

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**Anderson Fávero Rodrigues**

**CORDEL, FANTASIA E POESIA: UMA VIAGEM MISTIÇO-  
MEDIÁTICA NO DESFILE DO SALGUEIRO**

**Sorocaba/SP**

**2013**

Anderson Fávero Rodrigues

**CORDEL, FANTASIA E POESIA: UMA VIAGEM MESTIÇO-  
MEDIÁTICA NO DESFILE DO SALGUEIRO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Professora Doutora Míriam Cristina Carlos Silva.

**Sorocaba/SP**

**2013**

Anderson Fávero Rodrigues

**CORDEL, FANTASIA E POESIA: UMA VIAGEM MISTIÇO-  
MEDIÁTICA NO DESFILE DO SALGUEIRO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

Ass.: \_\_\_\_\_

Pres. Prof. Dr<sup>a</sup>. Míriam Cristina Carlos  
Silva – UNISO.

Ass.: \_\_\_\_\_

1º Exam. Prof. Dr. José Amálio de Branco  
Pinheiro – PUC/SP.

Ass.: \_\_\_\_\_

2º Exam. Prof. Dr. Paulo Celso da Silva –  
UNISO.

Ao poeta popular, o autor de folhetos, que não podendo, muitas vezes, viver exclusivamente de sua produção poética, trabalha em qualquer atividade, mas vive, mesmo, para a sua poesia.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus (hipertexto).

A minha família, pelo apoio incondicional.

A minha orientadora e aos mestres que compuseram a banca examinadora: Prof<sup>a</sup>. Míriam, cujo olhar dedicado e delicado rescende poesia; Prof. Amálio Pinheiro, que me fez ver a poesia dos nossos dias com outros olhos; e Prof. Paulo Celso, que já há três cursos me auxilia a compreender o curso de nossa história.

Aos amigos pelo apreço (sem preço).

A Regina Celi e a Paulo Cezar Barros, presidente e diretor cultural da Acadêmicos do Salgueiro, respectivamente.

A poesia prevalece!

(Fernando Anitelli)

## RESUMO

O trabalho consiste na investigação e na análise da relação entre cultura e literatura de cordel, bem como de sua evolução artístico-literária e da interferência sofrida da e exercida na comunicação de massa e em novos produtos e tecnologias midiáticas, centrando-se fundamentalmente no como se deu a “passagem” carnavalizada da poética e da estética dos folhetos de literatura de cordel para o samba e para a Marquês de Sapucaí, no desfile da escola de samba Salgueiro; em como foi, para a agremiação, o desafio de associar a modernidade de seu tempo e as inovações atuais dos desfiles aos temas – em trovas e versos – da literatura cordelina; e, principalmente, no resultado artístico entre esses gêneros, que fora levado para a avenida do Carnaval carioca visual e musicalmente. Sob a base teórica de autores/críticos como Amálio Pinheiro, Oswald de Andrade, Ciro Marcondes Filho, Jerusa Pires Ferreira, além de Zumthor, Bakhtin, Benjamin, Morin, Flusser, Baitello Jr. e Lotman, esta pesquisa pretende trazer uma contribuição aos estudantes-pesquisadores da comunicação, da literatura e das manifestações culturais de cunho popular – especialmente de linguagem – geradas a partir da mestiçagem entre arte-cultura-comunicação.

**Palavras-chave:** Cordel. Carnaval. Comunicação e Cultura. Processos e Produtos Midiáticos.

## ABSTRACT

This dissertation consists of the investigation and analysis of the relationship between culture and cordel literature as well as its artistic and literary evolution and the interference it both received from and caused in mass communication and in new media products and technologies. It focuses essentially on how the Carnival passage from the poetics and aesthetics of the cordel literature booklets to the samba and Marquês de Sapucaí Avenue in the Salgueiro samba school parade happened; on how the Salgueiro association took the challenge of relating the modernity of its time and the current innovations of Carnival parades to the themes – in ballads and verses – of cordel literature; and mainly on the artistic result between these two genres, which was taken to the Carnival avenue in Rio both visually and musically. Under the theoretical basis of authors and critics such as Amálio Pinheiro, Oswald de Andrade, Ciro Marcondes Filho, Jerusa Pires Ferreira, besides Zumthor, Bakhtin, Benjamin, Morin, Flusser, Baitello Jr. and Lotman, this research intends to contribute to student-researchers in the fields of communication, literature and popular cultural manifestations – especially those connected to language – generated from the mixture of art-culture-communication.

**Key-words:** Cordel, Carnival, Communication and Culture, Media Processes and Products.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – “O forró dos bichos” pediu passagem na abertura do desfile do Salgueiro..... 34
- Figura 2 – Açucena/Aurora: a beleza real da “flor do sertão” ..... 50
- Figura 3 – No cangaço de “Cordel Encantado”, quem manda é ele: Capitão Herculano ..... 52
- Figura 4 – Enredo: Cordel Branco e Encarnado ..... 64
- Figura 5 – “Diabos” e “Diabas” encarnados num desfile de tentações ..... 67
- Figura 6 – Rainhas do cangaço e da avenida: o samba das “Marias Bonitas” na ala das baianas ..... 70
- Figura 7 – Linda de cangaceiros: a “Furiosa”, uma das mais premiadas do Carnaval carioca ..... 74
- Figura 8 – Integrantes do Salgueiro representam bando de Lampião ..... 75

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO (ABRE-ALAS) .....</b>	<b>10</b>
<b>2 POR MARES NUNCA DANTES OU JÁ OUTRORA NAVEGADOS? CAMINHOS DA POÉTICA POPULAR CORDELINA .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1 Cordel “em promoção” .....</b>	<b>23</b>
<b>3 ARTE, COMUNICAÇÃO E CULTURA: UM CARNAVAL DE MESTIÇAGEM ....</b>	<b>36</b>
<b>3.1 Cordel “videopop” .....</b>	<b>45</b>
<b>4 ENCARNADO CORDEL: UMA POÉTICA TRADUÇÃO DE VOZES QUE SE FAZEM CORPOS .....</b>	<b>57</b>
<b>4.1 Migração, tradução e mestiçagem .....</b>	<b>62</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES (DISPERSÃO) .....</b>	<b>76</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>81</b>

## 1 INTRODUÇÃO (ABRE-ALAS)

Couro, gibão e muita empolgação. Foi com esses três elementos que, em 2012, a Acadêmicos do Sanguêiro adentrou a Marquês de Sapucaí, nosso principal estádio do samba, e cantou e homenageou, com o enredo: “Cordel branco e encarnado”, um dos mais típicos elementos da cultura sertaneja: a literatura de cordel.

Ainda que os registros não tragam consistência confiável e sejam vagas ou divergentes as concepções acerca de sua origem, não nos faltam teorias de que essa literatura tenha chegado às nossas terras nos baús dos “descobridores” que por aqui desembarcaram. E foi justamente por aqui que o cordel ou o folheto – uma espécie de galho preso à árvore da arte da literatura oral – ganhou uma identidade própria, consolidando-se como um gênero literário, para muitos, genuinamente brasileiro.

Conta-nos Haurélio (p. 4-5, 2007), escritor e folclorista, que

A Literatura de Cordel no Brasil, a partir dos poetas pioneiros Leandro Gomes de Barros e Silvino Pirauá de Lima, sempre teve no conto popular um motivo essencial. As histórias que sobreviveram à peneira do tempo e chegaram até nós, refundidas em versos de sete sílabas, são o que há de mais característico no Cordel. Embora determinados pesquisadores reduzam o Cordel no Brasil à sua (importante) função de ‘jornal do povo’, é no manejo do material tradicional, oriundo ninguém sabe d’onde, trazido ninguém sabe por quem, que o poeta popular sempre estará mais à vontade. São dos contos populares, em suas múltiplas classificações, que nos chegaram os grandes clássicos da Literatura de Cordel.

Depois de um “engatinhar” em seus primeiros vates da literatura oral, sem nome, foi relativamente longo o período até que a literatura de cordel recebesse o batismo de poesia popular, bem como o reconhecimento artístico e acadêmico que detém. O recitar melodioso e cadenciado de versos, às vezes acompanhado de viola, bem como as leituras e declamações cheias de animação e arrebatamento (para conquistar os possíveis compradores) passaram, então, a ser o mote de uma série de outras manifestações culturais (como a telenovela e o Carnaval, foco desta pesquisa) e já transcendem regiões, tempos e espaços, tornando-se, incontestavelmente, um gênero da nossa literatura; gênero esse (cordel), aliás, que

para nós dialoga com os dizeres acerca da ideia do compromisso da literatura com um mundo possível, de Lajolo (2001, p. 48), para quem

Os mitos e espaços poéticos nascem não só da realidade circundante, compartilhada por autor e leitores, mas também do diálogo com tudo o que, vindo de tempos anteriores, constitui a chamada tradição literária. É como se a literatura fosse um constante passar a limpo de textos anteriores, constituindo o conjunto de tudo – passado e presente – um único e grande texto (...).

Permeados de histórias vividas ou não por nós e que se encontram na tessitura de textos, em seu direito e seu avesso ou em suas urdiduras, os livretos, como era chamada a produção impressa dos poetas “de gabinete” ou “de bancada”, cruzaram a região Nordeste brasileira no lombo de animais, no curso de alguns rios e, vigorosamente, na memória do povo. Sua expansão permitiu ainda não só a transposição de temáticas medievais, do velho continente, para o contexto sertanejo, mas também a criação de novas modalidades poéticas atreladas ao cordel, que desde então bem retratam a realidade nordestina.

E como sabemos, nem o cordel nem seus temas ficaram só no Nordeste. Eles, isto sim, peregrinaram longamente, em romaria, por lugares vários e distantes, ou mesmo viajaram, em precárias carrocerias de caminhões, para o Sul do país e de lá para tantas outras regiões que oferecessem, aos retirantes, um leve aceno de melhores condições de vida. Depois de migrar pelas feiras e festas do Nordeste, a literatura de cordel caminha célere do “Oiapoque ao Chuí”, de leste a oeste do país, e finalmente chegou a outras grandes “feiras”: a televisiva e a cibernética (do cordel ou cordão eletrônico), aproximando, dessa forma, a cultura e a literatura popular à cultura e à comunicação de massa

Porém, como nem tudo são flores (principalmente açucenas do sertão), o avanço e a “vanguardização” do cordel e sua relação com os *media*, ao que Ferreira (1993, p. 2) chama de “retenção complexa”, também tem os seus reveses, tais quais os apontados por ela já há vinte anos:

Apesar de compreender a importância destes estudos, que proporcionam uma ampliação ao entendimento da cultura brasileira, espanta e aturde, no entanto, a cordelmania, a espécie de consumo deliberado e superficial em seu alcance (como aliás vem ocorrendo em outras faixas) de um dos mais ricos veios da cultura popular. Seria até preciso dizer que, como sertaneja, é com ressentimento que vejo o poeta popular entrar na máquina de consumo, servindo ora de espetáculo e de exótico ou de pretexto para a aplicação de teorias prontas.

Assim, esta dissertação tratará de uma literatura considerada um dos principais documentos da cultura brasileira – que, segundo Curran (2011), expressa a “cosmovisão do homem comum” – e de um espetáculo carnavalesco que, em 2012, mostrou-se uma verdadeira epopeia folclórico-popular do Brasil (e de sua poesia) ao fazer alusão a diversos lugares, costumes e personalidades importantes do sertão nordestino.

Centrando-se em uma análise não linear (tal qual o objeto a merece: caleidoscópica ou em forma de mosaico) de como se deu a “transposição” da poética e da estética dos folhetos de literatura de cordel para o samba e para o sambódromo, no desfile do Salgueiro, o trabalho pretende investigar a relação entre comunicação, cultura e literatura de cordel e seus códigos, além da articulação entre eles enquanto produtos culturais que, às vezes, se apoiam uns nos outros, garantido-lhes sentidos complexos e moventes.

Esta pesquisa é, portanto, um modo de se olhar a evolução artístico-literária do cordel, bem como a interferência sofrida da e exercida na comunicação de massa e em novos produtos e tecnologias mediáticas, sob a base teórica, para esses estudos, de autores/críticos como Amálio Pinheiro, Oswald de Andrade, Ciro Marcondes Filho, Jerusa Pires Ferreira, além de Zumthor, Bakhtin, Benjamin, Morin, Flusser, Baitello Jr. e Lotman.

O encaminhamento da pesquisa, em seu capítulo próximo (2), contemplará, a partir da abordagem de algumas imbricações culturais e de linguagem – híbridas e/ou miscigenadas –, os caminhos e descaminhos da poesia cordelina enquanto arte versificada de se contar histórias. Além disso, será abordado o potencial sinestésico dessas narrativas que, através da oralidade e do corpo e sua *performance*, não só foram compostas com intenções de entretenimento e formação, mas também como crônicas jornalísticas de um tempo e de uma realidade que circundaram poetas e leitores de cordel.

No capítulo 3, além dos conceitos de comunicação, cultura e arte, serão vistas suas relações com a técnica e com a tecnologia em nossos processos comunicativos. A polifonia e o rearranjo de manifestações artísticas/poéticas de linguagem, neste século hipermediatizado, bem como os bônus e os ônus do intercâmbio mestiço entre cultura popular, comunicação de massa e literatura, serão também alvo de reflexões que visam à superação de um diálogo simplista entre tradição e inovação.

Já o capítulo 4 tratará fundamentalmente da análise de como se deu a “passagem” artística da literatura de cordel para a Marquês de Sapucaí e das associações “verbivocovisuais” entre os temas, trovas e versos da poesia do sertão e as inovações, com toda a grandeza da cultura brasileira, seu colorido e sua musicalidade, levadas à avenida do Carnaval carioca no desfile; de como a narratividade da gênese de uma linguagem (outra) – como nos diz Barthes (2004, p. 15) acerca de um estado do discurso – “é desconstruída e a história permanece no entanto legível”, afinal, “nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor” (idem), ao público.

E, por fim, o capítulo 5 apresentará alguns dos ganhos tanto do cordel quanto da escola de samba enquanto produtos e manifestações da cultura – na migração artística de um suporte a outro, que se vê/torna mestiço e se traduz em uma nova linguagem – para o Brasil e para o mundo, em um contexto ligado a um espaço (transgressor na maioria das vezes) múltiplo, permeado pela possibilidade de conexões variadas, e principalmente à questão das artes e culturas populares, com um olhar orientado às altas tecnologias.

## 2 POR MARES NUNCA DANTES OU JÁ OUTRORA NAVEGADOS? CAMINHOS DA POÉTICA POPULAR CORDELINA

Coexistência. Talvez seja essa uma das palavras que melhor representem a incessante combinação de processos socioculturais da contemporaneidade e que intensifiquem os questionamentos acerca das (in)determinações do termo cultura, o qual passara por tantas transformações e assumira tantos papéis, ora abrangentes, ora delimitativos. Aliás, é plausível ainda pensarmos em cultura, singularmente? Não. Certamente, não há uma cultura: há culturas – e um cruzamento entre elas. Culturas, essas, que evidenciam não apenas valores ou registros de experiências, mas que evidenciam sim, cada vez mais, dispositivos de relação entre consciências, entre memórias, os quais vêm acentuando a ausência e/ou superação de limites, a fuga da convencionalidade e, primordialmente, a pluralidade do fértil gênero humano. Já nos sugeria, pois, Bosi (2006, p.309), há mais de três décadas, que “o reconhecimento do plural é essencial”.

Justamente na esteira do intercâmbio de experiências, na importação e exportação de culturas, é que Canclini (2006) apresenta – especificamente na América Latina – o entrecruzamento de etnias, de linguagens e de formas artísticas, chamando-o hibridação. Tal expressão, importada da Biologia, revela mesclas interculturais que vão além da questão racial (mestiçagem, criouliização) ou de fusões de movimentos tradicionais e religiosos, como o sincretismo; revela senão um cruzamento de fronteiras, ou seja, uma desterritorialização de diversas manifestações sociais. Sob essa óptica, observamos, ainda, que a redução das distâncias culturais não antevê, necessariamente, uma imbricação harmoniosa, nem se reduz a rotas geoespaciais pré-determinadas. A “coesão” em questão dá margem à confrontação e a diálogos livres, a um trânsito que não escapa de rupturas e justaposições, mas que, de certa forma, questiona o paradigma binário que tanto norteou – e norteia – a concepção moderna de cultura e poder: erudito e popular, modernidade e tradição, global e local. Como posteriormente nos ressalta Santaella (2005, p. 7),

Convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios

comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios.

