formada sobre tudo que ouvem, leem e veem, como forma de se manterem atualizados para serem capazes de exercer bem a cidadania.

Toda essa oferta proporcionada pelas mídias de informação parece influenciar e motivar também o poeta a procurar estar em sintonia com as notícias, apropriando-se delas e comentando-as, exercendo assim o papel de cidadão engajado e sintonizado com os acontecimentos ao redor, no intuito de vender mais e agradar o público, compartilhando com ele as polêmicas que surgem nos espaços de discussão sociais e se fazendo também porta-voz de seus anseios.

Em um levantamento que fizemos acerca da referência explícita que o poeta faz às mídias de informação, percebemos que 41 dos 60 cordéis trazem essa relação em sua composição de três formas distintas, quais sejam: a) a mídia como fonte de informação, seja associando-se à essa fonte ou refutando-a; b) a presença de fotos publicadas pela mídia; e c) a presença da notícia na íntegra, no interior do folheto.

A mídia é citada como fonte de informação em 35 cordéis, por meio de trechos utilizados para reforçar a credibilidade do poeta, auxiliando-o a projetar um *ethos* de credibilidade que (“[...] repousa sobre um poder fazer”³¹²), de alguém que tem competência para bem informar, a partir de fontes seguras, conforme podemos perceber nos versos do folheto *Dólar na cueca*, de Abraão Batista, quando reconhece a utilidade da mídia como fonte de informação daquilo que se passa nos bastidores do Governo: (“Graças a Democracia, aos jornais e televisão / as rádios, nossas revistas / e jornalistas de visão / é que nós podemos saber / de tanta esculhambação”³¹³).

³¹² CHARAUDEAU, 2006, p. 118.

³¹³ BATISTA, Abraão. *Um dólar na cueca*. Juazeiro do Norte: [s.e.], p. 6.

Nos versos de Jair Moraes (“Graças a Deus e a imprensa / tudo chega aos meus ouvidos / eu mostro tudo que penso / mesmo chamado: atrevido”³¹⁴), é possível perceber o mesmo reconhecimento. Contudo, o poeta é ajudado por Deus além da imprensa, como se fosse “escolhido” para esse fim. Esse *ethos* de profeta vai aparecer em inúmeros poemas para sustentar, sobretudo, um discurso apocalíptico, baseado em previsões feitas com base em um acontecimento noticiado, assim como acontece em folhetos que tematizam a guerra no Iraque, a saber: (“Está escrito na Bíblia / E este livro não erra / pois quem for vivo verá / muita fome peste e guerra / o povo se destruindo / em plena face da terra”).

Dentre os folhetos que citam diretamente a mídia como fonte principal de informação, destacamos o folheto *O chamego do Itamar*, do poeta Paulo de Tarso, que relata o episódio que envolveu o ex-presidente Itamar Franco e a modelo Lilian Ramos, no carnaval do Rio de Janeiro, em 1994. Na ocasião, a modelo dançava ao lado do então Presidente sem usar roupa íntima, fato que foi amplamente noticiado pelas mídias nacionais e internacionais, conforme afirma o poeta no interior do folheto:

Rádio, revista, jornal
E também televisão
Colocaram em manchete
Em forma de sensação
Noticiando tal fato
Dizendo que este ato
Envergonhava a nação³¹⁵

O poeta cearense segue orquestrando os diversos pontos de vista sobre o assunto, trazendo vozes como a do Governador da Bahia que “mostrou sua decepção” diante do acontecido, e a voz do “grupo dos moderados”, favoráveis ao Presidente, que afirmam que ele, por ser solteiro, não havia cometido nenhum mal, afinal de contas “Itamar não fez orgia / Tem direito a carnaval”.

Depois de trazer vários posicionamentos, alinhavados em um tom jocoso, dada a natureza da temática e mesmo o local em que ela ocorre, Paulo de Tarso se coloca no lugar de “poeta do povo” e se dispõe a coletar a opinião do cidadão, por meio de uma

³¹⁴ MORAES, Jair. *O circo dos deputados*. Fortaleza: [s.d.], 2005, p. 7.

³¹⁵ TARSO, Paulo de. *O chamego do Itamar*. Fortaleza: [s.e.], 1994, p. 2.

“enquete popular”, em que personagens como “Dona NEGA”, consultada para opinar, diz, numa analogia que reitera ainda mais o tom jocoso do folheto: (“o presidente virou um coitado babacão / Parece com o meu marido / Que quando vê um vestido / Chama logo de avião”³¹⁶).

O que aparentemente é apenas uma adaptação de uma notícia publicada pela mídia ganha elementos originais que extrapolam o que foi noticiado, como o fato de o poeta ter feito ou simulado um “fala-povo” com as pessoas às quais ele representa, enquanto poeta popular. Isso nos mostra que a construção do *ethos* de credibilidade, nesse caso, se ancora no discurso midiático, mas ultrapassa esse limite, ganhando elementos originais, ligados à capacidade criativa do poeta. Esses elementos originais também podem ser relacionados à ilustração de capa, feita por Klévisson



Figura 25: Folheto “O chamego do Itamar”

Viana, que pode ser vista na figura ao lado, em que a modelo é retratada como um diabo com tridente e labaredas como pano de fundo, além da face também diabólica. Itamar, por contraste, é retratado com um “ar” apaixonado, bem representado pela presença dos corações próximos ao famoso “topete” do ex-presidente.

Pautando-se quase sempre em uma ética cidadã, os cordelistas geralmente trazem uma reivindicação, que nasce de uma reação de indignação face a um acontecimento já noticiado, conforme podemos perceber em trechos do cordel *O desastre com o AVIÃO da TAM*, do poeta Stênio Diniz, segundo o qual o autor apresenta, primeiramente, sua reação diante da tragédia, que o motivou a (“reunir os elementos / para poder relatar / o maior dos acidentes / que pude presenciar”). Na estrofe seguinte, o poeta revela a fonte de sua informação: (“Estando tranquilamente / diante a televisão / Uma notícia cruel / me pegou de supetão / um avião em Congonhas / causou grande colisão”³¹⁷).

O poeta segue levantando hipóteses sobre as causas do acidente e se indigna diante da informação de que o avião foi liberado para decolagem, mesmo não estando

³¹⁶ *Id, Ibid*, p. 4.

³¹⁷ Folh. 2, Bloco IBI, p. 1.

completamente preparado. Consciente do direito de viajar em segurança, reivindica cuidados preventivos com relação aos aviões.

Não tão recorrente, mas também utilizado como forma de referência ao discurso da mídia, é o uso de fotos na composição das capas dos cordéis. Essa estratégia capta o olhar do leitor capaz de reconhecer a foto do folheto, visto que ela também circulou em outros meios de comunicação.

As capas seguintes foram compostas por fotos publicadas pelas mídias de informação. A da esquerda traz a foto do menino João Hélio, de 6 anos, que preso pelo cinto de segurança do lado de fora do carro que estava sendo assaltado, foi arrastado até a morte pelos criminosos, enquanto esses fugiam. Tal foto foi divulgada pela revista *Veja* na ocasião.



Figura 26: A presença de fotos nos *cordéis midiáticos*

O folheto à direita, de Gonçalo Ferreira, traz uma foto do Fernando Henrique enquadrada em uma televisão, acompanhada da seguinte legenda: “Fernando Henrique: habilidade comprovada com a tecnologia”. Esse enunciado nos possibilita chegar a duas interpretações complementares: a) a de que o poeta elogia o Presidente por sua capacidade oratória comprovada ao se sair bem em debates e propagandas eleitorais televisionadas; e b) a de que o poeta se coloca quase no mesmo patamar do alvo de sua homenagem, ao ser capaz de dar visibilidade a esse acontecimento ou a essa constatação através do seu folheto.

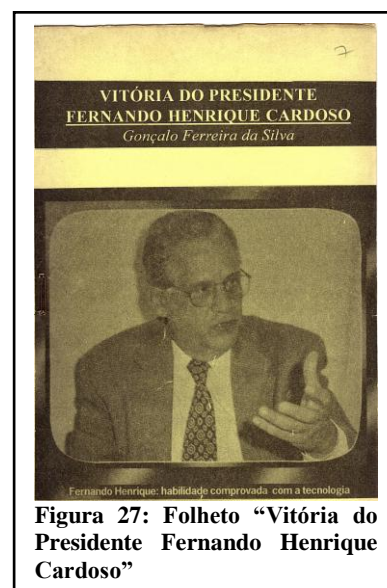


Figura 27: Folheto “Vitória do Presidente Fernando Henrique Cardoso”

As imagens publicadas pela imprensa também podem aparecer de outras formas nas capas dos folhetos, ou seja, podem ser reproduzidas por meio de técnicas de desenho ou mesmo de xilogravura. A primeira técnica pode ser exemplificada com a capa do folheto sobre o assassinato de Isabella Nardoni, na qual o desenhista se baseou em uma foto publicada pela imprensa para compor a imagem, que pode ser comparada com a foto da menina na figura a seguir. É possível perceber que o autor se preocupou em reproduzir todos os detalhes da foto de Isabella em seu desenho:



Figura 28: Foto de Isabella Nardoni e folheto “Isabela, a criança morta por seu pai e a madrastra”

A segunda técnica consiste em representar, por meio de xilogravura, a foto publicada pela imprensa, conforme fez o poeta e xilogravurista Stênio Diniz, no folheto *O*

desastre com o avião da TAM. Notemos que o autor não reproduz fielmente nenhuma das fotos publicadas pela imprensa, mas se baseia nelas, preservando elementos que marcaram a tragédia como, por exemplo, a calda do avião com a logomarca da TAM, única parte preservada após o choque do *airbus* com um hangar da TAM Express em um posto de gasolina, que causou um grande incêndio, matando 176 pessoas.

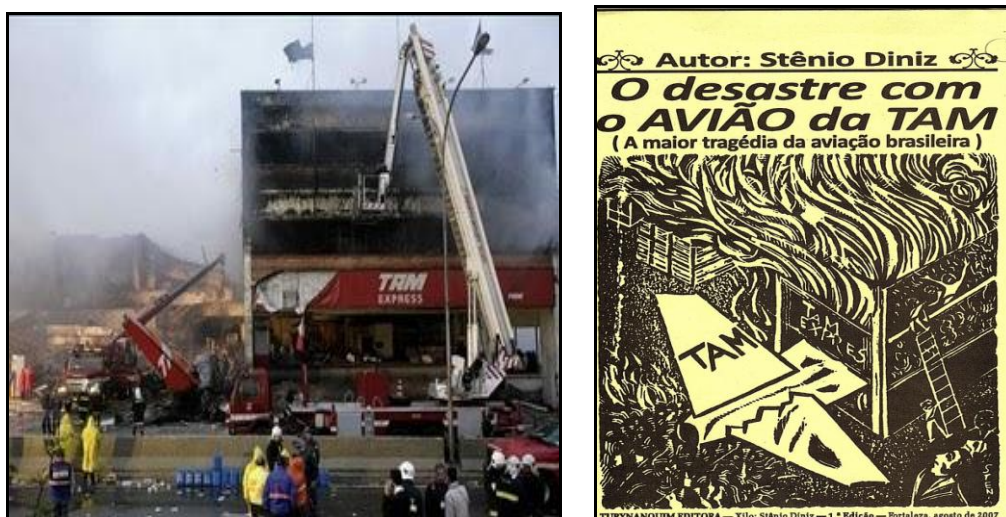


Figura 29: Foto da tragédia com um avião da TAM e folheto “O desastre com o avião da TAM”

Por fim, temos um recurso pouco utilizado, mas que consiste em uma estratégia bem eficaz do ponto de vista da construção do *ethos* de credibilidade do poeta. Trata-se da presença da notícia na íntegra no interior do folheto. Raimundo Santa Helena é quem mais utiliza esse recurso. Vejamos uma ilustração disso no folheto “Enforcamento do poeta negro”, em que Santa Helena utiliza 5 notícias diferentes que, em seu conjunto, contribuem para elucidar vários pontos ligados ao acontecimento focalizado no folheto.

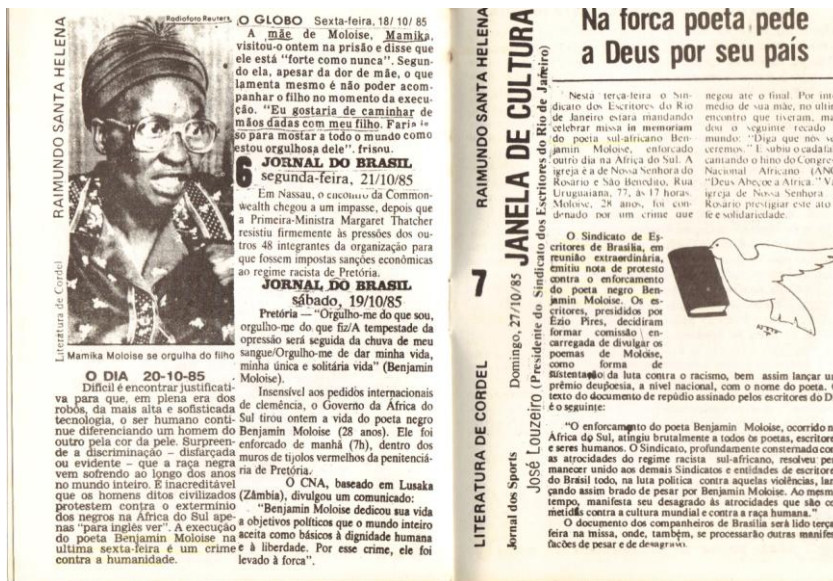


Figura 30: A presença da notícia no cordel midiaticizado

Podemos observar, tendo em vista a ilustração anterior, que o poeta utiliza uma bricolagem de várias notícias, extraídas dos Jornais “O Globo”, “Jornal do Brasil”, “O Dia” e “Jornal dos Sports”, as quais corroboram a veracidade do acontecimento, cujo enfoque é o enforcamento do poeta sul-africano, Benjamin Moloise, condenado aparentemente de forma injusta.

4.5.1.7. O cordel midiaticizado: entre poesia, informação e opinião

Vimos até aqui que o **cordel midiaticizado** dialoga com o discurso de informação midiático e procuramos compreender esse diálogo, caracterizando o ato de linguagem e suas restrições contratuais que ora se aproximam do discurso da mídia, ora se distanciam dele.

Pudemos perceber que o **cordel midiaticizado** ganha forma a partir de várias maneiras de captação da informação, além de contar com diferentes dosagens de imaginação. Contudo, o que mais nos interessa nesses cordéis é o que justifica um estudo argumentativo dos mesmos é o posicionamento assumido pelo poeta diante dos fatos que elenca em seus folhetos. O cordel, enquanto hibridismo de informação, poesia e opinião, transforma-se em um espaço de discussão, no qual vemos posicionamentos divergentes sobre o mesmo acontecimento, conforme nos apresenta Luyten³¹⁸:

³¹⁸ LUYTEN, 1984, p. 194.

(...) diversos poetas se aproveitaram da visita do Papa a fim de colocar no papel suas reivindicações de ordem ideológica. Apesar da religiosidade popular tão apregoada, há 6 folhetos irreverentes ou ofensivos à pessoa do Papa contra 16 de louvor. Em suma, há mudanças de opinião e de formação no ambiente popular brasileiro e a Literatura de Cordel é agente ativo deste processo de mudança.

Para nós, mesmo os cordéis que focalizam mais o acontecimento do que o posicionamento funcionam como um espaço de discussão, pois trazem, a partir de um quadro de problematização/tematização, um enquadramento que nos permite perceber o posicionamento subjacente do poeta, a exemplo do cordel intitulado *Juiz perde Juízo e mata vigia indefeso*, no qual vemos logo no título o posicionamento assumido pela poeta cearense Vânia Freitas, através do jogo de palavras Juiz perde o Juízo e do adjetivo “indefeso” que qualifica o vigia assassinado.

A poeta assume ainda a posição de cidadã ao se identificar com o público-alvo, chegando até mesmo a se incluir no poema por meio do verbo “ver” na primeira pessoa do plural: (“[...] povo também revoltado / com aquela ação odienta / pede justiça a Justiça / Pra essa causa violenta / quem sabe se não **veremos** / U’a Justiça mais atenta?”³¹⁹).

Portanto, é através da construção discursiva da opinião do poeta que buscaremos, no próximo capítulo, mapear estratégias argumentativas ligadas ao *ethos*, ou projeção discursiva da imagem de si; ao *pathos*, ou às emoções suscitadas no público leitor-ouvinte; ao *logos*, ou o material linguístico utilizado. Procuraremos analisar como tais categorias estão ligadas, num primeiro momento, à trajetória enunciativa do cordel e, num segundo momento, aos **cordéis midiáticos**, associando-as às demais categorias constitutivas do contrato de comunicação, quais sejam: as finalidades e identidades subjacentes ao ato de linguagem, a tematização e problematização propostas pelo poeta, as condições materiais, incluindo o suporte e o uso de recursos tecnológicos. Além disso, buscaremos perceber como são construídos os imaginários sócio-discursivos em torno do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, tendo em vista os campos interdiscursivos já descritos por nós neste capítulo.

³¹⁹ Grifo nosso. Folh. 2, Bloco IA, p. 3.

Capítulo IV

A construção da opinião nos cordéis midiáticos: esquemas argumentativos e provas retóricas

[...] vivemos sempre uma situação polêmica, em que as armas mais eficazes são as da palavra, visto que só ela – e não a força física – define o justo e o injusto, o útil e o nocivo, o nobre e o desprezível. A retórica, arte ou técnica da palavra, é, portanto, indispensável.

Olivier Reboul

5. INTRODUÇÃO

Neste capítulo, faremos uma análise mais detalhada dos três Blocos Temáticos que compõem o *corpus de apoio*, quais sejam: i) Bloco Temático, cujos cordéis versam sobre a morte por assassinato (Bloco IA) e morte por tragédia ou causa natural (Bloco IB); ii) Bloco Temático II, cujos folhetos se assemelham ao *fait divers*; iii) Bloco Temático III, cujos cordéis versam sobre manifestações sociais. Nosso objetivo é mapear os esquemas argumentativos construídos pelos poetas para expor a sua opinião acerca de dado acontecimento, tendo como ponto de partida as categorias teóricas ligadas ao *ethos*, ao *pathos* e ao *logos*. Ao final de cada Bloco, faremos a análise ilustrativa de três folhetos, selecionados para compor o *corpus de base*, representativo dos Blocos em questão. São eles:

Folheto 1 (Bloco I): *A morte de Elvis Presley*, de José Soares. Recife, 1977.

Folheto 2 (Bloco II): *O cabrito e as feras*, de Raimundo Santa Helena. Rio de Janeiro, 1984.

Folheto 3 (Bloco III): *Quando o Camalão mudou de côr contra o povo de Juazeiro*, de Francisco Matêu (pseudônimo de Hamurabi Batista). Juazeiro do Norte, 1993.

Na análise dos folhetos que compõem o Bloco I, a seguir, focalizaremos as estratégias argumentativas ligadas ao *pathos*, ou aos efeitos patêmicos projetados no discurso, pois essa prova retórica nos pareceu mais evidente ao longo da leitura/análise dos folhetos, de modo que privilegiamos a sua abordagem, tentando articulá-la às demais categorias, mas de forma secundária.

5.1. Efeitos de patemização no cordel midiaticado: a morte em forma de poesia

O folheto de cordel que dialoga com a informação midiática traz uma série de estratégias de patemização (captação e sedução) semelhantes às utilizadas pelo jornalista, principalmente, quando analisamos essas estratégias nos espaços de tematização, de problematização e de visualização, já descritos no capítulo anterior, item 3.4.1.

O poeta, assim como o jornalista, costuma descrever as reações afetivas ao acontecimento, uma vez que tais acontecimentos, que emergem no espaço público, concernem a todos os indivíduos, e apresentar essas reações afetivas pode levá-los a se reconhecerem e a aderirem a esses afetos projetados, podendo fortalecer a adesão às teses vinculadas ao discurso.

O Bloco Temático 1A, por exemplo, cujos folhetos versam sobre a morte por assassinato, mostrou ser um terreno fértil para um estudo da argumentação pelo viés das emoções.

Ao falar do assassinato, o cordelista costuma explorar o que Marc Bonhomme chama de “tensão discursiva”³²⁰, por meio do uso expressões que refletem emoções amplificadas diante do acontecimento. Essa estratégia de amplificação das emoções é por si só tensa, já que incita no interlocutor uma reação emocional positiva em conformidade com o que está sendo amplificado ou, ao contrário, incita uma reação negativa e incômoda, que faz com que o interlocutor reaja contrariamente ao que está sendo proposto.

Quanto ao espaço de tematização nesses cordéis, podemos associá-lo ao espaço de problematização, através da referência explícita que o poeta faz à mídia de informação. Cerca de 88% dos folhetos desse Bloco, ligados a essa temática, apresentaram, de forma explícita, essa referência, como o cordel de J. Rodrigues “A chacina da candelária”, em que o autor cita a mídia como fonte de informação (“Em seguida toda a imprensa / a tragédia anunciou”³²¹); e mesmo o cordel de Lucas Evangelista, no qual o poeta associa o fazer da mídia ao seu fazer de poeta, reforçando essa referência e aproximando a rapidez da mídia em narrar o acontecimento à simultaneidade do poeta que acompanha o que a mídia veicula para, em seguida, publicar seus versos: (“Os rádios na mesma hora / jornal escrito e falado / a televisão mostrou / como o caso foi passado”; “Essa minha reportagem / vai todo verso rimado”³²²).

³²⁰BONHOMME, Marc. Les figures pathiques dans le pamphlet: l'exemple du discours sur le colonialisme de Césaire. In : RINN, Michael (Org). *L'usage des passions dans la langue*. Rennes: presses Universitaires, 2008, p. 169.

³²¹ Folh. 5, Bloco IA, p. 7.

³²² EVANGELISTA, Lucas. O juiz que assassinou o vigilante em sobral, p. 1-2.

Em resumo, a escolha temática associada à referência que o poeta faz à mídia de informação, indica-nos o espaço de problematização, escolhido pelo poeta para compor o folheto, que, de uma maneira geral, está ancorado nos valores ligados à ética cidadã.

Conforme dissemos, o discurso midiático se funda a partir de determinado universo de crença, composto por um conjunto de imaginários sócio-discursivos que funcionam, segundo Charaudeau (2006), no interior de situações de comunicação específicas e instituem “posições de leitura” ou “lugares de interpretação”³²³, próprios a cada situação.

O folheto que tematiza a morte por assassinato, ao problematizar essa temática tendo em vista o discurso veiculado pela mídia, vai compartilhar do mesmo universo de representação na maior parte dos casos, isto é, vai se ancorar na representação sócio-discursiva de cidadania, evocando formas de julgamento que implicam, por sua vez, certos afetos, atitudes e posicionamentos.

Diante de um assassinato, o poeta, sob a ótica de uma ética cidadã, permite entrever um julgamento ligado ao valor de justiça, o que projetaria no discurso a reação patêmica de indignação, já que matar fere o princípio da justiça e da igualdade social. Para reverter o quadro de injustiça que gera essa indignação, o poeta costuma se posicionar, reivindicando o retorno à justiça, através da punição daqueles que infringiram o código de ética que rege as condutas dos cidadãos.

No entanto, percebemos que o sentimento de indignação não é projetado imediatamente no poema. Há, antes disso, toda uma preparação para que esse sentimento se manifeste. É através da projeção do sentimento de comoção que o poeta “prepara o terreno” para a sua tomada de posição diante do acontecimento.

Para gerar comoção - vista aqui como emoção forte e repentina, conforme nos apresenta a acepção do termo no Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa - o poeta, por sua vez, investe, do ponto de vista discursivo: i) na descrição das reações/repercussões, tanto do poeta quanto de outras pessoas, diante do acontecimento; ii) na descrição do

³²³ EMEDIATO, 2009, p. 52.

acontecimento; e iii) na descrição/caracterização do(s) responsável(is) ou suposto(s) responsável(is) pelo crime cometido.

Com relação à descrição de reações/repercussões diante do acontecimento, podemos citar uma compilação de trechos extraídos do folheto de José Soares, “O assassinato de Kennedy e a vingança de Ruby”, tal como observamos nas seguintes estrofes:



“Washington, La Paz e Dallas
Texas e todo ocidente
Toda a América Latina
Sentiu convulcivamente
Cobriu-se o Brasil de luto
Desde o nascente ao poente”³²⁴

“**Entristeceu** todo o mundo
Dallanos e Texanos
Chorou todo vagomestre
Pertencente ao gênero Humano
Enfim, o Padre no púlpito
E o Papa no Vaticano”³²⁵

“Dallas fechou suas portas
Sentiu profundos pesares
A população em massa
Sentiu desgostos fatais
Houve grande reboço
Na capital de La paz”

“O Presidente Lindon Johnson
Era a Vice-Presidente
Na porta do Cemitério
Falou sobre o ocidente
Fez um discurso perene
Que soluçou muita gente”³²⁶

A morte de John Kennedy, em 1963, causou grande repercussão mundial, provocando (“desgostos fatais”) e fazendo muita gente soluçar e (“sentir convulsivamente”) a perda do Presidente, mas a morte do vigilante em Sobral, em proporções menores, mas nem por isso descrita pelo poeta de maneira menos intensa, também (“causou grande desespero”³²⁷), deixando (“pai, mãe, filha, irmão / com lágrimas no coração”³²⁸).

³²⁴ Folh. 13, Bloco IA, p. 1. Grifo nosso.

³²⁵ *Idem*, p. 3. Grifo nosso.

³²⁶ *Idem*, p. 6. Grifo nosso.

³²⁷ Folh. 1, Bloco IA, p. 8.

³²⁸ *Idem*, p. 6.

Para reforçar o aspecto afetivo do acontecimento, Santa Helena não se furta de apresentar um *ethos* emocionado, ao relatar a morte do bebê Talita, assassinada por um ladrão de banco em São Paulo, em 1983. Diante desse acontecimento, o poeta viu (e registrou em seus versos) suas (“lágrimas grossas rolando”³²⁹ “cor de sangue”³³⁰) em seu rosto, fato que (“o deixou em desespero”³³¹).

Ao descrever sentimentos e reações, muitas vezes de forma amplificada, o poeta convida o leitor-ouvinte a se identificar com esses sentimentos, que são também reforçados pela forma como o acontecimento é qualificado/caracterizado pelo cordelista.

No folheto “O terrível assassinato de seis empresários portugueses ou o monstro lusitano”, Vidal Santos e Klévisson Viana caracterizam o assassinato dos portugueses como um (“Caso **horripilante**”³³²); (“Das mortes **mais comoventes**”³³³); (“O **maior latrocínio** que se conhece no mundo”³³⁴); (“Não se conhece no mundo / outra trama tão **medonha**”³³⁵). Notemos que o sentimento de comoção é explicitado, na materialidade linguística, através do adjetivo “comovente”, reforçado por outros sentimentos como o medo e o horror, expressos pelos



Figura 32: Folheto “O terrível assassinato de seis empresários portugueses ou O Monstro Lusitano”

adjetivos “horripilante” e “medonha”. A capa do folheto, conforme podemos verificar na figura 32, segue a mesma caracterização negativa do acontecimento, ao utilizar a imagem de símbolos fúnebres como cruzes, caveiras e a foice da morte, que contrasta com a escuridão da noite.

Outros poetas seguem a mesma forma de caracterização do acontecimento, ou seja, recorrem à amplificação, como a que vemos no folheto *O bárbaro crime de Daniella Perez*, de Expedito Silva, em que o poeta caracteriza o assassinato da atriz como

³²⁹ Folh. 7, Bloco IA, p. 2.

³³⁰ *Idem*, p. 2.

³³¹ *Idem*, p. 2.

³³² Folh. 16, Bloco IA, p. 3.

³³³ *Idem*, p. 4. Grifo nosso.

³³⁴ *Idem*, p. 3. Grifo nosso.

³³⁵ *Idem*, p. 6.

“(Crime mais comovente / o qual encheu de tristeza os lares de muita gente”³³⁶, “A morte mais badalada / que no século aconteceu”³³⁷). Gonçalo Ferreira, no folheto “Meninos de rua e a chacina da candelária”, amplifica o acontecimento de tal forma que, ao final da estrofe, deixa para o leitor a tarefa de encontrar o adjetivo mais adequado: (“foi uma carnificina / de crueldade chocante / de brutalidade torpe, / bestial, repugnante / e outros adjetivos / acima de horripilantes”³³⁸).

Por fim, o poeta recorre à descrição/caracterização do(s) responsável(is) ou suposto(s) responsável(is) pelo crime de assassinato para reforçar o sentimento de comoção. Na maior parte dos folhetos, essa caracterização é feita de maneira negativa e depreciativa e se manifesta em forma de censura e de reprovação ao ato de violência cometido. Nesses cordéis, além da caracterização de uma situação que reforça a posição de vítima das pessoas assassinadas, é bastante recorrente a identificação de uma influência maléfica sobre a figura de um culpado.

