

CORDEL HÍBRIDO, CONTEMPORÂNEO E COSMOPOLITA

Marco Antonio Gonçalves

O artigo discute o significado do fazer cordel hoje na região do Cariri cearense. A partir de dois grupos de cordelistas, aparentemente distintos, observa-se o contraste de suas representações sobre o “Nordeste”: a Academia de Cordelistas de Crato e a Sociedade de Cordelistas Mauditos. Embora a produção do cordel se dê no interior dos grupos distintos, os poetas têm um universo poético compartilhado, o que lhes assegura uma interlocução e comunicação. Os “acadêmicos” assumem um papel “tradicionalista”, constituem-se em defensores de um cordel autêntico, o que gera uma determinada concepção de Nordeste. Os “mauditos” contrastam com os “acadêmicos” produzindo uma crítica não propriamente ao “estilo” cordel, mas a determinadas temáticas e representações sobre o Nordeste, jogando luz sobre outras possibilidades de criação de uma imagem da região, apoiada na contemporaneidade e na universalização dos valores que ali se fazem presentes hoje.

Palavras-chave: CORDEL, NORDESTE, HIBRIDIZAÇÃO.

GONÇALVES, Marco Antonio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 21-38, 2007.

Experiência cultural ou certamente toda forma cultural é radicalmente, quintessencialmente híbrida e se a prática do ocidente tem sido desde Immanuel Kant a de isolar domínios estéticos e culturais do mundo vivido, é chegada a hora de rejuntá-los.

Edward W. Said (1993:58)

O cordel contemporâneo é um fenômeno de criação cultural realizado por múltiplos setores e grupos. Embora o público alvo tenha mudado, hoje identificado mais com a classe média, os turistas e os pesquisadores, o cordel ainda adquire formas variadas de atualização, seja em Academias de Cordel, em Bandas de Cordel ao estilo “Bandas de Rock” como Cordel do Fogo Encantado de Pernambuco ou Dr. Raiz e Zabumbeiros de Juazeiro do Norte, em encontros da terceira idade, em romarias do Padre Cícero, em projetos do Sesc, em cantorias, em cds e na internet. Hoje trata-se de um público letrado, que lê o cordel, e que contrasta com o público do passado, considerado analfabeto, que apenas memorizava para uma recitação ou que aprendia a ler com o cordel.

Na região do Cariri cearense a produção do cordel está relacionada a três esferas mais institucionais: Academia de Cordelistas de Crato, Projeto Sesc Cordel – novos talentos e A Sociedade dos Cordelistas Mauditos.

O que é importante salientar é que o “verso”, a “rima”, a forma como o fluxo sonoro é proferido são ainda hoje o “es-

tilo” privilegiado de reflexão sobre uma imagem do Nordeste veiculado pelos próprios nordestinos. Nesse contexto, o cordel entendido em sua manifestação poética produz um sentimento e uma imagem do que seria o Nordeste, e, mesmo que não se trate explicitamente do nordestino, encarna um “estilo nordestino” de reflexão sobre o mundo ou mesmo de criação de um mundo que quer ser “essencialmente” nordestino. Assim, este estudo pretende dar conta do que seria propriamente sua constelação de figuras e seus processos de significação (Bosi, 2000:9). Nesse sentido, não pode haver separação entre forma e substância no processo de significação da poética do cordel, uma vez que a forma faz parte mesmo de um “estilo” que se apóia na redundância, em um padrão, algo previsível para que possa ser a razão da comunicação enquanto forma estruturada de significação (Bateson, 1973:31, 194). É por isso que quando poetas enfatizam que o “ser do cordel” é sua rima, sua métrica, o cuidado na versificação, querem sublinhar que o comum à variedade dos temas, à heterogeneidade dos conteúdos e às infinitas possibilidades de se construir interpretações e pontos de vista é a “forma” que se traduz mesmo em essência de um “saber fazer cordel” que independe do tema abordado.

A importância da métrica e ao mesmo tempo sua associação à “cantoria” imprimem no cordel esse lado “primitivo” e “clássico” da poesia: um sentimento agregado à forma e cujo conteúdo-imagem expresso é menos um tema es-

pecífico e mais um "estilo" de compreender e construir pontos de vista sobre o mundo, as coisas e as relações. O cordel evoca, por assim dizer, uma cosmologia por meio de seu verso.

Apresentaremos de forma sucinta dois grupos aparentemente distintos que pelo contraste de suas representações evocam imagens díspares de representação de "Nordeste": a Academia de Cordelistas de Crato e a Sociedade de Cordelistas Mauditos. Embora a produção do cordel se dê no interior de grupos distintos, os poetas têm um universo poético compartilhado, o que lhes assegura interlocução e comunicação. Os "acadêmicos" assumem um papel "tradicionalista", constituem-se em defensores de um cordel autêntico, o que resulta numa determinada concepção de Nordeste. Os "mauditos" contrastam com os primeiros produzindo uma crítica não propriamente ao "estilo" cordel, mas a determinadas temáticas e representações sobre o Nordeste, jogando luz sobre outras possibilidades de criação de uma imagem da região, apoiada na contemporaneidade e na universalização dos valores que ali se fazem presentes hoje.

Para os Acadêmicos Cordelistas de Crato, o Nordeste é essencialmente o da cultura popular, do folclore, das manifestações culturais do "matuto" e do campo. De outro lado, os Mauditos querem evocar uma pertença a um mundo urbano, do tecno-forró, da cibernética, do trash, o que desestabiliza a partir da mesma linguagem e estilo – o cordel – uma imagem de um Nordeste rural, católico, do cangaço, da religiosidade po-

pular, instituindo, assim, uma espécie de "anti-nordeste" em que se enfatiza a contra-cultura, a homossexualidade, a mulher, a intertextualidade, e construindo um mundo em que não se é nem erudito e nem popular, mas apenas um mundo de "linguagens" pós-modernas sertanejas, como enfatiza o manifesto que cria a "Sociedade dos Cordelistas Mauditos".