Nessa complexa trama de inter-relações culturais que se estabelecem, acrescenta-se também a fértil tensão entre as partes ou práticas que existiam de maneira isolada e que, estreitamente vinculadas a outros agentes proliferadores, rompem fronteiras artístico-comunicacionais. Assim, a multissignificação resultante da miscelânea de estratos culturais e da relação triádica entre passado, presente e futuro ilumina o entrecruzamento de rumos que nos levam a uma cultura aparentemente comum (não por isso simplista) e a uma também questionável noção de totalidade. A disseminação de novas ordens estruturais culmina em outra organização de dados, além de exacerbar a transitividade ou transitoriedade da alta cultura e da cultura popular pelas veredas do contemporâneo. Trata-se de uma relativização da noção de identidade, haja vista a permeabilidade e o poderio mimético somados à criatividade individual e coletiva. E como nos esclarece Proença Filho (2003, p. 28),

A mímese pode ser entendida, à luz de Aristóteles, como *imitação*. Imitar, no caso, significa muito mais do que a reprodução ou 'fotografia' do real, embora com essa acepção a palavra tenha atravessado os séculos e dominado, não sem alguma controvérsia, a literatura ocidental.

Em meio a essa interculturalidade, é válido ressaltarmos a importância do método e de suas próprias ordenações: a hibridez em si não descarta os processos de hibridação, ou seja, a dimensão das combinações identitárias, da heterogeneidade. Interferências idiomáticas, (re)aproveitamento tecnológico-mediático e reorganização ou desorganização artística são apenas alguns dos inúmeros produtos da interação entre memórias – informação recebida, processada e difundida – e mudanças. Mais uma vez, nesse sentido, evidenciamos a desconstrução de oposições estanques, a destituição de ideias insistentemente antagônicas. Não se trata, por exemplo, de mero retorno ao tradicional: é preciso tentar reinventá-lo, reinterpretá-lo, como sugeria a visão inovadora (e perturbadora, para alguns) do poeta, romancista e ensaísta Oswald de Andrade acerca de seu ideal utópico de síntese entre os modelos pioneiros ou de vanguarda europeia, como o Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, o movimento Dada e o Surrealismo, por exemplo, e a experiência nacionalista do primitivo, uma das mais originais

formulações teóricas sobre a natureza da arte moderna brasileira, marcada, especificamente na produção do autor, pela fecundação de uma estética renovadora e, conseqüentemente, por imbricações culturais um tanto quanto polimorfas. Visando à atualização do ambiente artístico brasileiro e ao estabelecimento de um elo entre as concepções de vida e de arte até então praticadas, Oswald e a Semana de 22 caracterizaram-se, portanto, por uma dupla vocação, inequívoca e nada ingênua: colocar a arte nacional e o ambiente acadêmico em contato com outras linguagens e, ao mesmo tempo, equacionar um projeto de concepção e reflexão de uma arte brasileira autônoma. Para Oswald, nossa índole “devoradora” permitiria, tanto na esfera da cultura quanto na esfera da comunicação, uma incorporação crítica dos modelos estéticos e das ideias do cenário intelectual europeu.

Em seu Manifesto Antropófago de 1928 – o mais aguerrido manifesto da fase polêmica do Modernismo –, Oswald de Andrade, como nos reforça a contemporânea prosa poética do ator, autor, diretor e *performer* Michel Melamed (2005),

aludia à deglutição do Bispo Sardinha pelos índios antropófagos, para propor que, inspirados neles, deglutíssemos as vanguardas europeias a fim de criarmos uma arte genuinamente brasileira. (MELAMED, 2005, p. 68)

Além disso, Oswald, precursor de uma arte brasileira “importada”, porém de raiz, exacerba alguns dos pressupostos antropofágicos já entrevistados no movimento/manifesto Pau-Brasil, de 1924, e (re)afirma: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1995, p. 47). Logo, para Andrade (1995) e, mais tarde, para Melamed (2005), somos ou deveríamos ser, como antropófagos, capazes de deglutir vanguardas e formas importadas e regurgitar algo essencialmente nacional, sem cair, no entanto, na rasa relação modelo-cópia – que dominara parte significativa do acervo artístico brasileiro, do período colonial aos séculos XIX e XX, em seu início – ou então apenas “engolir” toda a sorte de informações, conceitos e produtos que nos tem sido “empurrados goela abaixo”. Michel Melamed (2005) nos alerta, também, para o fato de que alguns de nossos saberes quase sempre vêm sendo técnica e mercadologicamente suplantados por notas rápidas, consumidas (e não digeridas) segundo credenciais de “informação”, produto da desenfreada e capital contemporaneidade, sobre a qual ele nos sugere um vomitar de excessos, “a fim de avaliarmos o que de fato

queremos redeglutir” (MELAMED, 2005, p.72). E ainda visando ao estímulo de nossa consciência crítica, o autor questiona:

Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (*dataholics*), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão? (MELAMED, 2005, p. 70)

Um pouco antes, porém, convém destacar que uma proposta de aproximação entre as inclinações internacionalista e nacionalista já figurava no cerne da poesia e do Manifesto Pau-Brasil – também lançado por Oswald, em 1924 –, uma das mais expressivas correntes literárias vinculadas ao movimento modernista pós-Semana de 22 e que, segundo Nunes (1995), já introduzia uma apreciação ou diagnóstico da realidade brasileira. Para o crítico em questão, autor do prefácio “A antropofagia ao alcance de todos”, da obra oswaldiana “A utopia antropofágica”,

A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista *a ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural e valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa. (NUNES, 1995, p.11)

A tensão entre a civilizada e intelectual cultura do europeu colonizador e a nativa e primitiva do brasileiro colonizado é resolvida, ainda segundo apontamento de Benedito Nunes (*idem*, p. 13), mediante um composto híbrido ou miscigenado entre “floresta e escola”, ou seja, entre o que há de melhor “em nossa tradição lírica” e “em nossa demonstração de modernidade”. Para a professora e pesquisadora Silva (2007), os modernistas da década de vinte do século passado foram, além de grandes revolucionários de nossa literatura, importantes teóricos da construção da cultura e da comunicação brasileiras, não só pelo intenso processo de antropofagia, mas principalmente pelas propostas ideológicas e dialógicas, éticas e estéticas. Para a autora, Oswald de Andrade, especificamente,

ao realizar uma espécie de diagnóstico e prognóstico da realidade brasileira, concebe a proposta de uma nova estética em arte, na qual a inclusão das séries culturais na linguagem verbal, realizada por meio de uma espécie de comunicação antropofágica, que prevê a devoração e a transformação dos conceitos teóricos e estéticos assimilados formal e informalmente, é um dos elementos-chave para uma nova poética (...). (SILVA, 2007, p. 51)

É certo também, no que se refere à metáfora e ao estigma canibalesco constituinte da essência brasileira, marcada pela (cri)atividade e pela criticidade, que Oswald conferiu ao seu pensar antropofágico um procedimento de afirmação positiva, posto que a imagem do “canibal”, eleita como um ícone, representou a postura independente e irreverente do brasileiro diante do estrangeiro, além de um tipo de receituário profilático-científico para o estado artístico nacional, até então marcado por orientações e considerações de gosto duvidoso e pelo olhar clássico e tradicionalista da cultura brasileira, condicionada a uma certa submissão ou “entreguismo” à cultura europeia. Oswald, o homem do exagero e do vibrante ou aquele que, com um talento extraordinário para a polêmica, tivera uma aura de “maluco atirando contra tudo e contra todos” criada em torno dele pela sociedade, conseguiu, também por meio do chiste e da piada (cujo nível literário fazia com que sua produção fosse encarada com seriedade), renovar o estilo tanto da prosa quanto da poesia, suprimindo inclusive a barreira entre esses gêneros, a ponto de fazer com que o branco da página dissesse tanto quanto as linhas nela impressas e representasse um desvendamento da realidade.

Frente, pois, à diversidade e à não linearidade dos processos interacionais, e frente às convergências e divergências que alimentam, para além do sentido antropofágico, a ambivalência e o paralelismo desses, convém nos lembrarmos, outra vez, das palavras de Santaella (2003, p. 30):

Outra importante metáfora para a compreensão da cultura, menos biológica do que a da vida, é a metáfora da mistura. Se a mistura é o espírito, como dizia Paul Valéry, e a cultura é a morada do espírito, então cultura é mistura.

Diante dessa premissa, pode-se inferir (ou aferir), então, que esse *mix* cultural, esse “amálgama”, fora importante quesito de fomento a um dos gêneros da literatura popular de maior incidência ou recorrência no Nordeste brasileiro: o cordel, a arte de contar histórias em versos e em cujas linhas, um emaranhado de histórias, nos faz enredar-nos nos fios de uma linguagem marcada pelo espaço para, como nos fala Marcondes Filho (2007, p.51), a poética, a abstração e a expressão dos fatos da alma. Produzidos por poetas e cantados por repentistas (nossos menestréis tupiniquins), os folhetos – forma com a qual alcançaram, em solo brasileiro, sua plenitude – são verdadeiras fontes de informação, formação e entretenimento, cantadas e recantadas em versos e rimas de fácil comunicação e marcadas por uma

poética bastante performática, que traz à tona a presença do corpo e da oralidade, fatores responsáveis pela sua permanência no tempo e na atualidade, bem como pela sua repercussão nas ruas, em feiras e, hoje, na mídia e em ambientes acadêmicos.

Desde os primeiros momentos de sua história, das cavernas e suas imagens em grutas ao mundo digital em que vivemos, o homem encontrou na ficção um meio de expressar sua cultura, seus sonhos e sua reflexão sobre o mundo e sobre si mesmo, ou, como bem retratam as palavras de Bosi (2008, p. 8): de “atravessar o mosaico das superfícies”. Ainda na Pré-História, narrativas estruturalmente lógicas já eram delineadas em artísticas composições sequenciais de quadros, por conta da prática de esculpir ou registrar em pedras sinais representativos ou ideias a serem transmitidas. Inúmeras dessas histórias viraram (e viram) feitos. E esses supostos feitos acabam por esculpir uma outra história, bem mais real: a nossa, proporcionando-nos, talvez, os mais sofisticados dentre os prazeres: o estético e o intelectual. Narrar – com engenhosidade e encantamento – é uma necessidade ancestral do homem, um meio de criarmos e testemunharmos nossa própria realidade, mas hoje, para alguns, pode ser ou passou a ser sinônimo de um grande embaraço, e não de transmissão ou aquisição de experiências vividas e comunicáveis, tecidas a partir dos fios da vida. O ouvinte, que tanto parava para pensar, principalmente na especificidade narrativa dos conselhos, tem parado, dessa forma, de pensar ou, na concepção de Baitello Junior (2012, p. 18), tem, em razão do “assentamento” do pensamento pela cultura racional, vivenciado um “decréscimo da mobilidade, não apenas do corpo, mas também do pensar, de sua imprevisibilidade, de sua sempre ativa criatividade e de sua capacidade de... surpreender”. Para o pensador e crítico Benjamin (1994, p.198),

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Ainda sobre a ruína da memória e um evidente desmoronamento da tradição narrativa, acentuados por vozes “sem cor”, Gagnebin (2007, p. 62) nos reforça ou esclarece que os dizeres de Walter Benjamin no ensaio “O Narrador” são uma tentativa de pensarmos, juntos,

de um lado o fim da experiência e das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma narrativa diferente das baseadas na prioridade (...), qual o romance clássico que consagra a solidão do autor, do herói ou do leitor, ou qual a informação jornalística, falsamente coletiva, que reduz as longínquas distâncias temporais e espaciais à exiguidade da “novidade”. (...) “O Narrador” coloca alguns marcos tímidos para definir uma atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal (...).

Se boa parte, então, das atividades humanas está dentro de um espectro artístico, contar histórias é, assim, uma arte, bem como o são boa parte das histórias e feitos narrados. Vale resgatar aqui que, para Aristóteles, a arte é, verdadeiramente, um espelho que reflete a realidade. No entanto, conforme a erudição e pesquisas do teórico e crítico Suassuna (2011, p. 197) acerca da cultura humanística, a “imitação” ou “mímesis” de que fala Aristóteles não deve ser confundida “com a imitação estreita e servil do real”, fato que, ainda segundo o autor, além de indesejável, é algo impossível na (ou para a) arte, posto que esta não apenas imita o real, mas sim “parte de elementos reais que, na imaginação do artista, são remanejados e recriados, para a criação de um novo universo” (idem), tendo como fator desencadeante, muitas vezes, aquilo que é dado num mundo marcado pela insatisfação. Em nossa realidade, permeada por elementos e atividades criadoras de formas, escreve Carlos Heitor Cony (2004, p. 8) que “alguns personagens e episódios se destacam, entrando em nosso cotidiano e sendo lembrados a qualquer instante pelas recorrências que a experiência de cada um encontra nas histórias” e, acrescentamos, nas memórias, que se compõem, há um tempo, também por experiências midiáticas, e não mais (ou apenas) por vivências. Graças ao potencial sinestésico das narrativas, criamos imagens a partir das palavras e alimentamos, assim, nosso imaginário. Acrescentam-nos, ainda, Guimarães e França (2006, p. 38), sobre a relação entre as narrativas e nossos dias que:

A ambiência da vida comum também insere narrativas midiáticas que tematizam o cotidiano dos sujeitos. (...) a ação midiática é capaz de agendar as rotinas, sinalizando o tempo das práticas comuns: o noticiário radiofônico matutino marcando o interstício entre o acordar e o sair para o trabalho ou a grade da programação televisiva, que organiza os tempos domésticos na hora do almoço e do jantar, são apenas alguns exemplos que cronometram a duração das atividades diárias. Isso significa que as interações midiáticas são também experiências cotidianas.

É fato ainda que, apesar de os papéis ou combinações em algumas narrativas serem quase sempre os mesmos, alguns clichês ou as várias vozes que se entrecruzam, nas experiências polifônicas e nas trocas de experiências, não são sinônimos de limitação. Diferentes leitores e diferentes informações propiciam novas leituras e novas significações.

Hoje, poucos desconhecem, por exemplo, a história da mulher que por mil e uma noites adiou a morte, contando a um sultão – e o encantando com – suas histórias maravilhosas. Bem menos lembrado, porém, é o fato de que Sherazade estava condenada à morte. Fato, esse, convém ressaltar, que nos evoca certa similaridade aos dizeres de Flusser (2007, p. 90) sobre a artificialidade do mundo codificado que nos circunda e, às vezes, nos leva também ao esquecimento do sentido da vida:

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”.

Para Flusser (*idem*), além da difusão e da conservação de saberes, a arte – narrativa, neste caso – materializa e explicita o cotidiano; ela o traz à tona, reinventando-o, dando a ele novos sentidos, para que esqueçamos a fragilidade humana e a morte, à qual estamos fadados. No clássico literário universal “das arábias”, para se salvar do sultão que, após a traição da esposa, passa a matar, na noite de núpcias, as mulheres com quem se casa, Sherazade tece uma fantástica trama narrativa, cujas histórias incitam a curiosidade do amante, que a mantém viva. A magia das histórias fabulosas de Sherazade e seu amor pelas palavras salvam-na duplamente da morte, e o poder hipnótico de suas fábulas conquista, além da própria vida, o amor do sultão – para o qual a maior conquista talvez tenha sido a percepção de que temos, definitivamente, dependência do outro; de que dele depende nossa sanidade física e mental. O outro é, portanto, nossa medida; é o grande objetivo da comunicação e da cultura conservada que reproduzimos.

Numa de suas “piruetas” de ideias, Baitello Junior (2012, p. 60) nos sugere que comunicação é alteridade, é vinculação, e que ao que chamamos de meio ou mídia, para ele, na verdade são pontes que nos ajudam a atravessar o gigantesco abismo que nos separa do outro. E nesse “embate” com o outro, ou em seu resgate,

a palavra, o verbo, é mecanismo de contato, de persuasão, de criação de identidade e de transposição a um universo poético que nos ilude ou nos salva da mesmice do prosaico da vida ou a uma segunda/outra realidade que, de acordo com Bystrina (1990)<sup>1</sup>, é fruto de uma reação de superação àquilo que nos parece estranho, que nos atemoriza, mas que procuramos assimilar sob uma nova forma, às vezes por meio de uma representação incomum, inventiva, a qual, de certa forma, explica culturalmente a oscilação humana entre beleza e terror, entre o sonho e o jogo, por exemplo. Ainda acerca desse contexto ou desses conceitos de realidade e interação, dialogamos novamente com Flusser (2007, p.94-95) ao afirmarmos que

a comunicação humana do ponto de vista da existência (como tentativa de superação da morte por meio da companhia dos outros), ou então considerando-a do ponto de vista formal (como tentativa de produzir e armazenar informações), fica parecendo que ela, entre outros aspectos, é uma tentativa de negar a natureza, na verdade tanto a “natureza” lá fora como também a “natureza” do homem. É por isso que estamos todos engajados na comunicação.