No folheto *Isabela, a criança morta por seu pai e a madrasta*, de Antônio Silva, os supostos assassinos são descritos como **horrendos, audaciosos, sem coração e frios**, sendo que o pai da criança, Alexandre Nardoni, é predicado como (“homem de índole má”³³⁹, “assassino canalha”³⁴⁰, “com seu gênio de serpente”³⁴¹, “se tornou um homem frio / bruto que só um cavalo”³⁴²).

As formas de predicação assumidas pelo cordelista revelam uma posição que o aproxima do fazer da mídia popular, geralmente distanciada dos padrões de racionalidade nos comentários. Antes que Alexandre Nardoni fosse julgado, o poeta já o designa como (“assassino canalha”, “homem frio, bruto”, etc.), adotando padrões de designação desvinculados da deontologia jornalística de referência e até comuns em certa imprensa popular que enuncia no interior do senso comum mais apreciativo e vulgar. Assim como fazem as pessoas em geral, essa entidade de afetos figurada acusa

³³⁶ Folh. 9, Bloco IA, p. 1. Grifo nosso.

³³⁷ *Idem*, p. 3. Grifo nosso.

³³⁸ Folh. 10, p. 8. Grifo nosso.

³³⁹ Folh. 8, Bloco IA, p.5.

³⁴⁰ *Idem*, p. 6.

³⁴¹ *Id.*, *Ibid.*

³⁴² *Idem*, p. 5.

sem saber, julga sem base jurídica e se envolve afetivamente com os fatos ao ponto de “perder” a razão. O imaginário de simplificação chega ao seu mais alto grau.



Figura 33: Folheto “O bárbaro crime de Daniella Perez”

Guilherme Pádua, suposto assassino da atriz Daniella Perez, também não é bem afamado pelo poeta Expedito Silva que, em seu folheto ilustrado à esquerda, julga o ator como um (“garoto de má fé / um tipo aproveitador / um covarde e ambicioso / um migalha de um ator / um rapaz sem formação / um covarde sedutor”³⁴³); (“um mostro violento / sem compaixão ou pudor”³⁴⁴). O mesmo acontece no cordel sobre o mesmo acontecimento, de Paulo de Tarso, no qual o poeta descreve Guilherme Pádua como (“marginal safado”³⁴⁵; “Um sujeito birrento”³⁴⁶; “um asqueroso, um nojento”³⁴⁷).

Outros tantos exemplos poderiam ser dados, visto que os enunciados, que funcionam como desencadeadores de comoção, são abundantes nesses folhetos. Porém, avançaremos nas nossas considerações, porque a comoção parece ser apenas o efeito patêmico inicialmente projetado³⁴⁸, uma vez que o sentimento de indignação, emoção que se traduz pela revolta contra uma injustiça³⁴⁹ é o que de fato parece ser privilegiado pelos poetas, tendo em vista o quadro de tematização/problematização utilizado e os efeitos patêmicos projetados em função desse quadro.

Dessa forma, o esquema argumentativo, presente nesses folhetos, parece se constituir a partir das relações descritas na figura a seguir, em que os afetos, a imagem de si e as

³⁴³ Folh. 9, Bloco IA, p. 2.

³⁴⁴ *Idem*, p. 4.

³⁴⁵ Folh. 3, Bloco IA, p. 1.

³⁴⁶ *Idem*, p. 4.

³⁴⁷ *Idem*, p. 4.

³⁴⁸ Se podemos, por um lado, tentar hierarquizar as emoções projetadas no discurso desses folhetos, no sentido de que uma emoção pode ser mais focalizada do que outra, tendo em vista o projeto argumentativo do enunciador e do universo de representações ao qual ele recorre – por outro lado, a dissociação de uma emoção da outra é meramente didática, pois a comoção, por exemplo, pode ser sentida concomitantemente à indignação e vice-versa.

³⁴⁹ MENDES, Paulo e MENDES, Simone. Uma análise discursiva das emoções em Laranja Mecânica: o estranhamento, a humilhação e a indignação. In: MACHADO, Ida *et alli* (orgs). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

razões estão ancorados no sistema de interpretação advindo de uma representação discursiva de cidadania³⁵⁰:

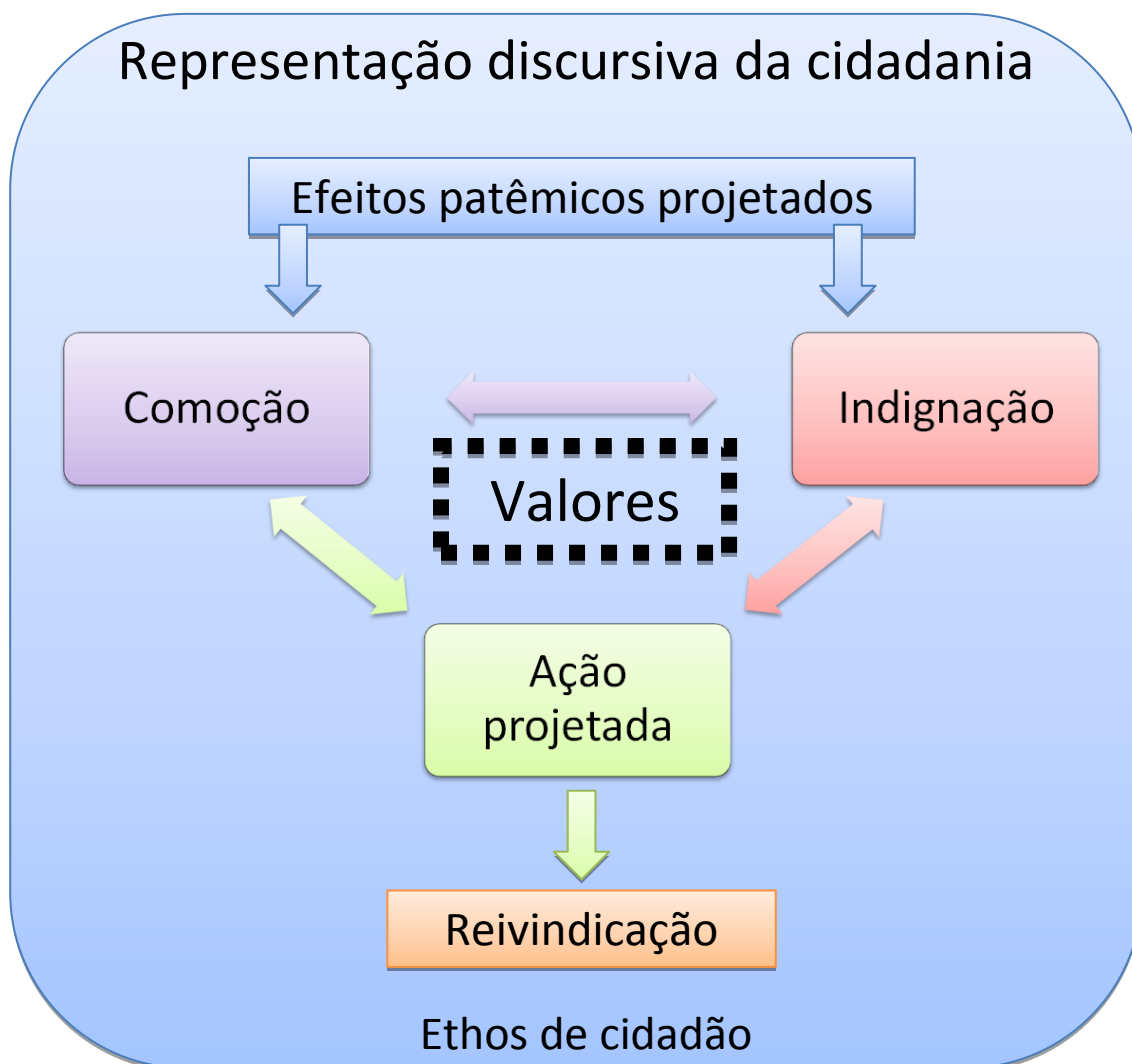


Figura 34: Esquema argumentativo – Bloco IA

Esse esquema argumentativo reproduz o fato de que os 16 folhetos, representativos do Bloco Temático IA (mortes por assassinato), ancoram-se no valor da justiça para sustentar o julgamento feito pelo poeta de que matar é um ato injusto³⁵¹ que gera, por sua vez, indignação, como efeito patêmico projetado, e a reivindicação da condenação

³⁵⁰ Utilizaremos o sintagma “representação discursiva” como sinônimo de “imaginário sócio-discursivo”. A opção, nesse momento, pelo sinônimo se dá em função da formulação de Wander Emediato sobre essas representações e as suas relações com o discurso midiático.

³⁵¹ Se a justiça é um valor axiologicamente positivo, podemos dizer que o seu contrário, a injustiça, é um anti-valor axiologicamente negativo.

do assassino, como ação realizada pelo poeta e ideal de ação a ser realizada pelo interlocutor.

Em geral, o poeta engajado se torna porta-voz daqueles que reivindicam justiça, por meio da punição aos culpados, conforme os versos de Marcelo Soares, sobre a morte do menino João Hélio: (“O Brasil emocionado / **pede justiça** e um ‘Basta’ / a população nas ruas / bandeiras de dor arrasta / e grita com comoção / “a certeza da punição / a impunidade afasta”³⁵²). O clamor pela justiça também aparece em trechos do folheto *O terrível assassinato de seis empresários portugueses ou o mostro lusitano*, no qual os autores dão como certa a punição dos culpados: (“Aqui na terra os bandidos / **serão todos castigados** / por nossas autoridades [...] / e nas barras da justiça / **como rigor serão julgados**”³⁵³).

A sensação de impunidade impulsiona as reivindicações feitas pelo poeta, assim como podemos ver no folheto *A chacina da candelária*, no qual Jota Rodrigues analisa a situação da impunidade com relação aos culpados pela morte de oito pessoas em frente à igreja de mesmo nome, localizada no Rio de Janeiro, 12 anos após o ocorrido. O poeta demonstra a sua indignação diante da impunidade dos assassinos, conforme podemos ler/ouvir nos versos: (“Nem um dos chacinadores / da brutal selvageria / foi julgado ou condenado / e todos foi inocentados / por leis pobres e vazia”³⁵⁴). Diante disso, Jota Rodrigues chega até a considerar a possibilidade de vingança como solução para o caso: “O certo era uma outra chacina em / toda essa corja assacina”³⁵⁵.

Nesse folheto, o poeta, impulsionado pela sensação de impunidade, distancia-se da deontologia jornalística – e de suas regras de justiça – para enunciar no interior de uma comunidade de paixão/emoção, distanciando-se, também, dos padrões da racionalidade cidadã. Ao fazê-lo, o poeta busca estar em sintonia com o senso comum de um povo figurado como suporte de emoção e de afetos não virtuosos, como o sentimento de vingança.

³⁵² Folh. 15, Bloco IA, p. 6. Grifo nosso.

³⁵³ Folh. 16, Bloco IA, p. 7. Grifos nosso.

³⁵⁴ Folh. 5, Bloco IA, p. 8.

³⁵⁵ *Idem*. P. 8. A grafia presente nos folhetos será mantida em todas as citações. Não utilizaremos o termo *sic*, pois, além de quisermos ser fidedignos ao texto original, o uso das aspas nos excertos extraídos dos folhetos já indica a presença do dito relatado.

Apesar de a maior parte dos folhetos trazer o valor da justiça como principal chave de leitura, isso não significa dizer que o poeta não veicule posições divergentes ou diferentes das comumente veiculadas pelas mídias de informação, uma vez que, conforme já dissemos no capítulo anterior, o poeta não está submetido às mesmas restrições que o jornalista de um jornal de referência, por exemplo, assim como nos apresenta o poeta José Soares, em seu folheto *A morte de Kennedy e a vingança de Ruby*, ao justificar o crime cometido por Jack Leon Ruby ao suspeito pelo assassinato de Kennedy, Lee Harvey Oswald.

Embora a “justiça feita com as próprias mãos” seja condenável do ponto de vista jurídico em nossa sociedade, o poeta se sente à vontade para opinar de forma contrária, legitimando a ação vingativa do assassino, procurando atingir uma comunidade imaginada de seres de paixão descontrolada, capazes de se sentirem aliviados e certos de que a “justiça”³⁵⁶ fora feita ao assassino do presidente. José Soares, embora aluda ao enunciado (“o crime não compensa”), chega até a corroborar a vingança como causa justificável nos versos seguintes: (“É uma coisa que penso / E sempre digo a alguém / Que matar não é negócio / É, coisa que não convém / **Porque ele matou Kennedy / Mataram ele também**”³⁵⁷).

A morte de Paulo César Farias (PC Farias) também parece ter causado “alívio” no poeta Marcelo Soares. Apesar de o tesoureiro da campanha presidencial de Fernando Collor de Melo ter sido assassinado em 1996, Marcelo Soares afirma que (“iguais a PC Farias / não fazem falta a ninguém”³⁵⁸) e cita, ainda, os versos de Olavo Billac para justificar a sua tomada de posição com relação à morte de PC Farias: (“quem não vive para servir / não serve para morrer”³⁵⁹).

Certamente, pressupor que o público leitor-ouvinte irá conceber a morte de PC como algo positivo é pressupor que o público é a favor da pena de morte, ou seja, estabelecer esse acordo prévio é sempre uma aposta arriscada do poeta, o que não significa dizer, de

³⁵⁶ As aspas no termo justiça se justificam pelo fato de não estarmos nos referindo à justiça da *polis*, na república de Platão, mas à justiça dos homens, à justiça mais patêmica que racional. Essa opção aproxima o cordelista da mídia popular e o distancia da mídia de referência, o que nos revela essa versatilidade do poeta com relação à forma como problematiza certos valores.

³⁵⁷ Folh. 13, p. 5. Grifo nosso.

³⁵⁸ Folh. 11, p. 5.

³⁵⁹ *Idem*, p. 6.

forma alguma, que o cordel sofreu rejeição pelo público, mas sim dizer que a chance de isso acontecer, nesses casos, é maior do que quando o poeta mantém a ideia de que cabe à justiça julgar e punir culpados por crimes de qualquer natureza.

Pudemos perceber que a dimensão argumentativa presente nos cordéis analisados nasce da relação que esses cordéis possuem com o discurso de informação midiático, uma vez que, dentre outras coisas, tais folhetos se apropriam do universo representacional predominante na forma como a mídia de informação problematiza as temáticas que veicula.

Ao se constituírem a partir do valor ético da justiça, predominante na representação que fazemos da noção de cidadania, o discurso problematizado/tematizado no interior desses folhetos orienta os efeitos patêmicos a serem suscitados no interlocutor (comoção e indignação), bem como nos revela o posicionamento argumentativo assumido pelo poeta.

Dividimos os folhetos do Bloco Temático I em dois subtemas: o primeiro, já analisado, refere-se à morte causada por assassinato; o segundo refere-se às mortes causadas por tragédia ou por causa natural e, embora estejam também relacionados à morte, os 16 folhetos que compõem esse subtema nos revelam um esquema argumentativo um pouco diferente daquele que apresentamos na análise anterior.

As causas relacionadas ao acontecimento são as principais responsáveis por essa mudança nos paradigmas que compõem o universo de crença desses cordéis, o que gera, por conseguinte, uma mudança no esquema argumentativo utilizado pelo poeta. Se antes tínhamos uma representação discursiva de cidadania, pautada no valor de justiça, responsável por nossa análise interpretativa tanto do acontecimento quanto da opinião do poeta, agora temos um universo de crença que se constitui da representação discursiva de fatalidade.

Os folhetos, em geral, reproduzem o discurso fúnebre pensado por Aristóteles quando classifica os discursos que circulavam na Grécia antiga em três gêneros, a saber: o judiciário, que tinha como foco os discursos construídos nos tribunais, com o intuito de defender/acusar um indivíduo, por alguma conduta passada; o deliberativo, no qual se podiam ver os interesses da *pólis* sobre o que poderia ser útil ou nocivo ao bem estar

social; e, por fim, o epidítico, utilizado nos discursos fúnebres para exaltar ou censurar a figura do defunto.

Nos três gêneros retóricos, é o gênero epidítico o que mais nos interessa, tendo em vista nosso estudo. Aristóteles via esse gênero como pouco argumentativo e até mesmo inofensivo, visto que era composto por “[...] um discurso ao qual ninguém se opunha, sobre matérias que não pareciam duvidosas e das quais não se via nenhuma consequência prática”³⁶⁰, uma vez que focalizava apenas a exaltação de uma virtude ou divindade, e os ouvintes só se apresentavam enquanto espectadores.

Cabia ao orador apenas amplificar o belo ou o feio, a censura ou o elogio com relação a um tema/sujeito específico. Perelman e Tyteca, porém, vão inverter essa concepção, em seus estudos sobre a retórica aristotélica, afirmando que tal gênero “[...] constitui uma parte central da arte de persuadir, e a incompreensão manifestada a seu respeito resulta de uma concepção errônea dos efeitos da argumentação”.³⁶¹

Esses autores vão restaurar o gênero epidítico junto aos demais gêneros oratórios, dando-lhe um lugar de destaque no que tange à função de aumentar a adesão a certos valores reconhecidos pelo auditório, a fim de aumentar a ligação entre enunciador e enunciatário.

Michel Meyer vai além da reformulação de Perelman e Tyteca, ao dizer que o discurso retórico em si é fortemente epidítico. Meyer adota uma visão problematológica da linguagem, segundo a qual toda asserção responde a uma pergunta que pode ser pressuposta a partir dela. De acordo com essa concepção, o principal objetivo da retórica estaria em “abordar a pergunta pelo viés da resposta, apresentando-a como desaparecida, portanto, resolvida”³⁶².

Segundo Meyer, o gênero epidítico é o que melhor mascara o problema que causa a distância entre os interlocutores. Se a retórica representa, então, a “negociação da diferença entre os indivíduos sobre uma questão dada”³⁶³, lançar mão do gênero que

³⁶⁰ PERELMAN; TYTECA (1958/2005), p. 53.

³⁶¹ *Idem*, p. 55.

³⁶² MEYER, Michel. (2004/2007) *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007, p. 25.

³⁶³ *Id.*, *Ibid.*

melhor mascara o problema seria promover uma aproximação mais rápida e eficaz entre os indivíduos diante de dado problema.

Mascarar um problema é, por outro lado, focalizar outros aspectos presentes no discurso retórico como, por exemplo, o elogio ou a censura de algumas atitudes, virtudes ou vícios dos indivíduos. Essa focalização gera o que Meyer chama de “argumentação condensada”, isto é, aquela que não é construída de forma dialética, cujo foco se dá nos desdobramentos dos questionamentos que vão surgindo diante de uma tese proposta, mas sim uma argumentação que focaliza certa opinião sobre o tema, vista como a mais adequada.

Com relação à análise dos folhetos que integram o subtema “morte por assassinato”, é possível dizermos, com base nos pressupostos do que poderíamos denominar de visão problematológica da retórica, que a conclusão condensada a que se chega ao ler esses folhetos é a de que “todo assassinato é injusto”, portanto “todo assassino deve ser condenado”, mesmo que, conforme acontece no cordel sobre o caso Isabella Nardoni, no momento em que foi escrito os acusados não tenham sido condenados pela justiça.

O fato é que o poeta, à medida que condenava os acusados, mascarava o processo de julgamento pelo qual ainda iriam passar, o que acabou dando visibilidade à opinião veiculada pela mídia e também pelo poeta de que o casal havia cometido o assassinato. Nesse jogo de esconder/revelar, podemos dizer que o discurso de informação midiático em si é bastante retórico, uma vez que evidencia determinados quadros de problematização, apresentando a opinião como resposta condensada e definitiva.

Ajustando o foco sobre os folhetos que versam sobre a morte por tragédias ou por causa natural, podemos dizer que o gênero epidítico se manifesta pelo viés do elogio à(s) pessoa(s) que morreu(ram), e esses elogios, ancorados nos valores/virtudes das vítimas de uma fatalidade, contribuem para amplificar o efeito patêmico de comoção, projetado no discurso. Verificamos a presença do elogio em 14 dos 16 folhetos que compõem esse subtema.

Para Perelman e Tyteca, os valores estão presentes no grupo das opiniões e “Recorre-se a eles para motivar o ouvinte a fazer certas escolhas em vez de outras e, sobretudo, para justificar estas, de modo que se tornem aceitáveis e aprovadas por outrem”³⁶⁴.

O esquema argumentativo a seguir reflete a relação que se estabelece entre os valores atribuídos às vítimas, amplificados pelo elogio; o lamento pela fatalidade, reforçado pela reação, pela caracterização do acontecimento e pela projeção da comoção, enquanto efeito patêmico visado. O caminho interpretativo desses elementos discursivos se baseia em uma representação discursiva de fatalidade, construída pela sociedade.

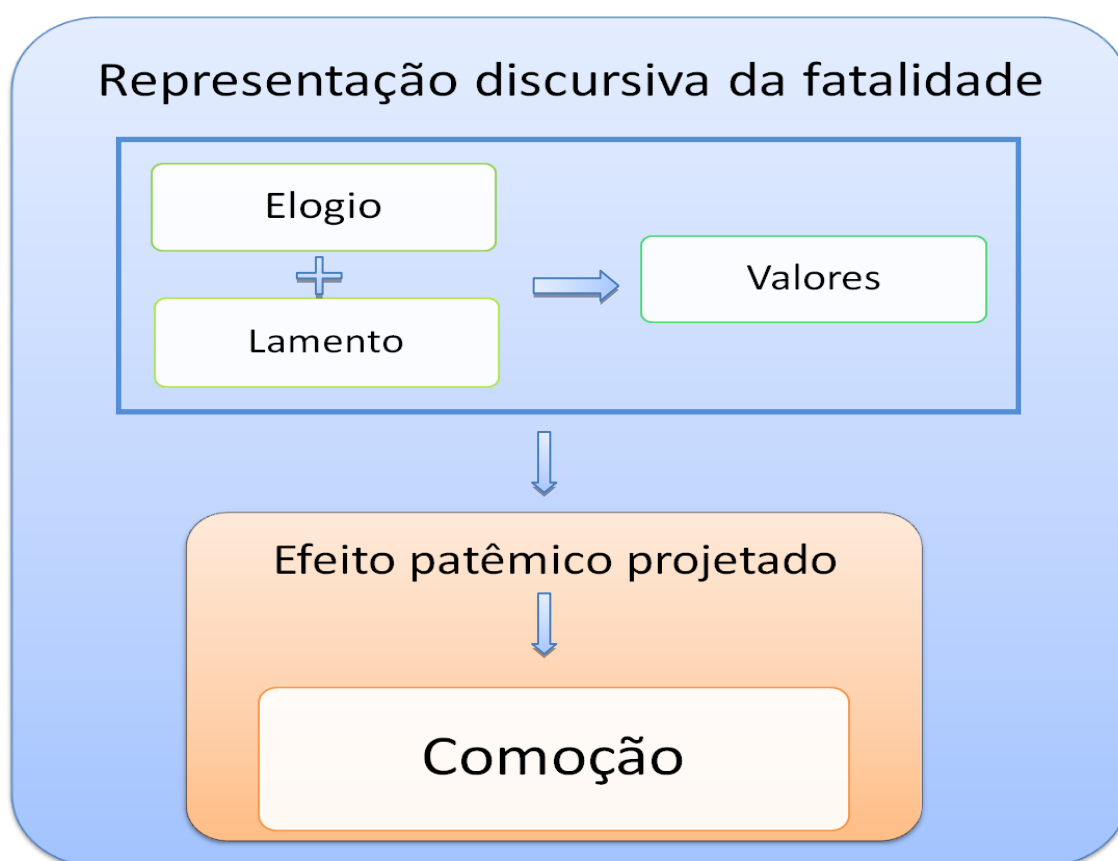


Figura 35: Esquema argumentativo – Bloco IB

Com relação à representação discursiva de fatalidade, podemos dizer que, nesses cordéis, a morte é quase sempre descrita como uma fatalidade, isto é, uma situação lamentável, posto que irremediável e inexorável, contra a qual ninguém pode lutar,

³⁶⁴ PERELMAN; TYTECA, p. 84-85.

assim conforme afirma o poeta Gonçalo Silva, quando diz: (“não somos, não fomos e / jamais seremos imunes / à foice fatal da morte”)³⁶⁵.

Essa dimensão inexorável da fatalidade também é explorada em outros folhetos como, por exemplo, naquele que versa sobre a morte do Papa João XXIII: (“mas quando o mal é a morte / a deligência é perdida / a vontade recrudedece / a boa fé é banida / a inteligência falha / e a morte carrega a vida”³⁶⁶).

O poeta-repórter José Soares lamentou a morte de Elvis Presley, reconhecendo que (“o mundo é um vale de lágrimas / **a morte temos por certo** / nossa vida é por enquanto / nosso túmulo vive aberto”³⁶⁷), o que é reforçado por Santa Helena nos versos: (“Intentos da Natureza / só Deus sabe nas alturas. / mas em todas as nações, / raças, regimes, culturas, / há uma resposta só: / **a gente nasce do pó, / em pó jaz nas sepulturas...**”³⁶⁸).

Diante do inevitável, só resta ao poeta homenagear a(s) vítima(s) do destino, homenagens essas que se ancoram nos valores atribuídos ao(s) falecido(s) ou de algum objeto, local ou instituição ligados a eles.

O mercado incendiado em Juazeiro do Norte, por exemplo, é exaltado pelo poeta e descrito como (“maior fortuna”) que (“em cinza se transformou”³⁶⁹). Já em *Desastre aéreo da TV*, Santa Helena relata a morte de 16 repórteres e tece elogios à televisão, de modo a amplificar o lamento pelas perdas: (“A televisão chegou / na lógica consequência / dos caminhos do progresso / pelos homens da ciência. / sob o meu ponto de vista, / **foi suprema conquista / de nossa inteligência**”³⁷⁰).

Nas duas últimas páginas desse folheto, Santa Helena traz duas reportagens publicadas, respectivamente, no *Jornal do Brasil* e no *Jornal O Dia*. Ambas divulgam a homenagem que o poeta fez aos mortos da tragédia, na Feira de São Cristóvão/Rio de Janeiro, ao cantar os versos presentes no folheto. Na primeira reportagem, intitulada

³⁶⁵ Folh. 6, Bloco IB, p. 1.

³⁶⁶ Folh. 10, Bloco IB, p. 7.

³⁶⁷ Folh. 12, Bloco IB, p. 8. Grifo nosso.

³⁶⁸ Folh. 3, Bloco IB, p. 5. Grifo nosso.

³⁶⁹ Folh. 1, Bloco IB, p. 2.

³⁷⁰ Folh. 5, Bloco IB, p. 1. Grifo nosso.

Cordelista Santa Helena chora na feira nordestina a morte dos jornalistas, o jornalista relata que os (“mortos foram lembrados em rimas, um a um, por um grupo de cantadores que emocionou os repórteres presentes”); (“[...] As pessoas formaram uma volta diante dos repentistas e **ouviram a notícia** da morte dos jornalistas de uma forma mais descontraída, mas sem deixar de ser séria”³⁷¹).

Os trechos citados anteriormente nos trazem elementos importantes para pensarmos a relação do cordel com o discurso de informação midiático. Primeiramente, o uso metalinguístico que o poeta faz do jornal, ou seja, ele utiliza a reportagem cujo tema é o poema no interior do próprio folheto, no intuito de conferir maior credibilidade ao seu relato e ao seu *ethos* projetado.

Em segundo lugar, a reportagem aponta para o uso performático que o poeta faz dos seus versos-homenagem, ao cantá-los na feira, junto com outros cantadores, possibilitando a criação de um ambiente descontraído, mas sem deixar de ser sério. Essa ambientação, viabilizada pela *performance*, permite-nos o diálogo que o cordel midiaticizado mantém com os discursos orais e com o discurso midiático e como esse diálogo é definidor de sua enunciação.

A *performance* vocal permitiu que os jornalistas, presentes na feira, incorporassem um *ethos* do poeta, imbricado também ao cenário, ao mesmo tempo sério e descontraído, embora o acontecimento noticiado tenha sido a morte de jornalistas em uma tragédia aérea. De fato, a locução de um jornalista, seja pela TV ou pelo rádio, por exemplo, não teria o mesmo tom, e atribuímos essa diferença, basicamente, à musicalidade, ao ritmo, à rima e à entonação que, no caso da poesia, sempre estiveram associados ao lúdico e ao prazer. Era assim que os poetas da oralidade captavam seu público, sem deixar de comovê-los ou de apresentar-lhes a seriedade do acontecimento.

Com relação à morte de personalidades famosas, o que representa 10 dos 16 folhetos analisados, os poetas lançam mão, de forma ainda mais abundante, da dimensão elogiosa do gênero epidítico.