A partir destes dois grupos, herdeiros de um mesmo universo, percebemos os sentimentos/imagens construídos sobre o Nordeste e o sertão a partir do "estilo" cordel. Estilo, no sentido de que o cordel encarna um modo muito peculiar de elaborar um pensamento, em que a forma do verso, sua metrificação, é fundamental para expressar uma condição do ser e do estar no mundo. A forma versificada elabora e reflete o cotidiano enquanto experiência poética, provocando, assim, acontecimentos que incitam a criação e elaboração de relações sociais, "pelejas", contrastes de pontos de vista, posições éticas e políticas. Revive-se na forma métrica o vivido no mundo ao mesmo tempo em que se declara um ponto de vista sobre esse mundo. Perspectivas do mundo que presentificam sentimentos/imagens que se fixam pela forma versificada na memória. Assim, o cordel enquanto "estilo" é uma forma de evocar um imaginário sertanejo mesmo que este não seja imaginado por sertanejos; "estilo" que produz e reproduz representações do Nordeste e sobretudo do sertão.

A Sociedade dos Cordelistas Mauditos e a Academia de Cordelistas do Crato

Pra fazer verso de tema/ Padre Cicho, Lampião.../ Cordel bom é sobre seca.../ Arraigado às tradições/ Igreja, Pátria e Família/ Apoderei-me da forma/ De rimar tendo em mente/ De ser um conservador /No versar obediente/ Pra manter aí o traço/ Literário do que faço/ Sou maudito coerente/ Eu acendo um estopim/ Pra detonar o apagão/ Cultural instituído/ Pelo governo entregão/ Sou urbano e visceral/ Mostro a obra, meto o pau/ Sou vetor da maudição”.

Helio Ferraz, 2001. “Os dez mandamentos do bom cordelista”.

Folclore no meu sertão/ é o cabra chegar em casa/ almoçar angu de milho/com carne assada na brasa/ depois se deitar na rede/ dormir tanto que se atrasa/Esse aí foi o folclore/ Do sertão de antigamente/ Eu sei que o sertão de hoje/Está muito diferente/ Mas a história é preciso/ Ser contada a nossa gente

Luciano Carneiro, 2001. “O folclore no sertão”

A Sociedade dos Cordelistas Mauditos teve sua criação no "Dia da mentira", 1º de abril de 2000, em Juazeiro do Norte. Seu manifesto de criação enfatizava a proposta de construir uma poética a partir da “intertextualidade”

do ponto de vista estético-narrativo e do ponto de vista político; os Mauditos pretendiam denunciar "costumes populares reacionários". Composto por 12 poetas (do mesmo modo que se iniciou a Academia de Cordelistas do Crato), o grupo dos Mauditos publica seus primeiros 10 folhetos (“Agora são outros 500”) por ocasião da celebração dos 500 anos do Descobrimento, que, segundo eles, “não tem nada para comemorar”. As imagens dessa poética são evocadas a partir de trocadilhos, misturas de palavras cultas e tradicionais que privilegiam uma estética *underground* (Santos, 2002:129). Santos (2002:130) destaca que Hamurabi Batista, filho do famoso cordelista de Juazeiro, Abraão Batista, foi o precursor e o agenciador da Sociedade dos Mauditos. Na verdade, os Mauditos representavam um cordel que nascia de uma vanguarda universitária de Juazeiro, provenientes da URCA, Universidade Regional do Cariri. O Jornal *O Povo de Fortaleza* os compara ao movimento modernista de 1922, quando afirma que “a antropofagia chega ao cordel”. Entretanto, Santos (2002:132) enfatiza que as preocupações dos Mauditos vão mais na direção dos pós-modernistas do que dos modernistas: embora digam que “comem o imaginário” reacionário, a forma de desconstrução assumida nos cordéis é uma inspiração derivada da estética pós-moderna.

A palavra Maudito é uma ironia aos professores acadêmicos e puristas que elegeram um tipo específico de pessoa/poeta para fazer o cordel, que seria por excelência o representante legítimo des-

se fazer artístico, como se a poesia tivesse um dono. Neste sentido, nossa ironia é dizer que nosso cordel é mal feito, mal elaborado (ou seja, que para ser bem elaborado tínhamos que respeitar a visão de mundo dos poetas clássicos do cordel, presos a uma ideologia centrada numa memória, num imaginário social (Santos, 2002:133).

Nesse sentido, afirmam-se *mau*, com "u", por serem considerados como ruins literariamente, e não pessoas nefastas ou maléficas.

A maioria dos poemas exerce conscientemente a intertextualidade, usando desde referências a poemas de Cecília Meireles, como "a vida só é possível reinventada", até as analogias e rimas musicais como dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, ou mesmo influência de poemas concretistas (Santos, 2002:134). É nesse sentido que declaram que: "entramos na obra porque ela está aberta e é plural" (Santos, 2002:141).

Os Mauditos se constituem a partir da polêmica que gira em torno da problemática questão da "autenticidade". Assim, o *alter* construído surge na representação dos cordelistas da Academia do Crato em que se atualizam velhas antinomias: popular/erudito, velho/novo, autêntico/inautêntico, conservador/vanguarda.

Os Mauditos afirmam que não querem negar a contribuição dos cordelistas tradicionais (Santos, 2002:136), o que significa dizer que compartilham mundos, porém não desejam perpetuar o que denominam por "tradição", criando, assim, novas redes de significação dessa

"tradição". Afirmam que: "na forma incidimos... nossa maior divergência está na temática, no conteúdo" (Salette Maria. Santos, 2002:142).