É a palavra, então, que cria, que dá vida, que tece e renova as narrativas e nos poupa da ideia de que somos meros mortais. A palavra nos leva a crer que a vida pode ser reinventada e eterna – pois sobrevive à nossa existência carnal. Os poetas ou versejadores populares, assim como Sherazade, precisam, a fim de garantirem sua sobrevivência, seduzir ouvintes e leitores, para que eles escutem até o final a história contada. E depois a repitam. Entre folhetos de cordel e as histórias de Sherazade, a principal diferença é que os primeiros são engenhosamente escritos em rima e verso por artistas da palavra, do som e do corpo que, calcados na cultura e seus aspectos múltiplos e, principalmente em consonância com o “popular”, com a tradição, promovem, através da materialidade dos livretos e de uma intensidade que faz das palavras algo vibrante, razoável trânsito do teatro e da literatura do mundo do cordel no interior da cultura “erudita”. A voz, o papel e, conseqüentemente, a leitura multissensorial servem então, do sertão às arábias, para ligar os homens pelo fio comum de sua existência e de suas experiências espaçotemporais.

---

<sup>1</sup> Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 12/10/1990.

## 2.1 Cordel “em promoção”

A partir da invenção ou efetivação da escrita, quase tudo o que a humanidade conhecia (e conhece) passou a estar contido em páginas livrescas, grafado em jornais. Mas é fundamental nos lembrarmos de que há uma série de outras fontes e indicadores de sabedoria, principalmente de cunho iletrado. Se o difícil acesso a bibliotecas nos impede de conhecer ou descobrir o mundo, muitas vezes a literatura vai às ruas para suprir tais necessidades, acessível e palpável qual roupas num varal. Varal, corda, cordel. Eis aí a razão que a alcunha “de cordel” carrega, e que fora transplantada para terras brasileiras, posto que, ao longo de muitos anos, a expressão em questão pertencera ao povo lusitano. Apesar de a origem da literatura de folhetos não ser uma questão consensual, muitos pesquisadores a relacionam a referências que remontam, por exemplo, aos trovadores medievais europeus – músicos que, acompanhados de seus instrumentos, contavam/cantavam histórias rimadas. Para alguns estudiosos e para boa parte dos cantadores e poetas de bancada ou de gabinete, como ficaram conhecidos os nossos autores dessa literatura, os cordéis chegaram ao Brasil juntamente com a Corte Portuguesa, nas embarcações, nos balaios, no coração e na memória dos navegadores-colonizadores. Alguns versos do folheto “História da Literatura de Cordel”, do poeta Santos (2007, p. 3), nos evidenciam a provável trajetória desse gênero:

Eis a origem da nossa  
Poesia Popular  
Pro Brasil, os portugueses  
Trouxeram algum exemplar  
E pras novas gerações  
Puderam então repassar

Estrofes do folheto “O cordel: seus valores, sua história” (HAURÉLIO; SÁ, s.d., p. 2-3) também reforçam a tese de que a poesia cordelina cruzou, sim, o Atlântico:

No Brasil, as tradições  
Assim vão se fixando  
Com as levas de colonos  
Nas caravelas chegando,  
As regiões litorâneas  
Vão pouco a pouco tomando.

(...)

Eis um resumo apressado,  
 Contudo bem consistente  
 Para mostrar que a arte  
 Não brota espontaneamente,  
 E com o nosso cordel  
 Também não é diferente.

Porém, na concepção de Abreu (2006), e a partir de análises de livros, documentos e cordéis realizadas pela autora em terras lusitanas, a hipótese de que a literatura de folhetos brasileira teria “evoluído” a literatura de cordel portuguesa ou de que certa “alquimia” havia transformado uma coisa em outra – embora abundantemente disseminada – soava (e ainda soa) um tanto quanto vaga, falha. Para a pesquisadora, os folhetos portugueses eram completamente diferentes dos nordestinos, assim como eram radicalmente distintas as condições de produção. Não há, segundo ela, nada que os unifique senão uma identidade material ou fórmula editorial – e é bom lembrar que esse modelo de divulgação e venda de texto sequer é uma criação portuguesa, uma vez que já havia, na Europa da época, produções inglesas, francesas e espanholas similares. Na Índia, por exemplo, ainda editam-se brochuras de papel barato, fisicamente idênticas aos folhetos produzidos por nordestinos, para atingir um determinado público. Para alguns, o produto literário pendurado em barbantes e vendido em solo português eram livretos, e não folhetos, posto que, quase sempre em prosa, reproduziam clássicos romances, peças de teatro, novelas etc. Identidades e necessidades sociais econômicas afins encontram, portanto, soluções afins.

Os estudos de Abreu (idem, p. 20) nos atentam, ainda, para outra questão: conforme seus dizeres, “é, no mínimo, impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas, ou seja, recorrendo-se somente a elementos extrínsecos à obra”. E os questionamentos da autora não param por aí. Em sua concepção,

Se o que define essa literatura são aspectos formais, como vincular seu surgimento aos cordéis portugueses, que não possuem qualquer uniformidade? Como imaginar um processo que partiria da leitura de textos de estilos e épocas tão variados e levaria à definição de normas poéticas rígidas? Como entender o surgimento dessa poesia, se os cordéis que chegaram ao Brasil são escritos, na maior parte das vezes, em prosa? Como atribuir tal peso ao contato com textos escritos segundo a convenção letrada em um ambiente caracterizado pelo analfabetismo? (ABREU, 2006, p. 119)

De fato, não seria nenhum absurdo se desprivilegiássemos a suposta origem “europeizada” dessa literatura e nos centrássemos na versão de uma prática genuinamente brasileira, de uma literatura nordestina que não evoluiu a portuguesa, mas que é nova e que traz traços de confluência, já que, embora registrada graficamente, a maioria das composições em versos e folhetos não respeita cegamente convenções letradas e sua rigidez, mas, sim, as extrapola em prol do desembaraço da oralidade; da espontaneidade poética do universo das cantorias; da realidade sociocultural caracterizada pelo analfabetismo na qual se inserem poetas e público do cordel.

Embora tenha encontrado na região nordestina um repertório temático que a avivou e a avultou, a literatura de cordel, que designa genericamente a poesia popular em verso dessa região, não é, definitivamente, uma invenção brasileira. Ao contrário. Percorrera longa trajetória geográfica-temporal até, entre o final do século XIX e o limiar dos anos vintes, consolidar-se, ou seja, até encontrar um público imerso em uma cultura oral e adquirir a precisão formal, as características gráfico-editoriais e o processo de composição e comercialização de um modelo estabelecido, que conhecemos e que claramente nos permite seu reconhecimento como versos ou literatura “de cordel”. Ao pesquisá-la, certamente serão encontrados, em produções ainda parafrásticas, ecos de diversas histórias portuguesas – daí talvez o principal motivo de tamanha imprecisão quanto a sua origem – que serviram, inclusive, de base ou estímulo para o repertório das composições cantadas aqui, pelos nossos folhetistas, poetas dessa literatura “ambulante”. Ressalta-nos, Abreu (idem, p. 104-105), ainda sobre as divergências centrais entre os folhetos nordestinos e o cordel europeu, que

Aqui havia autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público.

Em meio, porém, à oralidade – lembramos aqui que isso não quer dizer que a literatura de cordel lusitana seja uma literatura oral –, outras tantas histórias se

perderam. E exatamente para evitar indesejados voos – aliás, vale ressaltar que, em solo lusitano, os folhetos eram conhecidos por “folhas soltas” ou “volantes” –, os nossos poetas cordelistas tinham de ter o pleno domínio da técnica de compor versos rimados e metrificados, uma vez que se utilizavam, em muitos casos, de histórias já existentes, quase extintas, e seus versos nem sempre eram escritos, mas sim criados para serem guardados na memória, para posterior recitação.

Logo que alcançou domínios “verdeamarelos”, o modo como os folhetos eram apresentados irradiou-se nação afora. No nordeste do país, a literatura de cordel se incorporou à cultura local e, num ávido exercício antropofágico, ganhou notoriedade e autores representativos. Fato é que, pendurados em barbantes esticados entre dois suportes quaisquer, amarrados em animais ou simplesmente expostos no chão, sobre jornais, lonas ou esteiras, os folhetos e a musicalidade de seus versos apresentados ao público ganharam, em especial, ares e lares nordestinos. No que tange, então, a (in)definições, a expressão “de cordel” ou, especificamente, “no barbante” transmite o coloquialismo e a essência dessa literatura matuta, além de sugerir

a precariedade financeira da maioria dos poetas, que vive numa corda bamba... Dá a entender, ainda, que um folheto resulta da “amarração” duma miscelânea de temas e formas literárias. O termo cordel também traz à mente o fio de longa e sinuosa tradição, que remonta à Idade Média, onde se apóiam essas estórias. Finalmente, poucas coisas são tão domésticas – ou tão úteis e fortes – quanto o barbante comum. (SLATER, 1984, p. XIV)

O cordel em si – também por definição – é um folheto que conta uma história rimada, em versos. Seu sistema métrico e de rimas cerceia inclusive a composição dos improvisadores, artistas populares do repente e do “de repente”, uma vez que um dos encantos dessa oratória animada é a espontaneidade, o momento e até mesmo o movimento, o reflexo. Em torno, aqui, da ideia de um circuito dialógico ou mesmo simbiótico do poético entre a fala e o corpo, ou seja, entre a literatura e as percepções sensoriais, debruçamo-nos nos apontamentos do ensaísta Zumthor (2007, p. 27), que, com efeito, considera “a voz não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emancipação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. A riqueza da manifestação propriamente oralizada e a magia da versificação promovem a variante (ou versão) cantada dos folhetos, mesmo com esses se inscrevendo nas mais primevas tradições escritas. Afinal, é no

corpo, na leitura e na eloquência que esse improviso ganha vida e se concretiza como fenômeno de comunicação, fundindo poesia, ritmo, música e *performance*, produzindo uma linguagem esteticamente singular.

Apesar de a origem da prática cordelina ou cordelista estar – devida ou indevidamente – ligada à Península Ibérica (na Espanha, por exemplo, os cordéis receberam o nome de *pliegos sueltos*), não se pode descartar a influência da cultura árabe, da cultura africana – muito hábil em improvisações e feita de oralidade em essência, haja vista os griôs – e até mesmo da cultura de outros povos conquistadores e de outras civilizações mais remotas. A valorização da e a associação à ação griô, por exemplo, advém da manifestação da tradição e da transmissão oral, do perpetuar de histórias e da memória imaterial de um povo enquanto patrimônio cultural. Líderes ancestrais, são os griôs quem recebe e transmite os mais diversos ensinamentos às suas comunidades. Além de seres ritualísticos, esses guardiões de palavras e saberes tornam-se, metaforicamente, uma biblioteca viva, ou seja, a memória e os ensinamentos de seus povos, atuando – novamente numa concepção metafórica – como o sangue que circula entre gerações e culturas.

Na tradição oral africana, à imagem ideal do griô estão associadas as figuras de um líder mediador, de um cidadão caminhante, de um artista da comunicação e, principalmente, de um poeta cantador e contador de histórias, mitos, lutas e glórias de um povo. No Brasil, a ideia do griô aproxima-se daqueles cujas manifestações orais, das vivências e da corporeidade evidenciam expressões culturais que fortalecem, principalmente, a identidade de uma comunidade. Logo, aqui os ofícios dos foliões dos reis, dos capoeiras, dos tocadores de sanfona e viola, dos cirandeiros, dos repentistas e cordelistas e de muitos outros artistas populares são, inevitavelmente (ainda que de modo inseguro), associados à ancestralidade, aos narradores tradicionais, sábios, na acepção de Benjamin (1994), e à sacralidade das expressões griôs, afinal, em todas essas manifestações, corpo, voz e *performance* estão imbricados.

De qualquer maneira, a origem de todas as criações e de todos os fatos sempre tem sido muito questionada, até mesmo na historiografia dita “oficial”. Controvérsias são, geralmente, nada originais. Registros vagos, inexatos, sem consistência confiável, sempre foram uma constante mais do que presente nas organizações sociais. Muitas vezes, são estopins de novos movimentos, de ciclos

conflituosos. Entretanto, nesse ínterim, não podemos deixar de mencionar – e aí sim, sem temer qualquer clichê – a originalidade da roupagem cordelina do Nordeste brasileiro, bem como a sua presença marcante na vida dos sertanejos e retirantes que a herdaram e que ainda fomentam a urgência da narratividade dessa poesia que responde e corresponde ao mundo atual e que dá lugar à tematização de conflitos oriundos da lamentação e da indignação, ou melhor, da seca e do sangue, a partir de uma estética subjacente ao gênero e à poética popular.

Para um bom leitor-observador, atento, quaisquer aforismos, provérbios ou palavras em nós inculcados podem trazer à luz, muitas vezes, grande potencial para uma narrativa cotidiana, para a crítica social, para um folheto. Nosso dia a dia e nossa rotina são, geralmente, estabelecidos a partir de relações de comunicação e experimentação: saberes novos, experiência estética, tradição. Para Oswald de Andrade, por exemplo, o cotidiano e sua poeticidade – a pinga, um bonde, os jornais –, são matéria de arte. E sobre a concepção artística oswaldiana, Silva (2007, p. 108-109) nos diz que, para o autor,

O ritmo do cotidiano (...), a inspiração que vem da paisagem, do ambiente urbano e dos fatos corriqueiros, requer o olhar atento do poeta-jornalista, leitor do mundo que o cerca, observador atento, dissecador curioso da nossa realidade.

Aliás, a função primeira da literatura de cordel, nos seus primórdios, era informacional, tal qual no jornalismo – vale mencionar que, embora informacionais, tanto a notícia quanto a reportagem podem ser, como sugere Sodré (2009, p. 54), ampliadas em termos reflexivos, em debate de ideias. Os folhetos eram uma ferramenta de comunicação e transmissão de informação entre comunidades, uma vez que muitas pessoas esperavam o repentista, o vendedor ou mesmo os poetas de bancada para que lhes contassem, oralmente e em versos, as novidades e acontecimentos, alimentando, assim, o conhecimento e a alma das comunidades sertanejas. Talvez caiba aqui dizer que a voz singular que canta ou conta, em versos, se aproxima da definição do jornalista-profissional Kotscho (2007, p. 8) acerca do escrever e da prática de fazer reportagem. Para o autor,

Ser repórter é bem mais do que simplesmente cultivar belas-letas, se o profissional entender que sua tarefa não se limita a produzir notícias segundo alguma fórmula 'científica', mas é a arte de informar para transformar.

Cordéis e cordelistas espalhavam, então, notícias pela comunidade e frequentemente extrapolavam limites e demarcações territoriais. Era comum a circulação de informações sobre comunidades ou vilarejos adjacentes, já que não havia, no interior, o jornal, o rádio, a televisão; os retratos e flagrantes poéticos e/ou patéticos da vida agrídoca dos nordestinos eram transmitidos, portanto, por sujeitos ambulantes. Dessa forma, o poeta cordelista carregou e carrega o ofício de jornalista ou, no mínimo, de cronista de seu tempo, responsável pela transcrição versificada quase imediata de fatos irrestritos e absurdamente recentes.

Considerada uma forma híbrida, ambivalente, a crônica é considerada, ao mesmo tempo, um gênero jornalístico e literário (ou um flerte entre eles) e, segundo Bulhões (2007, p. 47), “embora ainda pare sobre ela algum menosprezo, como se tratasse de uma filha bastarda da literatura, é inegável que a crônica foi e continua sendo um gênero amado e muito praticado”. O tom “da descontração, da leveza e do descompromisso, mesmo quando lança um olhar para o mais terrível e urgente dos acontecimentos da atualidade”, como também sugere Bulhões (idem, p. 48), é, então, o ponto de convergência entre os cronistas – prosadores do cotidiano – e os cordelistas – versejadores da vida verdadeira. Assim, sob a “lente” e a proximidade de tais poetas-repórteres, os folhetos sempre detiveram a preferência dos camponeses, que relutavam em aceitar ou em atribuir credibilidade às primeiras impressões jornalísticas e à frieza convencional dos veículos comunicacionais que vinham da capital, ou melhor, a uma precária e perigosa massificação. Por conseguinte, o cordel (veículo comunicativo) colaborou para a informação e para a formação humana de seus seguidores e da opinião pública.

A elaboração artística dos folhetos cordelinos, sua linguagem agreste, irônica, crítica e bem-humorada são ingredientes que compõem, ainda, essas crônicas populares-poéticas dos povos sertanejos, cuja receita agrega fatos históricos a certa liberdade ficcional, o que resulta em retratos diversos da realidade e até mesmo de feitos fantásticos ou sobrenaturais. Retratos, esses, que são produtos ou arquivos imaginativos repletos de valores intrínsecos às crenças dos poetas e à sua cosmovisão, ou seja, que registram suas pessoalidades e suas personalidades e que, devido à espontaneidade da (re)criação e ao enriquecimento poético, não atuam como espartilhos aprisionadores do real.