³⁷¹ *Idem*, p. 7. Grifo nosso.

Clara Nunes, Princesa Diana, Luiz Gonzaga, Elvis Presley, Cássia Eller, Mamonas Assassinas, Michael Jackson, Frei Damião, Papa João XXIII e Juscelino Kubistchek tiveram a sua morte retratada com louvor pelos cordelistas.

Clara Nunes, imortalizada nos versos de Gonçalo Ferreira, com sua (“linda voz sedosa / agradável, envolvente / continha todas as cores / da alma da nossa gente”)³⁷² foi (“pelos anjos protegida / por mãe celeste inspirada / por orixás protegida / pelas guias bafejada”)³⁷³.

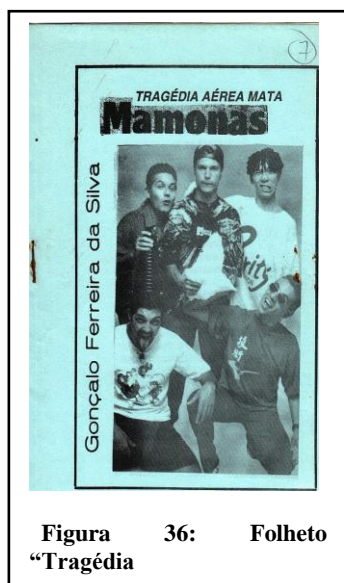


Figura 36: Folheto “Tragédia

Os “meninos de Guarulhos”, como o poeta Gonçalo Silva chama os integrantes da banda Mamonas Assassinas, que morreram na tragédia aérea, na Serra da Cantareira/São Paulo, eram (“muitos originais no nome / como também no humor / irreverentes às vezes / mas mostravam até na dor / que eram todos formados / na escola do amor”)³⁷⁴. Ao final do poema, o cordelista se despede dos “meninos” e não poupa elogios para compor a homenagem: (“Adeus, **meninos de ouro** / adeus, **quarteto brilhante**, / adeus, **alegria dos jovens**, / adeus, porque doravante / vocês cantarão às luzes / do palco mais radiante”³⁷⁵).

Uma forma semelhante de despedida é também reproduzida na homenagem que o mesmo poeta faz ao Rei do Baião, Luiz Gonzaga, no folheto em que relata a morte do cantor: (“Adeus, meu Luiz Gonzaga / Adeus, querido cantor, / Adeus, vate das caatingas, / Adeus, meu compositor. / Adeus, filho do nordeste, / Adeus, poeta e ator”)³⁷⁶. Notemos que a palavra “adeus” é bastante utilizada para enfatizar emoções projetadas (tristeza e saudade), ao mesmo tempo que funciona como estratégia de memorização dos versos.

³⁷² Folh. 6, Bloco IB, p. 6.

³⁷³ *Id. Ibid.*

³⁷⁴ Folh. 7, Bloco IB, p. 3.

³⁷⁵ *Idem*, p. 8. Grifo nosso.

³⁷⁶ Folh. 9, Bloco IB, p. 7.

Para finalizar o comentário geral sobre esses folhetos, citamos o cordel, escrito por Marcelo Soares, sobre a morte de Frei Damião. Tendo em vista a exaltação da imagem do Frei, o poeta reforça qualidades ligadas ao exercício da religião, ao dizer que o Frei (“foi o maior capuchinho / que o Nordeste conhece”)³⁷⁷ ; (“deu sua alma a Jesus / e fez dele seu caminho / pregando sua palavra / com muito amor e carinho”)³⁷⁸.

Para reforçar a boa imagem do Frei, Marcelo Soares utiliza o lugar da quantidade, isto é, “lugar comum que afirma que alguma coisa é melhor do que outra por razões quantitativas”³⁷⁹, nos seguintes versos: (“Se se contasse as cidades / em que foi Frei Damião [...] / não se contaria ao certo / todas com exatidão”)³⁸⁰; (“suas benções confortavam / muitas pessoas doentes / cegos, surdos, aleijados / prostitutas e indigentes”)³⁸¹. O lugar da quantidade foi utilizado nesses versos para ressaltar a superioridade do Frei, tornando a homenagem póstuma pertinente de ser feita pelo poeta.

Contudo, o lugar da qualidade, isto é, aquele que aparece na argumentação quando se contesta a virtude do número e ressaltam-se qualidades e características, é o mais explorado pelos poetas, nos folhetos fúnebres. Nesses casos, especificar e focalizar o(s) indivíduo(s) em questão é melhor do que generalizar, uma vez que o único “[...] pode exprimir-se por sua oposição ao comum, ao corriqueiro, ao vulgar”³⁸².

O elogio, no interior do gênero epidítico, funciona, por si só, como lugar de qualidade que, por sua vez, permeia também os gêneros político e deliberativo, antes vistos como mais argumentativos do que o epidítico, o que nos leva a concluir, e mesmo a valorizar, a dimensão argumentativa do gênero epidítico e a importância do seu estudo para a argumentação.

Para finalizar as análises dos folhetos do primeiro Bloco Temático, falaremos um pouco do poeta-repórter José Soares e de seu folheto intitulado *A morte de Elvis Presley*, publicado em Pernambuco, em 1977. Nosso intuito não é utilizar esse folheto como

³⁷⁷ Folh. 15, Bloco IB, p. 2.

³⁷⁸ *Idem*, p. 1.

³⁷⁹ PERELMAN; TYTECA, 1958/2005, p. 97.

³⁸⁰ *Idem*, p. 4.

³⁸¹ *Idem*, p. 3.

³⁸² PERELMAN; TYTECA. 1958-2005, p. 102.

paradigma de análise para o Bloco Temático, mas sim explorar alguns elementos de forma mais vertical, associando-os ao *ethos* prévio do poeta, extraído de dados biográficos, ao *ethos* discursivo construído no folheto, ao *pathos* projetado e ao *logos*, além dos elementos paratextuais, como o título e a ilustração de capa, por exemplo.

5.1.1. O poeta-repórter José Soares

Primeiramente, para apreender parte do *ethos* prévio de José Soares (1914-1981), ou seja, sua imagem construída fora de seus **cordéis midiáticos**, por pesquisadores e leitores, buscamos dados biográficos do poeta. Baseamo-nos em um folheto autobiográfico, escrito em 1974, no texto que seu filho Marcelo Soares escreveu para ser veiculado no *site* da Casa de Rui Barbosa (2009), em trechos do livro *A voz dos poetas*, de Orígenes Lessa (1984), nos relatos de Joseph Luyten (1984), em sua tese de doutorado, intitulada *A notícia na literatura de cordel*, e na apresentação que Marck Dinneen (2007) fez na antologia de poemas de José Soares, publicada pela Editora Hedra.

De todos os dados biográficos coletados, alguns devem ser destacados, no intuito de percebermos não só a trajetória de vida do poeta, tanto pessoal quanto profissional, mas como essa trajetória contribui para a caracterização da identidade social e mesmo discursiva do poeta em questão.

Apesar da polêmica em torno da designação poeta-repórter atribuída a José Soares, conforme já citado por nós no item 3.5.1.3, é importante destacar que o poeta tinha mesmo uma predileção por temas do momento e, segundo seu filho, Marcelo Soares, José Soares preferia (“as histórias que passam, mas que se vendem na hora em que a família tá com fome [...] O caso de época vende hoje, o feijão é hoje que a gente precisa, amanhã é outra conversa”³⁸³).

Soares era um exímio leitor de jornais. Acompanhava diariamente os noticiários, tanto no rádio quanto na TV e no jornal impresso, pesquisava determinado assunto e entrevistava pessoas, a fim de se informar melhor sobre os detalhes de um

³⁸³ LESSA, Orígenes. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984. (Literatura Popular e Verso – Estudos nova série), p. 34.

acontecimento. Às vezes se preparava para esperar a morte de alguma pessoa, ou seja, estudava a vida do sujeito e ficava esperando o desfecho ser publicado pela mídia de informação. Quando saía o comunicado, fechava os últimos versos do folheto e corria para a “cadernografia”, a fim de reproduzir os folhetos. A exemplo disso, podemos citar o folheto *A lamentável morte de Sua Santidade O Papa João XXIII*, que foi escrito enquanto o Papa agonizava.

José Soares acreditava que os meios de comunicação ajudavam o poeta popular, inspirando-o e oferecendo-lhe temáticas para a composição dos folhetos, ao contrário do que diziam alguns pesquisadores da época. Marcelo Soares nos conta que uma das lembranças que o seu pai deixou foi a de, todas as noites, assistir aos noticiários, tendo sempre lápis e papel pautado à mão.

Além disso, cuidava do título do folheto como um jornalista que precisava inventar uma manchete apelativa para dar visibilidade ao fato narrado. Dava muita importância também à primeira estrofe, de modo a deixar o leitor intrigado e motivado a continuar a leitura, tal conforme salienta Marck Dinneen³⁸⁴. Os versos que iniciam o folheto *A corrupção de hoje em dia* são um exemplo desse cuidado.

Leitores vou descrever
Com a máxima perfeição
O que se ver hoje em dia
Por causa da corrupção
Se não for certo o que digo
Pode me dar o castigo
Que perdôo de coração³⁸⁵

Embora tenha tido muitas influências do universo da cantoria, tendo como exemplo nomes célebres, como o do cantador e tio Inácio da Catingueira (1845-1879), não costumava declamar ou cantar seus poemas na feira.

Em sua biografia, escrita em versos e ilustrada com xilogravuras de Jerônimo Soares, um de seus filhos, Zé Soares, como preferia ser chamado, relata a boa repercussão do seu primeiro folheto, *A descrição do Brasil por Estados*, publicado em 1929, quando o

³⁸⁴ MARCK, Dinneen. *Introdução e seleção Marck Dinneen*. In: SOARES, José, *Cordel*. São Paulo: Hedra, 2007. (Biblioteca de cordel)

³⁸⁵ SOARES, José. *A corrupção de hoje em dia*. Pernambuco: [s.e.], [s.d.], p. 1.

poeta tinha 15 anos, o que o motivou a continuar a carreira de cordelista, tornando-se depois também editor de seus folhetos.

José Soares se lançou no mercado do cordel com coragem e persistência, conforme podemos perceber nos versos, presentes em sua biografia: (“Soares vendia o livro / acanhado e sem ter jeito / não era desenvolvido no ramo / não estava feito / mas persistiu com coragem / vendeu na raça e no peito”)³⁸⁶. Foi agricultor, pintor, pedreiro em Recife, no Rio de Janeiro e (“nunca viveu de moleza / sempre a vida lhe foi dura”)³⁸⁷. Dentre seus folhetos mais célebres, podemos citar: *O homem na lua* (1969); *O homem que casou com uma porca em Alagoas* (1973); *O futebol no inferno* (1974); *Acabou a gasolina? Ou a gasolina acabou?*, etc.

A agilidade do poeta para escrever um folheto também é uma das virtudes que mais o colocava à frente na produção e na venda dos folhetos. Chegava a escrever um folheto em 30 minutos, conforme ele mesmo reconhece em alguns versos de seu poema autobiográfico, a saber: (“Soares escreveu cento / e quarenta originais / começou com 15 anos / nem sequer era rapaz / um livro de 8 páginas / em meia hora ele faz”)³⁸⁸.

Esse breve relato já nos permite inferir parte do *ethos* prévio de Zé Soares, e o viés jornalístico desse *ethos* parece-nos uma das facetas mais evidentes. Vejamos, a partir da análise, a seguir, do folheto *A morte de Elvis Presley*, se esse *ethos* prévio se confirma, se se projeta discursivamente na poesia do cordelista.

5.1.2. O poeta-repórter José Soares e a morte de Elvis Presley

O folheto “A morte de Elvis Presley” não deve ser visto como um folheto prototípico e representativo de todo o bloco temático I, uma vez que a ordenação e a focalização das estratégias discursivas e argumentativas vão variar de folheto para folheto. Uma vez que nosso intuito é perceber o ponto de vista do poeta, a partir das categorias do *ethos*, do *logos* e do *pathos*, daremos ênfase à relação que se estabelece entre estratégias e as referidas categorias de análise.

³⁸⁶ SOARES, José. *Biografia do poeta José Soares*. 1974, p. 10. (acervo da biblioteca Amadeu Amaral).

³⁸⁷ *Idem*, p. 14.

³⁸⁸ SOARES, José. *Biografia do poeta José Soares*. 1974, p. 25. (acervo da biblioteca Amadeu Amaral).

A começar pela análise da capa, podemos perceber que José Soares se autodenomina poeta-repórter, trazendo essa designação entre parênteses, como uma informação complementar ligada à sua identidade, enquanto autor do folheto. No título, o poeta utiliza um sintagma nominal, em que o foco recai sobre o substantivo ‘morte’ e não sobre o complemento nominal que traz o nome do cantor. Essa estratégia permite focalizar o acontecimento, sem deixar de lado seu protagonista, que tem a imagem reforçada pela foto do cantor, localizada logo abaixo do título.



Figura 37: Capa do folheto “A morte de Elvis Presley”

A foto destaca toda a imponência do cantor em *performance*, no lugar de trazer imagens do caixão, do enterro ou mesmo do defunto, pois o objetivo é homenagear o cantor, exaltando a sua imagem.

O poema começa incitando o efeito patêmico da comoção, por meio da narração da reação das pessoas ao acontecimento: (“Elvis Presley foi um mito / que nos Estados Unidos / morreu deixando um suspense / de gritos dores e gemidos / choros e ataques histéricos / muita gente contundido”³⁸⁹). A situação descrita parece nos levar para um espaço caótico promovido por uma multidão de fãs em profunda lamentação e inconformada com a notícia da morte de seu ídolo.

Esse mesmo cenário é descrito em outras estrofes, nas quais o poeta procura mostrar uma reação patêmica amplificada dos fãs, após receberem a notícia do falecimento do cantor: (“Diversas crises histéricas / com gemido barulhento / aquele caso de morte / trasia constrangimento / um senhor deu um ataque / morreu no mesmo momento”)³⁹⁰. Além disso, (“No dia do seu enterro / acabou-se muita gente / de emoção e ataque / de crises e acidente / coisas que nos grandes casos / já se tornou comumente”)³⁹¹. Neste último trecho, é importante destacar a relação que o poeta faz entre a morte de Elvis e os “grandes casos”, o que enfatiza a importância do acontecimento narrado bem como da reação emocional das pessoas diante dele.

³⁸⁹Folh. 12, Bloco IB, p. 2.

³⁹⁰ *Idem*, p. 4.

³⁹¹ *Idem*, p. 8.

Se a reação ao fato é descrita de forma comovente, baseada em um profundo lamento por parte das pessoas, o acontecimento também é descrito dessa forma, conforme nos revela o trecho em que o poeta interpela o leitor-ouvinte: (“Terminei caros leitores / nada mais tenho a dizer / o **triste acontecimento** / estou disposto a vender [...]”)³⁹². O tom de lamentação do poeta nesses versos não o impede de assumir a sua função de poeta-repórter, que precisa vender seus folhetos e se aproveita dos acontecimentos impactantes para compor seu poema.

Com relação ao *logos* poético, José Soares lança mão de dados precisos como a data do acontecimento (“[...] a 16 de agosto / a profecia se cumpriu / causando grande tumulto / quando a notícia eclodiu”)³⁹³, a fim de imprimir veracidade e reforçar a credibilidade do relato. O poeta faz alusão a uma profecia, que se efetivava com a morte do ídolo, talvez para cumprir com as exigências rítmicas da estrofe, ou mesmo para introduzir um elemento enigmático em torno do acontecimento, dando um ar de mistério em torno das possíveis causas da morte do rei do rock.

Para dar ainda mais credibilidade ao acontecimento narrado, o poeta cita a televisão como a primeira a noticiar o acontecimento, buscando, com isso, transferir essa credibilidade para seus versos, já que para saber quem foi o primeiro a noticiar é preciso estar sintonizado na transmissão, de forma sincrônica, tal como o bom poeta-repórter deve fazer.

Soares traz também outras informações que contribuem para a construção da credibilidade do *logos* poético, a exemplo do testemunho ocular do empresário do cantor, Joe Espósito, que reproduzimos nos seguintes versos: (“[...] a 16 de agosto / faleceu aquele artista / um senhor seu empresário / foi testemunho de vista”)³⁹⁴.

O poeta cita as especulações em torno das causas da morte de Elvis Presley e afirma que a causa (“[...] ninguém não suponharia / que fosse uma overdose / ou cardíaca arritmia / tudo era suposição / só isso aí se previa”)³⁹⁵. No entanto, o poeta cita a voz dos três guarda-costas do cantor, como argumento de autoridade, pois eram pessoas muito

³⁹² Folh. 12, Bloco IB, p. 8.

³⁹³ *Idem*, p. 3.

³⁹⁴ Folh. 12, Bloco IB, p. 3.

³⁹⁵ *Idem*, p. 4.

próximas. Os guarda-costas disseram que ele utilizava (“cocaína em desabor / e isso ajudou bastante / na morte do seu senhor”)³⁹⁶. Além disso, a estrofe seguinte, repleta de repetições da palavra “pílula”, reforça o exagero com que o cantor tomava remédios, o que reforça a hipótese de overdose como causa da morte do cantor: (“Disseram que ele tomava / **pílulas** para trabalhar, / **pílulas** para dormir, / **pílulas** para acordar / **pílulas** para emagrecer, / **pílulas** para engordar”)³⁹⁷. Soma-se ao exagero na utilização de remédios controlados o fato de que, segundo os seguranças de Elvis Presley, o cantor (“só vivia perturbado, / a sua mente avisando / que seria assassinado / essa fato imaginário / o deixava acabrunhado”)³⁹⁸.

A partir da análise desses trechos, podemos perceber que o poeta constrói sua opinião sobre a causa da morte de Elvis Presley baseada em testemunhos de terceiros, o que, a princípio, garante certo distanciamento do acontecimento e de suas possíveis causas, conforme fazem os jornalistas, quando noticiam a morte de alguma personalidade.

Por fim, destacamos os elogios póstumos que também aparecem ao longo do folheto. Na quinta página, o poeta caracteriza Elvis Presley como (“astro valoroso”) e alguém que (“[...] não tinha competidores / foi primeiro sem segundo / principalmente na terra / de onde foi oriundo”)³⁹⁹. O poeta ressalta ainda o sucesso de vendas do cantor: (“[...] em todo show que ele deu, / em vendas de gravação, / todos os recordes bateu”)⁴⁰⁰.

Podemos concluir que, no folheto sobre a morte de Elvis, aparece, de forma diluída, grande parte dos elementos presentes nos esquemas argumentativos propostos para o estudo dos folhetos que tematizam a morte. De fato, a focalização de cada elemento e as suas implicações ao longo do texto vão variar de folheto para folheto. Contudo, a presença deles é bastante significativa na construção discursiva do *ethos*, do *logos* e do *pathos*, no decorrer da análise proposta.

Dessa forma, vimos que a projeção da comoção, enquanto efeito patêmico a ser suscitado no público-alvo, deu-se através da reação das pessoas e da descrição do

³⁹⁶ *Idem*, p. 6.

³⁹⁷ *Id*, *Ibid*. Negrito nosso.

³⁹⁸ *Id*, *Ibid*.

³⁹⁹ *Idem*, p. 5.

⁴⁰⁰ *Idem*, p. 7.

acontecimento, o que reforça a lamentação diante da morte do cantor; e do elogio ao cantor, enquanto recurso epidítico, baseado nas virtudes de Elvis, ligadas à sua consagração musical.

Passemos agora à análise dos folhetos que compõem o Bloco Temático II, os quais tematizam acontecimentos que costumam suscitar um efeito patêmico de estranhamento no leitor-ouvinte, por trazer um universo de representações, cujos elementos constitutivos beiram o inominável, o bizarro, o sobrenatural, o sensacional ou aquilo que se desvia de uma norma comportamental reconhecida e seguida pela maioria dos indivíduos de uma sociedade. Se pensarmos no texto jornalístico, podemos aproximar essa forma de composição poética aos textos intitulados como *faits divers*.

O Bloco II se diferencia dos demais blocos no sentido de que é o que mais se aproxima dos textos veiculados pela imprensa popular que, de acordo com Emediato, é a que mais se baseia em uma razão catártica, na qual vemos uma projeção de efeitos patêmicos (repulsa, ódio, estranhamento, medo, indignação, etc) que visam a situar “[...]o leitor no limite entre o real e a ficção por meio de efeitos diversos, como a amplificação, a metáfora e a personificação”.⁴⁰¹

5.2. O bizarro em forma de poesia: aspectos argumentativos no cordel-*fait divers*

O Grande Dicionário Universal do Século XIX relaciona alguns temas ao termo *faits divers*: “pequenos escândalos, crimes terríveis, suicídios de amor, operários caindo de uma construção, roubo à mão armada, chuvas torrenciais, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras, acontecimentos misteriosos, execuções, casos de antropofagia, sonambulismo, letargia, casos de salvamento e fenômenos esquisitos da natureza, como gêmeos xifópagos, bezerros com duas cabeças...”. No entanto, quando pensamos na relação entre cordel e *faits divers*, estamos pensando em uma narrativa que tematiza o acontecimento pelo viés do sensacionalismo, do bizarro e do sobrenatural.

Sabe-se que essas temáticas não são exclusividade do discurso de informação midiático, uma vez que se trata de estruturas narrativas já muito difundidas na oralidade, nos causos, nos contos, nos exemplos e nos poemas que são levados pela boca do povo.

⁴⁰¹ 2009, p. 55.

Certamente, os *faits divers* se fortaleceram com a sua consolidação impressa no suporte jornal, a exemplo dos jornais franceses *Nouvelles Ordinaires* e *Gazette de France*, publicados entre 1560 e 1631. No entanto, conforme afirma Angrimani, antes dos jornais, já existiam formas de publicação nas quais as narrativas sensacionalistas circulavam:

Antes do surgimento desses primeiros jornais, quando ocorriam acontecimentos que chamavam a atenção e mexiam com a imaginação do público francês, eram transformados em publicações, chamadas "occasionnels", brochuras com seis a 16 páginas, que traziam uma ilustração junto ao título⁴⁰².

Em 1841, há relatos de vendedores de *canards* que saíam às ruas, na França, gritando para chamar a atenção do público para suas manchetes mirabolantes, à moda dos *Zeitungssinger* alemães e dos cantadores, cordelistas e folheteiros brasileiros.

Se o conteúdo do *fait divers* já era bastante difundido no meio jornalístico e fora dele, o termo aparece pela primeira vez no *Petit Journal*, em 1863, em Paris, e se consolida quando o escritor Joseph Kessel funda, em 1928, o jornal chamado *Détective*⁴⁰³.

Para Ida Lúcia Machado, o *fait divers* pode ser visto como um “[...] “coquetel”, no qual a composição da notícia se faz por meio da mistura de “doses” de efeitos de ficção “despejadas” sobre efeitos de real”⁴⁰⁴. Sem adentrarmos sobre a distinção entre esses efeitos, podemos dizer que o que parece constituir os efeitos de ficção “despejados” nos *faits divers* está intimamente ligado ao extraordinário, ao sensacionalismo com que o acontecimento é narrado, à medida que entram em cena elementos bizarros, macabros, absurdos, que mexem com as emoções do leitor-ouvinte, emoções que podem ser traduzidas, grosso modo, pelo “medo do absurdo existencial”⁴⁰⁵.

⁴⁰² ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue* – um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.

⁴⁰³ Informação obtida em um dossiê sobre *fait divers*, realizado por: Barillaud, Bieque, Dahlet (1985, 76-88) *apud* MACHADO, Ida Lúcia. O charme discreto da transgressão de gêneros na poesia. In: MARI, H. *et alli. Análise do Discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 89.

⁴⁰⁴ MACHADO, 2003, p. 88. É importante destacar que, nesse artigo, a autora concebe a poesia que se apropria do *fait divers* enquanto gênero transgressivo, em função da quebra de expectativa de leitura que ele pode provocar no leitor de poesia. Não entraremos nessa questão, apesar de pertinente ao nosso estudo, justamente por termos consciência de sua discussão e do tamanho que ela ocuparia neste momento. Dessa forma, deixaremos essa reflexão para um momento mais oportuno.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 91.

Parece-nos ainda que esse “medo do absurdo existencial”, causado pelas narrativas à moda dos *faits divers*, é também a resposta para o interesse do leitor por esse tipo de temática, uma vez que, estando no lugar de observador do acontecimento narrado, o leitor-ouvinte se sente aliviado por não ser vítima daquilo que tanto o amedronta, podendo inclusive se divertir com o humor suscitado pela apresentação sensacionalista do fato. A exemplo disso, podemos citar os folhetos *A briga de 2 quengas por causa de um pé de coco*, de Marcelo Soares, e *O homem que se casou com uma porca em Alagoas*, de José Soares, cujos títulos já revelam as doses de humor associadas ao acontecimento narrado. O aspecto lúdico do *fait divers*, associado a elementos que suscitam estranhamento e medo, pode desencadear certa faceta do humor, ou seja, o humor negro⁴⁰⁶, meio macabro, meio escatológico.

A propósito do sensacionalismo, comumente associado ao *fait divers*, Marialva Barbosa, ao se debruçar sobre a temática “jornalismo popular e sensacionalismo”, caracteriza-o como algo massivo que “interpela ao imaginário de uma ampla maioria da população, ainda que, por preconceito, seja costumeiro vincular esse tipo de conteúdo ao gosto popular”⁴⁰⁷. A autora complementa dizendo que “as notícias sensacionais têm ao mesmo tempo a estrutura dos melodramas, dos romances folhetins, das telenovelas, embora os personagens agora sejam retirados de uma realidade objetiva”⁴⁰⁸. Há uma edição fantasiosa da realidade vivida/experimentada sem deixar a verossimilhança de lado, o que garante o caráter noticioso da narrativa.

A autora afirma ainda que os relatos sensacionalistas na imprensa escrita, sobretudo no jornalismo popular, repetem, com as adequações necessárias ao tempo de sua construção, os mitos, as figuras, as representações de uma literatura popular existente na Europa Ocidental, desde o século XVI. Daí, a estreita relação, como não

⁴⁰⁶ Sobre o humor negro, ver a tese: MAGALHÃES, Helena M. Gramiscelli. [...] *e o negro amarelou*: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro (tese de doutorado). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras PUC/Minas, 2008. A autora utiliza o pensamento do poeta e ensaísta francês André Breton, para quem o “humor negro é o oposto da jovialidade, da alegria ou do sarcasmo; é uma reviravolta sempre absurda do espírito, parcialmente macabra e parcialmente irônica e inimiga mortal do sentimentalismo [...]”. (BRETON, André. *Anthology of black humor*. Tradução para o inglês Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights Books, 1997).

⁴⁰⁷ BARBOSA, Marialva. *Jornalismo popular e o sensacionalismo*. Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=3&s=9&a=31>. Acesso em: 14 ago. 2010, p. 5

⁴⁰⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 4.

poderia deixar de ser, entre as narrativas que circulavam na oralidade e aquilo que depois passou a ser impresso nos jornais e nos folhetos (folhas volantes, por exemplo).

Ao analisar a imprensa sensacionalista contemporânea, Ana Lucia Enne⁴⁰⁹, fazendo uma compilação de estudos realizados por outros autores, lista uma série de características desse tipo de imprensa, dentre as quais destacamos: a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual; b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando uma relação de cotidianidade com o leitor; c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (“tremor de medo”); d) a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta na construção da narrativa. Notemos que tais características podem ser associadas ao *fait divers* de um modo geral.

Os autores⁴¹⁰ que se interessam não só pelo *fait divers*, mas pelo folhetim, pelo melodrama, pela telenovela e outros gêneros que são comumente associados ao relato sensacionalista, desenvolvem as suas contribuições teóricas, mas sempre retomam as formulações de Roland Barthes sobre o *fait divers*, as quais, a nosso ver, são as que melhor refletem as principais características desse gênero discursivo.

Roland Barthes⁴¹¹, ao analisar a estrutura do *fait divers*, o define, opondo-o a outras formas de tratamento da informação midiática. O tradutor da obra original em francês (*Critique et vérité*) opta por chamar o *fait divers* de notícia, por não haver um termo exato em português, mas ressaltamos que, ao longo do texto, Barthes apresenta certas especificidades relativas ao gênero, que destacamos a seguir.

A primeira delas é o fato de que um *fait divers* começa quando “o mundo deixa de ser nomeado, submetido a um catálogo conhecido (política, economia, guerras, espetáculos,

⁴⁰⁹ ENNE, Ana Lucia S. O sensacionalismo como processo cultural. In: Revista *ECO PÓS*, v.10, n. 2, julho-dezembro 2007, p. 71.