Nesse sentido, a poética dos Mauditos enfatiza uma desconstrução dos elementos do imaginário sertanejo e uma não identificação direta à cultura popular, como fazem explicitamente os poetas vinculados à Academia de Cordelistas de Crato (Santos 2002:136). Os Mauditos fazem, assim, uma crítica ao que designam como "aspectos retrógrados" da cultura popular, questionando mesmo a idéia de "resgate" uma vez que, em sua concepção, resgatar algo transporta a idéia de "congelar um tempo ancestral", o que, por sua vez, reforçaria os modelos de opressão e exploração do capitalismo (extraído do texto que deu origem ao manifesto dos Mauditos em Santos, 2002:143)

Para a Academia do Crato o cordel deve manter seu vínculo temático e sua forma estruturada o mais próximo de sua origem na cantoria¹. Por isso defendem a rima, a métrica, a xilogravura, o folheto de 8 páginas, o uso de sextilhas, setilhas e décimas. Enquanto os Cordelistas do Crato reatualizam o imaginário do sertanejo, os Mauditos querem, justamente, romper com esse "popular sertanejo" (Santos, 2002:143).

No próprio texto de criação da Sociedade dos Mauditos, há referências explícitas à ética e à estética dos armorialistas² que, de algum modo, recuperaram o sertão como plano temático de criação. Distanciam-se, portanto, dessa estética uma vez que criticam mesmo a

ética dos armorialistas que se constrói por meio de uma "identificação" sertaneja (Santos, 2002:146). Buscam, com isso, uma nova ética a partir da estética ou uma "estética da nova ética" que, justamente, procura romper com o "positivismo" e com as "idéias modernistas" de "tradição" e "autenticidade".

A Academia de Cordelistas do Crato quer "resgatar o cordel em sua expressão mais autêntica" (William de Brito, presidente da Academia, em Santos, 2002:115). Fundada em 1990 por iniciativa de Eloi Teles, conhecido radialista da região e grande admirador da poesia popular, publica em 10 anos de existência 254 cordéis. Os 12 acadêmicos que ocuparam as primeiras 12 cadeiras à época de sua criação eram poetas que já haviam publicado cordel ou violeiros e cantadores.

Nem erudito, nem popular: o cordel como tradutor de mundos

Os modernistas, quando deslocam a questão da formação do Brasil da temática da raça para a da cultura, instituem novo modo de construção de uma nação que leva em conta o chamado "universo do popular" na reflexão sobre as origens do Brasil (Cf. Veloso e Madeira, 1999:91).

Em 1880, Sílvia Romero previa já o declínio do cordel³ mesmo não tendo conhecido seu apogeu. O estudo profetizava, à época, o fim dos folhetos a partir do advento do sucesso dos jornais

(Romero, 1977; Melo, 2003:63). "O fim dos folhetos", uma profecia que nunca se cumpre, aparece frequentemente associado à idéia de "progresso" e "modernidade", um imaginário romântico sobre a cultura popular que vê os folhetos e sua poética enquanto produtos artesanais que se transformariam no encontro com o mundo moderno. Parece que desde Herder uma visão romântica sobre o que é o popular preconiza uma perspectiva de seu fim. Assim, a "descoberta do popular" e sua conseqüente valorização parecem ser, ao mesmo tempo, decretar seu desaparecimento. Surge, portanto, "o popular" enquanto imagem idealizada, do que seria "bom", "natural" em oposição a um ideal clássico. Se a poesia popular pode, nessa perspectiva, ser considerada uma obra "anônima do homem natural, irmão histórico do bom selvagem: ela é "naturpoesia" (Debs, s/d:2) Desse modo, as freqüentes "descobertas" do cordel enquanto forma autêntica da expressão popular sempre predizem sua extinção. Há certa concepção que associa o declínio do cordel ao apogeu da modernidade no sertão. Uma visão, de certo modo, compartilhada pelos acadêmicos e pelos nativos, encontrada em textos universitários e também na fala de um taxista de Fortaleza, quando eu realizava trabalho de campo na região em maio de 2005:

Hoje em fortaleza não tem mais quase cordel, pode se encontrar em lugares mais turísticos os folhetos para vender... A modernidade acabou com a literatura do

cordel; a televisão, o rádio acabaram com a raiz, com as tradições... Eu aprecio muito porque venho do interior e sempre escuto a rádio universitária, que é a única que se preocupa com as raízes e tem programas de desafios, de cantorias.

O taxista faz um contraste entre o interior e Fortaleza, dizendo que em Juazeiro, certamente, eu iria encontrar "milhões" de folhetos. Embora seja exagerado o número de folhetos que o taxista menciona e sua visibilidade, o cordel de certo não entrou em extinção como se previa, mas sem dúvida se transformou ao longo dos últimos 40 anos. Era idéia corrente no início dos anos 60, tanto entre os leitores de cordel quanto entre os pesquisadores, que esse "estilo" de ver-sejar o mundo estava ameaçado de extinção. A entrada do cordel no Cinema Novo pelos filmes de Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969) (Debs, 1997) marcou uma determinada apropriação do gênero enquanto algo autêntico da cultura popular; o Cinema Novo transformava esses sentimentos/imagens do Nordeste evocados pelo cordel em espetáculos épicos de cultura singular e própria e, naquele contexto, exaltava uma cultura popular no sentido de se contrapor a uma idéia de colonialismo que pressupunha uma ausência de tradição cultural nos países do chamado Terceiro Mundo. Essa construção do Nordeste, via cordel, servia para destruir o mito do antitradicionalismo evocado pelo co-

lonialismo ao mesmo tempo em que esse cinema de autor permitia "re-centrar" e espetacularizar os elementos da chamada cultura popular, recuperando uma certa noção de "autenticidade". Da década de 1960 até hoje as apropriações do cordel são de certo modo refêns da evocação de uma autenticidade da cultura popular.

A antropologia contemporânea tem se ocupado sobremaneira com a problemática do inautêntico, produzindo assim um estranho paradoxo: apenas a partir de sua denúncia enquanto objeto inautêntico é que se pode elegê-lo objeto passível e justificado de investigação, impregnando-o, assim, de "autenticidade" não mais nativa, mas sim antropológica. Pensamos que, no lugar de tratar das autenticidades do inautêntico, o que parece mais produtivo é situar-se na esfera de quem realiza o que é autêntico/inautêntico, percebendo o sentido que este par conceitual ganha para seus realizadores, isto é, o importante é explorar o ponto de vista dos executantes, a perspectiva de quem faz e de quem realiza o chamado "autêntico" ou "inautêntico". Não se trata, portanto, de acentuarmos "a invenção da cultura", mas seu aspecto criativo; não enfatizar "a invenção do Nordeste", mas a criação de um Nordeste, os usos contextuais, significativos e particulares de sua criação.