No fantástico universo dos barbantes e folhetos, tudo o que pode ser narrado ou cantado pode ser escrito na forma de cordel. Notícias, tradições, casos

verdadeiros ou inventados, histórias de grandes personalidades, como Antônio Conselheiro, Padre Cícero, o “Padim Ciço”, Lampião, enfim, um sem-fim de fecundas possibilidades que abrangem todos os sentidos do imaginário popular. Motivos como festejos, política, disputas e milagres são os mais constantes, entremeados por personagens que vão desde heróis e mulheres até aves e o próprio diabo. Mas aquele que figura como um dos grandes temas, até hoje, é o cangaço, que historicamente marcou época. A região Nordeste é – sem sombra de dúvidas – fortemente marcada (ou assombrada) por situações climáticas extremas: grandes secas e enchentes. Além do rol de referências supracitadas, menções às mais diversificadas áreas de saberes e conhecimentos, empíricos ou científicos, permeiam os “poemacangões”. Saberes e conhecimentos aprendidos ou apreendidos pelas rudes figuras populares nos bancos e intervalos da melhor dentre todas as escolas: a escola da vida, aquela que, entre provas e aprovações, sempre traz uma nova lição, em especial sobre a arte de contar histórias. Entre expressões e sentimentos humanos, vemos o talento de uns propiciando o encantamento de outros tantos.

A migração de nordestinos para tantas outras regiões, principalmente para os grandes centros urbanos e subúrbios do Sudeste (embora este não configure o Brasil inteiro), é também quesito de fundamental importância para a propagação da literatura cordelina. Assolados pela dura seca e pela pobreza, inúmeros retirantes partem em busca de novos horizontes, de novas expectativas. Carregam, assim, nômades, em meio a seus pobres pertences, fios de esperança e de cordéis, e acabam difundindo a cultura de folhetos, a qual os mantém relativamente próximos a sua cultura de origem, a qual ecoa viva na mente de quem duramente vaga por e se distancia de sua terra, aproximando-se de seu legado, de sua sina, como nos mostram os versos e estrofes de Assaré (2000, p. 92), uma irrefutável voz do penoso sertão nordestino:

Sem a virtude da chuva  
O povo fica a vagar  
Como a formiga saúva  
Sem folha para cortar  
E com a dor que o consome  
Obrigado pela fome  
E a situação mesquinha  
Vai um grupo flagelado  
Para atacar o mercado  
Da cidade mais vizinha

Com grande necessidade  
 Sem rancor e sem malícia  
 Entra a turma na cidade  
 E sem temer a polícia  
 Vai falar com o prefeito  
 E se este não der um jeito  
 Agora o jeito que tem  
 É os coitados famintos  
 Invadirem os recintos  
 Da feira e do armazém

A fome é o maior martírio  
 Que pode haver neste mundo,  
 Ela provoca o delírio  
 E sofrimento profundo  
 Tira o prazer e a razão  
 Quem quiser ver a feição  
 Da cara da mãe da peste,  
 Na pobreza permaneça,  
 Seja agregado e padeça  
 Uma seca no Nordeste

Por causa desta inclemência  
 Viajam pelas estradas  
 Na mais cruel indigência  
 Famílias abandonadas  
 Deixando o céu lindo e azul  
 Algumas vão para o Sul  
 E outras para o Maranhão  
 Cada qual com sua cruz  
 Se valendo de Jesus  
 E do Padre Cícero Romão

Dentre gêneros e construções literárias, é fato que a forma de expressão artística que mais perto chega da música é a poesia. E a exploração de novos ângulos lítero-musicais faz com que o cordel transite entre os hemisférios erudito e popular, entre as margens de uma cultura regionalista que vai além de limites estreita e estritamente geográficos ou climáticos. Trata-se de uma cosmovisão regional mais ampla, em que a arte surge como entidade que acrescenta luz à realidade, à dureza da natureza. Ao ler um folheto em voz alta – para muitos, sua melhor forma de apreciação –, é possível perceber a riqueza da sonoridade métrica, rítmica e das rimas. A fecunda “simplicidade rebuscada”, código contraditório, oscila entre tradição e renovação; a matemática literária dos cantadores, ignorância invejada, modernizou-se quanto à linguagem, mas não cedeu totalmente à instrumentalização ou a uma completa urbanização.

Embora haja tantos cenários de significativas celebrações da cultura e dos valores nordestinos, as tradicionais feiras populares resistem como verdadeiros palcos para cantadores e repentistas, para a difusão de uma série de manifestações

culturais que são – ou deveriam ser – vistas como expressão de uma cultura específica, rica e presente, e não apenas como simples retrato ou extensão de um tempo passado. Como uma toada feita de rima e ritmo, o cordel parece um jogo inventado na plena infância da linguagem, quando a palavra é, ainda, um divertido parque temático, um carrossel de letras, uma aventura. E é justamente uma adrenalina avultosa que dá tom ou dita ritmo aos joco-sérios desafios repentistas, verdadeiros duelos performáticos entre cantadores e/ou cordelistas. Marcadas por textos declamatórios de complexa elaboração e pela musicalidade, essas pelejas, como são conhecidos os “embates” poéticos, deflagram, artisticamente, reivindicações éticas e políticas acentuadas, bem como registram e guardam, em versos, a história de pessoas e lugares. Acordes às vezes dissonantes de violas e casual ausência de rimas ricas são detalhes insignificantes diante da extrema habilidade oratória dos repentistas, mestres da criação e do improviso, e autênticos parceiros das palavras, as quais parecem jamais abandoná-los. Segundo Matos (2004, p. 48), o poeta popular, sábio,

percebe o fascínio da palavra oralizada, porque é ela o principal meio de comunicação de histórias, narrativas, fatos, casos etc. – ou seja, é ela a grande mediadora entre o homem (que conta/canta) e a sua experiência. É por isso que a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero poético muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste, onde a voz e o canto do povo ainda se fazem ouvir.

A literatura de folhetos ou de cordel – mesmo marginalizada – perdura e “pendura” em si outro aspecto importantíssimo: a capacidade de mobilização ou dinamização da economia local/regional. Baratos e simples, produzidos quase sempre em papel de baixa qualidade e durabilidade, os folhetos impressos eram, normalmente, vendidos pelos próprios autores, e não por livrarias estruturadas. Além da compra e venda das composições cordelinas, os cantadores – cegos, na maioria das vezes – eram pagos para cantar, nas feiras, os versos daqueles que se limitavam apenas a escrever os cordéis; pagava-se, ainda, por desenhos que pudessem ilustrar as composições. Pequenos recursos eram gerados, então. Pequenos, mas básicos para a sustentabilidade local e do cordel.

Por se tratar de um produto da indústria gráfica, o cordel jamais pode ser dissociado de sua aparência. No Brasil, em especial, o tratamento estético dispensado à capa dos pequenos folhetos impulsionou a xilogravura, uma arte

gráfica, mundialmente reconhecida e relativamente rude, na qual imagens eram escavadas/entalhadas com canivete, sobre pranchas de madeira, e posteriormente reproduzidas. Trata-se de uma técnica trabalhosa, que nos remete a um carimbo de madeira que ilustrava a capa dos tradicionais folhetos; o xilógrafo, delicadamente, esculpe entre os veios da tábua, até pôr em evidência apenas aquilo que deseja gravar. Valendo-se das palavras de Franklin (2007), pode-se por assim dizer que alguns artistas populares nordestinos, de “pouca leitura”, retrataram – com técnica milenar – um universo mágico e deram vida, em toscos pedaços de madeira, a uma das mais instigantes expressões plásticas da cultura brasileira. O cangaço e os retirantes – bem como suas aventuras e desventuras – passaram, pois, a estar para a arte cordelina e para a xilogravura assim como Portinari está para a pintura. Esse procedimento e/ou estilo se tornaram tradicionais em terras nordestinas e, por extensão, em solo nacional, consolidando um formato de literatura que quase já não reproduzia resquícios da herança peninsular, ou seja, que apresentava características de roupagem e comercialização rigorosamente brasileiras. Na Espanha, outra vez, são produzidos, hodiernamente, *pliegos sueltos* em tabloides ou, literalmente, em folhas soltas, sem o compromisso de “formatação” que se tem em território brasileiro.

A arte xilográfica, de certo modo, é fruto da febre dos cartões postais ilustrados que chegavam da França na década de 20 do século passado, e surgiu como um apelo visual, como uma aliada do poeta, que logo passou a estampar a capa de seus folhetos com imagens até hoje inesquecíveis. Já se produzia, então, neste sentido, uma trama entre códigos comunicacionais, o que ampliava a carga de complexidade desta forma de comunicação, que passa a associar à voz e à *performance* do corpo o registro dos versos no papel e a visualidade da xilogravura (como veremos adiante, essencialmente, na análise da composição carnavalesca do Salgueiro). Apesar da dificuldade de acesso, o interior do Nordeste chegou a estabelecer primeiros contatos com a fotografia, mas devido aos custos de transporte, somados à demora da entrega, os próprios poetas passaram a ilustrar seus cordéis. Ilustravam-nos não com o intuito de serem considerados artistas, como hoje em dia o são; tinham, sim, a finalidade precípua de ilustrar e baratear a edição dos folhetos. Enfim, artisticamente, nada mais fugia ao traço dos poetas e dos xilógrafos atentos à novidade: cenas rurais, festejos, santos, tudo podia ser grafado e gravado em cordel.

Obviamente, as ferramentas e os aparatos de trabalho de aproximadamente um século atrás deixaram de acompanhar a velocidade dos tempos modernos. Em compensação, os xilógrafos ainda em atividade – como é o caso de J. Borges, o mais famoso dos gravadores nacionais em atividade e internacionalmente conhecido com exposições em várias partes do mundo, principalmente na Europa – produzem, hoje, imagens xilográficas tão valorizadas quanto outras peças ou modalidades de arte. E essa técnica parece estar longe de ter seu ciclo interrompido, não obstante o engajamento dos artistas-artesãos em formar novos aprendizes.

Figura 1 – “O forró dos bichos” pediu passagem na abertura do desfile do Salgueiro



Fonte: <http://crean.es/tag/jose-francisco-borges/>

Entre literatura e xilogravura, a velha tradição parece encontrar, sempre, novos adeptos dentre gerações vindouras, que manejam novos *media*. Obedecendo à cultura nordestina de se adaptar ao(s) meio(s), jovens artistas têm trazido o cordel para a rede mundial de comunicação, a Internet. A conexão entre poetas e público ou mesmo entre participantes de algumas pelejas, por exemplo, é literalmente outra. Para informar, a poesia cordelina tem navegado por um “infomar”. Na contemporaneidade, essa narratividade do fugaz que se faz poético é somada aos suportes mediáticos e à experimentação que as tecnologias digitais nos proporcionam. O cantador moderno está munido de aparelhagem e, de certo modo, para muitos, reduzido a um mundo de clichês que impregnam tudo à nossa volta.

Assim, podemos dizer que a disseminação de novas ordens estruturais culmina em outra organização de dados, além de exacerbar a transitividade ou transitoriedade da alta cultura e da cultura popular pela modernidade – os conceitos de alta e baixa cultura, com o advento da TV e posteriormente da Internet, imbricam-se, rompendo paradigmas. Esse novo poeta é responsável por produções que têm o mesmo sabor e o mesmo engajamento da literatura cordelina produzida em meados do século XIX e início do século XX. A grande guinada ou transformação tecnológica em questão fora o avanço gráfico e a rapidez com que são elaborados os folhetos, que demoravam cerca de três dias para a sua total composição. Somam-se a essas e outras funcionalidades da Internet a possibilidade e a facilidade de se encontrar raros cordéis em acervos virtuais, os quais compilam e reúnem milhares de títulos. Produzidos por novos poetas ou não, os cordéis não param porque o tempo também não para; a literatura se revigora e o gênero não perde, assim, a sua atualidade.

Visceralmente vibrante e indubitavelmente curiosa. Assim é a literatura cordelina. Uma de suas curiosidades (e riquezas) é o fato de ela não exigir do povo o requisito de ser leitor, de ser alfabetizado ou letrado. A oralidade que marcou o início da criação dos folhetos permitiu que, de alguma forma, os ouvintes pudessem guardar versos na memória. Com o aumento de registros escritos desses versos, pode-se dizer que aumentara, também, a vontade do público de conhecê-los melhor, fato que auxiliou muita gente a se autoalfabetizar, a ter a vontade de decifrar os sinais gráficos que estavam contidos nos folhetos, e que já conheciam de memória – a qual, segundo Bosi (2003, p. 15), atua como um intermediário informal da cultura. Assim, lembrando versos e os associando aos escritos, correspondendo letras e sons, muitos cidadãos trilharam os caminhos iniciais da alfabetização.

Letrada ou não, toda cultura tem suas lendas e mitos. Ninguém sabe ao certo se somos nós que os inventamos, ou se somos parte dessas histórias inventivas. Cada página da História abriga seu registro, sua evolução. Peças de ficção ou completas verdades? Notícias, de fato, ou imagens criativas? Nada melhor e mais agradável do que conhecer a opinião do poeta-cantador sobre o mundo por meio dos folhetos; mundo, esse, que cabe num cordel, dentro de suas páginas, no seio de suas rimas, nas vozes vibrantes que nos guiam, e que transcende os fios literários que nos entrelaçam.

### **3 ARTE, COMUNICAÇÃO E CULTURA: UM CARNAVAL DE MISTIÇAGEM**

Sabemos que a existência humana radica-se fundamentalmente no pensar. Igualmente não nos é novidade que são do espírito e da matéria humana, também, as indefinições, as quais, inclusive, em inúmeras oportunidades transpuseram e ainda transpõem os nossos limites. Em vista disso, munidos de dúvidas, constantemente adentramos férteis terrenos do intelecto – às vezes, porém, de espaços um tanto quanto pedregosos – e, na maioria das vezes, acabamos por reafirmar incertezas ou por relativizar saberes.

Para além da mera constatação antitética, “precisas indefinições” são, então, despertadas. Embora sejamos, invariavelmente, impelidos pelo senso comum a um pensamento reducionista acerca de conceitos como arte, comunicação e cultura, podemos, por exemplo, pensar que, contemporaneamente, é a partir do complexo imbricamento de manifestações artísticas e comunicacionais como fenômenos culturais que experimentamos um espaço rico para questionamentos e para a revisitação da relação que mantemos com a técnica e com a tecnologia e seus novos arranjos em nossos processos comunicativos. Assim, num campo de circulação de valores e signos ligados à constituição de nossos modos de vida, em extensão e nível social, a arte, em todos os seus segmentos, permite aos indivíduos – apreciadores e artistas – uma exteriorização de sentimentos, um exercício de consciência cultural, individual e coletiva, bem como o desenvolvimento de valores históricos que nos permitem a compreensão dos fundamentos de alguns períodos e de suas respectivas sociedades.

Como nos apontam as palavras de Silva (2010, p. 275) sobre a obra “A estrutura do texto artístico”, publicada em 1978, por Lotman: “a cultura, além de um sistema de signos, forma um grande texto que se autorregula, autodescreve e é composta por séries de outros textos diversificados, o que forma (...) o cosmo sógnico de cada cultura”. Arte, comunicação e cultura – e seus cenários de elaborações – expressam, então, a vida dos sentidos e os sentidos da vida. Se o que nos une é o compartilhamento, e se linguagem é um item da cultura, trocamos

na arte, portanto, cultura, como sugere o culturólogo e semiótico Yuri Lotman (1978).

Ligada à simbiose de múltiplas culturas e à dialética de várias experiências existenciais que penetram nosso ser e nosso cotidiano em sociedade. É assim que nossa cultura se constitui. Munido dessa concepção, Morin (2009), um dos mais importantes pensadores sobre a complexidade, nos elucida que

Ao contrário das sociedades arcaicas em que magia e religião estabelecem uma unidade cultural sincrética dos saberes e das experiências (...), as sociedades históricas, e a nossa de forma singular, vêm justapor-se e imbricar-se, até no mesmo indivíduo, os sistemas culturais. Nossa sociedade é policultural: há a cultura das humanidades, nutriz da cultura ilustrada, a cultura nacional, que alimenta e exalta a identificação com a nação, as culturas religiosas, as culturas políticas, a cultura de massas. Cada uma dessas culturas, ademais, é atravessada por correntes antagônicas. (MORIN, 2009, p. 79)

Na literatura de cordel – um dos alvos, aqui, de nossos pensares –, é por meio do relato popular, da prática de vida, que a comunicação oral ou escrita ganha ares maravilhosos, torna-se mensagens de máximas morais e infunde no povo a essência de saberes coletivos um tanto quanto funcionais, que atravessaram as fronteiras e os abismos do tempo. Podemos dizer que o cordel e que os cantadores e contadores de histórias ainda “amarram” uma sociedade, aproximando o efêmero do duradouro a partir da observação do cotidiano e da recuperação de memórias aparentemente perdidas, as quais recuperam a graça do tempo. Logo, o método artístico de reportar saberes e as técnicas de comunicação e expressão pelo poético fizeram e ainda fazem do ato de ver-sejar um par mais do que prolífico, e suas novas facetas culturais reforçam o novo e reorganizam o antigo. Acerca dessa relação entre o antigo e o novo ou da respectiva deglutição de um pelo outro, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade, já nos dizia Augusto de Campos (2009, p. 7) sobre a invenção e o rigor:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhas velharias que nos impingiram durante tanto tempo.