⁴¹⁰ Dentre os teóricos, destacamos. RAMOS, Roberto. Roland Barthes: semiologia, mídia e *faits divers*. In: *Revista Famencos*. Porto Alegre, n. 14, abr. 2001; BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007; MEYER, Marlise. *Folhetim*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. ENNE, Ana Lucia S. *O sensacionalismo como processo cultural*. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewFile/2/62> Acesso em: 14 ago. 2010.

⁴¹¹ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ciências, etc.)”⁴¹², uma vez que veicula uma informação monstruosa, inominável, cuja narrativa está contida de forma imanente, não sendo necessário conhecer nenhum episódio anterior para entendê-la.

Segundo o autor, a imanência do *fait divers* pode ser reduzida a dois tipos: o primeiro deles costuma deslocar a causa do acontecimento para elementos da narrativa que podem ser vistos como “essências emocionais”, simbolizadas por seres que apresentam algum tipo de fragilidade, a exemplos das crianças, dos velhos e dos animais. Isso pode ser percebido em quase todos os folhetos que compõem o Bloco II. Crianças, mulheres e animais aparecem como elementos centrais, fragilizados por alguma situação obscura da qual são vítimas⁴¹³.

Apesar de os poetas trazerem, no interior dos folhetos, as causas para tais acontecimentos, os títulos são produzidos, tendo em vista esse deslocamento do qual fala Barthes, ou seja, há um enfoque nos elementos que podem potencializar/amplificar determinados efeitos patêmicos visados, como a repulsa, o medo e a indignação, à medida que esses seres fragilizados se envolvem em um acontecimento bizarro ou sobrenatural, por exemplo. A expectativa de leitura diante de um *fait divers* sempre terá como pano de fundo o espanto/estranhamento causado por algum elemento da narrativa.

Para exemplificar essas “essências emocionais” das quais fala Barthes, podemos citar uma sequência de quatro cordéis, cujos elementos que causam espanto se assemelham por focalizarem a figura de bebês. São eles: *Bebê Diabo apareceu em São Paulo*; *O bebê diabo - a história do menino que nasceu com 2 chifres e peludo em São Bernardo do Campo – São Paulo*; *O exemplo do menino que nasceu com duas cabeças*; e “*O exemplo da menina peluda de Paranatama*”. Dos quatro folhetos, analisaremos apenas os dois primeiros, a título de exemplificação.

As semelhanças entre esses folhetos vão além da presença de bebês associada a um acontecimento bizarro. Todos eles compartilham valores morais e religiosos que

⁴¹² *Id, Ibid*, p. 58.

⁴¹³ Ida Lúcia Machado desenvolve um paralelo entre a tragédia clássica e o *faits divers*, através de elementos comuns aos dois gêneros. Dentre eles, destacamos o protagonista principal, sempre vitimado pelas forças e pedras do destino, encontra-se em um mundo hostil que o faz sentir-se isolado e à mercê de forças negativas. MACHADO, Ida Lúcia. Le fait divers: tragédie moderne? In: *Rencontres*, n.6. São Paulo: Educ/Departamento de Francês PUC-SP. [s.d.].

influenciam ou interferem na forma como o acontecimento bizarro é relatado, situando-o em um universo de representações sociais que o vê como um castigo causado por alguma transgressão às normas de conduta morais, fomentadas na sociedade, para regular o comportamento dos indivíduos.

No folheto *Bebê Diabo apareceu em São Paulo*⁴¹⁴, João de Barros inicia o poema caracterizando o acontecimento como (“**um caso horripilante** / que deu-se recentemente / no Estado Bandeirante / dos fatos acontecidos / este é **o mais repugnante**”)⁴¹⁵. Esse acontecimento espalhou horror a todos os que o testemunharam, deixando (“a pobre da enfermeira / pálida e com muito medo”)⁴¹⁶.

Após caracterizar o acontecimento como horripilante e repugnante, o poeta o problematiza, apresentando-o como sendo um castigo dado por Deus às atitudes da mãe do bebê que, ao descobrir que estava grávida, queixava-se constantemente das limitações que a gravidez lhe proporcionava. A própria mãe costumava chamar o feto de diabo: (“todo o meu atrapalho / é este diabo no bucho”)⁴¹⁷.



Figura 38: Capa do folheto “Bebê Diabo Apareceu em São Paulo”

Após o nascimento, o bebê é caracterizado como (“[...] felpudo com cauda e chifres / duas patas como bode”; “[...] e rosna como cachorro / é audacioso e brabo / não tem mais o que saber / só pode ser o diabo”). A ilustração de capa do próprio autor, conforme figura à esquerda, representa bem a descrição feita pelo poeta nos versos acima. Notemos que no título o verbo “aparecer” substitui o verbo “nascer”, tendo em vista o fato de que, durante a narrativa, a ação enfatizada no relato está ligada ao aparecimento do bebê e

não ao seu nascimento, como se, num passe de mágica, um bebê diabo tivesse surgido, conforme sugere o título. Esse uso estratégico do verbo “aparecer” parece reforçar o caráter sobrenatural e bizarro do acontecimento.

⁴¹⁴ Folh. 1, Bloco II.

⁴¹⁵ Folh. 1, Bloco II, p. 1. Grifos nossos.

⁴¹⁶ Folh. 1, Bloco II, p. 3.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 1.

A mesma estrutura discursivo-argumentativa pode ser observada no folheto *O bebê diabo – A história do menino que nasceu com 2 chifres e peludo em São Bernardo do Campo – São Paulo*. O autor inicia o poema reforçando o caráter exemplar da narrativa (“Leitores mais **um exemplo** / apareceu no Brasil / Deus não maltrata ninguém / mas **castiga** bem sutil”)⁴¹⁸, bem como caracteriza o acontecimento bizarro como um castigo divino.

Além de apresentar as causas especificamente ligadas ao nascimento de um bebê diabo, o poeta nos revela também as causas genéricas, associadas ao mau comportamento de vários indivíduos, de um modo geral, tais como (“roubo, crime e desmantelo / grande desonestidade / ambição, dito pilhéria / bebedeira, falsidade / três partes na corrupção / e Deus da Santa Mansão / castiga a humanidade”)⁴¹⁹.

Na sequência dos folhetos, o poeta Antônio da Mulatinha caracteriza o bebê diabo como (“menino peludo e feio / igual o cão perdigueiro / e na hora que nasceu / rasgou logo o travesseiro[...]”)⁴²⁰ e, de forma semelhante ao que fez o poeta João de Barros, culpabiliza a mãe do menino por ter rejeitado a gravidez: (“[...]com preguiça de criar / e querendo desmanchar / o que fez a natureza”)⁴²¹. O poeta critica a falta de integridade moral da mãe como causa do bizarro nascimento de um bebê diabo, o que justifica o castigo enviado por Deus.

5.2.1. O cordel-*fait divers*: imagem de si e efeitos de patemização projetados no discurso

O *fait divers* é o gênero discursivo que mais potencializa a lógica das paixões, distanciando-se do *logos* da mídia, uma vez que veicula notícias “[...] dissolvidas na condição de “desviantes”, reforçando o caráter geral da leitura”⁴²². Essa condição “desviante”, segundo Antônio Serra, não está fora da norma, “mas é a expressão mesma

⁴¹⁸ Folh. 13, Bloco II, p. 1. Grifos nosso.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 1.

⁴²⁰ *Idem*, p. 2.

⁴²¹ *Idem*, p. 6.

⁴²² SERRA, Antônio. *O desvio nosso de cada dia* – a representação do cotidiano num jornal popular. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, p. 29.

de sua ambiguidade”⁴²³, pois “o desviante não é aquele que lê a norma diferentemente, mas é o que lê na norma aquilo que ela se esforça em ocultar”⁴²⁴.

A exemplo disso, o autor cita o comportamento de um ladrão que, ao se apropriar indevidamente do que pertence a outra pessoa, procura ocultar a desigualdade social existente entre ele e a sua vítima. O mesmo acontece com quem pretende fazer justiça com as próprias mãos, ou seja, a ação criminosa é uma suposta reação a algo que também se constitui enquanto desvio de uma norma. Nesse sentido, o sensacional, o bizarro e o estranho, relativos ao *fait divers*, parecem advir desses “desvios”, tendo em vista as normas de referência que regem os comportamentos sociais.

Com relação aos efeitos patêmicos projetados nos cordéis-*faits divers*, a partir desses “desvios”, podemos dizer que o espanto/estranhamento⁴²⁵ é o primeiro deles. Sendo que esse efeito patêmico pode evoluir para o medo, para o horror e para a indignação, em dosagens também variadas, o que nos faz pensar em um esquema argumentativo que, baseando-se na representação discursiva do bizarro, do sobrenatural e do estranho, e em valores morais - ligados à integridade física e psicológica dos indivíduos - projeta uma opinião que assume o TOM de aconselhamento, de modo que o poema passa a funcionar como um exemplo que não deve ser seguido.

Nos dois folhetos anteriormente analisados, a saber: *Bebê Diabo apareceu em São Paulo; O bebê diabo - a história do menino que nasceu com 2 chifres e peludo em São Bernardo do Campo – São Paul*, o aconselhamento está presente de forma explícita ao final do poema. No primeiro deles, o cordelista reforça o caráter exemplar do relato, dizendo que suas dicas devem “servir como espelho”, no sentido de servir como um modelo ideal de conduta moral a ser seguida.

Apenas dei umas dicas
Para servir como espelho
Reservei algumas linhas
Para lhe dar um conselho

⁴²³ *Idem*, p. 23.

⁴²⁴ *Id*, *ibid*.

⁴²⁵ Estamos aqui distinguindo o espanto/estranhamento, do medo e do horror, pois acreditamos que essas emoções possuem graus diferenciados de impacto sobre os indivíduos. O espanto estaria para a surpresa e para o estranhamento, assim como o medo para o temor e o receio, e o horror, por sua vez, estaria relacionado à uma forte impressão de repulsa ou desagrado diante do acontecimento.

Quando encontrar o moleque
Procure meter-lhe o rêlho⁴²⁶

No segundo folheto, após o relato exemplar, o poeta também se projeta enquanto conselheiro, assumindo quase um TOM de alguém que ordena, o que é reforçado, na materialidade do texto, pelo uso de verbos no imperativo. O poeta não se implica no conselho, como se ele estivesse acima dos desmantelos que causam tais castigos divinos e possuísse legitimidade suficiente para, na condição de profeta a serviço de Deus, servir de exemplo e aconselhar os demais indivíduos.

Não querendo ter família
Não invente de casar
Não namore não se amigue
Vá trabalhar e rezar
Pra não haver embaraço
Faça um vestido de aço
Deixe de tanto pecar⁴²⁷

O esquema a seguir nos ajuda a entender o processo argumentativo percebido como mais recorrente nesses tipos de cordéis.

⁴²⁶ Folh. 1, Bloco II, p. 8.

⁴²⁷ Folh. 13, Bloco II, p. 7. Grifo nosso.

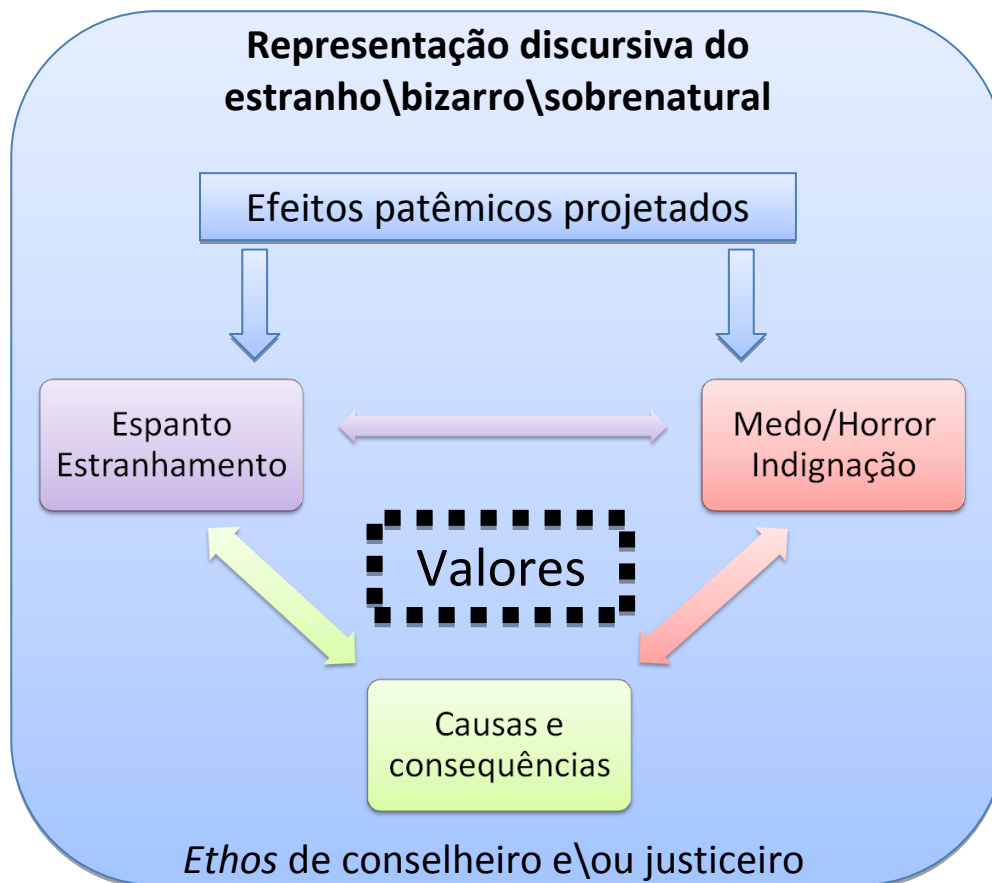


Figura 39: Esquema argumentativo – Bloco II

Embora o *ethos* de conselheiro seja predominante nesses cordéis, em função de seu caráter exemplar, calcado numa avaliação moral que o poeta faz do comportamento dos indivíduos envolvidos, um *ethos* de justiceiro também pode ser incorporado em alguns folhetos. Movido pelo desejo de reordenar, por meio de um discurso moralizante, o poeta assumirá um TOM condenatório da prática desviante.

Há, ainda, dois tipos de *ethos* de justiceiro os quais foram observados nos cordéis-*faits divers*, quais sejam: o primeiro está relacionado ao fato de o poeta reconhecer uma injustiça e apoiar as ações tomadas para contê-la ou remediá-la. A exemplo disso, podemos citar o folheto *O tarado de Palmares e o monstro da Gameleira*⁴²⁸, em que o suposto ‘tarado’, Alcides Fabrício, acusado de violentar uma criança e de arrancar seu fígado e intestino, é preso e condenado pelo crime que cometera. O poeta clama por justiça ou se sente aliviado quando a justiça é feita e o criminoso é preso, o que nos permite visualizar uma reação semelhante a dos poetas que tematizaram a morte por

⁴²⁸ Folh. 9, Bloco II.

assassinato, no Bloco I, isto é, o cordelista projeta um *ethos* engajado diante dos desvios de comportamento moral dos indivíduos.

No entanto, é importante observar que a justiça, nesse caso, não é feita pelo poeta. Ele apenas é expectador da ação realizada por outras pessoas. Já no segundo tipo de *ethos* de justiceiro, é possível verificar que o poeta em ação, busca solucionar um problema ou reparar uma injustiça.

A exemplo disso, podemos citar o folheto *Carta de um jumento a Jô Soares*, em que o poema se apresenta como reação indignada do poeta que “toma as dores” de um jumento, foco de um comentário jocoso do apresentador Jô Soares. A partir dessa reação patêmica, o poeta constrói uma contra-argumentação, por meio de uma suposta carta do jumento, redigida pela escritora Rachel de Queiroz e endereçada ao apresentador, reivindicando uma maior valorização do animal, já que este é muito querido e útil em Quixadá, local citado por Jô Soares, quando disse que um jumento nessa cidade estaria valendo apenas um real.

No início do poema, o autor focaliza o aspecto emocional do acontecimento que está prestes a relatar: (“Trato aqui de outro fato / **capaz de emocionar** / narro sem acanhamento / as queixas de um jumento/ sem nada aqui aumentar”)⁴²⁹. Em seguida, personifica o animal em uma atmosfera sobrenatural: (“**Nesse instante aconteceu algo sobrenatural** / o jegue adquiriu voz / como um ser racional[...]”)⁴³⁰. O animal passa então a se autoelogiar, falando de suas virtudes e dos benefícios que traz para a população nordestina, objetivando fazer com que o apresentador se retrate, dando espaço a ele (o jumento) na televisão.

O TOM jocoso do poema, característica também comum ao *fait divers* jornalístico, repercutiu de tal forma que Klévisson Viana foi convidado a ir ao programa do Jô Soares, para falar um pouco sobre o poema. Esse cordel é um bom exemplo de como o poeta se apropria da mídia e de como a mídia também se apropria do poeta, tornando-o tema da programação e promovendo-o enquanto artista.

⁴²⁹ Folh. 14, Bloco II, p. 1. Grifo nosso.

⁴³⁰ *Idem*, p. 2.

Mesmo que o poeta às vezes aja movido por uma indignação causada em face de uma injustiça, essa reação aparece de forma secundária no cordel-*fait divers*, ao passo que procura evidenciar a má conduta moral dos indivíduos, criticando-a e tornando-a exemplar aos olhos/ouvidos do público. À medida que elabora o quadro de problematização do tema escolhido, perguntando-se o porquê e com que direito, por exemplo, Jô Soares disse que o Jumento estava valendo um real em Quixadá, o poeta apresenta a sua opinião pautada em um julgamento moral das atitudes do apresentador.

Essa mesma linha de raciocínio - em que vemos um poeta questionar constantemente as atitudes dos indivíduos, perguntando-se sobre as causas que os levaram a agir como agem - pode ser observada em outros folhetos. Parta ilustrar, podemos citar o folheto *Ana Paula - a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo*⁴³¹, no qual, conforme próprio título indica, o poeta fala sobre uma jovem que se rifou, em Juazeiro do Norte, para morar em São Paulo. Abraão Batista explicita a sua opinião nos versos do poema, baseando-se em um julgamento de valor, quando afirma que: (“Eu sei bem que Ana Paula / **cometeu uma infração** / botou seu corpo no jogo / - é coisa sem comparação”)⁴³².

Embora tenha cometido um “desvio” à norma, ao rifar o próprio corpo, Ana Paula é vista como vítima de uma condição de vida miserável, a qual procura ocultar, através de suas ações, o que não diminuiu em nada o desrespeito à moral e aos bons costumes que tal conduta tenha suscitado, sob a perspectiva do autor, para quem os maus exemplos começam a ser dados pelos que possuem poder político:

A moral ficou no chão
isso é uma baixaria
que são dos representantes
ou querem só anarquia?
Mas o exemplo vem de cima
Corrupção, dolo e folia.⁴³³

Abraão Batista critica não só a atitude da moça, mas daqueles que compraram os números da rifa e finaliza o folheto assumindo um TOM de conselheiro, interpelando diretamente o leitor, quando diz: (“Portanto, **caro leitor** / se numa rifa botar / um olho,

⁴³¹ Folh. 2, Bloco II.

⁴³² *Idem*, p. 6. Grifo nosso.

⁴³³ Folh. 2, Bloco II, p. 8.

braço ou perna / não vá depois se afabar... / Só não bote “aquilo” nela / pra você não se apagar...”⁴³⁴.

Esse movimento de imagens, que permite ao poeta oscilar entre o conselheiro e o justiceiro, sempre com base em um “desvio” de comportamento, traduz a distinção que Perelman e Tyteca⁴³⁵ fazem entre valores concretos e abstratos. Para os autores, um valor concreto está ligado ao comportamento concreto dos homens, vistos em sua individualidade. Esses valores concretos parecem servir de ponte para se veicular valores abstratos (justiça, solidariedade), hierarquizando-os inclusive, conforme acontece em *Cabrito e as Feras*, quando o homem é colocado como superior ao animal, sendo capaz de matá-lo, como queria o zoológico, ou de salvá-lo, como queria Santa Helena, ao escrever o poema. É possível visualizar a transição da hierarquização dos valores concretos para os valores abstratos, tais como, a justiça e a solidariedade, as quais poderiam, de acordo com a atitude do poeta, reordenar a situação desviante.

Para finalizar este comentário sobre o cordel-*fait divers* e avançar para a análise do folheto ilustrativo desse Bloco Temático, falaremos do segundo tipo ligado à imanência do *fait divers*, de acordo com as reflexões de Roland Barthes.

Trata-se da relação de coincidência ou recorrência suscitada a partir da repetição de um acontecimento ou na forma de aproximação de elementos que estão aparentemente muito distantes, causando, assim, certo espanto no interlocutor. Um bom exemplo dessa aparente contrariedade, tendo em vista o *fait divers* veiculado no jornal, é a manchete “Professora e prostituta”, publicada no jornal *Super Notícias*, em 13 de fevereiro de 2009. Tal título aponta para uma suposta antítese, em que as duas profissões não podem ser exercidas ao mesmo tempo ou, ao menos, não deveriam. A contrariedade parece causar espanto diante dessa manchete.

O mesmo espanto, causado por uma aparente contrariedade, pode ser suscitado nos cordéis em questão. Isso porque, segundo os poetas: a) um bebê, representação humana mais próxima a de um anjo, não poderia/deveria ser retratado como um diabo⁴³⁶; b) uma

⁴³⁴ *Idem*, p. 8. Grifo nosso.

⁴³⁵ (1996/2005, p. 87-88).

⁴³⁶ Folhs. 1 e 13, Bloco II.

jovem não poderia/deveria rifar o próprio corpo para correr atrás de um sonho, pois sempre pode se valer de outros meios⁴³⁷; c) um pai jamais poderia/deveria trocar sua filha por uma carga de farinha e 40 rapaduras⁴³⁸; d) um homem não poderia/deveria molestar outro indivíduo⁴³⁹; e) um indivíduo morto não poderia/deveria reaparecer entre os vivos⁴⁴⁰; f) um homem não poderia/deveria se casar com uma porca⁴⁴¹.

Enfim, no cordel-*fait divers*, a representação discursiva do que simboliza, em nossa sociedade, aquilo que nos causa estranhamento, por se apresentar como bizarro, absurdo ou sobrenatural, é relatado pelo poeta, geralmente, para criticar uma conduta moral. Seguindo o intuito de moralizar, esse tipo de cordel se torna um exemplo que culmina, explícita ou implicitamente, em um conselho dado pelo poeta, sempre no sentido contrário ao que se passa no exemplo relatado.

Assim como na análise do Bloco anterior, selecionamos um dos folhetos que compõem o Bloco II, qual seja: *O Cabrito e as Feras*, escrito em 1984, pelo poeta Raimundo Santa Helena. A condução da análise seguirá os mesmos critérios utilizados anteriormente, ou seja, nosso intuito não é utilizar esse folheto como paradigma de análise para o Bloco Temático em questão, mas sim explorar alguns elementos de forma mais vertical, associando-os ao *ethos* prévio do poeta, extraído de dados biográficos, ao *ethos* discursivo construído no folheto, ao *pathos* projetado e ao *logos*, além dos elementos paratextuais, como o título e a ilustração de capa, por exemplo.

5.2.2. Raimundo Santa Helena: o poeta-marinheiro-sertanejo-repórter

Se não fosse exagerado utilizar uma palavra composta de tantos substantivos, seria através do termo poeta-marinheiro-sertanejo-repórter que definiríamos Raimundo Santa Helena (RSH). Este foi o poeta com quem tivemos maior proximidade, durante a pesquisa de campo, o que nos permitiu, por meio das entrevistas realizadas com o poeta em sua própria casa, em 2008, coletar dados preciosos a respeito da imagem que projeta

⁴³⁷ Folh. 2, Bloco II.

⁴³⁸ Folh. 3, Bloco II.

⁴³⁹ Folhs. 7, 9 e 15, Bloco II.

⁴⁴⁰ Folh. 4, Bloco II.

⁴⁴¹ Folh. 11, Bloco II.

de si em seu discurso. Além disso, pudemos captar elementos importantes para melhor compreender o seu processo de produção textual, repleto de idiossincrasias.

É importante destacar que os cordéis midiaticizados de Raimundo Santa Helena, dentre todos os outros folhetos coletados por nós, são os que mais trazem trechos explícitos da biografia do poeta, fato não muito comum entre os poetas, quando se trata de poemas que dão um enfoque maior aos acontecimentos que se passam no espaço público do que à vida pessoal de seus produtores.

Ao me receber em sua casa, o poeta se apresentou trajando boné e uma camiseta comemorativa dos seus cinquenta anos como cordelista, assim como costuma se apresentar ao ir à feira de São Cristóvão levar os seus folhetos, encontrar os amigos ou mesmo usufruir da culinária e do artesanato típicos do Nordeste. A indumentária é realmente um aspecto importante para o cordelista que se recusou a se apresentar diante de mim de outra forma. A foto ao lado apresenta os trajés do poeta e o local de sua casa onde costuma produzir seus folhetos, guardar documentos, reportagens, fitas K7, fotos, dentre tantas outras coisas.



Figura 40: Foto do poeta Raimundo Santa Helena. Fonte: acervo pessoal. Foto tirada em 02/2008, no Rio de Janeiro.

Sempre de posse de papel, cola e tesoura, além da caneta, o poeta faz das paredes de sua casa um mosaico de recortes de jornais, capas de folhetos, fotos, provérbios, trechos de poemas, orações, de modo que seu processo de produção dos cordéis ultrapassa o limite do folheto e ganha todo o ambiente de sua casa, como se o poeta vivesse mesmo a vida em versos de cordel.

Raimundo Luiz do Nascimento, mais conhecido como Santa Helena, conforme gosta de ser chamado, nasceu em 06 de abril de 1926, “em um trole rodando à vara”. Auto-intitula-se “Paraibense”, pois sempre diz que “sua cabeça nasceu na Paraíba e o restante do corpo nasceu no Ceará”⁴⁴². A maior parte de seus folhetos traz trechos autobiográficos, o que reforça a construção de uma imagem de si constituída através de

⁴⁴² SANTA HELENA, Raimundo. *Plataforma de um poeta de cordel imortal*. Folheto 261, Rio de Janeiro, 25/07/1988.

uma trajetória de vida bastante peculiar que tem como ponto de partida a morte de seu pai, pelo cangaceiro Lampião, durante uma invasão do bando ao sertão de Cajazeiras, na Paraíba, em 09 de junho de 1927.

Em função deste fatídico dia, Santa Helena, aos 11 anos, fugiu de casa com um canivete na mão para vingar a morte do pai. Foi parar em Fortaleza e, acolhido por uma professora, estudou, trabalhou e acabou entrando para a Escola de Aprendizes de Marinheiros do Ceará. Na Marinha, participou da Segunda Guerra e estudou nos Estados Unidos, o que o ajudou na composição de cordéis bilíngues, como o *Brazilian Amazônia*, publicado na ocasião da ECO-92.

Seu primeiro cordel foi declamado a bordo do navio “Bracuí”, em 1945, após o anúncio do final da segunda grande guerra. Em 1984, lançou o folheto *Mãos à Obra nas Escolas*, cuja tiragem de 500 mil exemplares foi distribuída em diversas escolas. Dentre os seus folhetos mais importantes, destacamos ainda os cordéis *Malvinas*, *Guerra de Canudos*, *Massacre dos Ianomâmis*, *Cruzado Furado*⁴⁴³, *Desastre aéreo na TV*, *Nicarágua em dez língua* e o cordel para crianças *O menino que viajou num cometa*⁴⁴⁴. Dentre os últimos lançamentos publicados, destacamos o cordel intitulado *Rio-2012 – Olimpíadas*, *Transplantes* e *Passageiros da paz*, lançado ao vivo pela TVE em pleno ar num avião sobre o oceano atlântico. O poeta possui uma significativa variedade temática em sua obra poética, que vai desde o cangaço, passando por biografias de pessoas importantes - como as dos ex-presidentes Tancredo Neves e Getúlio Vargas - até chegar a temas ligados à educação sexual e à saúde de um modo geral. No entanto, a sua predileção temática e mais recorrente está relacionada à informação divulgada pela mídia, seja impressa, radiofônica ou televisiva.

Para se manter atualizado e garantir a credibilidade das informações que costuma divulgar, o poeta acessa pelo menos três notícias publicadas em meios diferentes; seleciona as que coincidem, a fim de garantir a ‘veracidade dos fatos’; e elabora o poema, imprimindo sempre a sua opinião acerca do acontecimento midiático selecionado. Para elaborar seus **cordéis midiáticos**, o poeta utiliza colagens a partir

⁴⁴³ Seleção feita por Braulio Tavares no livro: SANTA HELENA, Raimundo. Introdução e seleção feita por Braulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2003. Biblioteca de cordel.