Patativa do Assaré, ele mesmo, parece enfatizar o aspecto "romântico" da vocação da poesia popular ao construir um sistema de negações sobre si próprio quando destaca em sua poesia a imagem do homem rural pobre, matuto, ignoran-

te (Debs, s/d:8), engendrando, assim, uma retórica que compõe uma identidade a partir de uma não-identidade. Uma construção de si com atributos negativos como o do "matuto" que se positivam quando postos em relação a uma determinada visão do Sudeste sobre o mundo rural, e especialmente o Nordeste. Desse modo, Patativa constrói "um não-lugar" que ao mesmo tempo o autoriza a ocupar um lugar, sempre a partir de uma relação com um outro imaginado e com a própria imagem imaginada que esse outro tem sobre o Nordeste.

Albuquerque (1999) sublinha em seu trabalho essa relação dialética entre imaginários que constrói o que designa por "não-lugar" que passa a constituir uma identidade nordestina em relação a outro "não-lugar" que seria o sul. Assim, Patativa do Assaré encarna, de certo modo, enquanto metáfora, a própria invenção de um Nordeste por meio de sua poesia e de sua vida. Em "Canta lá que canto cá", a dicotomia entre sul e nordeste sobredetermina o poema, fazendo com que Patativa se construa nessa interseção entre as duas imagens, criando em sua poética esses "não-lugares", os imaginários sobre o sul e o nordeste. Patativa, torna-se poeta e personagem ao fazer a conexão, a relação por excelência entre esses imaginários, e talvez seja por isso que tanto no Nordeste quanto no "sul" sua poesia é um ícone da imagem do matuto, de um Nordeste que se constrói na relação com outros imaginários regionais. Mesmo para aqueles que criticam o imaginário nordestino construído sobre um mundo rural idea-

lizado, como a Sociedades dos Cordelistas Mauditos de Juazeiro, Patativa do Assaré é reverenciado com uma saudação que conclui o manifesto de criação desse grupo: "Salve Patativa do Assaré e Oswaldo de Andrade".

Carvalho (2002:65) chama atenção para uma questão que parece ser central para a compreensão do cordel, qual seja, de que o popular, o erudito e o fenômeno de massa se interpenetram no gênero cordel demonstrando que as dicotomias como popular e erudito não são úteis para se pensar esse fenômeno de uma perspectiva mais abrangente. O autor (2002:42) nos ajuda, também, a situar o cordel na construção imagética do Nordeste a partir da análise do cordel na propaganda. A evocação do popular via propaganda ajudou a construir uma imagem do Ceará que apela para um forte regionalismo mesmo antes do que se poderia considerar o "boom" da cultura popular associada ao fenômeno da "globalização". Nessa reificação do imaginário de uma região, até mesmo o Natal foi regionalizado, tomando-se um "natal cearense" em que a árvore-símbolo é o cajueiro, e o Papai Noel entra pelo quintal (p. 45). Nesse contexto, o folheto, o cordel, para Carvalho (p. 60), representava a permanência e a atualidade de uma tradição. Os folhetos, assim, continuam a produzir um imaginário nordestino e são, nesse novo contexto da propaganda, usados enquanto símbolos eles mesmos dessa construção de um imaginário regionalizado.

Uma determinada leitura sobre o universo do cordel enfatiza que seu conteú-

do poético se refere a enredos simples, maniqueístas, com tipos sociais definidos e histórias que sempre terminam com a vitória do bem sobre o mal. Esse tipo de classificação parece se apoiar em um *bias* que pensa a oralidade enquanto simplicidade, associando-a ao popular em contraposição ao escrito e ao erudito. Trata-se do mesmo problema que se observa nas diversas tentativas de classificação desse gênero que sempre implicam uma pré-concepção sobre poética e narração que partem de pressuposições, por exemplo, de que um enredo deve ter começo, meio e fim, e que sempre evocam uma moral, um saber cultural, ou que encamam uma função social. Entretanto, a poética de um folheto pode facilmente subverter essas regras canônicas do que seria a "boa literatura", engendrando outras formas de apreensão desse universo poético.

A relação entre o que é chamado popular ou erudito resta sempre problemática uma vez que não parecem ser conceitos que se apoiem em essências que os possam definir de modo inequívoco. O popular, no momento mesmo em que é tomado como popular para servir de inspiração a outros movimentos, não é mais do que uma imagem, *constructo* do que seria o popular, como foi o caso de suas recriações feitas pelo Quinteto Armorial, o Quinteto Violado, o Balé Popular do Recife, a Banda de Pifanos (cf. Galvão, 2001:18).

A idéia do desaparecimento do cordel parece ser produto do próprio pensamento modernista de filiação romântica que opõe popular ao urbano-cosmo-

polita-contemporâneo. O que se vê, em realidade, é uma "nova" investida do cordel ou, simplesmente, sua continuidade: na propaganda (Carvalho, 2002), nos livros (Editoras Hedra, Tupinankim), nas academias de Cordel e suas publicações. Em 2001 uma grande exposição realizada em São Paulo celebrou os 100 anos de cordel querendo também enfatizar seu aspecto contemporâneo. Os Cordelistas Mauditos participaram da exposição como a expressão da forma mais contemporânea que o gênero assume. Ao mesmo tempo em que se observava um movimento de recriação do cordel e suas expressões mais contemporâneas, ele próprio aparece como fixando a imagem de um Nordeste enquanto "um lugar do arcaico, da imobilidade, do folclore, dos grandes coronéis" (Galvão, 2001:18). O que se percebe, portanto, é que o ressurgimento do cordel ou do popular no contexto do novo milênio é justamente a possibilidade de construção de um discurso híbrido, que se associa aos movimentos de vanguarda que não necessariamente pregam "pureza" ou autenticidade (Galvão, 2001:18).