A tecnologia, sobrevalorizada aqui no cordel e suas conexões, perpassa e entrelaça o popular, o erudito, a massa e, num processo antropofágico, os meios

recebem, interferem (nas) e devolvem outras combinações, outras vozes polifônicas que se entrecruzam, propiciando novas leituras e novas significações. A habilidade artesanal dos cantadores nordestinos, arcanos do verso, e suas proezas poéticas, vincadas pela elaboração formal, pela versatilidade rítmica, temática e também por certo requinte nos mostram, novamente a partir de traduções e introduções de Campos (idem, p. 261), que “a poesia popular, longe de se opor ao alegado ‘formalismo’ da poesia culta ou mesmo da ‘de vanguarda’, melhor dita ‘de invenção’, tem muitos pontos de contato com ele”. Para a professora e pesquisadora Matos (2004, p. 52), a literatura popular, tida, por alguns, como ingênua e tosca é, na verdade,

um tipo de manifestação ficcional e imaginativa bastante próxima daquela que se costuma chamar propriamente de literatura, não existindo diferenças de essência entre um e outro tipo de produção, já que possuem, de modo análogo, aquilo que é comum a qualquer obra, seja qual for a tradição a que esteja vinculada: sua capacidade de criar formas significativas, expressivas e reveladoras da existência humana.

Matos (2004) observa também, a respeito da literatura de cordel, um constante processo de reelaboração, um contínuo movimento em busca da absorção do novo, fruto da inventividade artística dos “rudes” criadores de versos, e da superação das demarcações do convencional, do tradicional. Então, para ela (idem, p. 54),

É um equívoco considerar as várias manifestações da cultura do povo como algo ingênuo, de reduzido valor etnográfico, produções exóticas destinadas apenas a exposições e museus. Tais manifestações representam, na verdade, algo dinâmico, inventivo e engenhoso, de grande valor estético e expressivo; são exemplos eloquentes da riqueza e do alto nível da cultura e da arte populares.

A propósito da arte, Lotman (1978) nos expõe a ideia de que ela conserva na memória linguagens artísticas de épocas passadas e de que sua história (da arte) é plena de ressurgimentos ou de “renascimentos” de linguagens artísticas do passado, mas que acabam sendo, posteriormente, percebidas como inovadoras. Assim, outra vez nos abeberamos das palavras de Silva (2010): quando um texto não evoca uma construção tradicional, sua inovação deixa de ser percebida. A arte, além de ser uma busca inseparável da verdade, como também nos sugere Lotman (1978), existe para combater o vazio e talvez seja o meio mais econômico de se transmitir uma

mensagem, posto que sua estrutura em si, hipersensível, já é significado, já é linguagem.

É a partir, então, dessa linguagem artisticamente elaborada, do signo poético, que percebemos, de fato, que muitos dos nossos estímulos e incentivos à comunicação, neste século hipermediatizado, marcado principalmente pelo excesso de equipamentos postos à nossa disposição, não passam de não comunicação, posto que, invariavelmente, não passam também de estruturas redundantes e insatisfatórias, presas no vazio de práticas ritualistas, como nos aponta Marcondes Filho (2007). Ainda segundo o autor, para quem só a arte e a poesia são capazes de promover a verdadeira comunicabilidade e de nos possibilitar a superação das barreiras e dos desencontros que nos fazem sucumbir à solidão,

Fato é que todos falam de comunicação, comunicação virou termo da moda, clichê cultural que se aplica a todas as circunstâncias. E, por isso mesmo, um termo que já não diz quase nada. Palavra oca, esvaziada pelo excesso de uso, ninguém mais sabe muito bem o que é comunicar. O enigma da comunicação é a tentativa de recuperar a ideia que se associa de forma plena ao ato comunicativo, desdobrando-o para além das dimensões conhecidas e viciadas, buscando as pistas de um objeto perdido. (MARCONDES FILHO, 2002, p. 13)

Às vezes, entretanto, a congruência ou coerência entre passado e presente, entre tradição e inovação, abre caminhos que se interpenetram, que se “plurifurcam”, mas que, muitas vezes, não são vistos por nossos olhos fatigados, míopes em decorrência do excesso de informações que consumimos e que – por que não? – nos consomem também. Para Melo e Castro<sup>2</sup>, as pessoas vivem atualmente uma nova fase, em que precisam, de fato, aprender (e trazer para si) os benefícios dessa era. Segundo ele,

um violinista não sabe construir um violino, mas sabe conduzi-lo e é isso que um poeta precisa aprender, ele só precisa manusear bem essas novas “canetas”, e não conhecer a alma de um computador<sup>3</sup>.

Os dizeres de Melo e Castro acerca do imperativo desse nosso tempo alimentam nossa imaginação e nos levam, por conseguinte, a uma lembrança de

---

<sup>2</sup> Professor, artista e poeta experimental, introdutor, em Portugal, da Poesia Concreta e pesquisador das relações “poiéticas” entre arte e tecnologia.

<sup>3</sup> Palavras proferidas no IV Encontro Nacional de Hipertexto e Tecnologias Educacionais – Comunidade, escola e tecnologia: entre o não ainda e o já passou. Mesa redonda 2 – Processos criativos hipertextuais em literatura e poesia: poesia hipertextual, narrativas hipertextuais e Flusser e o hipertexto (26/9/2011).

Jano (ou Janus), uma divindade romana que, enquanto mortal, após a morte de sua esposa, dedicou o seu governo a uma série de desenvolvimentos que iam muito além do cientificismo. Conta-nos a mitologia que, durante seu reinado, diversas mudanças foram implementadas, o que proporcionou a todos que estavam em territórios sob seu domínio um período de prosperidade nunca antes visto. Após a sua morte, Jano adquire, devido à sua dedicação às transformações, a alcunha de “deus das transições”, da dualidade, além de “guardião das portas” ou até mesmo de “porteiro do céu”, uma vez que sempre estivera com a cabeça voltada para o passado e para o futuro. Sua figura, aliás, é geralmente representada com duas faces, voltadas cada uma para um lado, como quem olha tanto para frente quanto para trás. A Jano é também atribuído o mês de janeiro, por este carregar em si um pouco do passado e bastante das promessas vindouras, marcadas pelo início de um novo ano, bem como um pouco de nossa natureza dúbia, que por tantas vezes nos confunde, a ponto de deixar nossos sentimentos e nossa capacidade analítica e reflexiva deveras atabalhoados.

Novamente: a rede que nos conecta hoje é outra, não mais apenas de fios, bem como a memória que carrega composições artísticas também não é mais a mesma. E essa dinâmica da cultura proporciona discussões a respeito da imagem e sua relação com a palavra e com a tecnologia. A essas “novas canetas” mencionadas por Melo e Castro e às transformações culturais que nos permitem esse trânsito do passado ao futuro (ou quiçá em sentido oposto) associamos, então, os novos *media* e as novas tecnologias que, vistos em convergência com a arte da palavra, da voz e do corpo, evidenciam uma constante tentativa dos poetas, principalmente, de superarem as dificuldades de se estabelecer uma verdadeira relação de sintonia com o outro. Escrever é uma façanha ou uma aventura ontológica. Segundo Pignatari (2004, p. 10), para quem a poesia é a arte do anticonsumo, o poeta “é aquele artista que não está no gibi”; é “aquele que ajuda a fundar culturas inteiras”. E como o ser é intermitência, é vida inexplicável, ao buscar o outro (algumas vezes inacessível), vivemos, todos, um dialogismo permanente. Logo, a necessidade de multiplicar-se nas e a partir das vozes de outros e das histórias que nos cercam se dá porque hibridizar-se é juntar-se ao mundo e confundir-se com ele, reconhecendo unidade em coisas díspares ou mesmo vendo o todo a partir das partes, ainda que em gêneros diferentes. Hibridizar-se, neste sentido, é, portanto, “possuir” palavras e textos e por meio deles suscitar diferentes

significados aos mínimos atos cotidianos; é, ainda, encontrar muitas coisas numa coisa só.

Um rico exemplo dessa busca pelo outro se deu com muita intensidade no tempo em que “poetas-camelôs” liam e explicavam seus cordéis em feiras livres, mudando de voz – às vezes até com o auxílio de microfones ou serviço de som –, de postura, de trejeito e fazendo gestos calorosos, a fim de atrair bastante gente. Os folhetos brasileiros, que podiam ou não estar expostos em barbantes ou ilustrados com xilogravuras, eram melodiosamente recitados por autores que, acompanhados de viola, faziam animadas declamações a fim de conquistar os possíveis compradores. Essa forma de aproximação aparece descrita, por exemplo, na adaptação de Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima (2004) do folheto/texto dramático “O pavão misterioso”, talvez o maior romance em cordel e o que mais dialogou com outras formas de arte, já que fora tema de música, de teatro e até de novela:

– Três folhetos por um real! Quem vai comprar?  
Os gritos de Antônio se misturavam aos ruídos da feira.  
– Não deixem de ler: “A Moça que Virou Cobra”, “O Casamento da Lagartixa”, “A Chegada de Lampião no Inferno”!...  
As pessoas nem olhavam para Antônio.  
Tristonho, ele juntou os cordéis espalhados numa lona velha, no meio da rua. Arrumou um por um os livrinhos impressos em papel jornal, numa tipografia que herdara do avô. Ninguém mais se interessava por aquelas histórias. (...) pouca gente comprava o que ele escrevia. No tempo do avô, chegaram a possuir três máquinas impressoras. Vendiam cem mil cópias de um folheto.  
– Você já leu “O Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-Não-Torna”...? – perguntou a um menino, que parou na frente dele, olhando os cordéis.  
– Não, eu nunca li essas histórias. Prestam?  
– Antônio Camilo encheu os olhos de lágrimas. Desde cedo esperava um comprador. O único que apareceu foi aquele, e nunca havia lido um cordel. Sabia que ele não tinha dinheiro e não compraria nada.  
Paciente, apanhou um folheto qualquer:  
– “A História do Pavão Misterioso”. Quer que eu leia pra você?  
– Quero!  
– Sente-se no chão, feche os olhos e escute... (BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA Assis, 2004, p. 9-10)

“O Romance do Pavão Misterioso”, uma clássica narrativa sobre um jovem que investe na produção de uma máquina maravilhosa – repleta de luzes e que se confundia com as estrelas – para pôr em prática um plano audacioso, é de autoria de José Camelo de Melo Resende, cantador-repentista e poeta do povo que, por volta do início dos anos vintes, distingue-se da maioria dos poetas populares ao

versejar com tamanha perfeição de métrica e precisão de rima. A esse poeta, que desde cedo aspirava a grandes voos, a poesia tornou-se válvula de escape para sua inteligência e extraordinária imaginação. Decorando romances na memória, para posterior recitação, criando tramas ou mesmo adaptando-as, Camelo logo teve seus textos “correndo de boca em boca”, e a história do Pavão que pairou no céu noturno da Grécia tão logo também se tornou um marco da literatura brasileira. Vale ressaltar, aqui, que por muitos anos o “Romance do Pavão”, como ficou conhecido, teve sua autoria atribuída a João Melquíades Ferreira da Silva, considerado também um dos grandes poetas da literatura de cordel, que o publicou e que assinou a autoria (a opinião de um suposto plágio não é, porém, partilhada por alguns estudiosos, os quais alegam que ambos os poetas tinham a história fantástica em questão como parte comum do repertório de suas cantorias). Hoje o romance tem sua autoria devidamente restabelecida e José Camelo – autor também de “Coco Verde e Melancia”, de “O Bom Pai e o Mau Filho”, de “A Índia Fidalga” e de tantos outros folhetos – está definitivamente na galeria dos grandes nomes do cordel brasileiro.

O flerte temático e a confluência artística do tal pavão e seu mistério evidenciaram-se, na década de 70, principalmente na música e na televisão. Composta pelo cearense Ednardo, em 1974, a canção “Pavão Misterioso”, tema de abertura, dois anos depois, da novela “Saramandaia”, de autoria do baiano Dias Gomes e exibida pela TV Globo, foi composta com base na literatura de cordel e lançada em plena vigência do regime militar que governou nosso país. Ao contar uma aventura aparentemente despretensiosa, com raízes também na obra-prima da literatura oriental “As mil e uma noites”, “Pavão Misterioso” é tida por muitos como um hino à beleza da capacidade humana de viver e de (se) realizar além das aparentes adversidades ou impossibilidades; a canção, que possui diversas regravações tanto em terras brasileiras quanto no exterior, é, ainda, entendida por alguns como uma crítica velada ao autoritarismo e, essencialmente, à opressão e à ausência de liberdade individual. Já em “Saramandaia”, a exaltação do maravilhoso se tornou evidente devido especialmente à introdução de diversos elementos surreais na trama, que misturou o folclore e lendas regionais ao contexto fictício de uma cidade interiorana que desejava trocar de nome. A rivalidade entre os grupos – o daqueles que desejavam a alteração do nome e o dos que defendiam a sua manutenção – e outros tantos problemas decorrentes dessa disputa foram pretexto

para a abordagem da relação entre inovação e conservadorismo, que, somada às ideias de estéticas de vanguarda, buscava a ampliação de suas fronteiras e a libertação do pensamento e do controle exercido pela razão e por condicionamentos socio-morais.

Ademais, centrando-se na valorização do papel da imaginação no processo de produção artística e, fundamentalmente, na oposição à lógica e na anulação das barreiras entre o sonho e a realidade, características da cultura de nosso tempo, o romancista e dramaturgo Dias Gomes surpreendeu – inclusive na utilização de recursos técnicos – ao buscar a superação dos limites da razão por meio da inserção de temas surrealistas ou mesmo de momentos absurdos e fantásticos na novela, tais como a transformação de um professor em lobisomen, a explosão de uma mulher após tanto comer, a criação de asas e o voo de uma personagem ou o expelir de formigas, pelo nariz, de um coronel. Logo, podemos identificar que a mescla do insólito com o real (e com alguns tipos folclóricos daqui do país, na novela, na canção e em outras releituras de “O Romance do Pavão Misterioso”) dialoga, também, com o surrealismo típico das impactantes produções cinematográficas do diretor espanhol e ícone dessa corrente estética Luis Buñuel, o qual é ainda rememorado pelo conteúdo polêmico de suas obras e especialmente pelo caráter inusitado das situações em que inseria suas personagens.

Muito embora a moderna adaptação do “Pavão” de Ronaldo Correia e de Assis Lima (2004) nos mostre o processo de conquista de leitores e compradores, ela também nos mostra que, assim como em muitos outros elementos que compõem a nossa cultura, a partir da concorrência do rádio, da televisão e de outros meios, houve, para alguns, uma espécie de retraimento do público: “Agora, os meninos só querem saber de gibi, videogame e desenho animado” (BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA Assis, 2004, p. 9). Hoje, já são bem menos os poetas que mandam fazer os seus cordéis, que os colocam em uma pequena mala de couro e que saem às feiras, para vender sua arte, como nos períodos tradicionais. O cantador de cordel mesmo, que vivia da oralidade, do recitar um “cadim” de seus versos e da participação direta do público como plateia, quase não é visto. O contexto de venda e o de distribuição contemporâneos foram profundamente modificados, assim como as condições (especialmente técnicas) de produção e de consumo. Apesar de os padrões que regem a composição formal dos versos terem sofrido poucas alterações em seus mais de cem anos de produção, o cordel praticamente migrou das feiras e mercados

nordestinos para lojas de artigos turísticos ou para centros de tradição, e quase sempre é vendido por comerciantes, o que elimina o contato direto do poeta-criador com seu público consumidor. E nessa migração, nessa transferência de processos de mídia, gerada, em parte, pela contaminação entre cultura popular, de massa e literatura, é nítida a presença de perdas e de ganhos. Poucos folhetos são, nos nossos dias, comprados das mãos de um cordelista. Alguns, inclusive, comercializam suas obras via correio ou orientam as pessoas a comprá-las em livrarias ou diretamente em algumas editoras – que percebendo a riqueza da produção cordelina para além de seu potencial literário, investem em luxuosas reproduções, buscando, assim, o potencial mercadológico dessa literatura popular. Fato é que, não só em nosso tempo, é quase imperativo que cordel e cordelistas se adaptem à tecnologia vigente e aos meios de comunicação preponderantes.