⁴⁴⁴ SANTA HELENA, Raimundo. *O menino que viajou num cometa*. Rio de Janeiro: Entrelinhas, 2003.

de matérias de jornais, fotos e documentos pessoais, ocupando todo o espaço em branco de seus folhetos, garantindo, assim, uma boa dose de originalidade em sua produção.

5.2.2.1. Raimundo Santa Helena: *ethos*, *pathos* e *logos* em “O Cabrito e as Feras”

Analisaremos o folheto a seguir com base em quatro **esferas discursivas** complementares ou interdependentes, devido ao fato deste cordel ter sido construído a partir de uma imbricação de discursos que ora se apresenta por meio da poesia, ora por meio de dados biográficos, ora por informações extraídas do discurso de informação midiático, consolidando, juntamente com um *ethos* prévio ligado à tradição do cordel em sua trajetória histórica e oral, uma única imagem de si projetada no discurso, uma imagem multissensorial que perpassa todas essas esferas. Vejamos a figura a seguir, representativa das esferas discursivas que compõem o folheto *O Cabrito e as Feras*:



Figura 41: As esferas discursivas em “O Cabrito e as Feras”

Focalizaremos na análise deste folheto a construção do *ethos* do poeta, mas faremos alusão, vez ou outra, ao *pathos* e ao *logos*, pois acreditamos que, nesse folheto, a projeção da imagem do poeta parece-nos mais marcada e merece, nesse sentido, uma

maior atenção. Ressaltamos, ainda, que a fragmentação metodológica dessas **esferas discursivas** é também importante para o entendimento da noção de *ethos*, pois acreditamos que o poeta escolhido possui um diferencial estratégico, caso comparemos sua produção com a de outros poetas: ele parece imbricar intencionalmente essas esferas, a fim de legitimar determinada imagem de si.

O poema em questão nasce de uma inquietação do poeta diante do desaparecimento misterioso de animais do zoológico do Rio de Janeiro. Diante desse acontecimento, o poeta escreve um poema-homenagem e vai até o local em que um cabrito foi colocado para servir de isca para a suposta “fera”, acusada pelos desaparecimentos. O poeta, acompanhado do repentista Manuel Medeiros, canta os versos em frente ao cabrito, como forma de homenageá-lo. Sendo assim, o poema ganha vida na *performance* do poeta para, só depois, ser publicado em forma de folheto. Por isso, a **esfera performática** foi representada, na figura anterior, como espaço que engloba as demais esferas, permitindo uma consolidação do ***ethos multissensorial*** do poeta também nas demais esferas, por meio da incorporação de um **corpo vocal ritmado**, que se presentifica no interior do texto.

5.2.2.2. O *ethos* do poeta na esfera “literária”

O Cabrito e as Feras foi produzido em 1984 e teve como tematização de base dois acontecimentos distintos que se alternam ao longo do poema. O primeiro aparece no título do poema: trata-se do desaparecimento de animais, de forma misteriosa, do jardim zoológico do Rio de Janeiro. O segundo está ligado ao movimento popular que reivindicava as eleições diretas no Brasil; um momento político bastante significativo e turbulento na época, pois caracterizou a transição do período ditatorial para o republicano, que teve início em 1985, com a posse, por eleição indireta, do presidente José Sarney, após a morte do então presidente Tancredo Neves.

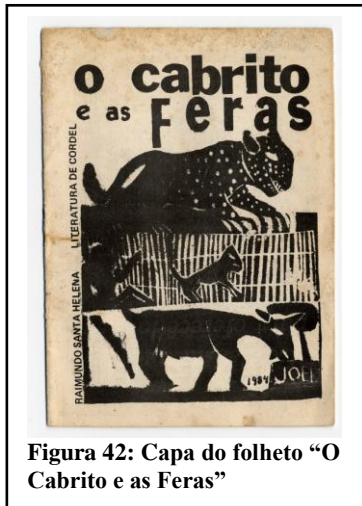


Figura 42: Capa do folheto “O Cabrito e as Feras”

O acontecimento ganha um TOM misterioso, que busca suscitar certo estranhamento no leitor-ouvinte, à moda dos *faits divers*, a partir do momento em que o poeta atribui às “feras” a responsabilidade pelo desaparecimento dos animais do zoológico. As supostas feras são retratadas, pelo xilogravurista Joel na capa do folheto, com expressão facial diabólica, dentes pontiagudos, chifres e rabo, fazendo alusão à encarnação do demônio.

A mistura desses acontecimentos no interior do poema nos permite tecer uma analogia que o próprio poeta sugere entre as feras e os homens, pois, para Santa Helena, o cabrito (“[...] não tem ideia do perigo / vai pra barriga das feras / ou do Homem e eu digo”)⁴⁴⁵, como se os homens da ditadura, os “homos bestiais”, estivessem agindo com a população civil da mesma forma com que as feras estavam agindo com relação ao cabrito.

Cinco anos após publicar este folheto, Santa Helena lançou uma folha volante, produzida artesanalmente por sua esposa, Yara Lêdo Maltez, na qual aparece a mesma xilogravura, envolvida por fragmentos de jornais, por outras imagens, pelo endereço postal do poeta e por alguns versos.

⁴⁴⁵ Folh. 8, Bloco II, p. 2.



Figura 43: Folha volante

No entanto, a xilogravura aparece com modificações. O poeta retira o cercado que protege o cabrito no zoológico, uma imagem humana deitada próximo ao cercado e uma fera em tamanho menor do que a antecedente bem como insere a palavra “povo”, logo abaixo da imagem do cabrito, e a palavra “capitalismo”, abaixo da fera, criando, visualmente, uma dicotomia, que é reforçada pelos versos que acompanham a xilogravura, quais sejam: (“No dito capitalista / “um bom cabrito não berra” / como sou um “mau” cabrito / chifro o rabo de quem erra!”). Tais versos revelam uma das dimensões do *ethos*, descrita por Dascal⁴⁴⁶ como *ethos tematizado*, isto é, aquele em que o enunciador demonstra explicitamente o seu caráter, por meio de um conteúdo declarado nas proposições. O poeta se identifica claramente com o cabrito (povo) ao mesmo tempo em que se coloca numa posição oposta à do pensamento capitalista. Essa analogia é evidente tanto na folha volante quanto no folheto. Contudo, com a limitação de espaço proveniente de uma folha volante, o poeta optou por explorar mais a xilogravura, estreitando o diálogo entre texto e imagem.

Com relação ao folheto, essa mistura de acontecimentos que se alternam aparece em vários trechos, e a ditadura, além do capitalismo, é também comparada a uma fera. A exemplo disso, podemos citar a primeira estrofe do poema que descreve o espaço ligado ao movimento pelas eleições “diretas”, face à ditadura vigente que deixava o povo “sem carne, leite, feijão”:

⁴⁴⁶ DASCAL, Marcelo. O *ethos* na argumentação uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, Ruth (Org). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. A outra dimensão do *ethos*, descrita pelo autor, é a do *ethos* projetado, ou seja, aquele que é construído de forma implícita no texto.

O País faz novo tanque,
Com um possante canhão;
Nosso povo sem “diretas”,
Sem carne, leite, feijão;
E o Jardim zoológico
Do Rio faz necrológico
Do cabritinho “Beltrão”⁴⁴⁷

Ao longo do poema, RSH retoma o espaço em que narra o sumiço dos animais e a estratégia encontrada pelos responsáveis do zoológico de colocar um cabrito como bode expiatório para solucionar o mistério: (“mas voltemos ao cabrito / nosso querido irmão - / sem júri foi condenado, / quero vê-lo libertado / pastando no meu sertão”)⁴⁴⁸.

Ao se aproximar do final do poema, o autor promove um imbricamento entre os dois espaços supracitados, aproximando, através da comparação, a figura do contribuinte cidadão à do “cabrito expiatório”, sugerindo que o cidadão está sendo extorquido por altos impostos, que estariam, por sua vez, financiando as ações do governo ao invés de servirem para melhorar a vida da população:

Aqui FaMInto “leão”
Tributa fome, velórios –
Contribuintes se tornam
Cabritos expiatórios.
Tanque de guerra buzina
Nas bombas de gasolina.
Pobre não tem mictórios...

Através da problematização desses dois acontecimentos, num projeto argumentativo pautado, por um lado, em um posicionamento contrário à atitude do governo ditatorial e, por outro lado, contrário à exposição do cabrito como isca para as “feras” do zoológico, o poeta projeta, num primeiro plano, o *ethos* daquele que se indigna diante de fatos que julga injustos e reivindica, em consequência, ações por parte do governo, ou propõe soluções, como quando o poeta oferece dinheiro em troca do cabrito enclausurado.

⁴⁴⁷ Folh. 8, Bloco II, p. 2.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 3.

No entanto, a seriedade da temática parece se romper em função mesmo dessa imbricação inusitada de acontecimentos aparentemente tão distintos, o que nos faz pensar na contrariedade apresentada por Barthes, atenuando e mesmo mascarando a defesa que o poeta faz das eleições diretas, uma reivindicação cidadã que estava sendo censurada pelo governo ditatorial. Cremos que essa estratégia se configurou como uma forma de driblar a censura na época, já que o título do folheto só faz alusão ao acontecido no zoológico da cidade.

Dessa forma, uma imagem de si ligada à jocosidade aparece em certas palavras que o poeta utiliza, tal como o neologismo “cascocure”, aludindo ao fato de os cavalos da polícia militar disporem de manicures, enquanto, do outro lado, o povo sofria com a forte repressão. Ao final do poema, Santa Helena evoca Deus, construindo uma cena em que o menino Jesus aparece na garupa de um jumento, aguçando o TOM cômico subjacente ao poema: (“Deus ouvi nos oratórios / As preces do pensamento, / Que vão subindo, zunindo, / No galopeio do vento! / Ou se é um Joaquim Cruz / Ou um Menino Jesus / Na garupa do Jumento...”) ⁴⁴⁹.

Nesse poema, o poeta parece projetar duas imagens básicas, quais sejam: o *ethos* de cidadão que se indigna e reivindica seus direitos, e o *ethos* ligado ao humor e à jocosidade, no momento em que brinca com um quadro de problematização sério, relacionado ao contexto vivenciado pelo poeta.

5.2.2.3. O *ethos* do poeta na esfera biográfica

A esfera biográfica ganha contornos relevantes no interior dos cordéis de Raimundo Santa Helena, à medida que se faz presente na maioria de seus folhetos, seja na contracapa, seja como um anexo ao poema, seja como temática do próprio cordel ou como paratextos que aparecem em espaços ao redor do texto.

Enfim, o poeta sempre encontra uma forma de inserir suas memórias como reflexo de uma vida que beira à ficção e mesmo do retrato de uma historiografia do Brasil que passa por sua experiência vivida.

⁴⁴⁹ Folh. 8, Bloco II, p. 3.

A incidência de trechos biográficos parece reforçar uma tentativa de legitimar determinados traços de um personagem que, embora transite em um universo ficcional, apresenta uma faceta que gira em torno de sua imagem na “vida real”. Trata-se também, a nosso ver, de uma boa estratégia de captação do leitor que procura se identificar com um poeta de “carne e osso”, isto é, alguém que chora, sofre, luta, trabalha, lamenta; alguém que, antes de querer fazer sentir emoção, emociona-se com a própria existência e experiência de vida.

A captação pela biografia parece ser um dos principais indícios da dimensão argumentativa presente nos textos de RSH. Embora ela seja apenas uma das formas que o poeta utiliza para atrair o seu leitor, parece-nos que ela é uma das maneiras mais eficazes no sentido de criar um elo de identificação com esse leitor.

No cordel *O Cabrito e as Feras*, fragmentos da biografia aparecem na contracapa e no interior do cordel, em forma de um paratexto. Na contracapa, há um trecho que merece ser destacado, pela proximidade que mantém com a temática do cangaço, uma temática muito recorrente nos universos de representações ligados à tradição da literatura de cordel:

Raimundo Santa Helena, poeta do Sertão de Cajazeiras, Paraíba, de onde fugiu com 11 anos de idade para vingar a morte de seu pai assassinado por Lampião em 9-6-1927. Mas chegou em Fortaleza em um pau-de-arara, dormiu na sarjeta, porém se reabilitou trabalhando 13 horas por dia e estudando à noite num galinheiro. Ingressou na marinha e hoje é ex-combatente remunerado⁴⁵⁰.

Na poesia popular, é comum encontrarmos poemas em que a coragem para enfrentar a injustiça é vista como um aspecto positivo que reabilita o cangaceiro de seus crimes. Na história de Lampião, a morte do pai justifica sua entrada para o cangaço:

Assim como sucedeu / ao grande Antônio Silvino, /sucedeu da
mesma forma / com Lampião Virgulino, / que abraçou o cangaço /
formado pelo destino (...) / Porque no ano de Vinte / seu pai fora

⁴⁵⁰ Folh. 8, Bloco II, p. 8

assassinado / da rua da Mata Grande / duas léguas arredado (...) / Sendo a força da Polícia / autora desse atentado (...)”⁴⁵¹.

Santa Helena, no trecho do poema citado, apresenta-se também como alguém que saiu de casa para vingar a morte do pai e fazer justiça com as próprias mãos, mas que, ao contrário do que aconteceu com os cangaceiros Antônio Silvino e Lampião, não entrou para o banditismo. O poeta vai encontrar o seu caminho na marinha e depois na poesia. No entanto, o *ethos* de homem justiceiro, corajoso e destemido permanece, numa constante alusão ao “cabra macho” nordestino, que deixou seus projetos de vingança muito mais pelas circunstâncias nada favoráveis do que pela intenção ou vontade de fazê-lo.

Se Lampião se constituiu como um mito sertanejo pela maldade, coragem e vontade de lutar por sua própria justiça, Santa Helena também parece ter desejado exercer em seu leitor essa atração, porém pelo viés da benevolência inspirada em seu pai delegado, que andava ao lado da lei e ajudava sempre os mais necessitados, e não pela crueldade e pelas atitudes impiedosas que os cangaceiros exerciam. É pelo viés do *ethos* do homem de bem, daquele que consegue superar as dificuldades por meios honestos, que o poeta procura captar o seu leitor e trazê-lo para um universo de representações discursivas comum.

A esfera biográfica é narrada pelo poeta no interior do cordel, mas também ganha espaço na mídia e é reforçada e legitimada por ela, num movimento de retroalimentação, ou seja, enquanto a mídia oferece temáticas para o poeta construir as suas rimas, o poeta se torna também tema para a mídia, num diálogo constante em que um legitima a atividade do outro.

Santa Helena, estrategicamente, apropria-se do discurso da mídia para conferir credibilidade ao próprio discurso autobiográfico, bem como para captar o leitor em seu projeto argumentativo de formação de opinião e de sensibilização para temas que o autor considera imprescindíveis de reflexão.

⁴⁵¹CASCUDO, 2005, p. 123.

5.2.2.4. O *ethos* do poeta na esfera midiática

Santa Helena, em entrevista concedida no dia 16/02/08, disse-nos que, após uma conversa com Carlos Drummond de Andrade, começou a reunir toda sorte de documentos que pudessem comprovar a sua biografia, devido ao caráter inusitado de sua história de vida. Desde então, o poeta vem reunindo documentos, como certidões de óbito, de nascimento, certificados e condecorações da época em que serviu à marinha, e fazendo uso deles em seus cordéis. O poeta costuma utilizar também sua hemeroteca pessoal com cerca de 1600 recortes de jornais, gravações de áudio e de vídeo, contendo entrevistas realizadas por diversas emissoras com o poeta.

Nas páginas 4 e 5 do poema analisado, RSH insere a reportagem intitulada *Cordelista quer levar ‘Expiatório’ para oferecê-lo a sua mãe no Norte*, publicada no Jornal *O Globo* no dia 11/05/84. O uso integral da notícia no interior do cordel é um recurso muito utilizado pelo poeta para legitimar sua imagem projetada e/ou para conferir credibilidade à notícia referida no poema. Lançar mão desse recurso reflete a rotina do poeta de ler, recortar e documentar textos midiáticos (orais e impressos) que fazem alguma referência ao seu nome e à sua obra.

Nessa relação com o discurso de informação midiático, percebemos uma preocupação maior do poeta com o *logos* poético, uma vez que as fontes são cuidadosamente referenciadas e detalhes, como datas e títulos de reportagens, não são quase nunca esquecidos.



Figura 44: Partes do miolo de "O Cabrito e as Feras"

Na reportagem supracitada, a jornalista Patrícia Nolasco relata o fato de o cordelista, acompanhado do repentista Manuel Medeiros, ter ido ao Jardim Zoológico do Rio de Janeiro cantar ("indignado (...), enquanto o cabrito comia resignado"), protestando contra o fato de terem colocado um cabrito, nomeado pelo poeta de "Expiatório", como isca para uma suposta fera que estaria desaparecendo com os animais do zoológico sem deixar vestígios. RSH cantou o poema para os presentes e ofereceu dinheiro para comprar o cabrito e enviá-lo à sua mãe, no Nordeste, como presente do dia das mães.

Ao defender o cabrito, o poeta mostra, num primeiro plano de leitura, um *ethos* solidário, corroborado a partir da sua atitude face ao "drama" que o cabrito estava vivendo no zoológico. Essa ação altruísta parece ter origem em um relato biográfico comovente, no qual o poeta descreve seu sofrimento vivenciado em um período de grande estiagem no sertão, tal como podemos visualizar no fragmento a seguir: ("Na seca de 1932 para salvar seus filhos da morte pela fome no Sertão de Cajazeiras, Paraíba, minha mãe (...) até matou o cabrito de estimação, que foi comido com farofa de lágrimas e saliva de fome. Era ele ou nós. Hoje é diferente"⁴⁵²).

⁴⁵² Folh. 8, Bloco II, p. 5.

A jornalista traz a reação afetiva da mãe do poeta que “comovida com a triste história, aos 84 anos, quer logo a prenda nas mãos”, o que se tornou um “combustível” a mais para que Santa Helena levasse adiante o seu intento, reforçando a dimensão solidária de sua imagem de si projetada.

A reportagem parece reforçar, ainda, o *ethos* solidário do poeta, deixando entrever, num segundo plano de leitura, um TOM de jocosidade também percebido ao longo do poema analisado. Porém, na reportagem, é notória a desfocalização do *ethos* que o poeta projeta no espaço discursivo ligado ao movimento das “diretas”. A jornalista parece mascarar essa imagem, embora cite trechos do cordel que fazem referência a esse espaço, o que corrobora uma de nossas hipóteses de que o fazer do jornalista e o fazer do poeta sofrem restrições diferenciadas em função do papel social que desempenha, cada qual em sua atividade, mesmo que ambas se aproximem.

Assim, a hipótese que estamos tentando confirmar está ligada à construção do *ethos* do autor, a partir da junção de pelo menos quatro faces dessa imagem, a saber: a) uma imagem ligada a um *ethos* prévio, ancorado em um estereótipo aceito pelo leitor, tendo em vista a produção cordelística enquanto prática socio-historicamente situada, com bases na tradição oral; b) uma imagem de si construída discursivamente na poesia; c) uma imagem de si construída pelo discurso midiático; e d) um *ethos* projetado no discurso autobiográfico.

Na **esfera “literária”**, o poeta projeta a imagem do cidadão que se indigna diante das injustiças, reivindica e propõe soluções, em meio a um TOM que mistura seriedade com jocosidade. Na **esfera biográfica**, o poeta projeta a imagem do homem “cabra macho” que, apesar do sofrimento experienciado pela perda do pai, pela seca e pela fome que passou, escolheu o caminho do bem, trabalhando, estudando e servindo à pátria, além de exercer a atividade de poeta. Por fim, na **esfera midiática**, temos a presença do *ethos* solidário que se sensibiliza com o sofrimento do cabrito e oferece inclusive dinheiro para libertá-lo de seu suplício, enquanto bode expiatório. Na notícia, que tem o poeta como foco, a jornalista responsável pelo texto mantém o TOM jocoso e desfocaliza o acontecimento ligado ao movimento pelas eleições diretas no Brasil. Tais imagens parecem reforçar o projeto argumentativo do poeta de expor a sua opinião em direção a

uma tese, para a qual ele busca captar a adesão do leitor, reforçando o TOM de denúncia e de crítica ao comportamento moral dos indivíduos ligados a ambos os acontecimentos.

A seguir, analisaremos o Bloco III, último Bloco Temático, composto por 14 cordéis, agrupados sob a temática “manifestações sociais”.

5.3. O cordel panfletário: a “voz” do poeta no campo das manifestações sociais

A ideia de intitular o Bloco Temático III sob a designação “manifestações sociais” tem origem em uma combinação de características, percebida nos folhetos, as quais podem ser descritas: i) quanto à escolha temática; ii) quanto às fontes de informação utilizadas; e iii) quanto o nível de engajamento do poeta diante do acontecimento.

Quanto à escolha temática, é possível observar que ela gira em torno de acontecimentos que afetam diretamente o dia a dia dos indivíduos de determinado grupo social, isto é, são folhetos que abordam temas em que a dimensão do útil é fundamental. A exemplo dessa dimensão utilitária que se coloca a serviço do bem estar social, podemos citar os cordéis que versam sobre a reforma agrária⁴⁵³; a condição das mulheres⁴⁵⁴ e dos homossexuais⁴⁵⁵ na sociedade; a morosidade de determinadas obras públicas, como é o caso das obras metroviárias⁴⁵⁶ na capital da Bahia, dentre outras temáticas. De um modo geral, podemos dizer que o tema desses cordéis se ancora em três pontos básicos: a população, seus problemas e o governo.

Parece-nos que a projeção da imagem do poeta sofre alguma variação, já que ele se implica na condição de porta-voz e testemunha dos desmantelos do mundo, propondo-se, inclusive, a reunir a “sociedade cidadã”⁴⁵⁷, aquela composta por indivíduos de direito e não por pessoas físicas concretas, em torno daquilo que acredita ser necessário a uma organização justa da vida social. Isso justifica as inúmeras interpelações que o poeta faz ao leitor, ao longo dos folhetos desse Bloco.

⁴⁵³ Folh. 12, Bloco III.

⁴⁵⁴ Folh. 7, Bloco III.

⁴⁵⁵ Folhs. 6, 8 e 9, Bloco III.

⁴⁵⁶ Folh. 2, Bloco III.

⁴⁵⁷ Para Charaudeau (2006, p. 60), a sociedade cidadã, diferentemente da sociedade civil, é uma construção que se dá a partir da reunião de indivíduos conscientes do papel que devem desempenhar para que haja uma organização política da vida social.

Quanto às fontes de informação, destaca-se o fato de que apenas 25% desses folhetos fazem referência à mídia de informação sem, contudo, deixarem de fazer parte do conjunto de cordéis os quais estamos intitulando de midiáticos. Isso se deve ao fato de o cordelista se comportar como poeta-repórter ao se colocar na condição de porta-voz do cidadão, relatando e criticando aquilo que, em geral, testemunha/vivencia ou observa no espaço público. O cordel se torna espaço de denúncia e de protesto, local de exercício da cidadania, tal como acontece com a instância midiática⁴⁵⁸. Os acontecimentos tematizados nesse Bloco estão quase sempre próximos do poeta, que se dispõe a revelar o que julga está oculto na sociedade (“Dizendo o que não se diz / raspando todo o verniz / da mais ‘ilustre’ escória”)⁴⁵⁹ e com os olhos arregalados, para melhor poder ver, conforme diz Salette Maria, o poeta-repórter aproxima seus sentidos do mundo ao seu redor, a fim de denunciar e de reivindicar os direitos dos cidadãos.

Com relação ao nível de engajamento do poema, podemos dizer que é algo que nos chamou muita atenção, visto que estamos investigando justamente o caráter argumentativo dos cordéis midiáticos. Ao se projetar enquanto porta-voz dos anseios cidadãos, no que se refere ao bem-estar social, através de melhorias no espaço público, bem como da igualdade de direitos e da liberdade de expressão, o poeta se implica explicitamente nas reivindicações, lutando contra ações que se configuram como uma ameaça a determinado grupo ou propondo melhorias. O posicionamento argumentativo do poeta aparece de forma explícita, à medida que ele problematiza a temática focalizada.

Para assumir esse lugar de porta-voz, ele se investe de uma legitimidade supostamente dada pelo grupo, o qual representa, ou para o qual destina sua produção poética, valendo-se de uma postura ética, calcada, sobretudo, no sentimento de indignação diante daquilo que acredita ser um malefício⁴⁶⁰, como uma possível ameaça à sobrevivência

⁴⁵⁸ Charaudeau (2006, p. 62) define a instância midiática, a partir de diversos modos de mediação, quais sejam: panfletos, cartazes de rua, cartas confidenciais e grandes veículos de informação, o que amplia a noção desenvolvida pelo autor em sua obra *Discurso das Mídias* (2006).

⁴⁵⁹ Folh. 10, Bloco III, p. 1.

⁴⁶⁰ Não podemos deixar de citar, é claro, os cordéis de encomenda que nem sempre irão refletir os interesses da maioria, como é o caso dos folhetos feitos para políticos em época de eleição. Por seu caráter argumentativo, o **cordel midiático** trará sempre a opinião do poeta, mesmo os cordéis, nos quais os processos de subjetivação são mais sutis e implícitos na materialidade do texto. No caso dos poemas com conteúdo político, o caráter argumentativo se acentua ainda mais como, por exemplo, é o caso dos folhetos do poeta Abraão Batista, de Juazeiro do Norte, “Engana-me que eu gosto”, volumes 1 e 2, que trouxeram uma forte crítica à candidata do PT, Íris Tavares, nas eleições para a prefeitura, em

das pessoas, a exemplo da possibilidade de haver uma transposição das águas do rio São Francisco⁴⁶¹, para suprir outras áreas, o que poderia deixar muitas pessoas que dependem diretamente do rio com dificuldades para garantir o seu sustento.

A legitimidade do poeta, peça fundamental para entender a sua construção identitária e suas ações é, segundo Charaudeau, “[...] instituída em sua origem para justificar os feitos e os gestos daquele que age em nome de um valor que deve ser reconhecido por todos os membros de um grupo[...]”⁴⁶². Nesse sentido, é dado ao poeta o direito de dizer ou de fazer algo, a partir do que todos julgam ser importante, justo ou necessário, isto é, o poeta se torna porta-voz das pessoas, porque existe um movimento de validação da legitimidade do poeta por parte delas, o que abre caminho, por sua vez, para a validação daquilo que o poeta diz e faz por meio de seus poemas.

Com base nesse conjunto de características, constitutivas dos folhetos do Bloco III, acreditamos que há nesses poemas uma dimensão panfletária, na qual podemos ver um poeta engajado que opina explicitamente. Novamente, ressaltamos que não se trata de uma comparação *ipsis literes* entre o cordel e o panfleto, mas da busca pelo entendimento de um gênero discursivo que, por estar entre a oralidade e a escrita, possui características tanto de gêneros marcados pela modalidade oral, como a cantoria, quanto de gêneros impressos, a exemplo da notícia de jornal e do panfleto.

O termo panfleto, cunhado por J. Bourdier, em “*l’anthologie du pamphlet*” (1973), era considerado como sinônimo dos termos “sátira” e “polêmica”. No entanto, o segundo sentido foi aprimorado por pesquisadores como Marc Angenot, para quem

o panfleto seria a polêmica particularmente violenta, “explosiva”. O polemista estabelece a posição comum onde ele possa estender suas teses [...]. O panfletário reage diante de um escândalo, uma impostura, ele tem o sentimento de ter uma evidência e de não poder compartilhá-la, de possuir a verdade, mas reduzida ao silêncio por um erro

2000. A reação aos folhetos foi contundente, tanto da parte dos aliados quanto da parte dos criticados. Dentre panfletos e artigos de jornal, até uma intervenção judicial foi acionada, proibindo a circulação dos folhetos na região. Ver mais sobre o assunto na tese GRANGEIRO, Cláudia Rejanne. *Discurso político no folheto de cordel: a besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro* (tese). UNESP/FCLAR, Araraquara, 2007. 173 f.

⁴⁶¹ Folh. 5, Bloco III.

⁴⁶² CHARAUDEAU, 2006, p. 65.

dominante, uma mentira essencial, um gritante absurdo; ele lança um olhar incrédulo ou indignado sobre um mundo carnavalesco⁴⁶³.

Vale ressaltar que o autor utiliza a mesma palavra “*pamphlétaire*” (panfletário) para designar tanto o discurso produzido quanto o enunciador do discurso, como se a natureza do discurso e a ação daquele que o produz fossem marcadas pelo próprio processo de subjetivação do enunciador, pautado na explicitação de seu posicionamento argumentativo, marcado por uma voz representativa de um “olhar incrédulo ou indignado, sobre um mundo carnavalesco”⁴⁶⁴, um mundo em que os direitos não são iguais, em que a liberdade é cerceada; e o poder, opressor.