O que me parece central na argumentação de Galvão (2001:26) sobre a literatura de folhetos é o fato de procurar relativizar a relação que se pode estabelecer entre classes sociais e produções culturais. Assim, não se deve tomar um "texto popular" como reflexo de uma suposta "mentalidade popular", uma vez que os efeitos esperados pelo autor ou editor não são necessariamente coincidentes com as apropriações feitas pelos leitores nas

suas "práticas concretas de leituras" (Galvão, 2001:26; 1999:19).

O que parece ser interessante na recepção do cordel e, propriamente, o que aponta para uma imprevisibilidade na recepção e significação dos folhetos, é que se em seu começo, entre os anos 1900-1920, era um objeto da cultura letrada, sendo adquirido em livrarias, hoje em dia, o cordel se reinstala nas livrarias e se adere, novamente, à chamada cultura letrada (Galvão, 2001:45).

Galvão (2001:45), ao invés de classificar os folhetos como "popular", emprega o termo "impressos de larga circulação" o que parece bastante adequado à compreensão da literatura de folhetos, uma vez que procura escapar de uma determinada visão do que seja o "popular".

A visão de Proença (1977:42), reforçada por Galvão (2001:82), leva a crer que a criatividade estaria ausente do cordel, no sentido de que quanto mais tradicional, quanto mais clichê, quanto menos original, quanto mais chavões o cordel utilizar torna-se mais popular. O cordel pode ser lido pelos próprios literatos como não tendo nenhum valor literário, o que aliás aparece registrado em alguns dicionários, mas pode, também, ser lidos na chave de que são exuberantes, com rebuscados procedimentos expressivos e retóricos (Correia, 1971).

No momento áureo das cantorias, quando ainda era embrionária a indústria dos folhetos, surgem os primeiros estudos sobre a poesia popular e uma primeira, nunca mais interrompida, re-

lação entre o universo popular e o meio intelectual. Assim, intelectuais como Amadeu Amaral, Capistrano de Abreu, José de Alencar e Sílvio Romero iniciaram estudos sobre a poesia popular e as cantorias como pela primeira vez pertencentes à literatura brasileira, uma maneira de pensar o nacional por meio do local e do popular (Melo, 2003:61-62).

Francisco das Chagas Batista foi um poeta que publicou seus próprios poemas. Em 1929 produz o primeiro estudo sobre essa temática intitulado *Cantadores e poetas populares*, editado por sua própria editora, a Popular Editora (Melo, 2003:71). Portanto, uma das primeiras reflexões sobre a poesia popular é produzida por um poeta que se situa no interior desse campo de atuação e de significação. O que inaugura uma reflexão do poeta sobre sua obra como forma de estabelecer uma comunicação com os intelectuais e o meio acadêmico.

Chartier (1990:56) chama atenção para a dificuldade em se classificar o que é popular ou erudito, uma vez que essa distinção produz apenas antinomias que não ajudam a compreender o fenômeno propriamente estudado. Foi o caso da *Bibliothèque Bleu*, analisado por Chartier, que, ao mapear as representações dos editores e dos leitores dos chamados "livrinhos" considerados populares, percebe que estes não se restringiam apenas a um público popular. Chartier, assim, nos ensina que as apropriações dos produtos culturais são bastante complexas e, de certo modo, não totalmente

previsíveis, uma vez que na relação de produção e apropriação dos bens culturais cruzam-se distintas formas culturais. Transpondo essas questões para o universo do cordel, percebe-se que com suas múltiplas influências o cordel ao mesmo tempo se influencia do "sertão" e de seus temas assim como influencia apropriações eruditas do chamado "mundo popular", como por exemplo os filmes de Glauber Rocha, gerando, assim, um universo novo de apropriações estético-político-culturais bastante complexo para ser simplesmente classificado a partir da antinomia popular/erudito. Por isso é necessário estudar as práticas e as representações sobre o fenômeno cultural em estudo, percebendo como as diversas influências se cruzam a partir das múltiplas formas de apropriação cultural. Significa dizer que se faz necessário prestar atenção às diversas relações entre os vários campos intelectuais que estão articulados em um determinado momento na produção e recepção dos chamados bens culturais (Chartier, 1990:52).

Assim, "perceber a produção como ato definidor das práticas culturais retira a liberdade inerente ao "ato de ler", amordaçando o leitor em um silêncio que invade a mais profunda esfera do seu ser: o espaço de pensar" (Lima, 2003:63). Essa reflexão expressa uma observação de Chartier (1990:234) sobre as práticas de apropriação e seus usos, o que, por sua vez, reflete a distância entre as normas e os discursos e aqueles que deles se apropriam.

Almeida (1979:86) observa que o

poeta fala ou escreve para um público determinado e isso o deixa "dependente sobretudo do gosto popular" como se produzisse para um público consumidor de gente humilde. Assim, o "... poeta deverá fazer o que a "classe humilde", a "classe plebe", o povo quer. Ele, portanto, não é agora o pobre dotado do dom de ver o mistério da natureza, e sim o escritor que "faz o que o povo quer, não o que povo gosta"" (Almeida, 1979:128). Parece que essas reflexões estão fundadas na idéia de que há uma necessária construção de uma cultura compartilhada entre o poeta e seu público, a afirmação de uma identidade comum, de lugares comuns, que constroem, desse modo, as "imagens do Nordeste" associadas ao universo do cordel.

A própria forma do folheto enquanto objeto possibilita sua condição errante. Do mesmo modo que as histórias mudam de autor, os folhetos circulam, são perdidos e recuperados, o que aponta para um aspecto importante na literatura de folhetos: o não controle de sua recepção e suas inúmeras apropriações nesses 110 anos de história desde a sua primeira aparição na forma de publicação (Proença, 1977:20-21).