Ao nos contar, por exemplo, sobre o “cantar cidadão” de Antônio Gonçalves da Silva, um menino nascido na Serra de Santana, no meio do mato e distante dos grandes centros, que se transformara em “Patativa do Assaré”, intérprete/porta-voz de sua gente e um dos nomes mais vigorosos da poesia brasileira, Carvalho (2008) nos mostra que o poeta, longe de querer congelar o tempo, reafirmava que, na tentativa de contato pessoal e na busca de afetividade, não podia se desfazer da engenhosidade de algumas invenções, ou melhor, de algumas “geringonças”. Contamos também Carvalho (2008, p.90-91) sobre Patativa que

Por meio da televisão ele tinha notícias do que estava acontecendo no mundo e sabia que as antenas parabólicas possibilitavam ao pessoal da Serra ficar bem informado. Ele tinha consciência de que gravações, fotografias, filmes e vídeos registravam sua obra para a posterioridade e de que o velho rádio ABC, um de seus poemas, passou a ser referência nostálgica, em um contexto em que ele só conseguiu se manter atualizado porque deu a devida importância aos meios de comunicação (“Televisão com certeza / é a peça importante e bela / a causa da safadeza / é dos que manobra ela”).

Ilustra-nos, neste contexto, a figura do poeta-profeta Patativa do Assaré, cujo corpo franzino se agigantava na *performance* seus versos sertanejos e na comunicação de sua complexidade, “a continuidade de uma tradição, que se ancorava na solidez de seu canto presente, apontando para um projeto de futuro” (CARVALHO, 2008, p. 94).

Talvez a dinâmica da informação e a grande possibilidade que os poetas têm de penetrar e informar as massas, além de anteciparem a realidade ou os

andamentos futuros, exijam mesmo histórias com um pouco mais de atualidade, como também nos mostram as linhas finais da adaptação dos médicos e escritores Brito e Lima (2004, p. 69):

Antonio Camilo terminou a leitura do folheto. Olhou a capa singela, representando um rapaz e uma moça dentro de uma máquina, metade pássaro, metade avião. Ele próprio fizera a gravura na madeira. Que trabalho dava cortar o cedro, com um canivete. Sorriu desanimado e só então se lembrou do menino.

Ele permanecia sentado no chão, como se esperasse por outra história.

– Vá para casa, meu filho. Já está ficando escuro.

Sem dizer nada, o menino levantou-se e foi embora.

Nesta hora, Antônio sentiu toda tristeza de não ter mais ouvintes, nem leitores. A pergunta da mulher voltou a martelar a sua cabeça:

– Para quem você escreve esses livrinhos?

Será que ninguém mais se interessava por cordéis? O planeta mudara tanto assim?

Arrumando a mala, percebeu que o tempo passara ligeiro.

(...) Caminhou nas calçadas, olhando pelas janelas das casas. Nas salas, as pessoas viam as televisões.

Sim, o mundo mudara muito. O que é que um poeta como ele ainda podia sonhar e inventar?

### 3.1 Cordel “videopop”

Em seus ensaios, reflexões e experiências de escrita e de vida, que pretendem nos fazer navegar pela própria consciência literária em busca de inspiração em nós mesmos e no que está ao nosso redor, Bradbury (2011, p. 12) – autor de mais de 500 contos, romances, roteiros e poemas e famoso pelo clássico “Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima”, filmado por François Truffaut em 1966 – nos reforça a ideia de que “escrever nos faz lembrar de que estamos vivos e de que isso é uma dádiva e um privilégio, não um direito”. Escrever é sobreviver, é multiplicar-se. E, naturalmente, qualquer arte também o é. O autor ainda nos chama a atenção para o fato de que a arte – muito embora desejemos – não nos livra da guerra, de algumas privações, da velhice ou mesmo da morte – aproximando-se do pensamento de Flusser (2007) –, mas ela pode, em contrapartida, nos revitalizar em meio a isso tudo.

Vitalidade é, então, o que a literatura de cordel parece ter encontrado, antes de se aventurar pela Sapucaí, em um novo suporte: a telenovela. Intrínseca também à estruturação do ambiente cultural brasileiro (apesar do preconceito de algumas

análises), essa narrativa televisiva tornou-se, de certa forma, nossa mitologia contemporânea e a TV, nosso fogo moderno. Ao redor da televisão, vemos hibridizarem-se ou mesmo confundirem-se elementos simbólicos, históricos, socioeconômicos, políticos e culturais de todo o Brasil, da América Latina ou até mesmo do mundo. Na contemporaneidade, talvez não seja, por enquanto, nenhum exagero equiparar as novelas brasileiras à produção cinematográfica hollywoodiana enquanto produtos de uma indústria cultural rentável e hegemônica.

A literatura ou arte verbal (da palavra e pela palavra), que outrora permitiu a uma jovem entreter a morte por mil e uma noites, existe – bem sabemos – porque a ciência não basta. E tal qual a filosofia, o fazer literário desestabiliza o saber estritamente racional e a prática sistemática, ao mesmo tempo em que se apresenta como outro conhecimento do mundo e dos/aos homens. Essa “arte de que se vale o homem para conhecer a realidade”, como nos diz Proença Filho (2003, p. 14), aproxima-se, então, dessas tramas televisuais e seus meios que, por sua vez, buscam uma aproximação, cada vez maior, de uma sociedade massiva de consumo, quase sempre a partir de uma realidade brasileira “cotidianizada”. A partir disso, vale a pena destacar aqui que, segundo Santaella (2005, p. 6),

Nesse contexto, as expressões “meios de massa” e “cultura de massa” denotam os sistemas industriais de comunicação, sistemas de geração de produtos simbólicos, fortemente dominados pela produção de imagens. Trata-se de produtos massivos porque são produzidos por grupos culturais relativamente pequenos e especializados, e são distribuídos a uma massa de consumidores. (...) Uma característica comum aos meios de massa está no uso de máquinas, tais como câmeras, projetores, impressoras, satélites, entre outras, capazes de gravar, editar, replicar e disseminar imagens e informação. Os produtos culturais gerados por esse sistema são baratos, seriados, amplamente disponíveis e passíveis de uma distribuição rápida.

De fato, mesmo na complexidade de suas circunstâncias atuais, comunicações e artes mostram-se cada vez mais interligadas, seguindo caminhos interatuantes, convergentes. E convergir, na atual ambiência cultural dos *media*, ainda segundo Santaella (*idem*, p. 7),

não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios.

A percepção “alquímica” entre arte e comunicação ou entre narração e informação, discutida por Benjamin (1994) – para quem as melhores narrativas escritas eram aquelas que mais se aproximavam das histórias orais contadas por anônimos e fundamentadas na convencionalidade de questões populares e de experiências cotidianas –, somada à chegada de modernos tempos e meios, nos evidencia, segundo o autor, certa privação de nossa capacidade de narrar, trocar experiências e, ao mesmo tempo, a necessidade de conservarmos na memória, a mais épica de nossas faculdades, aquilo que nos fora artística e artesanalmente narrado, tecido. Na concepção do pensador Walter Benjamin, que nos esclarece ainda a relação entre a informação e a verdadeira narrativa, aquela que supera os abismos do tempo, “a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1994, p. 204), enquanto a narrativa, a comunicabilidade da experiência,

(...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Frente, pois, a reflexões sobre as transformações da narração e a mutações das práticas artísticas e aproximando a concepção de Proença Filho (2003), outra vez, de que a linguagem literária funciona como instrumento para a criação artística de novos significantes, a qual tem a função de representar realidades múltiplas – mediatizadas pelas palavras – na configuração de um objeto estético, da ideia de que a linguagem televisiva tem as imagens em movimento como matéria-prima capaz de reproduzir a realidade, temos uma rica diferenciação cultural-mediática percebida na telenovela “Cordel Encantado”, peça veiculada no ano de 2011, na Rede Globo, e produto que mais se aproximou do fantástico mundo da literatura de cordel.

De autoria de Thelma Guedes e Duca Rachid e dirigida, junto ao núcleo de Ricardo Waddington, por Amora Mautner – cujo trabalho fora transpassado, de certo modo, por bastante inventividade e por uma visão ampla e misturada da arte, numa espécie, às vezes, de estética do caos –, essa fábula televisiva pós-moderna, além

de se aproximar da tradição cultural cordelista e da expressão plástica e poética do cangaço, explorou a construção do imaginário social a partir da multiplicidade de aspectos advindos da mistura de diversas épocas e gêneros narrativos, num fértil e, ao mesmo tempo, árido universo em que narrativas sertanejas locais, da tradição do Nordeste, misturam-se ao imaginário ficcional de narrativas universais míticas, de épocas antigas. Tal qual os temas presentes nos poemas de cordel, originados da/na Europa medieval, a telenovela em questão resulta numa fantástica história em que beatos, reis, princesas e cangaceiros, por exemplo, são envolvidos por desencontros, desenganos e esperanças.

Foi a partir da inspiração na literatura popular de cordel e seus folhetos, recheados de belos versos, poesia, musicalidade, religiosidade, xilogravuras e causos de amor e de aventura, e tendo como ponto de partida o encantamento suscitado por algumas lendas heroicas do sertão e da realeza europeia, que as autoras desenvolveram a trama de “Cordel Encantado”, dando, assim, vazão a uma paródia social ou de costumes e a uma narratividade que, sem dúvidas, nos remetem à figura dos narradores orais de antigamente, àqueles que assumiam o papel de porta-voz de uma tribo ou comunidade e que, à beira do fogo, contavam e recontavam inúmeras histórias.

Semelhante a um conto de fadas, “Cordel Encantado” aproxima e entrelaça pessoas bem distintas e lugares bem distantes. Na telenovela, o maravilhoso mundo do reino europeu de Seráfia cruza o mar e (des)embarca em Brogodó, uma cidadezinha imaginária do sertão brasileiro, povoada, principalmente, por coroneis sem escrúpulos, por temidos cangaceiros (alguns, porém, de boa índole) e por virtuosos sertanejos. E é em meio a esses sertanejos que se dá o romance central da novela, formado pelo casal Açucena/Aurora (interpretada por Bianca Bin) e Jesuíno (interpretado por Cauã Reymond): ela, uma cabocla brejeira alegre, espontânea e inteligente, dona de uma beleza rústica e natural, criada por lavradores no nordeste do Brasil sem saber que é, na verdade, a procurada princesa de um reino europeu; ele, um jovem de fibra e forte sertanejo, bonito, generoso, dono de um grande senso de justiça e que desconhece ser filho legítimo do cangaceiro mais famoso da região, o qual promete, na hora certa, fazê-lo cumprir a sina de reinar em seu lugar.

Inicialmente, a trama de “Cordel Encantado” centra-se na crença em profecia/feitiço ou no sonho de duas personagens: Miguézim (interpretado por

Matheus Nachtergaele) – um visionário pregador e santo, para uns, mas mendigo e louco para outros – e o monarca Rei Augusto (interpretado por Carmo Dalla Vecchia). Ambos são aturdidos, nas primeiras cenas, pela imagem de um meteorito que, na escuridão da noite, causa estragos na mata do sertão. A diferença é que um, o profeta, está em Brogodó, pequena cidade no sertão do Nordeste, enquanto o outro, o rei, do outro lado do oceano Atlântico, precisamente no reino de Seráfia do Norte, na velha Europa. Aqui, ao presenciar a cena, Miguézim diz alguns versos, que já anunciam aos telespectadores, logo no primeiro capítulo, o caminho pretendido pela fábula televisiva: “O fogo, a chuva, a açucena em flor são o sinal que eu estava esperando./No fogo, o poder de um rei que vai chegar de longe./Na chuva, a fartura que vai tirar a dor do sertão./Na flor vermelha, uma açucena./A riqueza de um novo tempo que o rei vai trazer”. Lá, na sofisticação do castelo e da corte real europeia, Augusto, no meio da noite, acorda angustiado após sonhar com uma bola de fogo que também cruzava o céu e caía sobre a terra, incendiando tudo. Na manhã seguinte, o rei logo procura o astrólogo e conselheiro Amadeus (interpretado por Zé Celso Martinez Correa), que o ajuda a interpretar o sonho e decifrar seu significado. O velho sábio lhe diz, então, que aquela “visão” significa uma longa viagem do rei ao hemisfério sul. Ele conta ainda que, nessa viagem, haverá um conflito que obrigará Augusto a deixar por lá um bem muito precioso, mas que, por essa razão, esse lugar tão longínquo (a região nordestina brasileira) enfim irá conhecer a felicidade, a fartura e a justiça, não sem antes haver muita dor e muito sofrimento.

O planejamento e a execução de planos perversos, disputas e sede de poder, batalhas e vítimas fatais devido a uma revolta no reino de Seráfia, além de uma expedição em busca de um tesouro localizado em terras brasileiras – apresentadas, na trama, como uma região linda, mas inóspita e repleta de cruéis bandidos, conhecidos como “cangaceiros” – e da suposta morte da ainda pequena princesa Aurora são alguns dos feitos e fatos que marcam e encerram a primeira passagem dessa história. A novela começa, então, a ganhar ares e contornos mais definidos quando, vinte anos depois, Zenóbio Alfredo (interpretado por Guilherme Fontes), um nobre botânico que estava envolvido com pesquisas científicas no Brasil, noticia ao rei Augusto que, em terras tropicais, recebeu de um certo Capitão Herculano (interpretado por Domingos Montagner), “rei” do cangaço, uma medalha que estava junto de Aurora no dia em que ela desapareceu, o que sugere que a jovem princesa

estaria viva e que, portanto, o rei deveria voltar imediatamente ao Brasil para reencontrar a filha.

Figura 2 – Açucena/Aurora: a beleza real da “flor do sertão”



Fonte: <http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/s/papel-de-parede-cordel-encantado.html>

Enquanto isso, no sertão de Brogodó, a centralidade da narrativa passa a ser, neste segundo momento, o casal Jesuíno e Açucena, a real princesa que fora, numa fazenda, criada por pais adotivos. Amigos e companheiros inseparáveis, os dois – que coincidentemente compartilham o desconhecimento de suas verdadeiras origens e que veem, com o passar dos anos, a afinidade e a grande amizade entre eles virarem amor – estão entre os que ouvem o profeta Miguézim, que mais uma vez aparece, na cena final do primeiro capítulo, anunciar: “Prepare-se, meu povo! (...) O rei vai chegar./Vai salvar o sertão da fome, da miséria, da aflição./Eu vi... Eu vi...” – numa surreal possível alusão ao mito messiânico sebastianista, fundado na esperança de que um salvador libertaria o povo das mazelas mundanas, restaurando a glória local. A partir desse gancho e dos de outros tantos capítulos, amor, paixões, guerras e humor no sertão, como nos folhetos dos poetas de

bancada, vão se misturar na temática da trama, convidando o telespectador a se entreter, a sonhar e a se emocionar, a partir, principalmente, de elementos de fantasia.

Acerca desse cuidado com a convergência ou apropriação da literatura de cordel pela novela, produto cultural que uniu o popular ao massivo a partir de versos, sons e imagens, Puhl e Lopes (2011, p. 52) nos apontam que

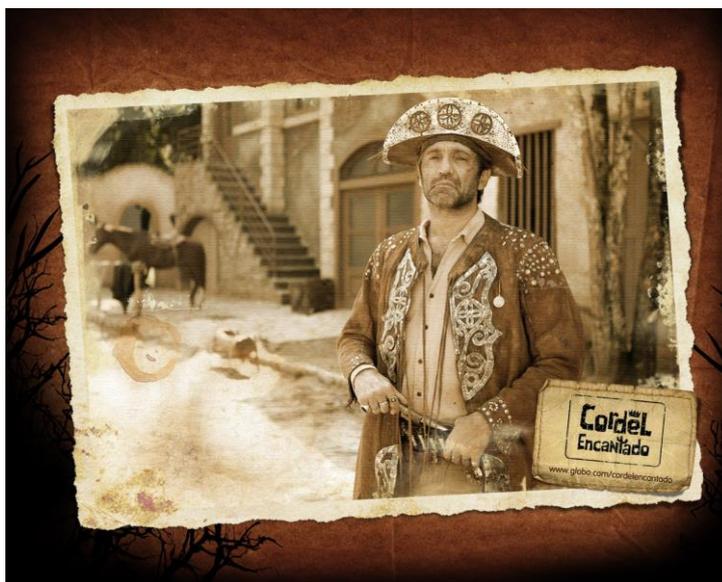
A principal ligação está no fato de ambos serem produtos populares, considerando desde a sua criação até a distribuição feita atualmente. A telenovela (...) é um produto cultural que fala da nação brasileira e que consegue mostrar um pouco das características da nossa sociedade. O cordel, por sua vez, nasce popular e torna-se um meio de comunicação, pelos cantadores que levavam ao sertão notícias do meio urbano ou que, ainda, cantavam contos ficcionais que resgatavam a cultura do povo nordestino.