O enunciador panfletário se opõe às imposições do sistema e das instituições como uma voz solitária que procura se opor às “imposturas” do sistema, tenta se fazer presente como “um discurso-sintoma de uma erosão ideológica. Ele acompanha, em um campo social, as bruscas rupturas entre um conjunto de valores e as práticas concretas”⁴⁶⁵ dos agentes sociais. Esse tipo de enunciador se investe, procura mostrar seu caráter investido de bons sentimentos, à moda dos heróis romanescos, e de valores autênticos na luta contra as práticas abusivas presentes na sociedade, sobretudo na luta pelo desmascaramento das más condutas escondidas atrás dos ideais de liberdade, democracia e cristandade.

O discurso panfletário é, em geral, o que Angenot chama de “maximalista”, pois parte de um caso particular para denunciar todo um sistema de práticas que se encontra atrás de um exemplo específico, objetivando tirar o enunciatário da inércia, fazendo-o agir de alguma forma diante das injustiças político-sociais que o acometem diretamente. Nesse sentido, as formas linguísticas de interpelação do leitor-ouvinte são também muito utilizadas nesses cordéis. Citaremos alguns exemplos disso adiante.

⁴⁶³Tradução livre de: le pamphlet serait de la polémique particulièrement violente, “explosive”. Le polémiste établit la position commune d’où il puisse déployer ses thèses [...]. Le pamphlétaire réagit devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d’être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque” (ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982, p. 21).

⁴⁶⁴ *Id, Ibid.*

⁴⁶⁵Tradução livre de: “un discours-symtôme d’une érosion idéologique. Il accompagne dans le champ social de brusques ruptures entre un ensemble de valeurs et les pratiques concrètes » (*Idem*, p. 39).

Verifica-se essa dimensão “maximalista” em vários dos folhetos que compõem o Bloco III, a exemplo do cordel *Os gays que quebraram o pau numa praia da Bahia*, de Jotacê Freitas, em que o poeta-repórter anuncia que irá relatar um “fato polêmico”⁴⁶⁶ ligado a um grupo de homossexuais que foi proibido de frequentar uma praia naturalista, no litoral da Bahia. Ao final do incidente, (“Por serem muito educados / e pra evitar violência, / os gays foram-se embora / mostrando terem decência / mas prometeram voltar / pra acabar com a prepotência”)⁴⁶⁷.

Contudo, Jotacê que, além de poeta, é professor da rede pública do estado da Bahia, utiliza um acontecimento aparentemente isolado para denunciar e criticar “sem dó”⁴⁶⁸ o que é uma prática relativamente comum em nosso país, com relação a grupos como o dos homossexuais, por exemplo. Motivado por um sentimento de indignação, o poeta externaliza a sua opinião, projetando uma imagem de si engajada capaz de qualificar atitudes como essa de intolerantes⁴⁶⁹. A capa do folheto, à direita, retrata um grupo de manifestantes, portando faixas de protesto, em que uma das frases, (“Nenhuma nudez será castigada”), estabelece uma intertextualidade, com a peça teatral de Nelson Rodrigues, de 1965, intitulada “Toda nudez será castigada”, ao parodiá-la, substituindo o pronome “toda” pelo pronome indefinido “nenhuma”.

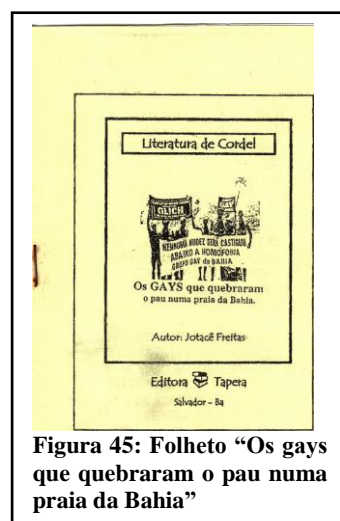


Figura 45: Folheto “Os gays que quebraram o pau numa praia da Bahia”

Jotacê finaliza o poema tematizando a sua imagem, ao se apresentar como poeta popular, que não admite nenhum tipo de discriminação, colocando-se, em função disso, como porta-voz dos grupos discriminados e como um aliado na luta para a conscientização das pessoas, no sentido de tirá-las da inércia e de fazê-las pensar sobre determinados comportamentos, conforme nos revela a seguinte estrofe: (“A moral dessa história / cabe a cada um pensar / ficar nu não é pecado / só é crime se atentar / contra o pudor e os costumes, / se exhibir em qualquer lugar”)⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ Folh. 5, Bloco III, p. 1.

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 8.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 1.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 9.

⁴⁷⁰ Folh. 5, Bloco III, p. 9.

Essa dimensão maximizadora pode também ser percebida em outro folheto, escrito por Salete Maria da Silva, que tematiza a discriminação contra homossexuais. Neste folheto, a poeta inicia o texto com uma epígrafe de Einstein, na qual lemos (“Época triste a nossa em que é mais difícil quebrar um preconceito que um átomo”). Tal epígrafe já prepara o leitor para o TOM engajado que pode ser “ouvido” ao longo das estrofes, à medida que Salete narra o acontecimento violento que marcou o dia conhecido como “Dia do orgulho gay”.

Apesar de ser visto como (“O dia de orgulho / de quem sofre a opressão / dia de muito barulho / e de grande agitação”⁴⁷¹), o acontecimento, que fundou esta data, é cercado por violência. Nove soldados entraram, em 1969, no bar *Stone Wall*, em *New York*, humilharam e prenderam os proprietários e três travestis que ali estavam. Saindo do bar, os soldados encontraram manifestantes contrários às suas ações, reivindicando a libertação dos detentos, fato que originou a data comemorada todos os anos.

O TOM panfletário e engajado que assume a poeta ao longo do folheto pode ser melhor percebido nas estrofes finais, em que Salete interpela diretamente o leitor-ouvinte, convidando-o a se conscientizar à propósito da igualdade de direitos entre as pessoas e a se posicionar em prol da causa homossexual: (“[...] **respeite** a diversidade! / **abaixo** o ódio imundo / **bast**a de mediocridade / a humanidade é / o gay, o padre, a mulher / homem de terceira idade”)⁴⁷². Mais do que um convite à reflexão, Salete aponta para o fato de que, enquanto cidadão, (“É dever de toda gente / combater o preconceito / quem se julga consciente / quem quer exigir direito”)⁴⁷³.

É importante ressaltar que as palavras em negrito parecem apontar para um universo semântico típico dos discursos panfletários, nos quais é possível incorporarmos, sem muito esforço, a partir de nossas representações discursivas, um indivíduo de dedo em riste ou de punho fechado, compassando o ritmo de sua fala aos movimentos de seu corpo, à medida que se pronuncia para o público. Essa materialidade linguística parece favorecer a reconstrução de um *ethos*, cujas características se ancoram na representação discursiva de cidadania.

⁴⁷¹ Folh. 9, Bloco III, p. 4.

⁴⁷² *Idem*, p. 8. Negrito nosso.

⁴⁷³ *Id.*, *Ibid.*

A partir da breve análise desses dois folhetos, já é possível perceber o esquema argumentativo, em torno do qual se constituem os cordéis do Bloco III.



Figura 46: Esquema argumentativo – Bloco III

Assim como os folhetos que tematizam a morte por assassinato, os folhetos ligados às manifestações sociais têm, como universo de referência, a representação discursiva de cidadania, em que valores universais como a justiça, a liberdade e a igualdade social estão no centro da argumentação desenvolvida pelo poeta. No entanto, diferentemente dos cordéis do Bloco IA, esses folhetos privilegiam uma faceta da ação cidadã relacionada aos esforços do poeta no sentido de garantir direitos adquiridos e de adquirir outros em prol da igualdade social, da liberdade de escolha e da manutenção do bem estar dos indivíduos. Não há uma reivindicação pela punição de assassinos, conforme acontece no Bloco I, para que a justiça exerça sua função na manutenção da ordem, mas sim uma reivindicação motivada por um incômodo, causado por determinados

comportamentos que infringem os direitos dos sujeitos de ir e vir, de se manifestarem contrários a algo que os esteja prejudicando ou prejudicando outras pessoas.

Com relação aos valores universais, a exemplo da liberdade, da igualdade e da justiça, vistos como ponto de partida utilizado pelo poeta para firmar um acordo com o interlocutor, podemos citar o folheto *Vão matar o Velho Chico para regar o sertão!*, de Jotacê Freitas. Neste folheto, o poeta reivindica do Governo igualdade de acesso aos bens essenciais como a água, no lugar de ações que, de acordo com Jotacê, favorecem a uns na mesma proporção que desfavorecem a outros: (“Como pode um governo / dizer que veio pra todos / quer descobrir nosso santo / e nos deixar a ver lodo / para ir descobrir um outro / criando o maior engodo”)⁴⁷⁴.



Figura 47: Folheto Lesbecause

Em defesa da liberdade de escolha sexual, a poeta Salete Maria escreve o folheto *Lesbecause*, neologismo criado para designar a causa lésbica, e clama por igualdade, ao dizer que (“por causa das lesbianas / a luta por igualdade / impõe teses mais humanas / requer a diversidade / só a sociedade viva / não hetero-normativa / permite a felicidade”)⁴⁷⁵.

As estrofes são sempre iniciadas pelas fórmulas-ritmo (“por causa das lesbianas”); (“Em face da Lesbecause”); e (“Em nome da causa delas”), o que reitera o caráter mnemônico e oral dos versos, além de revelar o que motiva a poeta a

escrever. Assumindo um TOM panfletário, Salete Maria nos apresenta um poema feito (“Não só pra mexer no mouse / (mas pra fazer muito mais)”)⁴⁷⁶ pelos grupos acometidos por uma desigualdade de direitos.

Ao final do poema, Salete interpela o leitor, convidando-o a participar da causa lésbica na luta pela igualdade de direitos: (“[...] façamos uma Parada / pra expor nas janelas / em letras arroxeadas: / nenhum direito a mais! / a menos também jamais! / Esta é a grande sacada!”)⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ Folh. 1, Bloco III, p. 5.

⁴⁷⁵ Folh. 8, Bloco III, p. 2.

⁴⁷⁶ *Idem*, p. 3.

⁴⁷⁷ *Id. Ibid.*

A leitura do folheto “O buraco do metrô arrombou com Salvador”, de Jotacê Freitas, revela-nos um poeta-testemunha do cotidiano de trabalhadores que dependem do transporte coletivo e que esperam, ansiosamente, pelo término das obras metroviárias em Salvador.

O tema abordado é relevante para o autor e para seu público, uma vez que se insere numa reivindicação antiga da população que se arrasta de governo em governo e, por isso, possui também relevância enquanto acontecimento noticiável. Ao lado, podemos ver uma foto do famigerado “buraco do metrô”, que tanto estava causando transtornos à população, em função do atraso na conclusão das obras.



Figura 48: Foto do buraco do metrô de Salvador Fonte: arquivo pessoal. Foto tirada em 19/07/2006-Salvador/Ba

Além de informar, o folheto se apresenta como um espaço de discussão⁴⁷⁸ que denuncia as mazelas da política e reflete as principais reivindicações da comunidade, porque o “poeta deve levar à tona aquilo que prejudica a sociedade”⁴⁷⁹. O cordelista, assim como a mídia de informação, constrói para si um discurso de autojustificação, reforçando as suas funções e ações quanto à escolha dos acontecimentos a serem relatados.

Na página 2 do folheto, o poeta **descreve** o cotidiano dos usuários e os transtornos pelos quais passam, ao enfrentar a rotina diária do transporte coletivo, e **problematiza** essa rotina, isto é, traz um quadro de questionamentos em torno desse acontecimento, explicitando as causas dos transtornos, ao denunciar o jogo de empura-empurra entre os governos Municipal, Estadual e Federal, com relação aos repasses de verbas e ao efetivo investimento na obra em questão: (“Diz também que o prefeito / foi o que menos gastou / o Governo do Estado / deu um pouco e se encostou / Agora exige que lula / dê mais verba a Salvador”)⁴⁸⁰.

Além de denunciar um possível desvio de verbas por parte das instâncias governamentais, o poeta, ao se posicionar como cidadão que vivencia diariamente a

⁴⁷⁸ O espaço de discussão é o lugar onde se discutem as decisões e as opiniões coletivas acerca do bem-estar comum da sociedade. CHARAUDEAU, P. (2006b). *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.

⁴⁷⁹ Entrevista realizada em 23/04/08 com o poeta e violeiro João Bandeira, em Juazeiro do Norte/CE.

⁴⁸⁰ Folh. 2, Bloco III, p. 5.

rotina do transporte público, apresenta-se também como uma espécie de fiscal dos demais usuários, à medida que relata o incômodo provocado por aqueles que insistem em prosseguir a viagem sem pagar a passagem: (“[...] malandro que é malandro /nunca marca uma bobeira / se o cobrador vacilar / pula de qualquer maneira”; “Isso incomoda o povo / que está a esperar [...] / pra receber empurrão / de um que não quer pagar”)⁴⁸¹.

Notemos que, ao informar, o cordelista se projeta como poeta-repórter que procura noticiar a partir da experiencição do acontecimento, isto é, enquanto testemunha, ele se transforma na fonte da informação tematizada no folheto, diferentemente do que geralmente acontece nos **cordéis midiáticos**, em termos da captação da informação, uma vez que o poeta não se apropria só daquilo que foi noticiado. À medida que se coloca no lugar daqueles que representa, o poeta cria um efeito de proximia com seu destinatário, conferindo maior credibilidade ao seu discurso, além de reforçar o acordo prévio estabelecido com seu interlocutor.

Enquanto instância cidadã, o poeta reivindica direitos, denuncia a má gestão do dinheiro público, fiscaliza os demais cidadãos e vislumbra um futuro, em que o metrô (“[...] sobre minhocões concretos / estilo trem voador”)⁴⁸² irá facilitar a vida das pessoas que dependem de transporte coletivo para se locomoverem na capital.

Antes de adentrarmos na análise do cordel escolhido para ilustrar o Bloco Temático III, gostaríamos de tecer um comentário sobre a construção da imagem de si no cordel *Mulheres (invisíveis) de Juazeiro*, de Salete Maria. Salete é uma poeta muito interessante do ponto de vista dos *ethé* que costuma projetar em seu discurso. Dona de um discurso muito engajado, é atuante em várias causas sociais, acompanhando, na condição de advogada, mulheres vítimas de violência e assessorando a criação de duas Ongs gay no Cariri cearense. Candidatou-se à Prefeitura e ao Governo do Estado pelo PCO e, no papel de professora da Universidade Regional do Cariri (URCA), denunciou supostos desvios de verbas da instituição.

⁴⁸¹ *Idem*, p. 2.

⁴⁸² *Idem*, p. 3.

Dentre seus cordéis panfletários, “feitos para oferecer denúncias e fazer pronúncias”⁴⁸³, destacamos, além dos que selecionamos para compor o Bloco III, os folhetos *Mulher consciência, nem violência nem opressão* e *Habeas Bocas companheiras*, nos quais ela tematiza a violência contra a mulher. Seguindo a mesma linha temática e o mesmo TOM de denúncia e crítica, o folheto *Mulheres (invisíveis) do Juazeiro* foi escrito com o propósito de “fazer uma leitura alternativa de um fato”⁴⁸⁴, qual seja: o dia internacional da mulher (8 de março).

Esse folheto teve como interlocutor principal o escritor Raimundo Araújo, que publicou um livro chamado *Mulheres de Juazeiro*, no qual privilegiou, segundo Salete, apenas as (“mulheres de classes abastadas ou de posição de destaque em face de suas relações profissionais e familiares”⁴⁸⁵). Inconformada com essa segregação, a poeta pede licença ao leitor e diz que antes de homenagear as mulheres que, ironicamente chama de (“invisíveis”), irá denunciar o (“ato afoito”⁴⁸⁶), cometido pelo escritor, de só homenagear (“damas especiais”⁴⁸⁷) da sociedade juazeirense: (“Pedir vênias ao leitor / E prepará-lo ligeiro / Dizer que se ensejou / O ‘mulheres de Juazeiro’ / Além de uma homenagem / Farei, com muita coragem / Uma denúncia primeiro”⁴⁸⁸).

Não por acaso, em entrevista cedida a nós, Salete afirma que em *Mulheres (invisíveis) de Juazeiro*, fez (“[...] uma discussão cheia de tensões e intenções”) e complementa esse pensamento dizendo que (“Todo artista fala de um lugar social, colabora com alguma tese social. [...] o escritor precisa ser honesto com o que ele acredita, tem que resistir contra a força tremenda da corrupção social que define tudo como mercadoria”⁴⁸⁹). Esse pensamento parece confirmar a construção etótica da poeta em seus folhetos, o que demonstra coerência entre o *ethos* tematizado pela autora e o *ethos* projetado em seus poemas.

No interior do poema, a autora faz coexistir pelo menos duas imagens de si. Primeiramente, projeta a imagem de mulher invisível, quando se identifica com as

⁴⁸³ Entrevista extraída do blog da autora: www.cordelirando.blogspot.com.br. Nesse blog é possível ter acesso a todos os cordéis publicados pela poeta.

⁴⁸⁴ Entrevista feita com a poeta em 21/05/2009, por e-mail.

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ Folh. 7, Bloco III, p. 1.

⁴⁸⁷ *Id, Ibid.*

⁴⁸⁸ *Id, Ibid.*

⁴⁸⁹ www.coletivocamaradas.blogspot.com.br

mulheres (“a quem de fato ‘O Oito’ pertence”⁴⁹⁰) que foram excluídas da homenagem, feita por Raimundo Araújo, buscando, assim, recontar a história a partir da (“voz dos subalternos, dos silenciados”) e dar visibilidade a outras tantas mulheres de Juazeiro, que são colocadas como semelhantes à poeta: (“Aqui eu faço uma ode / **Às mulheres como eu /** Aquela que ninguém pode / Que nunca esmoreceu / Que tem sua independência / Sobrevive com decência / E desconhece o apogeu”⁴⁹¹).

Em seguida, Salete projeta uma imagem de mulher “visível”, que tem coragem de denunciar, de cometer “heresia”, que se torna porta-voz de uma legião de mulheres “invisíveis”, que deixa entrever seu lugar social, de feminista, de cidadã e de advogada, que luta pelos direitos humanos. A poeta chega a explicitar seu desejo de que a justiça seja feita às mulheres excluídas e de que seus versos virem “nutiça” e possam alcançar leitores-ouvintes por toda parte: (“Espero fazer justiça / Através da poesia / Que saia / alguma ‘nutiça’ / Desta minha heresia / Que a honraria seja / Fruto da vossa peleja / E da nossa ousadia”⁴⁹²).

Nesse jogo entre o que é visível e o que é invisível, a poeta mistura imagens de si que transitam entre o *ethos* de identificação com o interlocutor, uma estratégia de captação bastante coerente, e o *ethos* de credibilidade que a projeta como representante desses interlocutores, na luta pela manutenção dos direitos das mulheres.

Analisaremos, daqui em diante, o folheto intitulado *Quando o Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro*, de Hamurabi Batista, publicado em Juazeiro do Norte, no ano de 1993.

5.3.1. O cordel panfletário: entre lâmpadas, censuras e camaleões

Reunimos, a fim de refletir um pouco mais sobre as noções apresentadas até então, um pequeno conjunto de textos que dialogam entre si, embora o foco da nossa reflexão seja o cordel do poeta Francisco Mantêu, pseudônimo de Hamurabi Batista, intitulado

⁴⁹⁰ Folh. 7, Bloco III, p. 5.

⁴⁹¹ *Id.*, *Ibid.* Grifo nosso.

⁴⁹² *Idem.*, p. 9.

*Quando o camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro*⁴⁹³. Utilizaremos como apoio à análise o folheto publicado posteriormente *Os arrancos do Camaleão ditado*, a notícia *Prefeito de Juazeiro devolverá os cordéis do poeta Hamurabi*, publicada em 03 de agosto de 1993, no Diário do Nordeste, e o artigo de opinião *A literatura popular na Urca*, publicado no jornal universitário *O Caldeirão*, em março/abril de 1994.

Esse conjunto de textos reflete bem à noção foucaultiana de “arquivo”, segundo a qual o termo funcionaria como um

sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares e que cumpre a função de fazer com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas⁴⁹⁴.

No entanto, tal arquivo nos servirá não só para entender as relações entre os textos, no que tange uma contextualização histórica do folheto em questão, como também para entender como ele assumiu as características de um discurso panfletário.

Segundo Grangeiro⁴⁹⁵, o folheto de cordel “possui uma aceitação maior em Juazeiro do Norte pelos seus (e)leitores potenciais, do que, por exemplo, panfletos ou outro gênero mais tradicionalmente político”, fato que justifica o incômodo provocado no prefeito pelo folheto panfletário, escrito por Hamurabi Batista.

Hamurabi Batista além de poeta é também um dos artesãos do *Centro de Cultura Popular Mestre Noza*, centro que concentra obras - esculturas principalmente - de artistas de toda a região do Cariri cearense. Hamurabi iniciou suas atividades em xilogravura, em 1991. O poeta foi membro fundador da *Sociedade dos Cordelistas Mauditos*⁴⁹⁶, mas se desvinculou e hoje atua individualmente como poeta e escultor.

⁴⁹³ Parte dessas reflexões foi publicada em MENDES, Simone. A evolução dos suportes na literatura de cordel: um estudo do cordel panfletário. In: _____. *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

⁴⁹⁴ FAUCAULT, 1995, p. 149.

⁴⁹⁵ 2007, p. 74.

⁴⁹⁶ Fundada em 2000, em Juazeiro do Norte/Ceará, com objetivos claros de renovar/resgatar as práticas tradicionais do cordel, a Sociedade dos Cordelistas Mauditos promove uma discussão importante, através

Os temas ligados ao cotidiano do poeta e do seu público são centrais na produção de Hamurabi e, dentre os folhetos publicados pelo autor, destacamos *O dia em que o Camaleão virou Diabo*; *Mentira tem perna curta – o verdadeiro acordeão*; *Os arrancos do Camaleão didator*; e *Prosanear – o novo sistema de esgotos e a saúde do povo*.

A produção do cordel *Quando o Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro* foi motivada pela cobrança indevida da taxa de iluminação pública pelo então prefeito de Juazeiro do Norte, Manoel Salviano Sobrinho. Antes da eleição, foi aprovada uma lei, na Câmara Municipal, para garantir a isenção da taxa de iluminação pública nas contas de eletricidade, sendo que a regulamentação da isenção foi promessa de campanha não cumprida pelo prefeito. Uma nova lei foi votada, numa manobra política para garantir a arrecadação, sob a justificativa de que o dinheiro arrecadado traria progresso para o povo juazeirense, mas o poeta, incrédulo, refuta a afirmação, dizendo: (“Eu não caio nesse papo / Juazeiro só tem buraco / E o menor vira bandido”)⁴⁹⁷.

Embora tenha sido acusado pelo prefeito de fazer cordéis politiqueiros, conforme notícia veiculada pelo Diário do Nordeste, em agosto de 1993, Hamurabi declara aos jornalistas: (“meu cordel não tem nada de politiqueiro como diz o dr. Salviano. Pelo contrário, denuncio os abusos por ele cometidos contra o povo de minha terra”). O TOM de crítica e de denúncia perpassa todo o poema e, ao final, Hamurabi apresenta-nos um *post scriptum*, em que se refere ao folheto como (“um protesto da comunidade juazeirense contra a taxa de iluminação pública e contra a política de exploração de alguns líderes municipais”)⁴⁹⁸. Ele se coloca claramente como defensor dos interesses do povo e ativista na luta por igualdade e justiça social.

Depois de escrever, o poeta se dirigiu à editora Lira Nordestina, para encomendar 1000 folhetos, os quais pagou com antecedência. Segundo Hamurabi, (“[...] quando ficaram prontos os cordéis, um funcionário pegou um exemplar e levou pro reitor que chamou o

da inserção de um pensamento crítico, de temáticas pouco recorrentes nos folhetos como o racismo, a presença e importância da mulher e a homossexualidade, bem como a inserção de elementos gráficos, tais como marcas d’água, disposição das rimas no formato de poesia concreta e o estabelecimento de um diálogo intertextual com a literatura tida como canônica.

⁴⁹⁷ Folh. 13, Bloco III, p. 7

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 8.

prefeito, confiscou os cordéis, quando eu cheguei na Lira, morto de inocente, recebi a notícia e endoidei”⁴⁹⁹).

A reação do poeta, quando percebeu que seus cordéis encomendados haviam “desaparecido” da editora, foi de indignação e de revolta, fato que o incitou a começar uma verdadeira batalha contra o prefeito, a fim de reaver seus cordéis: (“Da Vigésima Delegacia / Partiu pra o Ministério, [...] / foi pra a Procuradoria / Na capital do estado / não fiquei desanimado / esperando a resolução / enquanto o Camaleão / aguardava agoniado”⁵⁰⁰). Essa atitude abre um novo capítulo na história do referido cordel, em que as mídias de informação vão ganhar um papel fundamental ao lado do poeta.

Indignado com a censura dos folhetos, Hamurabi recorreu à justiça para tentar reavê-los e também às mídias de informação para denunciar os abusos do prefeito. A repercussão foi tão grande que logo em seguida o poeta recebeu 5000 exemplares do mesmo folheto, vindos de Fortaleza, para distribuição em Juazeiro, dada à curiosidade do povo.

Na notícia publicada no Diário do Nordeste, o poeta diz que (“garante que não retirará a queixa e vai processar o prefeito por furto”), uma vez que, de acordo com o poeta, teve a sua “liberdade de expressão cerceada pelo prefeito, que, nesse caso, agiu como ditador”⁵⁰¹. Notemos que Hamurabi utiliza o espaço que lhe é dado na mídia para criticar as atitudes do prefeito tal como faz em seu cordel, revelando a proximidade do fazer poético com o fazer midiático. Isso significa dizer que tanto o cordel quanto a mídia de informação funcionaram como espaço de discussão, de denúncia, de reivindicação e como espelho de certa parcela do que se passa na realidade cotidiana do poeta e de seus leitores-ouvintes.

Algo semelhante pode ser observado no artigo de opinião *A literatura popular na URCA*, escrito por Fanka Santos, e publicado no jornal *O Caldeirão*, na seção *Opinião, debate, polêmica*, em março/abril de 1994. O artigo foi publicado 8 meses depois do acontecido, o que revitalizou a repercussão atribuída ao fato em julho/agosto de 1993. O jornal era uma iniciativa discente e refletia, por isso, o ponto de vista dos alunos da

⁴⁹⁹ Entrevista realizada por e-mail em 16/06/2008.

⁵⁰⁰ Folh. 14, Bloco III, p. 11.

⁵⁰¹ PREFEITO DE JUAZEIRO DEVOLVERÁ OS CORDÉIS DO POETA HAMURABI. Diário do Nordeste: Fortaleza, 3/08/1993, p. 12.

URCA. Ao citar o fato acontecido com o poeta Hamurabi, a autora chama a atitude do prefeito de “entulho reacionário da época militar”.

Fanka, utilizando uma citação de Fayga Ostrower, segundo a qual “não há crescimento sem conflitos”, afirma que é preciso “caracterizar uma visão ampla e dialética da vida e da arte como linguagem natural da humanidade, como um universo intrínseco e histórico de conhecimento e de contradições acumuladas pelo homem”.

Ajustando o foco sobre o folheto em questão, podemos dizer que a designação “camaleão”, que aparece no título do folheto, foi atribuída ao prefeito em função da mudança de partido e de colaboradores. Ao entrevistar o poeta, ele nos disse que acreditava que a designação seria negativa para a imagem do prefeito, mas que, ao contrário, o povo havia gostado, e o prefeito passou a ser conhecido como “camaleão”. Com a aprovação popular, o poeta passou a utilizar o termo como estratégia de captação em seus poemas.

A capa do folheto, ilustrada pelo próprio autor, reproduz o Horto, paisagem juazeirense que tem como ponto forte a estátua de Padre Cícero, e traz a figura de um camaleão agarrado a um poste de iluminação pública em noite de céu estrelado, tal como nos mostra a figura a seguir:



Figura 49: Capa do folheto “Quando o Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro”

Na terra de Padre Cícero, para dar credibilidade à sua reivindicação e reforçar sua legitimidade, o poeta diz ter sido enviado por Deus como um profeta (“pra defender a memória / do povo que se aperta / pra resolver a questão / da miséria, da precisão / e da maldade encoberta”⁵⁰²). Na condição de poeta-repórter, afirma ter ouvido a informação, que tratava da isenção da taxa de iluminação, num programa de rádio, e, como profeta, foi capaz de prever, naquele instante, o que se confirmou após as eleições: (“Eu enxerguei o futuro / Naquele mesmo momento / Agora o que eu apuro / É esse meu argumento / **Escutei num programa** / O nosso mais novo drama / Veja bem que não invento”⁵⁰³.) A previsão que se concretizou reforça o *ethos* profético que o poeta projeta em seu discurso e, por conseguinte, aumenta a possibilidade de adesão ao posicionamento argumentativo defendido pelo poeta.