Essa "pequena indústria cultural" enfatiza, assim, seu lado "pop" no sentido que se constitui de muitos empréstimos e se inspira em fontes heterogêneas (Stinghen, 2000:40). A Tipografia São José, de Juazeiro do Norte, por exemplo, na década de 1940, chegou a imprimir 12.000 folhetos por dia (Melo, 2003). Esse fenômeno "expressa com propriedade o caráter comercial dessa

produção, que faz do folheto um bem simbólico material cujos versos passam a ter a fixidez do documento (do texto-monumento) e a propriedade do dono, além de se submeterem, do ponto de vista temático e formal, ao crivo do consumidor” (Stinghen, 2000:32).

O apogeu do cordel está diretamente relacionado a sua capacidade de venda. Conta-se, por exemplo, que, em apenas três meses, um folheteiro no Piauí vendeu 10.000 exemplares de um único folheto que tratava da morte de Getúlio Vargas; um agente de fortaleza comprou de uma só vez 50.000 folhetos do poeta Joaquim Batista de Sena; o vendedor de folhetos Antonio "Sola Crua" vendeu na Praça do Ferreira, em Fortaleza, em poucas horas, 300 exemplares do cordel "A Louca do Jardim". Durante as festividades religiosas de Juazeiro, até a década de 1970, existiam inúmeros folheteiros vendendo suas publicações durante as procissões e romarias. Lessa (1973:21) nos informa que houve época em que a folhetaria de João Martins de Athayde tinha em estoque de mais de 800 mil exemplares.

Proença (1977:58) destaca que o poeta de cordel sempre ocupou esse papel de tradutor de mundos literários outros para o seu universo; assim se passou com os romances *O Guarani*, *Iracema*, *O corcunda de Notredame*, *Amor de perdição*, *Romeu e Julieta*, e com filmes de cinemas, novelas da tevê, notícias de jornal⁴. Assim, há uma hibridização constitutiva mesma do universo poético de criação do cordel (Proença, 1977:40-41). Desse modo:

Mais de 1200 anos após a Batalha de Ronceslaves, travada em Espanha em 15 de agosto de 778, os Pares de França permanecem como modelos de valentia nos versos da literatura de cordel (Kunz, 2001:73).

Em Juazeiro do Norte, “podemos encontrar Carlos Magno, o imperador suntuoso do Reisado de José Matias da Silva. No decorrer deste folguedo, que se apresenta como uma dança dramática, não são as vozes que travam o duelo, mas os corpos que mimam o combate ancestral, seguindo uma coreografia tradicional. A coroa do Imperador, de espelhos e miçangas, reflete a luz do sol. A espada rasga a tela do tempo. Mouró e cristão surgem do passado, e a lembrança de outras lutas, mais próximas, não menos terríveis, percorre as memórias e as ruas da cidade” (Kunz, 2001:75).

O cordel, nesse contexto, pode parecer um "excesso de criatividade" que reinventa novos mundos ao tentar traduzi-los para a poética dos folhetos. Proença (1977:105-109) chama atenção para as contradições próprias do gênero cordel: ecletismo, errância, não-conformismo, uma não-ideologia. Nesse sentido, o cordel está o tempo todo construindo e desconstruindo personagens, cenários, situações. Esses aspectos de seu gênero vão de encontro à idéia de que o cordel é “simples”, “maniqueísta”, “conservador” e “tradicional”. Nessa mesma chave, pode-se dizer que a literatura de cordel não pode ser vista como monolítica, “conservadora”, alienada ou revo-

lucionária; ela é, na verdade, multifacetada (Kunz, 2001:61).

O poeta parece ocupar esse papel de mediador entre os mundos culturais, pois versa livros, jornais, a Bíblia e tudo o mais que cair em suas mãos de modo a transformar o mundo letrado em verso para ser lido/ouvido por pessoas que não tiveram acesso ao letramento (Rondelli, 1993:38). Nesse sentido, a escrita se faz presente em pelo menos um dos elos da cadeia – aquele que emula o primeiro impulso do código letrado é aquele que escreve ou que lê o cordel. Assim, o cordel se constitui por meio de um processo de criação, transformação e síntese sobre o escrito, sobre a leitura. Constrói-se, literalmente, por pedaços, recortes, isto é, na intertextualidade.

Pasta Jr. (1980:34) chama atenção para esse aspecto da intertextualidade no cordel como advindo dessa valorização da experiência no mundo. Acentua que, apesar de toda a diversidade temática, o cordel apresenta um conjunto de significações coerentes, produzindo o que foi designado por Terra (1978) como "texto único":

O texto único (...) opera com os seus componentes oriundos de tradição e tempos diversos: ao mesmo tempo em que cada um desses componentes se entretela na criação do texto único – romances, Carlos Magno, cangaço, queixas, atualidades – carrega a memória de sua temporalidade específica, todos estão presentificados e ativos porque fazem parte de um mesmo conjunto significacional que os

reatualiza (...). O que nos folhetos é anotado como anacronismo e, portanto, como marca de uma ruptura entre o real vivido e o imaginário é, na verdade, o modo, produzido pelo grande intertexto, de possibilitar uma experiência do mundo e de si próprio que se coloca acima do tempo administrativo e é sua crítica. Sob a aparente intemporalidade dos enunciados se esconde o modo astucioso de passar a resistência: a emancipação. (Apud Rondelli, 1993:108)

Stinghen (2000) classifica de maneira bastante apropriada o cordel enquanto produção poética híbrida, a meio caminho entre esferas culturais distintas, entre a oralidade e a escrita, entre a letra e a voz. Dessa forma não se pode simplesmente denominar essa literatura de folhetos como literatura popular no sentido "purista romântico" que implica essa conceituação, uma vez que é constituída justamente a partir de múltiplas referências: do imaginário popular, da cultura bíblica, da história local, da história nacional, da história universal, etc.