Manifestações da inteligência e da criatividade e fatos da realidade material e suas projeções se interinfluenciam no pensamento, na arte e, por consequência, na literatura, num dinâmico intercâmbio cultural. Ao hibridizar, portanto, folhetos e folhetins, ou seja, o encantamento que pode vir da poesia do cordel e/ou dos contos de fada ao encantamento que a teledramaturgia também é capaz de causar nos espectadores, “Cordel Encantado” – e seus temas históricos e fantásticos – destaca-se principalmente por enredar e aproximar os consumidores de diferentes classes e crenças desses dois espetáculos populares e mediáticos, por considerar as diferenças entre os gêneros e suportes e, por conseguinte, por resultar em uma dinâmica construção televisiva que não deixa de lado os principais elementos dos versos cantados em cordel. Assim, sobre essa organização de linguagens artísticas e de sua experimentação em outros suportes, novamente nos ressaltam Puhl e Lopes (2011, p. 62) que

As semelhanças que permitem essa apropriação são encontradas na origem desses produtos culturais; ambos possuem uma forma envolvente de contar uma boa história, seja a partir de um roteiro e das imagens ou por meio de versos rimados. Por isso, a apropriação desse gênero literário pela teledramaturgia está trazendo bons resultados (...), ao mesmo tempo em que proporciona o conhecimento/reconhecimento da manifestação popular contida na literatura de cordel, tornando-a conhecida e comentada por grande parte da população brasileira. Essa retroalimentação proporcionada pela relação entre literatura e televisão é uma forma de qualificar a teledramaturgia, assim como de mostrar nas telas as criações tipicamente brasileiras. (...) O Cordel *desencantou* e será reconhecido de norte a sul, por uma única razão: ele apareceu na televisão.

Por fim, a estrutura narrativa de “Cordel Encantado” mostra-se, ainda, híbrida em outros aspectos de sua formatação. Além de revisitar temas clássicos do universo medievo, por meio de uma linguagem modernizada, e de abordar temas contemporâneos bastante presentes na poesia dos folhetos, como na analogia de Herculano (herói para uns e bandido para outros) e seus amigos bandoleiros a Lampião, rei do cangaço, e seu bando ou mesmo na personalidade de Timóteo Cabral (interpretado por Bruno Gagliasso), cruel e autoritário coronel que acabou pagando com a própria vida por suas maldades, e sua referência à aparição do diabo em figura de gente, literatura e comunicação dialogam, neste caso, também em quesitos técnicos, ao convergir, por exemplo, características pertencentes ao teatro e ao cinema. A sincronização de profissionais e de tecnologias da sétima arte, fundamentalmente, fez com que a novela mostrasse um conceito diferenciado de estética e conteúdo, evidente na fotografia/imagem, na direção de arte e no *look* dos cenários e figurinos, que tanto encantaram o público. Devido a um trabalho de palheta e iluminação, a tessitura narrativa teleficcional tem uma unidade visual de tom amarelado, pastel e envelhecido que contribui para a mistura do realismo/naturalismo à fantasia e que muito lembra a cor, a textura, a precariedade e que até mesmo nos remete ao odor dos folhetos de cordel expostos ao público e às ações do tempo, em feiras, presos a barbantes ou amontoados sobre lonas, muitas vezes.

Figura 3 – No cangaço de “Cordel Encantado”, quem manda é ele: Capitão Herculano



Fonte: <http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/s/papel-de-parede-cordel-encantado.html>

A essa dinâmica e barroquizante interpenetração (mútua) de linguagens que se tecem em conjunto e ao intercâmbio de objetos da comunicação e da cultura que, repaginados, configuram-se em novos outros textos, livres dos excessos do rigor composicional, chamamos de mestiçagem, que, conforme Pinheiro<sup>4</sup> (2009), é uma ocorrência já bastante antiga e constitutiva de nosso ser, de nosso conhecimento. A mestiçagem em questão, vale dizer, na (e fora da) novela “Cordel Encantado” vai muito além da limitação das relações inter-raciais. Ao dialogar com o Movimento Antropofágico ou mesmo reinventá-lo, a mestiçagem recodifica e reestrutura, aqui, textos artísticos da cultura, numa contaminação recíproca entre literatura, cultura popular e de massa, devolvendo a nós, no mínimo, uma natureza “tecnizada”, semelhante à realidade e ao sistema sógnico (em) que vivemos. A mestiçagem do meio e pelo meio, na atração noveleira em questão, inclui a interação entre formas, produtos e imagens da cultura e sua natureza devoradora de outros meios e de outras culturas, que canibaliza o universal e o metaboliza, por exemplo, no particular, sem que haja, no entanto, a mera prevalência de superações ou de fusões de linguagem.

O cordel, “forma de expressão que envolve a Literatura, por meio da história contada em versos; a Música, pela toada (a solfa utilizada no Sertão para cantar os versos); e as Artes Plásticas, pelas xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos” (TAVARES, 2007, p. 25), e que nasce como fonte informacional mas sofre uma série de complexificações ao “beber” da oralidade literária e da arte xilográfica se reestrutura e, neste contexto, volta-se para a comunicação de massa, porém não sem nos deixar evidências de elaboração textual artística. Ela, por vezes, banaliza alguns aspectos da cultura, mas, ao se apropriar do poético, mestiçamente se reinventa e reinventa o olhar do fruidor. É criado, pois, a partir daí, um novo modelo de mundo; um novo modelo de ver o mundo. Os mesmos poetas populares – herdeiros de fortes tradições – que outrora cantaram lírica e nostalgicamente o sertão, hoje, frente às possibilidades e aos impactos das mudanças, transformaram suas vozes, seus papéis, suas mensagens e, por conseguinte, suas artes, num nítido sinal dos tempos e numa perspectiva que supera a oposição tradição/modernidade. A estrutura narrativa da telenovela “Cordel Encantado” é, sem dúvidas, alterada pela literatura de cordel e pelo encantamento do verbo, que, por

---

<sup>4</sup> Professor e pesquisador das relações entre literatura, comunicação, memória cultural e arte na América Latina.

sua vez, é facilitada pelos *media*, o que nos evidencia, assim, um fértil convívio de tensões entre arte e comunicação – textos e subtextos de nossa cultura.

Portanto, modulada pela cultura, a cerzidura aparentemente paradoxal de produtos e processos estéticos de origens e valores diversos, às vezes em nítido desequilíbrio, aponta-nos, definitivamente, para a concepção do historiador francês Gruzinski (2001) acerca do fenômeno da mestiçagem em obras de arte, para o qual, em vez de “se limitar a representar ‘situações de impasse’ ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridização” (GRUZINSKI, 2001, p. 320), ou seja, para a ideia de que esses textos combinados, mestiços, nem sempre convivem de forma harmônica, mas que, sob tensão, se autoalteram. Frente a esses choques e relações interculturais, a essa intensa e multidimensional relação de simbiose, convém destacar, enfim, que, para Gruzinski (2001, p.320), “as mestiçagens nunca são uma panaceia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados”.

Ainda acerca dessas experiências barrocas, reafirmam-nos também os dizeres de Pinheiro (2006, p. 10) que o termo “mestiço” por nós aqui utilizado não se remete apenas à cor, mas “a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros modos e organização do pensamento”. Ser barroco ou mestiço é, portanto, ser plural, proliferante; é estar em contínuo processo de (re)construção, de fricção entre textos, de modo que, a partir da imbricação e da confrontação cultural entre eles, sejam estabelecidas conexões de múltipla conjunção e de completude, que transformem e alimentem nossos sentidos e que ampliem nossa capacidade de perceber o mundo.

A poesia – baile/balé de códigos – e o poeta, principalmente na América Latina, colocam junto, ou melhor, colocam artisticamente “em relação” aquilo que parece/parecia extraordinariamente diferente, de modo que extremos passam a conviver; que haja coerência em componentes inteiramente diversos; ou, enfim, que o puro e o impuro “se esfreguem” sonora, verbal e graficamente. Em conformidade, novamente, com os dizeres de Morin (2011, p. 9),

Reconhecemos a poesia não apenas como um modo de expressão literária, mas como um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente,

do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união. O estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas.

Sobre a poesia – que no que concerne à nossa análise e ao nosso objeto se espalha da caatinga e das manifestações profundas e genuínas da terra à cultura cibernética e seus efeitos globalizantes – e seu objetivo de nos levar a um segundo estado, que pode em um segundo tornar-se o primeiro, o próprio Morin (2011, p. 43) também aponta, em consonância com Lotman, sua (da poesia) relação com o novo e nos convida a refletir:

Na poesia e em outros domínios adquirimos a ideia de que não existe vanguarda, no sentido de que a vanguarda traz algo melhor do que aquilo que havia antes. Talvez a ideia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor. Fabricar o novo pelo novo é estéril. O problema não reside na produção sistemática e forçada do novo. A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens.

Como também nos sugere Paz (2009, p. 50), “o dizer do poeta se encarna na comunhão poética”. A poesia é, pois, metamorfose, é um universo plural, mestiço, em que há a captação dos movimentos das linguagens que nos cercam, em que os contrários – num tempo e num espaço que vão além da tradição e da inovação – se engendram, incursionando um sem-cessar de diálogos e tensões de toda ordem. O papel/folheto pode até desaparecer, mas a poesia jamais, pois ela é inerente à alma humana, é imprevisível e é o que nos transporta da compulsória chatice do real, do prosaico, aos caminhos e descaminhos, sem amarras, do gozo do imaginário, do poético. A poesia oral do cordel e a tradição de seus narradores sobrevivem, então, na contemporaneidade “metropolitana”, principalmente nos interstícios civilizatórios, no interstício urbano, nos rincões sem tempo ou fora desse nosso tempo, ultrapassando espaços aqui, ali, no mundo.

Em meio a todo esse movimento mestiço e performático de comunicação entre palavra, ritmo, corpo e imagem que num mesmo movimento artístico (ou não) nos envolve, Bakhtin (2003) diz, ao pensar sobre a relação entre vida e arte, que elas não são a mesma coisa, mas que, sim, devem se tornar algo singular. Bakhtin (idem, p. XXXIV) conclui ainda que

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta tem que compreender que a sua

poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte.

Enfim, Baitello Junior (2012, p. 50), em um de seus ensaios sobre a cultura contemporânea, assim nos provoca: “O mundo torna-se visível pelas aberturas das janelas, que o recortam, o enquadram (de alguma forma o domesticam também!)”. A poesia de nossos dias consiste, justamente, num viver mestiço. E mestiçagem, neste sentido, consiste num viver poético, aberto, e que nos permita resistir à domesticação, ao enquadramento, e participar dos espaços deixados na urdidura, no bordar de nossos dias, que tecem e retecem a nossa trama. A mestiçagem de nossos meios, em nosso meio, está na ausência de fórmulas para a expressão do mundo. Está, portanto, em “*ver com olhos livres*” (ANDRADE, 1995, p. 44).

## 4 ENCARNADO CORDEL: UMA POÉTICA TRADUÇÃO DE VOZES QUE SE FAZEM CORPOS

Em seu poema “Canção da vida”, Quintana (2007, p. 118) já dizia: “A vida é louca/a vida é uma sarabanda/é um corrupio...”. Talvez possamos, mesmo, sintetizar a beleza de nossa vida num único dizer: a vida é. É na multiplicidade, no ritmo dessa sarabanda<sup>5</sup> e na já mestiça figuratividade do termo (na grande agitação de nossos dias ou em algumas repreensões) que ocorrem os principais processos nos quais estamos imersos: algumas complexas conexões, alguns constantes entrecruzamentos de códigos, de relações sígnicas que fomentam uma fértil relação entre o ser e sua idealização (*To be*) e o fazer e sua realização (Tupi), parafraseando o solilóquio shakesperiano (2010) e a antropofagia oswaldiana (1995). Aliás, a reflexão sobre o que e como somos esteve presente em quase toda a obra de Oswald de Andrade. Enquanto crítico da cultura e da sociedade, Oswald constantemente questionou a legitimidade da importação de angústias europeizadas, visto que, em sua concepção, por não vivermos significativas tradições, também não teríamos por que nos apegarmos às clássicas versejadas na obra de William Shakespeare – nem nos identificamos com elas, é bem verdade, pois temos, conforme o pensamento oswaldiano, “corpos resolvidos”. Além do mais, não seria nenhum disparate afirmar que aqui, na América Latina, vivemos uma espécie de nicho temporal, um quê de Idade Média ou, como nos diz Pinheiro (1995, p. 25):

A nossa “imagem do mundo” parte da noção de um tempo polimorfo acumulado num espaço de vizinhanças proliferantes (espécies de séries tão diversas como uma estátua grega e um totem tupi têm de traduzir-se).

Provavelmente daí venha, então, o nosso amparar ou ampliar de contradições. De qualquer forma, fato é que, nesse processo articulatório entre linguagens, entre séries culturais, diferenças são sobrepostas, assimiladas e tecidas de maneira desierarquizada. Colisões e trocas entre culturas “de centro” e “periféricas”, ou seja, entre culturas dominantes e variantes, nos evidenciam, então,

---

<sup>5</sup> Dança popular que apareceu na Espanha, no século XII.

que já não podemos mais pensar em sermos um sem carregarmos um quê do outro, ou melhor, dos outros. E esse vaivém experimental, de incorporações de peculiaridades, foi o ponto de destaque, especialmente, para nós, no ano de 2012, de uma das festas mais representativas do universo brasileiro: o Carnaval do Rio de Janeiro, ao qual Oswald de Andrade (1995, p. 41), em seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil, se refere como “o acontecimento religioso da raça”.

Típico traço de identificação do país e do povo, o Carnaval, que já serviu para externalizar e engendrar tantos aspectos da nossa cultura, tem-se mostrado, cada vez mais, uma festividade complexa, paradoxal, que, como uma projeção de múltiplas visões de nossa realidade social – que ora se interpenetram, ora se repelem –, consegue imbricar a graça e a desgraça de nosso cotidiano. Ao se referir à costumeira festividade do brasileiro e às características evocadas a partir desse nosso jeito de ser, que tanto conserva quanto transforma, Brandão (1989, p. 16) diz que “tal como os ‘viajantes’ do passado, pessoas de outros países que nos visitam estranham e invejam esta ainda tão intensa e diferenciada capacidade de, ano após ano, inventar situações onde ‘pomos na rua’ o que somos e queremos”. É o próprio Brandão (idem) quem nos expõe (ou impõe) ainda que

Se assim é, aceitemos que, ao lado de todas as razões já descritas para sermos tão festejadores, haja, em nossas culturas, uma persistente vocação de investir o sentido das coisas no exagero do símbolo que só se realiza plenamente como festa.

Aliás, sobre essa nossa potencial capacidade de, constantemente, articular e ressemantizar relações entre casa e rua, em resposta a alguns contextos e entre as gingas do corpo brasileiro, Bruhns (2000, p. 92) nos afirma, acerca da festa carnavalesca, que

Em seu caráter sintético, consciente e repetitivo, essa manifestação confere uma capacidade reveladora dos conflitos permeadores das sociedades ou, em outras palavras, é um ritual no qual está inserida uma lógica simbólica e cultural, explicativa da realidade (ou de facetas dela).

Os festejos do Carnaval, que se estendem de maneira mais vasta na América Latina e que no Brasil (onde as fronteiras entre centro e periferia são bastante indefinidas e a transgressão é, quase sempre, a tônica) se espriam pelo ano todo, bem como os atos e ritos que a ele se ligam e, invariavelmente, pertencem à esfera

da vida cotidiana, na verdade ocupavam um lugar muito importante já na vida do homem medieval, como nos aponta o estudioso da linguagem Bakhtin (2010). Ademais, é o próprio teórico russo quem constata que, lá atrás, esses ritos em questão, espetaculosos,

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado. Pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 2010, p. 4-5)

Alguns pesquisadores remetem a origem da festa mais popular do Brasil a celebrações pagãs agrícolas da Antiguidade (Egito Antigo, Grécia, Roma), quando algumas divindades eram homenageadas em festas em agradecimento pela fertilidade do solo e pela fartura das colheitas. Assim, desde os seus primórdios, confetes e serpentinas, pierrôs e colombinas, princesas, fadas, palhaços, heróis – fantasias que, muitas vezes, transformaram e que ainda transformam em realidade momentânea os sonhos dos foliões –, além de máscaras, que são associadas principalmente a políticos ou personalidades das áreas artísticas ou esportivas, quase sempre reinaram e fizeram parte do contexto do Carnaval, em cuja concepção de mundo hibridizam-se, normalmente, a vida e a arte, o real e o ideal. E hibridizar-se, neste sentido, exprime uma concepção de elo, de que às vezes podemos encontrar muitas coisas numa coisa só ou, por fim, como sugere o filósofo francês Jacques Rancière (2005), de, às vezes, sermos capazes de ficcionalizar o real para, então, melhor pensá-lo.