Essa imagem de si profética aparece em outro trecho também ligado às estratégias de credibilidade utilizadas pelo poeta, a saber: (“‘O futuro a Deus pertence’ / É um ditado popular / Não quero que vocês pense / Que agora vou inventar / Sou um poeta vidente / Consigo ver no presente / o futuro se realizar”⁵⁰⁴). Nesse trecho, Hamurabi interpela o leitor, alertando-o para o fato de que, como profeta e poeta-repórter, não inventa, mas prevê, o que pode ser confirmado através das afirmações do seu pai, Abraão Batista, quando diz que o bom jornalista tem que ter faro e o bom cordelista tem que prever o que irá acontecer⁵⁰⁵.

A **dimensão maximizadora** do panfleto aparece numa caracterização do contexto político de um modo geral que culminará na temática específica da taxa de iluminação pública. Hamurabi critica o ex-presidente Fernando Collor de Melo, que havia passado por um processo recente de *impeachment*, ao denunciar a corrupção do governo e a impunidade parlamentar. Depois disso, associa os atos de corrupção federal aos atos de corrupção municipal, através do trecho: (“Esse fato tem semelhança / Em milhares de prefeitura / Se junta as liderança / Escondem suas fatura / Combinam com as empresa / Num jogo de gentileza / Que abala com as estrutura”⁵⁰⁶).

⁵⁰² Folh. 13, Bloco III, p. 1

⁵⁰³ *Idem*, p. 5.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 1.

⁵⁰⁵ Entrevista realizada com o poeta Abraão Batista, em 23/4/2008.

⁵⁰⁶ Folh. 13, Bloco III, p. 3.

O poeta finaliza seus versos, interpelando o enunciatório e o convidando a ocupar o lugar de cidadão, inteirando-se de seus direitos, a fim de poder fazer as reivindicações necessárias ao poder público: (“Agora preste atenção / Conheça os seus direito / O poder que tem nas mão / De concertar os defeito / Tem político que é bonzinho / Se chegando de fininho / Pra ganhar um novo pleito”⁵⁰⁷).

Para coroar o desfecho da saga pela qual o poeta passou, ele publica o folheto *Os arrancos do camaleão ditador (A história dos cordéis furtados pelo prefeito de Juazeiro no Ceará)*, no qual relata toda a repercussão gerada pela censura ao folheto anterior. Ao longo dos versos, Hamurabi narra o acontecido e reforça alguns dos *ethé* projetados no cordel *O Camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro*, à medida que insere trechos, nos quais projeta: a) seu *ethos* de poeta, ao dizer que herdou da natureza as rimas do seu cordel, comparando-se com o vento que (“pode em tudo penetrar”), chamando nossa atenção para “o mais puro sentimento” que “tempera com o pensamento / o saber da poesia”⁵⁰⁸); b) seu *ethos* de porta-voz da instância cidadã, ao afirmar que (“Escrevi o meu cordel / na intenção de criticar / no direito que me dá / do cidadão seu troféu”)⁵⁰⁹. Dessa forma, o poeta vai (“defendendo a população / que um tal Camaleão / a tentou submeter”⁵¹⁰), pois (“criticar é um direito / sagrado do cidadão”⁵¹¹); c) seu *ethos* de cidadão, à medida que ele foi alvo da censura do prefeito e, por isso, teve que lutar pelo direito de reaver seus folhetos “desaparecidos”, o que implica, por extensão, a luta pela liberdade de expressão, reiterada pelo poeta em todos os meios de comunicação (Rádio Vale, Diário do Nordeste, etc), que buscou para denunciar o suposto furto dos folhetos.

Ao lado da projeção de sua imagem está também a projeção de suas emoções, as quais o poeta resume, através de uma pergunta retórica reveladora do *pathos* vivenciado pelo poeta e projetado em seu discurso, enquanto efeito de sentido visado: (“O que mais se esperava / do que indignação?”)⁵¹².

⁵⁰⁷ Folh. 13, Bloco III, p. 8.

⁵⁰⁸ Folh. 14, Bloco III, p. 1.

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 2.

⁵¹⁰ *Idem*, p. 2.

⁵¹¹ *Idem*, p. 10.

⁵¹² *Idem*, p. 10.

Em resumo, tendo em vista a análise do folheto “O camaleão mudou de côr contra o povo de Juazeiro”, pudemos observar que, no que diz respeito às categorias do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, bem como do esquema argumentativo proposto para se pensar os cordéis do Bloco III, o folheto em questão, juntamente com os textos publicados a partir da polêmica que girou em torno do ‘sumiço’ dos folhetos, existe um movimento argumentativo que reforça: i) com relação às imagens de si projetadas no discurso, um *ethos* que ora assume o lugar de repórter, ora de profeta e ora de cidadão; ii) com relação ao *pathos* projetado, temos a indignação como emoção reiterada ao longo do poema, o que é reforçado pelas notícias publicadas após o acontecimento, num movimento de retroalimentação em que o poeta cita a mídia e a mídia cita o poeta, possibilitando que um reforce o discurso do outro; iii) com relação ao *logos*, podemos notar o uso de estratégias de credibilidade, ao citar a mídia como fonte de informação e se compara a um profeta enviado por Deus para denunciar à má gestão do poder público municipal de Juazeiro.

Baseando-se nos valores universais de justiça, de igualdade e de liberdade, Hamurabi fortalece as suas reivindicações e o acordo prévio com seu interlocutor, o que nos permite visualizar o diálogo entre as categorias propostas para o esquema argumentativo, apresentado por nós, no início desta análise.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda pesquisa se faz de escolhas em meio a um vasto horizonte de possibilidades, tanto teóricas quanto metodológicas. Ao chegarmos à etapa final deste trabalho, percebemos que os caminhos entre teoria e análise são tortuosos e inesgotáveis. As combinações podem ser infinitas; e os resultados, dos mais previsíveis aos mais inesperados, dando-nos uma sensação de incompletude, de lacunas não preenchidas e de solidificação de apontamentos mais do que de conclusões fechadas e estanques. No entanto, é preciso finalizar o trabalho, para que outros possam ser iniciados, para que possamos dar lugar a outros problemas de pesquisa ou mesmo desenvolver outras pesquisas a partir das lacunas que se apresentam neste trabalho.

Talvez a tese, enquanto produto que se materializou no formato escrito/acadêmico, não tenha conseguido revelar todo o percurso feito por nós ao longo desses quatro anos, todo o crescimento pessoal, todas as interações e amizades que nasceram deste trabalho, todas as dificuldades enfrentadas ao tentar construir um diálogo multidisciplinar, muitas vezes incompreendido pelas áreas isoladamente.

Por estarmos diante de uma poética que se funda a partir de uma enunciação complexa e híbrida, apostamos no diálogo com vários campos de conhecimento, pois não podíamos negligenciar a configuração enunciativa do folheto de cordel em função do conforto que é dialogar apenas com os nossos pares, o que pode ter comprometido um pouco a verticalização das discussões teóricas e analíticas, mas não as reduziu, a nosso ver, a apenas uma visão única e intransponível.

Fomos motivados pela hipótese inicial de que existiam altos índices de argumentatividade em alguns cordéis, sobretudo naqueles em que se via, de forma mais explícita, a opinião do poeta acerca do tema proposto. Nesse sentido, acreditávamos que, se “entrássemos” no folheto pelo viés da argumentação, conseguiríamos mapear ao mesmo tempo elementos da enunciação bem como os hibridismos presentes nesses folhetos, cujas características de base se constituem a partir da amálgama entre a informação, a educação e o entretenimento, entre a ficção e a realidade, entre o relato e

o comentário, passando por níveis de engajamento diversos e dialogando com outros gêneros como a crônica, a notícia, o editorial, o panfleto e o *fait divers*.

Assim, procuramos compreender a dimensão argumentativa dos cordéis midiáticos por meio das categorias retóricas do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, tendo em vista a relação que se estabelece entre o discurso literário e o discurso midiático nesses folhetos.

Para tanto, partimos de uma metodologia descendente, em que pudemos visualizar o fenômeno argumentativo, sobretudo a construção do *ethos* do poeta, tendo em vista, na primeira parte da tese, as bases históricas ligadas à literatura de cordel, fomentadas no campo da pesquisa, e a trajetória enunciativa dessa poética ao longo do tempo e; na segunda parte da tese, as bases editoriais e a relação do cordel com o discurso de informação midiático, que consolida determinada construção discursiva da opinião do poeta nos folhetos, sob a perspectiva da tríade conceitual já citada.

No **primeiro capítulo da primeira parte**, pudemos perceber por onde passam(ram) os processos de estereotipagem do *ethos* do poeta de cordel, os quais podem ser associados a uma imagem cristalizada na memória coletiva, por meio de um “movimento de resgate” da literatura de cordel, fomentado, sobretudo, nas décadas de 70 e 80, e pautado em um projeto de nação, que precisava veicular uma imagem idealizada de representantes da cultura popular.

Esse capítulo tratou, então, do que Amossy chama de *ethos* prévio do poeta, ou seja, de uma construção coletiva de sua imagem, destacando a dimensão social dessa construção *etótica*, associada aos discursos institucionais que, associando imaginário social e autoridade institucional, numa perspectiva argumentativa que visa a gerar adesão das pessoas ao projeto de nação que então vigorava no país, contribuíram para o estabelecimento de dada identidade social para o poeta.

Segundo Amossy, “na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais do setor da *doxa* na

qual ele se situa”⁵¹³, o que corrobora nossa hipótese de que não foi gratuito associar a imagem do poeta à do homem ingênuo do campo, trabalhador rude e analfabeto e tornar essa associação um modelo do que seria o povo genuinamente brasileiro. Consoante a isso, não nos parecia desejável reconstruir a imagem do poeta discursivamente construída nos folhetos, sem antes fazermos uma reflexão acerca da imagem prévia do poeta, estereotipada, para compor uma memória nacional que pudesse ser revertida em memória coletiva, segundo a diferenciação feita por Renato Ortiz (2006).

Com base nesse mesmo raciocínio, construímos o **segundo capítulo da parte I**, isto é, não podíamos mapear os esquemas argumentativos utilizados pelo poeta nos cordéis mediatizados, pelo viés do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, sem antes tentarmos caracterizá-lo dentro de um quadro teórico que melhor pudesse captar essa imagem dando a ela o lugar que de fato ela assume na literatura de cordel.

Para nós, o lugar que assume o poeta na trajetória enunciativa da literatura de cordel deve ser associado ao próprio lugar da literatura de cordel que, acreditamos, está intimamente ligado às poéticas da oralidade, mais do que ao domínio literário, no sentido moderno da palavra.

A hipótese que assumimos é a de que essas poéticas da oralidade, mesmo que passem pelo registro escrito e não sejam nunca encenadas oralmente, são produzidas para serem vocalizadas em uma arena performática, uma vez que a trajetória enunciativa do cordel parece se situar no período de transição da oralidade para a escrita.

Para corroborar tal hipótese, tentamos recharacterizar o cordel enquanto uma “literatura” diferente, partindo, sobretudo, das **Teorias da Oralidade** desenvolvidas por Milman Parry (1928), Albert Lord (1960), Eric Havelock (1963) e John Foley (1995), segundo as quais seria possível comprovar, linguisticamente, por meio do mapeamento de fórmulas-ritmo, a filiação que a poesia popular possui com a poesia oral em *performance*, o que a aproxima das práticas relativas às poéticas da oralidade.

⁵¹³ AMOSSY, 2005, 126.

O *ethos* do poeta passaria, nesse sentido, por uma adaptação ao ritmo poético, visto aqui como grande pilar enunciativo da literatura de cordel, através de uma espécie de corpo vocal que verseja pela voz, por gestos e expressões faciais, pela indumentária do poeta, sempre levando em consideração o público que irá validar essa construção imagética, que se faz presente tanto no registro escrito da poesia quanto em sua vocalização, mesmo que em graus diferenciados.

É desse lugar também que emanam as estratégias argumentativas utilizadas pelo poeta para ser crível e para gerar adesão ao seu projeto de fala, uma vez que, segundo Cockroft, R. e Cockroft, S., “[...] qualquer interação [...] começa inevitavelmente com a comunicação da personalidade ou da imagem”⁵¹⁴. Nesse sentido, não encontramos e, portanto, não corroboramos uma imagem do poeta ligada à conotação negativa e pejorativa que alguns pesquisadores atribuíram aos adjetivos rude, simples e ignorante, associando-os à imagem do poeta. Ao contrário disso, descrevemos, por meio de fotos, poetas em *performance*, preocupados com a forma como se apresentam ao público e em construir um cenário adequado para sua encenação poética.

Ao final do capítulo II, tentamos relacionar os estudos orais aos estudos enunciativos, pelo viés da noção de interdiscurso (domínio de práticas de linguagens, *tiers* e imaginários sócio-discursivos, de acordo com as formulações de Charaudeau), caracterizando-o, a partir dos discursos que circulam sobre o cordel, mas, sobretudo, a partir dos discursos que aparecem no interior do mesmo (*logos* poético), a exemplo de algumas temáticas tradicionais que atravessaram o tempo junto aos cordéis, sendo relidas e readaptadas pelos poetas.

No **capítulo III**, da **parte II**, traçamos uma breve trajetória da literatura de cordel, tendo como ponto de partida a evolução dos suportes tecnológicos e a sua relação com as configurações discursivas do folheto de cordel, especificamente, do **cordel midiaticizado**. Ao contrário do que alguns pesquisadores anunciaram, a evolução dos suportes tecnológicos não contribuiu com a extinção do cordel, mas, ao contrário,

⁵¹⁴ Cockroft, R.; Cockroft, S. *Persuading people*. An introduction to rhetoric. London: Macmillan, 1992, p.1 21. *apud* LESSA, Cláudio Humberto. *Marcação e destituição de identidade político-discursiva em ensaios de intelectuais de esquerda: valores, imaginários e projeção de auto e hetero-imagens*. 2009. 255 f. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

permitiu que ele sobrevivesse, uma vez que o poeta, ao se apropriar dessas tecnologias, ampliou os meios de divulgação e de circulação do cordel, ampliou também o seu público que, hoje, é mais diversificado. Além disso, o formato em livro tem inserido a poesia de cordel em espaços jamais imaginados e conquistado leitores que, se antes não tinham acesso aos folhetos, passam a ter acesso aos livros promovidos por editoras de grande porte.

A chegada da prensa gráfica, seguida do jornal, do rádio e da televisão, alterou a enunciação em torno do cordel, pois é inegável a revolução que esses suportes tecnológicos fizeram/fazem nos textos que veicularam/am, o que acabou trazendo desvantagens, do ponto de vista da performance poética, e vantagens, do ponto de vista das novas possibilidades de configuração discursiva da literatura de cordel, seja no formato oral, impresso ou digital.

O **cordel midiaticizado** foi observado, tendo em vista a evolução dos suportes tecnológicos pelos quais passou/passa a literatura de cordel e do imbricamento entre as condições de produção e de recepção de textos advindos do domínio “literário”, ligadas às poéticas da oralidade e as advindas do domínio midiático, ligadas ao contrato de comunicação do discurso de informação midiático.

A partir desse imbricamento interdiscursivo, buscamos descrever as condições de produção e de recepção do **cordel midiaticizado**, as quais passam: a) pela identidade dos sujeitos envolvidos na troca (poeta-repórter); b) pelos objetivos subjacentes ao poema (entreter, captar, informar e comentar o acontecimento); c) pelas escolhas temáticas, em geral, problematizadas sob o ponto de vista da ética cidadã; d) pelas formas de captação da informação, seja através do testemunho ou da coleta de acontecimentos publicados pelas mídias de informação; e d) pelo caráter atual e efêmero dos conteúdos veiculados no poema.

Apesar de ser evidente a influência dos acontecimentos noticiados pelas mídias de informação sobre **os cordéis midiaticizados**, o que justifica, inclusive, essa designação, é preciso ressaltar algumas diferenças fundamentais entre uma prática discursiva e outra. São elas: a) o cordelista, que se auto intitula poeta-repórter, possui, dentre outras coisas, maior margem de manobras no momento em que está produzindo, pois não está ligado

institucionalmente a nenhuma instância midiática; b) ele pode projetar em seu discurso diversos enunciadores, distintos do repórter, como o profeta, o conselheiro e o cético, por exemplo; c) o poeta não sofre as mesmas pressões do tempo, nem tem compromisso com a “verdade jornalística”, uma vez que pode acrescentar elementos ficcionais ao acontecimento narrado, pode criar a “sua verdade” jornalística, na qual o público acredita como sendo a mais pertinente à situação de comunicação pela qual interagem. Além disso, a descrição já feita da trajetória enunciativa da literatura de cordel, por si só, corrobora a diferença entre os cordéis midiáticos e os textos produzidos no interior do domínio de informação midiático, não havendo necessidade de maior aprofundamento.

O capítulo IV, da **parte II**, foi dedicado à análise dos **cordéis midiáticos** selecionados. Dividimos a análise em três partes, as quais correspondem, respectivamente, aos três Blocos Temáticos de folhetos, coletados para compor o *corpus de apoio e de base*. Optamos por fazer uma referência geral à boa parte dos 60 folhetos e uma análise um pouco mais vertical de três folhetos, representativos de cada um dos Blocos.

O objetivo geral do capítulo de análise foi perceber como se dá a construção discursiva da opinião do poeta, tendo em vista um esquema argumentativo, pautado na projeção do *ethos*, do *pathos* e do *logos*, na materialidade linguística dos folhetos, na sua relação com a enunciação performática, na medida do possível, e com as condições de produção e de recepção desses folhetos.

De modo geral, podemos apreender algumas regularidades na análise dos folhetos dos três Blocos, as quais descrevemos a seguir:

os folhetos, pela relação imanente que mantêm com os *topoi* da oralidade, trazem uma construção *etótica*, cujo TOM é marcado por uma dimensão rítmico-entonacional manifestada por um **corpo vocal** projetado no discurso.

os folhetos funcionam como um espaço de discussão, em que o poeta apresenta sua opinião e tenta persuadir seu leitor-ouvinte de que ela é a melhor e a mais pertinente. Mesmo quando essa opinião é mais velada, como é o caso de poetas que procuram se

ater aos fatos, descrevendo-os e narrando-os, é possível perceber uma dimensão argumentativa, por meio do universo de representações discursivas utilizado para problematizar o acontecimento, no sentido de que essa problematização está quase sempre a serviço da manutenção de direitos e/ou determinados valores e crenças;

os folhetos mantêm uma estreita relação com o discurso de informação midiático, seja utilizando-o como fonte de informação, seja utilizando-o como espaço de promoção do poeta e do seu trabalho, ou ainda, através de elementos de contato presentes nas restrições situacionais de ambos os discursos (identidade, finalidade, propósito temático e condições materiais).

Observando a construção da opinião do poeta, Bloco a Bloco, podemos dizer que, embora de formas diferentes, visto que cada Bloco continha temas distintos, pudemos apreender uma movimentação argumentativa semelhante, do ponto de vista da tríade retórica com a qual trabalhamos. O *ethos* projetado do cordelista foi de encontro ao *ethos* prévio, descrito no primeiro capítulo, isto é, não encontramos poetas rudes, ignorantes, simples. Muito pelo contrário, encontramos poetas engajados e atuantes, tanto no espaço público quanto nos espaços de discussão sociais (folheto de cordel, televisão, rádio, internet, jornal, etc.). Encontramos um poeta emocionado que expressa a sua indignação, comoção, medo, estranhamento, horror, diante dos acontecimentos, bem como é capaz de expressar também a reação afetiva de outras pessoas ao que se passa no espaço público. Encontramos um poeta conectado com os discursos que circulam em outros meio de comunicação e que se apropria deles quando lhe convém e convém ao seu leitor-ouvinte. Deparamo-nos com um poeta consciente da trajetória enunciativa da literatura de cordel, baseada na oralidade, na *performance*, o que pode ser visto, explicitamente, nas ações de Raimundo Santa Helena, no folheto “O Cabrito e as Feras”.

Com relação às especificidades de cada Bloco Temático, podemos dizer que, do ponto de vista dos esquemas argumentativos mapeados, os folhetos que compõem o Bloco temático IA têm como base para problematização do tema “morte por assassinato”, a representação discursiva de cidadania, uma vez que, pelo viés da comoção, o poeta projeta, em geral, sua indignação e reivindica a punição do(s) culpado(s) pelo crime. Nesses folhetos, a presença de um *ethos* emocionado auxilia o poeta no intento de

emocionar seus leitores-ouvintes, já que há um investimento no *ethos* de identificação com o público, através de uma aproximação com seus valores e crenças e também pela forma como caracteriza o acontecimento e a reação de outras pessoas a ele.

Já os folhetos do Bloco IB, apesar de também trazerem a morte como assunto, a problematiza de uma maneira distinta da dos folhetos do Bloco IA, à medida que lançam mão de um universo de representações discursivas pautado no que caracterizamos socialmente como sendo uma fatalidade, ou seja, algo que se encontra acima da intervenção humana, uma vez que traz folhetos que falam sobre mortes causadas por tragédia ou causa natural. Nesses folhetos, a opinião do poeta se baseia na relação entre o elogio à pessoa falecida e o lamento por sua perda, estratégias presentes no gênero retórico epidítico, que são fortemente exploradas pelo cordelista para gerar comoção em seu público.

Os folhetos do Bloco II, que chamamos de cordéis-*faits divers* pela proximidade que mantêm com esse gênero discursivo, veiculam um esquema argumentativo que se estrutura a partir da representação discursiva do que, para nós, poderia ser associado ao estranho, e/ou bizarro e/ou sobrenatural. No cordel-*fait divers*, o poeta projeta, em um primeiro momento, o efeito patêmico de estranhamento, face a algumas causas e/ou consequências relacionadas ao acontecimento ou a uma “essência emocional”, representada pela fragilidade de um dos personagens da narrativa (criança, animal, mulher, etc.).

A opinião do poeta, geralmente, passa por uma avaliação/julgamento da conduta moral dos indivíduos, o que o leva a transformar o acontecimento narrado em um exemplo a não ser seguido pelas demais pessoas, visto que se trata de um “desvio” na norma de comportamento ideal, defendida pelo poeta. Para reverter essa situação desviante, o poeta se projeta ora como conselheiro, alertando as pessoas quanto aos perigos de se envolverem em um comportamento desviante; ora como justiceiro que reivindica a punição daqueles que violam as normas de comportamento, ou que se coloca à disposição para fazer justiça com as próprias mãos, para que se reestabeleça a ordem corrompida.

O último Bloco Temático, que intitulamos “manifestações sociais”, retomou, em seu esquema argumentativo, a representação discursiva de cidadania. No entanto, diferentemente do Bloco I, o *ethos* projetado foi o do cidadão engajado em causas de interesse da população, o que significa dizer que há um viés mais político na construção desse *ethos*, pois o cordelista problematiza o tema, tendo em vista a sua dimensão utilitária e a manutenção do bem estar comum. O poeta se projeta como porta-voz da instância cidadã, lutando por seus direitos e indignando-se diante das mazelas sociais, ocasionadas por uma má administração pública dos recursos, preconceitos contra grupos de indivíduos, como os homossexuais, por exemplo.

Nesses folhetos, o poeta costuma testemunhar o acontecimento, tornando-se, então, fonte de referência para os mesmos, ao passo que se apresentar enquanto testemunha parece fortalecer os laços de identificação com o interlocutor, além de aumentar a possibilidade de adesão ao posicionamento assumido pelo poeta, já que ele apresenta uma postura engajada, capaz de se colocar no lugar do cidadão acometido por alguma injustiça social e de se dispor a lutar em prol da manutenção da igualdade de direitos e da liberdade de expressão.

Em resumo, arriscamo-nos a dizer, após todo o percurso da pesquisa, que os folhetos que compõem o *corpus* refletem um poeta implicado em sua atividade; um poeta que se movimenta em direção aos seus ideais, à sua opinião; um poeta que se emociona com o que vê, lê e ouve, seja nas mídias de informação ou nos espaços públicos; um poeta engajado, que não se conforma com as injustiças sociais e que busca contribuir para que os indivíduos vivam dignamente na sociedade; e, principalmente, um poeta que precisa sobreviver seja de sua atividade enquanto poeta ou de qualquer outra atividade e, por isso, está sempre ligado à evolução pela qual passa o mundo, do ponto de vista, sobretudo, tecnológico.

Para nós, o *ethos*, o *pathos* e *logos*, nos **cordéis midiaticizados**, emanam de um poeta que se apropria das tecnologias da comunicação, mas mantém diversos *topoi* da oralidade reordenando a memória, recontando e dando mais “formosura” ao texto, através de recursos poéticos, sem deixar de seduzir ou de ser eloquente, de modo que poética e retórica se fundem, a escrita e a oralidade dialogam, e as formas de produção, de circulação e de composição temática entram numa interface evolutiva com relação às

novas tecnologias da informação e com a tradição ligada à memória da comunidade para quem produz o cordelista.

7. REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS SOBRE LITERATURA E LITERATURA DE CORDEL

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

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*, 1. Campina Grande, Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 1981.

AMORIM, Maria Alice. *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre a cultura e a tradição*. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC/SP: São Paulo, 2007, 138 f.

ARAÚJO, João Dias de. Imagens de Jesus Cristo na Literatura de Cordel. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.68, n.7, set.1974. p.41-48.

BASTOS, Raisia Franca. *Tradition orale, tradition littéraire : Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain* (Mémoire de Master 1). Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, U.F.R. de Littérature Générale et Comparée, 2009.

BENJAMIN, Roberto Câmara. A religião nos folhetos populares. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.64, n.8, out.1970. p.21-28.

BONFIM, João Bosco Bezerra. *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*. 2009. 284 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas. Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2009. 284 f.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel – o mote do consumo*. São Paulo: Annablume, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. Moisés Matias de Moura: cordel e notícia. In: *Revista Cultura Crítica*. São Paulo: Editora PUC/SP, 2007.

CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

CURRAN, Mark J. Influência da literatura de cordel na literatura brasileira. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 24, mai/ago, 1969.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção primeiros passos-317).

DEBS, Sylvie. *O cordel à luz do cinema: a trajetória singular de Geraldo Sarno nos Cadernos do sertão e A condição brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

DEBS, Sylvie. Patativa do Assaré – uma voz do Nordeste. In: DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré – Cordel*. São Paulo: Hedra, 2005.

DIAS, Maurílio Antônio. O cordel no prelo: trajetórias e impressões. In: MENDES, Simone; MENDES, Simone (Org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

DIÉGUES Jr., Manuel. Carta de 21 de junho de 1977, *apud* SANTOS, 2009.

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

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. A cultura popular como objeto de estudo: da “beleza do morto” à compreensão de sujeitos e práticas culturais. In: XAVIER, Libânia Nacif *et alli*. *Escola, cultura e saberes*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2005.

GONÇALVES, Marco Antonio. Cordel Híbrido, contemporâneo e cosmopolita. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v.4, n. 1, 2007.

GOUJON, Carmen Ponto. *Romeiros de São Miguel – entre tradição e inovação, de l’oralite au texte écrit* (tese). Université de Poitiers e dos Açores, 2007, 407 f.

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne. *Discurso político no folheto de cordel: a Besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro*. 2007. 174 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

LEMAIRE, Ria. *Du temps de l’oralité aux temps de l’écrit – relire un prologue de Fernão Lopes*, 2009 (no prelo).

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

LEMAIRE, Ria. Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal: Comissão Nacional de Folclore, 2007.

LEMAIRE, Ria. Gravador?... Que estás gravando? In: CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta passado do Assaré*. 2ª. Ed. Fortaleza: Omni, 2002.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: a noção do passado na transição da oralidade para a escrita. In: *Letterature d’America*, Roma: La Sapienza, Anni XXI-XXII, 92, 2002.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions*. Amsterdam: Rodopi, 1987.

LEMAIRE, Ria. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (Org). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

LESSA, Orígenes. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984. (Literatura Popular e Verso – Estudos\nova série).

LODY, Raul Giovanni da M. Feira de São Cristóvão: o nordeste na Guanabara. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 38, jan/abr, 1974.

LONDRES, Cecília. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Patrimônio Imaterial. Rio de Janeiro, n. 147, out-dez, 2001.

LUCENA, Bruna Paiva. *Das tipografias aos parques gráficos: o cordel entre bancadas e estantes*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas)-Universidade Federal de Brasília/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2010.