O mito de origem da criação do cordel pode ser estabelecido a partir de uma história contada a respeito de Manoel Camilo dos Santos, que era cantador, cordelista, tipógrafo e autor de mais de 80 títulos, entre os quais destaca-se "A viagem a São Saruê". Quando Manuel Camilo resolve se dedicar à poesia como profissão, retira-se por seis meses, preparando-se para a grande carreira. Para tanto, compra quatro livros: a Bíblia, um

de Ciências Físicas e Naturais, um de Geografia e uma Gramática (Orígenes Lessa, 1973:15).

Esse mito de origem parece ser de crucial importância para se entender o aspecto eclético do cordel e de seu "estilo" que positiva a mescla, as múltiplas influências, ao mesmo tempo em que aponta, sobretudo, para influências escritas que repousam em sua relação direta com os livros. Esse estilo de se fazer cordel a partir de várias fontes e múltiplos cruzamentos não estaria longe de uma noção contemporânea de "intertextualidade" proposta pela "Sociedade dos Cordelistas Mauditos". É comum encontramos nas academias de cordel ou na casa mesmo dos poetas múltiplas referências expressas em influências de livros tão heterogêneos quanto os encontrados na "Academia de Cordelistas do Crato": livros sobre religião, dicionários, auto-ajuda e poder da mente, didáticos, de História do Brasil, um livro sobre a filosofia de Deleuze e outro sobre a hermenêutica de Paul Ricoeur. Uma espécie de universo heteróclito produzindo uma heteroglasia. Um universo heterogêneo de livros, de letras, que produz letras, como no caso dos poetas denominados Cordelistas Mauditos, que processam essas múltiplas influências. Nesse sentido, parece que o cordel é, por definição, o meio de expressão dessa relação entre letras e letras, livros e livros, temas e temas, processando questões díspares que nele se misturam, ganhando homogeneidade por meio de sua forma, produzindo assim seu "estilo". Desse modo, 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 *desreferencia*, mistura cenários, personagens, temporalidades, confere ao cordel um "estilo" próprio em que o folheto ganha uma aparente homogeneidade em sua forma (metrificada, repetitiva, redundante). Por outro lado, apresenta também uma mescla de suas múltiplas influências temáticas. Nesse sentido, parece ser problemático considerar que o cordel, em sua origem, num passado remoto, foi fonte de autenticidade, uma vez que seu modo de produção sempre apresentou ou pelo menos enfatizou desde os primórdios uma vocação para a hibridização. O cordel, assim, copia alterando, imita linguagens e cenários, transfigura-se tematicamente, traduzindo universos exteriores ou próximos para uma forma que cria, por sua vez, o próprio universo do cordel. Em outras palavras, o cordel é *mímese*, no sentido que Taussig (1993: 19) confere a esse conceito – repete e altera.

O cordel pode ser pensado enquanto algo contextual e, por isso, sempre contemporâneo, uma vez que as mesmas histórias lidas em diferentes épocas significam coisas distintas para os leitores/ouvintes. É daí que deriva seu aspecto de ser sempre contemporâneo, pelo menos sua interpretação e sua recepção (Galvão, 2001; Terra, 1983).

Fora do eixo do Nordeste, a Editora Luzeiro, estabelecida em São Paulo, passa a publicar na década de 1960 muitos folhetos que se desviam do tema

regionalista e abordam novelas da tevê, como "O direito de nascer", que foi escrita em vários folhetos, somando um total de 719 sextilhas, ou "Gabriela" com 527 sextilhas escritas por Manoel d'Almeida Filho. O que é interessante a ser observado nesse contexto de adaptação de novelas da tevê é que nada parece escapar da forma cordel, de seu "estilo". Um estilo que quer sempre ultrapassar o tema, propriamente dito, adequando-se a uma linguagem poética. Essa parece ser mesmo uma espécie de "essência" do cordel, isto é, sua capacidade de adequar, de transformar, de submeter qualquer assunto e tema a sua forma poética. Na verdade, um senso comum entre os cordelistas é que o cordel não tem um tema, mas pura forma, e que por isso pode submeter tudo a sua poética: Carlos Magno e os dozes pares de França, a novela da tevê, uma aula de ABC, a vida do matuto no Nordeste, um convite de casamento, a propaganda política. Uma estética em que a forma parece ser preponderante e capaz de traduzir qualquer que seja o mundo cultural, tornando-o compreensível a partir de sua estrutura poética. A tarefa e o desafio do cordelista seria, por assim dizer, traduzir mundos, sejam próximos ou distantes, para sua forma poética, que lhe atribui plena significação e sensibilidade especiais, reforçando assim o próprio caráter de gênero que tem o cordel. Nesse sentido, o poeta, a partir da construção poética, traduz sensibilidades, fazendo com que mundos tão próximos ou aqueles distantes ganhem pelo relato, pela narrativa poética, um estatuto

de linguagem que lhes imprime uma nova sensibilidade de percepção, seja dos fatos corriqueiros e banais do dia-a-dia ou de fatos culturais estranhos ao mundo daqueles que escutam ou que lêem a narrativa poética.

Para a Editora Luzeiro o cordel estava mais associado a uma estética urbana e moderna e, por isso, não reproduzia de modo proposital a xilogravura nas capas dos folhetos que editava uma vez que, nesse mundo urbano-industrial, ela era considerada pelos consumidores como um símbolo do "atraso" e, portanto, rejeitado pelo público consumidor dos folhetos que editava. Seu proprietário, Arlindo Pinto de Souza, dizia que, quando mostrava capas de folhetos para um freguês, este sempre dava preferência àquelas coloridas, com fotos, recusando a xilogravura. O caso parece ser exemplar na apreensão da importância da forma para o cordel. Arlindo, residente de São Paulo, ao mesmo tempo em que adotava uma relação comercial com o cordel, considerava-se um pouco "nostenizado", uma vez que escrevia cordel sem nunca ter ido ao Nordeste, apenas pela apreensão de sua forma, pelo convívio com os poetas e com os folhetos que editava (Souza, s/d).

Deve-se assinalar que mesmo quando o rádio e a tevê passam a fazer parte do mesmo universo de significação da literatura de folhetos, a poética do cordel passa a replicar, muitas vezes, o universo desses veículos, produzindo uma mímese das notícias e das novelas. O fato revela a essência dessa poética do cordel ao acentuar seu caráter de incorpo-

ração de qualquer referência a sua forma, isto é, replica alterando o que é narrado para sua forma poética, adequando-o ao seu "estilo". Muitas vezes se associa a esse tipo de cordel, que replica notícias do jornal ou da rádio, a idéia de que o "jornal seria para o rico o que o folheto é para o pobre" (Hata, s/d), no sentido de que existem linguagens diferenciadas e que de algum modo demarcam classes sociais. Penso que o cordel não seria equivalente ao jornal no sentido de informar sobre os acontecimentos e nem mesmo faria as vezes de "jornal do sertão". A poética do folheto transforma as notícias de jornal em algo que se estrutura numa linguagem escrita versificada, capaz de produzir uma nova interpretação sobre o fato relatado. A notícia do jornal, as influências do rádio e da televisão estão, por assim dizer, na mesma chave das influências advindas das enciclopédias, da bíblia, dos livros de História. A decadência da literatura de folhetos é na maior parte das vezes atribuída à mídia, que cumpriria o papel de substituir o cordel. Mas a questão primordial que deve ser considerada não é a de que o cordel é um conteúdo com informações, mas sim uma forma, um estilo, uma performance, uma linguagem, uma ética e uma estética de se pensar as coisas e os fatos. A decadência comercial da literatura de folhetos não quer significar necessariamente seu desaparecimento e, menos ainda, sua substituição por outras formas de "entretenimento" como cinema, rádio, tevê.

A crise e decadência da literatura de folhetos é atribuída à influência da tele-

visão, à industrialização e à idéia de que hoje o cordel seria apenas para turistas e estudantes universitários (Galvão, 2001: 35) não parece ser totalmente verdadeira uma vez que o universo de apropriação do cordel continua a ser bastante vasto e não marcado por uma previsibilidade. Melo (2003: 141-143) não atribui ao rádio e às novelas da televisão a responsabilidade pelo declínio da indústria dos folhetos, uma vez que as cantorias passaram a ter no rádio um aliado em sua difusão, e a novela "Saramandaia", de Dias Gomes, exibida pela Rede Globo, foi justamente inspirada no cordel do "Pavão Misterioso". Desse modo, o declínio das tipografias de cordel no Nordeste se associam a causas mais objetivas relacionadas à sucção do empreendimento, pessoalização da edição e a uma crise econômica brasileira que afeta sobretudo o Nordeste e a empresa tipográfica.

NOTAS

- 1 Mario de Andrade (1963:87) nos faz atentar para uma outra faceta da relação entre o cordelista e o cantador, uma vez que o cantador também decora os folhetos e "vai cantando o romance, brejo, catinga e sertão afora".
- 2 Armorialistas é a designação pela qual ficaram conhecidos os poetas, músicos e escritores que integram o movimento armorial, cujo principal expoente é o escritor Ariano Suassuna.
- 3 Sílvio Romero designa os folhetos como "livreto de rua", classificando essa literatura como um produto de mestiços, embo-

ra reconhecesse a predominância do elemento português (Romero, 1977:197 apud Melo, 2003:63).

4 Sobre as adaptações ou traduções de obras da literatura para o cordel, ver especialmente o artigo de Abreu, Márcia (2004).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Então se forma a história bonita – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. Porto Alegre, *Horizontes. Antropológicos*. v.10, n.22. 2004.

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. FFLCH-USP, 1979.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: collected essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, University Of Chicago Press. 1973.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

_____. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro. 1954.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao*

navegador. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s/d.

CORREIA, Marlene Castro. O sabor poético da literatura de cordel. *Revista de Cultura*, MEC, ano I, n. 3. Rio de Janeiro, 1971.

DEBS, Sylvie. *Le cordel: une expression littéraire en sursis? Les cas de la Maison d"edition Tupynanquim. Travaux du GEREC 1" Ewop- 1997*. <http://www.potomitan.info/ewop/cordel.html> (23/07/2006)

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. Internet, (tradução de Ana Maria Skinner) s/d. http://www.palavrarte.com/artigos/artigos_sylviedebs.htm(23/07/2006)

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

HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*, IEL, Unicamp, s/d. www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/CordelDasFeiras.htm (23/07/2006)

_____. *O cordel das feiras às galerias*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. IEL-Unicamp. Campinas, 1999.

KUNZ, Martine. 1995. La littérature de cordel comme fiction compensatoire: une lecture possible. *Revista de Letras*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, vol. 17, n. 1/ 2, p. 60-63.

_____. *Expedito Sebastião da Silva: poeta-artesão de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: UFC, 1996.

_____. *Cordel: a voz e o verso*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará, 2001.

- LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973.
- LIMA, Marinalva Vilar de. *Loas que Carpem: a morte na literatura de cordel*. Tese de Doutorado em História. PPGHS, FFLCH, USP, 2003. 208 p.
- MARQUES, Roberto. *Contra-cultura no Cariri*. São Paulo: Anablume, 2004.
- MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte. 1926-1982*. Dissertação de Mestrado em História Social. PPGHS, UFC, 2003.
- NUVENS, Plácido. *Patativa e o universo fascinante do sertão*. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz, Universidade de Fortaleza, 1995.
- PASTA JR., Antonio. Cordel, intelectuais e o divino espírito santo. *Arte e Revista*, n.3. São Paulo: Kairós, 1980.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte/IBAC, 1993.
- SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Romaria dos versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. PPGS-UFC, 2002.
- SOUZA, Ana Raquel Motta de. Editora Luzeiro. Um estudo de caso. IEL, Unicamp, www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/raquel.html (23/07/2006)
- STINGHEN, Marcela Guasque. *Padre Cícero: a canonização popular*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 2000.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. New York: Routledge, 1993.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de luta: primórdios da literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1978.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de luta: primórdios da literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.

Marco Antonio Gonçalves é Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ e Professor do PPGSA/UFRJ.