LUYTEN, Joseph. *A notícia na literatura de cordel*. 1984. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

LUYTEN, Joseph. *A Notícia na literatura de cordel*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

LUYTEN, Joseph. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARCK, Dinneen. *Introdução e seleção Marck Dinneen*. In: SOARES, José, *Cordel*. São Paulo: Hedra, 2007. (Biblioteca de cordel)

RESENDE, Viviane Melo. *Literatura de cordel no contexto do novo capitalismo: o discurso sobre a infância nas ruas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2005.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2^a. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SANTOS, Francisca Pereira. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desrrotorialização de gênero nas poéticas das vozes*. 2009. Tese. Paraíba: Universidade da Paraíba, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e do Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SARAIVA, José Antônio; LOPES, Oscar (1955-1976). *História da literatura portuguesa*. 9^a ed. Porto: Porto Editora, 1976.

SILVA, Gonçalo. *Lampião: capitão do cangaço*. Rio de Janeiro: ABLIC, 2006, p. 2. Gonçalo é também Presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, no Rio de Janeiro.

SILVA, José Bernardo. *Gazeta de Pinheiros*: São Paulo, 18/01/74. Acervo *Raymond Cantel* – *Université de Poitiers*.

SOARES, José. *Biografia do poeta José Soares*. 1974, p. 10. (acervo da biblioteca Amadeu Amaral).

TAVARES, Bráulio. *Introdução* – Cordel Raimundo Santa Helena. São Paulo: Hedra, 2003 (Biblioteca de cordel).

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: Literatura de folhetos do Nordeste – 1893-1930*. São Paulo: Global Editora, 1983.

ZUMTHOR, Paul (1987). *A letra e a voz – A “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

REFERÊNCIAS SOBRE HISTÓRIA, SOCIOLOGIA, FOLCLORE E COMUNICAÇÃO

ALBERT, Pierre. *Histoire de la presse*. Paris: PUF, 1970

AMARAL, Márcia Franz. *Jornalismo popular*. São Paulo: Contexto, 2006.

ANDERSON, Benedict (1983-2006). *Imagined Communities*. London/New York: Verso, 2006.

ANDRADE, Mário de. Folclore. In: MORAIS, Rubem Borba; BERRIEN, William (Orgs.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza Ed, 1942.

ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue – um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Prospect Heights, III.: Waveland Press, 1977.

BHABHA, Homi k. (1994-2007). *Les lieux de la culture – une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007.

BLOK, Maurice. Nationalities, principale of. In : LALOR, J. (Org.) *Cyclopedia of political science*, vol. 11, 2008.

BURKE, Peter; ASA Briggs. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (1ª edição, 2002).

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. 1995. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador .

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

ENNE, Ana Lucia S. O sensacionalismo como processo cultural. In: Revista *ECO PÓS*, v.10, n. 2, julho-dezembro 2007, p. 71.

FOLEY, John Miles. *The Singer of Tales in Performance*. USA: Indiana University Press, 1995.

HAVELOCK, Eric A (1988-1996). *A musa aprende a escrever – reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HAVELOCK. *Preface to Plato*. Nova York: Grossett and Dulap, 1967.

HERNANDES, Nilton. *A mídia e seus truques*. São Paulo: Contexto, 2006.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *L'invention de la tradition*. Paris : Éditions, Amsterdam, 2006.

HOBSBAWN, Eric. J. (1990/2008). *Nações e Nacionalismos – desde 1780 – programa, mito e realidade*. 5ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2008.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HROCH, Miroslav. From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe. In: *Balakrishnan, Gopal*. New York and London: Mapping the Nation, Verso, 1996.

HYMES, Dell. The ethnography of speaking. In: *Anthropology and human behavior*. Washington, D. C.: The Anthropological Society of Washington, 1962, p. 9.

MENEZES, Clarice Cristine Ferreira. *La construction de l'identité nationale et de l'imaginaire sociopolitique au Brésil : une affaire des telenovelas (mémoire)*. Genève, 2008.

MOUILLAUD, M. TETU, J-T. *Le journal quotidien*. Lyons: Presses Universitaires de Lyon, 1989

NOBLAT, Ricardo. *A arte de fazer um jornal diário*. São Paulo: Contexto, 2007.

ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy – the Technologizing of the Word*. London: Routledge, 1991.

ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. Românticos e folcloristas: cultura popular. Olhos d'água, 1992, *apud* VILHENA, Luis Rodolfo. 1997, p. 7. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas.

PARRY, Adam. Introduction. In: MILMAN, Parry. *The Making of Homeric Verse: the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

SERRA, Antônio. *O desvio nosso de cada dia – a representação do cotidiano num jornal popular*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, p. 29.

VALERY, Paul (1936-1944). *Variété III, IV, et V*. [s.l.] : Gallimard, 2002.

VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas.

REFERÊNCIAS SOBRE ANÁLISE DO DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. 2^a. ed. Paris: Armand Colin, 2006.

ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot, 1982.

ANTOINE, Auchlin. Ethos e experiência do discurso – algumas observações. In: MARI, Hugo *et alli* (Orgs). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 203.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo : Difusão europeia do livro, 1959. (século V a.c.)

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1981.

BARRATA, Gino. Ritmo. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol 11-Oral/escrito/argumentação. [s.l.]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 104.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BONHOMME, Marc. Les figures pathiques dans le pamphlet : l'exemple du discours sur le colonialisme de Césaire. In : RINN, Michael (Org). *L'usage des passions dans la langue*. Rennes: presses Universitaires, 2008.

CHABROL, Claude. De l'impression de personnes à l'expression communicationnelle des émotions. In : PLANTIN, C., DOURY, M., TRAVERSO, V. *Les émotions dans les interations*. Collection Ethologie et Psychologie des communications. Lyons : Presses Universitaires de Lyon, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. Catégories de langue, catégories de discours et contrat de communication. In: MOIRAND, S. *et alli*. (Orgs.). *Parcours linguistiques de discours spécialisés*. Berne, Peter Lang, 1993.

CHARAUDEAU, Patrick. Para uma nova análise do discurso. In: CARNEIRO, A. *O discurso na mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do autor, 1996.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato (Orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE\UFMG, 2004a, p. 13-42.

CHARAUDEAU, Patrick. Tiers, où es-tu? À propos du tiers du discours. In: CHARAUDEAU, P e MONTES, Rosa (Orgs.). *La voix chachée du tiers – des non-dits du discours*. Paris: L'Harmattan, 2004b.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006a.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006b.

CHARAUDEAU, Patrick (1992). *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

COCKROFT, R.; COCKROFT, S. *Persuading people*. An introduction to rhetoric. London: Macmillan, 1992.

DASCAL, Marcelo. O *ethos* na argumentação uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, Ruth (Org). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005

DAVID, Giani. A informação televisiva: uma encenação da realidade (comparação entre telejornais brasileiros e franceses). 230 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DAVID, Giani. A emoção como elemento constitutivo do discurso de informação televisiva. In: MACHADO, Ida L. *et alli* (orgs). *As emoções no discurso*. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald. Argumentation rhétorique et argumentation linguistique. In: MOIRAND, Sophie, DOURY, Marianne. *L'Argumentation aujourd'hui*. Paris : Presses Soubonne Nouvelle, 2004.

EGGS, E. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. AMOSSY, R. (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 39.

EMEDIATO, Wander. As emoções da notícia. In: MACHADO, Ida Lúcia *et alli* (Orgs.) *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

EMEDIATO, Wander. Os lugares sociais do discurso e o problema da influência, da regulação e do poder nas práticas discursivas. In: LARA, Gláucia Muniz P, *et alli* (Orgs.). *Análises do discurso hoje*. Volume 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008.

EMEDIATO, Wander. Representações discursivas de cidadania na mídia. In: SILVA, Denise Elena G. *et alli* (Orgs.). *Discurso em questão*. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4^a. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 35-43.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

GALINARI, Melliandro M. A Era Vargas no Pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GLIGLIONE, Rodolphe. *Situations potentiellement communicatives et contrats de communications effectifs*. Revue Verbum, tome VII : Nancy, 1984.

LESSA, Cláudio Humberto. *Marcação e destituição de identidade político-discursiva em ensaios de intelectuais de esquerda: valores, imaginários e projeção de auto e hetero-imagens*. 2009. 255 f. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MACHADO, Ida Lúcia. Le fait divers: tragédie moderne? In: *Rencontres*, n.6. São Paulo: Educ/Departamento de Francês PUC-SP. [s.d.].

MACHADO, Ida Lúcia. O charme discreto da transgressão de gêneros na poesia. In: MARI, H. et alii. *Análise do Discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 89.

MACHADO, Ida Lúcia *et alli* (Orgs.). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MAGALHÃES, Helena M. Gramiscelli. [...] *e o negro amarelou: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística). Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras - PUC/Minas, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia e incorporação*. In: AMOUSSY, Ruth (Org). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

MENDES, Emília Lopes. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. 2004. 267 f. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MENDES, Paulo e MENDES, Simone. Uma análise discursiva das emoções em Laranja Mecânica: o estranhamento, a humilhação e a indignação. In: MACHADO, Ida *et alli* (orgs). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MENEZES, William Augusto (2000). *Argumentação e discurso político eleitoral no Brasil (1994-1998): mudança, conservação, tradição e utopia* (dissertação). 191 f. 2000. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

MEYER, Michel. (2004/2007) *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007, p, 25.

PARRET, H. *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1986.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1958). *Tratado de argumentação – a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLANTIN, Christian. *L'argumentation*. Paris: Seuil, 1996.

ZASLAVSKY, Danielle. La presse entre médiation et intermédiation: le tiers comme condition du discours journalistique. In: CHARAUDEAU, p; MONTES, Rosa (Orgs). *La voix chachée du tiers . des non-dits du discours*. Paris: L'Harmattan, 2004.

JORNAIS E PERIÓDICOS

AZEVEDO, Cristina. Principal objetivo dos livretos é melhorar imagem do Brasil. In: *Jornal O Globo*, 25/09/89.

BATISTA, Sebastião Nunes. Carlos Magno na poesia popular nordestina. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 24, mai/ago, 1971.

DECRETADA A PRISÃO DO CASAL. *Jornal Estado de Minas*, 03/04/2008 (nacional).

FALCÃO, Rubens. Literatura de cordel. In: *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 24, mai/ago, 1971.

LONDRES, Cecília. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Patrimônio Imaterial. Rio de Janeiro, n. 147, out-dez, 2001.

VIOLA, Eugênio. Nosso cordel ninguém tasca. In: *Revista Rádice – luta e prazer*. N.2, set. 1981.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AMORIM, Maria Alice. *O folheto de circunstância: 11 de setembro em cordel*. Revista internacional de Folkcomunicação, n. 1, [s.d]. Disponível em: www.uepg.br/revistafolkcom. Acesso em: 13 jul. 2006.

BARBOSA, Marialva. *Jornalismo popular e o sensacionalismo*. Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinios.br/index.php?e=3&s=9&a=31>. Acesso em: 14 ago. 2010, p. 5

BENJAMIN, Roberto. *O conceito de folclore*. Disponível em: www.unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf. Acesso em: 29 de abr. 2009.

CALABRE, Lia. O conselho Federal. Disponível em: www.gestaocultural.org.br. Acesso em: 17 mai. 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Entendendo o folclore*. mar/2002. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 22 abr. 2009.
http://www.anj.org.br/a-industria-jornalistica/historianobrasil/arquivos-em-pdf/Imprensa_Brasileira_dois_seculos_de_historia.pdf. Acesso em: 16 set. 2009.

WWW.coletivocamaradas.blogspot.com.br

WWW.cordelonline.com.br

CORPUS DE APOIO E CORPUS DE BASE

Bloco I – Mortes

a) Por assassinato

1- Evangelista, Lucas.

O juiz que assassinou o vigilante em Sobral
Tupymanquim Editora, Fortaleza, Ceará, 2005.

08 p. 38 estrofes: sextilhas: 7 sílabas

1. verso: v1 Há tempos que não escrevo

Capa: desenho de Klévisson Viana

2- Freitas, Vânia.

Juiz perde juízo e mata vigia indefeso

1ª Ed, Fortaleza, CE, 2005.

08 p. 32 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Meu Deus que coisa mais triste

Capa: fotografia, jornal DN

3- Gomes, Paulo de Tarso B.

Violência contra a mulher: o assassinato de Daniela Perez

2ª ed, -, Fortaleza, CE, 1993.

08p. 32 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 O mundo está violento

Capa: fotografia.

4- Leite, Henrique Vieira

O estudante que matou os pais e foi ao motel.

-, -, 200?

08 p. 32 estrofes: 8 versos: 8 sílabas.

1. verso: v. 1 O mal se apossa da gente.

Capa: desenho, Erivaldo.

5- Rodrigues, Jota.

A chacina da candelária

-, Rio de Janeiro, 2005.

08 p. 31 estrofes: setilhas: 7 sílabas.

Capa: desenho.

6- Santa Helena, Raimundo.

Enforcamento do Poeta Negro

- Ed, -, Rio de Janeiro, 1983.

07 p. 16 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Lá na África do Sul.

Capa: desenho.

7- Santa Helena, Raimundo.

O bebê Talita e sua mãe mortos abraçados neste mundo violento.

-, -, 1983.

08 p. 8 estrofes. setilhas, 7 sílabas.

1. verso: v. 1 Deus mandai inspiração.

Capa: sem ilustração.

8- Silva, Antônio Alves.

Isabela, a criança morta por seu pai e a madrasta.

-, Feira de Santana, Bahia, 2008.

08 p. 32 estrofes: setilha: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Nosso povo brasileiro.

Capa: desenho.

9- Silva, Expedito F.

O bárbaro crime de Daniella Perez

-, Rio de Janeiro, 1993.

08 p. 32 estrofes: sextilla, 7 sílabas.

1. verso: v. 1 Como poeta do povo.

Capa: xilogravura

10- Silva, Gonçalo Ferreira da.

Meninos de rua – e a chacina da candelária

3ª Ed, Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro, 2005.

08 p. 30 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 No Brasil entorpecido.

Capa: Xilogravura de J. Vittor.

11- Silva, Gonçalo Ferreira da.

Bala Assassina Mata PC Farias.

- Ed, Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro, 1996.
08 p. 30 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Mais um episódio triste.
Capa: foto.

12- **Soares, Marcelo.**

O Cruel assassinato da atriz Daniella Perez.
2ª. Ed., 1ª. Ed. 2001.
Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2004.
08 p. 23 estrofes. 7 sílabas.
1. verso: v. 1 28 de dezembro
Capa: xilogravura, Marcelo Soares

13- **Soares, José.**

O assassinato de Kennedy e a vingança de Ruby
-, Pernambuco, 1963?
08 p. 24 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
I verso: v. 1 Reeditei as notícias
Capa: fotografia

14- **Soares, Marcelo.**

A morte por enforcamento do déspota Saddam Hussein
Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2006.
08 p. 24 estrofes. Sextilha: 7 sílabas.
1. verso: v. 1 Uma das grandes virtudes
Capa: fotografia

15- **Soares, Marcelo.**

O horroroso assassinato do menino João Hélio.
Folhetaria Cordel, Timbaúba, Pernambuco, 2007.
08 p. 24 estrofes. setilha: 7 sílabas.
1. verso: v. 1 Peço aos leitores amigos.
Capa: fotografia.

16- **Viana, Antônio Klévisson.**

Santos, Vidal.
O terrível assassinato de seis empresários portugueses ou o monstro lusitano.
- Ed, Tupynanquim editora, Fortaleza, 2001.
08 p. 27 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 O homem é a maior.
Capa: desenho, klévisson Viana.

b) Por tragédias ou morte natural

1- **Bandeira, Pedro.**

O incêndio do mercado.
-, Juazeiro do Norte, Ceará, 1974.
08 p. 20 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1. O homem pra ser poeta.
Capa: xilogravura de Stênio

2- Diniz, Stênio.

O desastre com o avião da TAM.
Tupynanquim Editora, Fortaleza, Ceará, 2007.
12 p. 48 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v. 1 Peço inspiração a Deus.
Capa: Xilogravura, Stênio Diniz.

3- Santa Helena, Raimundo.

Tragédia aérea no Ceará.
-, Rio de Janeiro, 1982.
08 p. 16 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Minha mãe me vê chorando
Capa: desenho de Celso Teixeira.

4- Santa Helena, Raimundo.

Morte da Menina de Campinas, de Renato Corte Real.
-, Rio de Janeiro, 1982.
07 p. 16 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v. Ynah, filha, tua carta
Capa: fotografias.

5- Santa Helena, Raimundo.

Desastre aéreo da TV.
-, Rio de Janeiro, 1984.
08 p. 08 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v. Quando a televisão.
Capa: xilogravura de Joel.

6- Silva, Gonçalo Ferreira da.

O Brasil inteiro Chora a morte de Clara Nunes. (02 exemplares)
-, -, 1983.
08 p. 31 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Se na fosse respeitando.
Capa: foto.

7- Silva, Gonçalo Ferreira da.

Tragédia Aérea mata Mamonas
Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro, 1996.
08 p. 28 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Se pudesse contestar.
Capa: foto

8- Silva, Gonçalo Ferreira da.

Adeus, princesa Diana.
Studio Gráfico e Editora, -, 1997.
08 p. 24 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Toda vez que nós vencemos.
Capa: fotografia.

9- **Silva, Gonçalo Ferreira da.**

Morreu o rei do baião.

2ª. Ed, Studio Gráfico e Editora, -, 1997.

08 p. 27 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Às cinco e vinte minutos

Capa: fotografia.

10- **Soares, José.**

A morte do Papa João XXIII

-, -, 1963

08 p. 21 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 O Brasil está de luto

Capa: fotografia.

11- **Soares, José.**

A morte de Juscelino Kubistchek.

-, Recife, Pernambuco, 1976.

08 p. 24 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 A 24 de agosto.

Capa: fotografia.

12- **Soares, José.**

A morte de Elvis Presley.

-, Recife, Pernambuco, 1977.

08 p. 26 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Elvis Presley foi um mito.

Capa: fotografia.

13- **Soares, José.**

Tragédia de Garanhuns.

-, Recife, 1980.

08 p. 25 estrofes. sextilhas, 7 sílabas.

1. verso: v. 1 Garanhuns está de luto

Capa: fotografia

14- **Soares, Marcelo.**

Cássia Eller – a suspeita sob a morte da cantora

3ª. Ed, Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2005.

08 p. 31 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 A cantora Cássia Eller.

Capa: xilogravura de Marcelo Soares.

15- **Soares, Marcelo.**

Frei Damião – agonia e morte

3ª. Ed. 1ª.ed. 1997

Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2005.

08 p. 30 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Oh, musa da poesia.

Capa: xilogravura de Marcelo Soares.

16- Soares, Marcelo.

A morte de Michael Jackson
Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2009.
08 p. 24 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1.verso: v. Mega-astro Michael Jackson.
Capa: fotografia.

Bloco II – Faits Divers

1- Barros, João.

Bebê diabo apareceu em São Paulo.
-, São Paulo, 1975?
08 p. 38 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1.verso: v.1 Vou contar pra meus leitores.
Capa: xilogravura de J.B.

2- Batista, Abraão.

A moça que foi trocada por uma mula, uma carga de farinha e 40 rapaduras, na
seca de 1877.
-, Juazeiro do Norte, Ceará, 1990.
08 p. 30 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1.verso: v.1 O vulgar é limitado.
Capa: xilogravura de Abraão Batista

3- Batista, Abraão.

Ana Paula – a jovem que se rifou para ir morar em São Paulo.
2ª. Ed, Juazeiro do Norte, Ceará, 2005.
08 p. 38 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1.verso: v.1 A mulher é a flor do mundo.
Capa: xilogravura de Abraão Batista

4- Batista, Hamurabi.

As estranhas aparições de Samuel do Horto.
1ª. Ed, Juazeiro do Norte, Ceará, 1997.
08 p. 32 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1.verso: v.1. Um homem do Juazeiro.
Capa: xilogravura de Hamurabi Batista.

5- Filho, Manoel d'Almeida

O exemplo do menino que nasceu com duas cabeças.
-, -,
08 p. 32 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1.verso: v.1 O povo está de uma forma.
Capa: fotografia.

6- Menezes, Otávio.

A mulher que escondeu o celular na vagina.

-, Fortaleza, Ceará, 2003.

08 p. 32 estrofes: setilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Chegou aos meus ouvidos.

Capa: fotografia.

7- Nawara, K. Gay.

O tarado da capa preta que assusta estudantes (ou o punheiteiro e a jumentinha)

2ª. Ed, -, São Paulo, 1984.

08 p. 34 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Hoje até que está em moda.

Capa: desenho.

8- Santa Helena, Raimundo.

O cabrito e as feras.

- Ed, Rio de Janeiro, 1984.

07 p. 12 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v. O país faz novo tanque

Capa: xilogravura de Joel.

9- Soares, José.

O tarado de Palmares e o monstro de Gameleira.

-, -, -

08 p. 22 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Na cidade de Palmares.

Capa: foto.

10- Soares, José.

Exemplo da menina peluda de paranatama.

-, -, -

08 p. 21 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Esse mundo é de miséria.

Capa: fotografia.

11 – Soares, José.

O homem que se casou com uma porca em Alagoas.

1ª. Ed. 1973.

Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2006,

08 p. 22 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Eu li no jornal um caso.

Capa: xilogravura de Marcelo Soares.

12- Soares, Marcelo.

A briga de 2 quengas por causa de um pé de coco.

Folhetaria Cordel, Pernambuco, 2007.

08 p. 24 estrofes: setilhas: 7 sílabas.

1. verso: v.1 Pro mundo chegar ao fim.

Capa: xilogravura de Marcelo Soares.

13- Souza, Antônio Patrício de.

O bebê diabo.
-, Campina Grande, Paraíba, 1975.
09 p. 36 estrofes: setilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 leitores.
Capa: fotografia.

14- Viana, Antônio Klévisson e Viana, Arievaldo.
Carta de um jumento a Jô Soares.
4ª ed, Fortaleza: Ed. prop. Editora Tupynanquim, 2005.
08 p. 29 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1: Quem afirma que o jumento.
Capa: xilogravura de Antônio Klévisson Vianna .

Bloco III – Manifestações sociais

1- Freitas, Jotacê.
Vão matar o Velho Chico para regar o sertão!
Salvador: Editora: Tapera, 200?.
08 p. 24 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 A natureza mãe santa.
Capa: desenho.

2- Freitas, Jotacê.
O buraco do metrô arrombou com salvador! (03 exemplares)
- Ed, Salvador: Editora: Tapera, 2003.
08 p. 24 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Mais uma vez a Bahia.
Capa: desenho.

3- Freitas, Jotacê.
Os gays que quebraram o pau numa praia da Bahia.
Editora Tapera, Salvador, Bahia, 2004.
09 p. 27 estrofes: sextilha, 7 sílabas.
1. verso: v.1 No litoral da Bahia.
Capa: desenho.

4- Silva, Gonçalo Ferreira da.
Foi exigência do povo o Lula na presidência.
- Ed, Rio de Janeiro, 2003.
08 p. 28 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1 Hoje não existe mais.
Capa: foto.

5- J, Caxias.
O Rio São Francisco na pode se transportado
CLIP gráfica e editora, Feira de Santana, BA: 1ª Ed., 2005.
14 p. v41 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.
1. verso: v.1: O Rio São Francisco Nasce

Capa: fotografia.

6-Silva, Salete Maria da.

O grito dos “Mau” entendidos.

Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Juazeiro do Norte, Ceará, 2001.

08 p. 24 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 Era uma assembléia.

Capa: xilogravura.

7- Silva, Salete Maria da.

Mulheres “invisíveis” de juazeiro.

Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Juazeiro do Norte, Ceará, 2001.

08 p. 48 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 Vou pedir vênua ao leitor.

Capa: xilogravura.

8- Silva, Salete Maria da.

Lesbecause.

1ª. ed, Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Juazeiro do Norte, Ceará, 2008.

08 p. 16 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 A língua da mulher gay.

Capa: desenho.

9- Silva, Salete Maria da.

Dia do orgulho gay.

Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Juazeiro do Norte, Ceará, 2001.

08 p. 13 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 No vinte e oito de junho.

Capa: xilogravura de Francorli.

10-Silva, Salete Maria da.

URCA: Caso de polícia?

Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Juazeiro do Norte, Ceará, 2005.

16 p. 56 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 Salve, salve a liberdade.

Capa: fotografia.

11 - Silva, Salete Maria da.

URCA: 18 de julho.

Sociedade dos Cordelistas Mauditos, Crato, Ceará, 2003.

08 p. 34 estrofes: setilha, 7 sílabas.

1.verso: v.1 Foi no 18 de julho.

Capa: fotografia.

12- Soares, Marcelo.

Reforma agrária já!

Folhetaria Cordel, Pernambuco, 1997.

08 p. 32 estrofes: sextilhas: 7 sílabas.

1.verso: v.1 Como um poeta repórter.

Capa: xilogravura de Marcelo Soares.

13-Matêu, Francisco.

Quando o Camaleão mudou de cor contra o povo de Juazeiro.

-,Juazeiro do Norte, Ceará, 1993.

08 p. 29 estrofes: setilha:7 sílabas.

1.verso: v.1 Nos rumos da história.

Capa: xilogravura.

14- Matêu, Francisco.

Os arrancos do Camaleão ditador.

-,Juazeiro do Norte, Ceará, 1993.

16 p. 47 estrofes: décima:7 sílabas.

1.verso: v.1 Eu herdei da natureza.

Capa: xilogravura.

OUROS FOLHETOS

ALFREDO, Olegário. *O Mercado Central de Beagá em cordel*. [s.l], [s.d], p. 2.

ARENDA, Francisco Sales. *O Romance de João Besta e a Gia da lagôa*. (João José da Silva Ed. Proprietário). Juazeiro do Norte, [s.d].

ASSARÉ, Patativa. *A triste partida*. Assaré. [s.d.].

ASSARÉ, Patativa. *ABC do Nordeste flagelado*. Assaré. [s.d.]

ASSARÉ, Patativa. *Emigração*. Assaré. [s.d.].

ATHAYDE, João Martins de. *História de Roberto do Diabo*. [s.l], [s.d].

AZULÃO, Mestre. *CPI, mensalão e ratos brasileiros*. Rio de Janeiro: [s.e.], 2006.

BARRETO, Antônio. *Lampião: paradoxo fascinante*: Salvador: Edições Akadicadikum, 1999.

BATISTA, Abraão. *Um dólar na cueca*. Juazeiro do Norte: [s.e.], p. 6.

CALDAS, João Bandeira. *Assim cantei para Frei Damião, nos seus noventa e cinco anos de idade*. Caldas/CE, 1993.

FREITAS, Jotacê. *Lula encheu a cara e brigou com americano!*. Editora Tapera: Salvador, 2004.

JUAZEIRO, João Pedro. *Bim Laden o macaco terrorista*. Fortaleza: Folheteria Padre Cícero, 2007.

LACERDA, Josenir. *Padre Cícero e o homem com o diabo no corpo*. Crato: Academia dos Cordelistas do Crato, 2003.

LIMA, Astier. *Tião*. Balaio de Gato. Paraíba, [s.d].

MATÊU, Francisco. *Homenagem ao Padre Cícero em seu sesquecentenário*. Juazeiro do Norte, [s.e.] 1994.

OLIVEIRA, Julie Ane. *Branca de neve – cordel ilustrado*. Fortaleza, IMEPH: 2008.

PESSOA, Sá de. *Louvação a Carlos Drummond de Andrade*. [s.l.], [s.e], 1985.

RINARÉ, Rouxinol. *Um curumim, um pajé e a lenda do Ceará*. 2ª ed. Fortaleza: IMEPH, 2007.

SANTA HELENA, Raimundo. *Duelo do Padim Ciço com o Papa*. Rio de Janeiro, 1980.

SANTA HELENA, Raimundo. *O menino que viajou num cometa*. Rio de Janeiro: Entrelinhas, 2003.

SANTA HELENA, Raimundo. *Um marinheiro na esquina do mundo – de grumete a tenente*. (Em fase de elaboração).

SANTA HELENA, Raimundo. *Plataforma de um poeta de cordel imortável*. Folheto 261, Rio de Janeiro, 25/07/1988.

SANTOS, Apolônio Alves. *A cabra que teve um bode com a cara de gente*. Campina Grande, 1991.

SILVA, Manoel Caboclo. *A mulher que virou bicho porque profanou de Frei Damião*. Juazeiro do Norte, 1977.

SILVA, Manoel Caboclo. *O homem que deu a luz a um menino*. [s.e]: Juazeiro do Norte, [s.d].

SOARES, José. *A corrupção de hoje em dia*. Pernambuco: [s.e.], [s.d.].

SOARES, Marcelo. *Brasil – o marco da impunidade*. 4ª ed. Folhetaria cordel: Pernambuco, 2005.

TARSO, Paulo de. *O chamego do Itamar*. Fortaleza: [s.e.], 1994.

VIANA, Antônio Klévisson. *As aventuras de Dom Quixote – em versos de cordel*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.