Ainda conforme Bakhtin (2010, p. 6), embora valha aqui uma ressalva à distância no tempo e no espaço,

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua

renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

Assim, ao longo de séculos de evolução e renovação, o Carnaval, através de formas de expressão dinâmicas, mutáveis, originou uma visão e uma linguagem própria, plena de símbolos e formas capazes de expressar a percepção carnavalesca de mundo e da cultura popular de maneira surpreendente, original e, em especial, mestiça.

No Brasil, as festividades de Carnaval, velhas de centenas de anos, foram ilustradas, na história, por estágios que foram do retraimento de algumas famílias, em folguedos à moda europeia, a uma grande participação popular, em que a massa conquista um lugar de realização, e não mais de apenas participação. No final da década de 20, por exemplo, o romancista e diplomata Graça Aranha<sup>6</sup>, abordou um ponto marcante em sua produção: a valorização da imaginação, que ele vê como o “traço característico coletivo” da cultura brasileira. Em seu romance “A viagem maravilhosa”, ele sinestesticamente assim nos descreve uma paisagem carnavalesca, marcada pela recorrência de sensações despertadas que exploram cores, formas, sons e cheiros:

Maravilha do ruído, encantamento do baralho. Zépereira, bumba, bumba. Falsetes azucrinam, zombeteam. Viola chora e espinotea. Melopéa negra, melosa, feiticeira, candomblé. Tudo é instrumento, flautas, violões, récosrécós, saxofones, pandeiros, latas, gaitas e trombetas. Instrumentos sem nome inventados subitamente no delírio da improvisação, do ímpeto musical. Tudo é canto. Os sons sacodem-se, berram, lutam, arrebetam no ar sonoro de ventos, vaias, klaxons e aços, estrepitosos. Dentro dos sons movem-se as cores, vivas, ardentes, pulando, dansando, desfilando sob o verde das arvores, em face do azul da bahia, no mundo dourado. Dentro dos sons e das cores movem-se os cheiros, cheiro negro, cheiro mulato, cheiro branco, cheiro de todos os matizes, de todas as excitações e de todas as náuseas. Dentro dos cheiros, o movimento dos tactos violentos, brutaes, suaves, lubricos, meigos, allucinantes. Tactos, sons, cores, cheiros que se fundem em gostos de gengibre, de mendobim, de castanhas, de bananas, de laranjas, de boccas e de mucosas. Libertação dos sentidos, envolventes das massas frenéticas, que maxixam, gritam, tresandam, deslumbram, saboreiam, de Madureira á (*sic*) Gávea, na unidade do prazer desencadeado. Carnaval. (ARANHA, 1929, p. 379-380)

Bem antes, porém, em algumas de nossas manifestações carnavalescas primárias, presenciavam-se principalmente relações familiares de amizade, a fim de se festejar a chegada da primavera, em rituais que remontam ao Cristianismo.

---

<sup>6</sup> Um entusiasta e articulador do movimento que culminou na Semana de 22 e em cuja obra expressou a intenção de mostrar que quase toda sua vida fora pautada no impulso de libertação.

Posteriormente, bailes de máscaras e luxuosas exibições de famílias fantasiadas foram a essência dos festejos que, ainda que coexistindo com o modelo das primeiras celebrações, já evidenciavam certa diferenciação de camadas, fruto de uma cultura mais urbanizada e de cunho burguês/europeu. Na sequência, aí sim começa a ganhar força um Carnaval dos arrabaldes, de nítidas diferenças sociais e, para muitos, de ares bárbaros, marcado por blocos, corsos e cordões de rua típicos das camadas populares, sobre os quais a indústria cultural, ressignificando o exotismo e o sensualismo, se sustentou. Por fim, superdesfiles de luxo são exibidos para acaloradas torcidas, narrando, a cada ano, um novo enredo, de novos acontecimentos, por meio da mesclagem do canto, da dança, das roupas e das alegorias, do teatro, da plasticidade e da sofisticação – inclusive tecnológica – dos cenários, basicamente com um único objetivo: o de seduzir o público.

Quando se trata, então, da apresentação das escolas de samba nos sambódromos, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, a literatura, a música, a pintura, a escultura e até mesmo elementos cinematográficos, dentre outros, compõem a grande ópera a céu aberto em que se transformaram os desfiles das gigantescas obras carnavalescas, feitas de formas e de cores que exaltam as mais diversas culturas “glocais”, ou seja, referenciais de manifestações coletivas e com raízes profundas e diversificadas, nas ou das mais diversas regiões. Vale ressaltar também que essa complexa “ópera” que carrega o recado de cada escola/agremiação através de uma intensa sintonia entre seu samba, a evolução de suas alas e a regência de sua bateria, a qual geralmente é uma mescla orquestrada de diversos instrumentos e sons, mostra-se, ao mesmo tempo, requintada e popularesca, questionadora e divertida, inocente e sensual, e traduz-se, em seu jogo rítmico, em algo que transcende o asfalto e que com seu clamor contagia a multidão nas arquibancadas.

Segundo o historiador Burke<sup>7</sup>, o Brasil encontra-se atualmente em um estágio de “redescoberta” da cultura popular, principalmente por parte das elites. E sobre essa premissa, especificamente, chama-nos a atenção novamente Bruhns (2000, p. 97): “Note-se que essa redescoberta se encontra atrelada à comercialização do carnaval, como um grande negócio envolvendo a televisão, a indústria fonográfica e

---

<sup>7</sup> Cf. “E o mundo fica de ponta-cabeça”, artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, em 17/03/1996.

as agências de turismo”. Assim sendo, a autora nos desperta a atenção também para a constatação de que, principalmente

A partir dos anos 60, a escola de samba passa a ser encarada como passível de comercialização, não somente junto a turistas estrangeiros e nacionais, mas junto aos próprios meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, para todo o território nacional. (BRUHNS, 2000, p. 108)

Literalmente fazemos, com influência da cultura de massa, um Carnaval “para inglês ver”; ou melhor, para o mundo ver.

#### **4.1 Migração, tradução e mestiçagem**

Reafirmando a máxima de que a arte imita a vida, o simbolismo festivo do Carnaval, espetáculo que, para além da lógica, rompe com a rotina e que encobre algumas de suas/nossas heterogeneidades, unifica não só pessoas, possibilidades e polaridades, como sagrado (devoção) e profano (diversão), elevado e baixo, restrição e permissividade, mas também – e principalmente – linguagens. Linguagens que, em 2012, sob os arranjos do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, “de repente” materializaram em desfile, na Sapucaí – passarela carioca do samba –, a incrível saga dos casos que saem da vida e vão para o papel e/ou que saem do papel para a vida: a literatura de cordel.

Desde o surgimento de um cotidiano nas terras de um alto morro de pedra ainda bruta encravado no bairro da Tijuca, os moradores, em sua maioria de origem escrava ou imigrante, já demonstravam sua musicalidade e o orgulho dos sambas que compunham, quase sempre inspirados, na volta do trabalho, pelo mar de luzes que tinham como vista privilegiada. Após a chegada à comunidade (até então sem nome) de um certo comerciante – Domingos Alves Salgueiro, um português dono de uma fábrica de conservas e também proprietário de cerca de 30 barracos no local –, o morro ganhou ainda mais vida e passou, então, a ser conhecido como “morro do seu Salgueiro” e tão logo designado “Morro do Salgueiro”. Isso bastou para dar mais fama ao local, um “morro feito de samba”, que já era respeitado principalmente pelo talento de seus compositores.

Pouco mais tarde, especificamente no começo da década de 50, após alguns bons resultados em desfiles, sambistas locais começaram a se colocar contra uma divisão de forças que, de fato, havia no morro – este era dividido em vários blocos, que viraram três escolas, até, enfim, se tornarem uma única agremiação carnavalesca. E dessa forma mestiça, de samba em samba, nasceu uma verdadeira academia: a Acadêmicos do Salgueiro, representada pelas cores vermelho e branco, uma combinação que, para a época, já representava a quebra de um tabu, posto que muitos achavam que “crioulo com roupa vermelha parecia o demônio”. O anúncio desse nascimento foi feito, na ocasião, por um talentoso compositor chamado Geraldo Babão, que descera o morro assim contando/cantando a união das escolas:

Vamos balançar a roseira,  
 Dar um susto na Portela, no Império, na Mangueira.  
 Se houver opinião, o Salgueiro apresenta uma só união,  
 Vamos apresentar um ritmo de bateria  
 Pro povo nos classificar em bacharel,  
 Bacharel em harmonia.  
 Na roda de gente bamba,  
 Freqüentadores do samba  
 Vão conhecer o Salgueiro  
 Como primeiro em melodia.  
 A cidade exclamará em voz alta:  
 – Chegou, chegou a Academia!<sup>8</sup>

E foi mais uma vez contando e (en)cantando que o Salgueiro abrilhantou o Carnaval, em 2012, levando ao sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí uma imbricação poética de duas construções/artes mestiças: o samba e o cordel, num estímulo à leitura através da diversidade literária presente na cultura popular brasileira e na difusão dessa literatura, um importante gênero da cultura popular muito conhecido no Nordeste, mas pouco conhecido nos grandes centros urbanos. A partir de um arranjo tautológico entre poesia e fantasia (ou vice-versa), a escola expôs em seu desfile um produto mediático em que cada mínimo ato expressou um alinhavo entre os versos da literatura cordelina e o brilho do samba, ou seja, entre ideias e formas; entre, portanto, voz e visualidade. As vivências poeticizadas pela encenação, pela literatura e pelo canto definitivamente contribuíram para que esse mosaico se tornasse um espetáculo migratório ou tradutório, que recriou a tradição

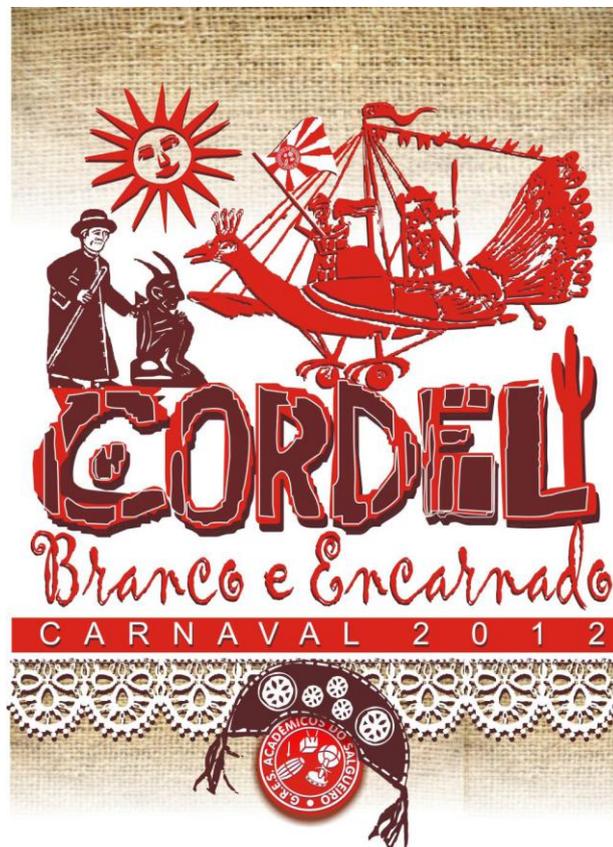
---

<sup>8</sup> Disponível em [www.salgueiro.com.br](http://www.salgueiro.com.br)

nordestina com uma linguagem moderna e que, por conseguinte, acabou por se identificar com as mais variadas classes sociais e camadas culturais.

Retratando o mundo de histórias que podem eventualmente ser encontradas em apenas um barbante e vários folhetos, o Salgueiro levou à passarela do samba o enredo “Cordel Branco e Encarnado”. Como resultado da imaginação contida nas páginas dos livretos somada à inventividade dos carnavalescos, pudemos acompanhar, verdadeiramente, um *show* encarnado, que fora, no entanto, muito além da referência à cor vermelha, que simboliza e representa a escola. Ao sugerir um exuberante mundo sinestésico de cores, odores, movimentos e dialogismo permanente, o encarnado que se viu mais estava para o ato de tomar forma carnal, de materializar vozes e versos. Tal qual um espírito que toma forma na avenida, o Salgueiro protagonizou a reinvenção dos laços – ainda que rústicos – entre o cordel (herdeiro do romanceiro tradicional europeu) e sua poesia popularesca, que está ou que deveria estar na boca do povo, e a nobreza ou fidalguia das antigas cortes e dos reinos da Idade Média.

Figura 4 – Enredo: Cordel Branco e Encarnado



Na boca do povo, mesmo, estavam os versos do samba-enredo que agitou o desfile da escola, de autoria de Marcello Mota, Tico do Gato, Ribeirinho, Dilson Marimba, Domingos PS e Diego Tavares:

Sou “cabra da peste”  
 Oh minha “fia”, eu vim de longe pro Salgueiro  
 Em trovas, errante, guardei  
 Rainhas e reis, e até heróico bandoleiro  
 Na feira vi o meu reinado que surgia  
 Qual folhetim, mais um “cadim, vixe Maria!”  
 “Os doze do imperador”  
 Que conquistou o romanceiro popular  
 Viagem na barca, a ave encantada  
 Amor que vence na lenda  
 Mistério pairando no ar

**Cabra macho justiceiro**  
**Virgulino, é Lampião!**  
**Salve, Antônio Conselheiro**  
**O profeta do sertão**

Vá de retro, sai assombração  
 Volta pra ilusão do além  
 No repente do verso  
 O “bicho” perverso não pega ninguém  
 Oh meu “padinho”, venha me abençoar  
 Meu santo é forte, desse “cão” vai me apartar  
 Quero chegar ao céu num sonho divinal...  
 É carnaval! É carnaval!  
 Salgueiro, seus trovadores são poetas da canção  
 Traz sua corte, é dia de coroação  
 Não se “avexe” não

**Salgueiro é amor que mora no peito**  
**Com todo respeito, o rei da folia**  
**Eu sou o Cordel Branco e Encarnado**  
**“Danado” pra versar na Academia<sup>9</sup>**

Melodioso e de fortes refrões, o samba do Salgueiro surge como uma composição moderna que alia não só a irreverência, a poesia e a expressividade de palavras típicas da alma e do povo do sertão à realeza e suas referências (rainhas e reis, corte, coroação), mas principalmente ao balanço, à ginga e à alegria necessários para a evolução dos componentes da escola de samba. Essa pertinente utilização de expressões típicas do Nordeste nesses versos, por exemplo, nos permite mais uma recorrência ao pensamento oswaldiano: a crítica indireta ao estigma do “gabinetismo” e às “máquinas de fazer versos” – em referência direta aos poetas parnasianos. E essa perspectiva, aqui, em evidência para os nossos poetas

<sup>9</sup> Cf. *Abre-Alas – G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro – Carnaval/2012*, p. 136. (LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba)

das trovas e do samba nos remonta, outrossim, a uma das mais ambiciosas especulações dos manifestos do controvertido escritor paulista: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1995, p. 42).

Todo esse encadeamento verbal, “líterosambista”, torna-se ainda mais interessante se considerarmos que é o próprio cordel que, personificado, apresenta-se logo nos primeiros versos do samba, como alguém que vem de fora, “de longe pro Salgueiro”, e que volta a falar, no último: “‘Danado’ pra versar na Academia”, evidenciando, neste derradeiro vocábulo, sua inserção no enredo da Acadêmicos do Salgueiro, o “crescente interesse das universidades pelo estudo da nossa literatura” (SILVA, 2005, p. 15), além de uma cobrança de maior espaço e dentre as veredas e os tantos imortais de nossa Academia Brasileira de Letras.

À expressão “Danado” podemos também associar outras características do cotidiano do sertão e das “vidas em rimas” vendidas em lonas ou malas estendidas em feiras populares: o temor do homem pela danação e principalmente pela figura do Diabo/Danado, bem como, em contraparte, a satirização deste, que com sua fama e seus bastantes apelidos simboliza, como nos mostram Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 337), “todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente (...)”. No Nordeste, as adversidades da “madrasta” natureza, a dureza do trabalho, as injustiças sociais e o (in)certo abandono em que vivem os sertanejos fazem, decerto, com que estejam presentes nas lendas, nas crenças e na linguagem desses nordestinos não só o Diabo, sua fama e suas alcunhas, mas principalmente as mais variadas tentativas do homem do sertão de ludibriá-lo, de tentá-lo e, em tom de paródia, de fazê-lo se recordar de que, ainda que de forma precária, ele também está sujeito à universalidade da lei da Justiça.

A polifonia cultural e algumas das aproximações temáticas/textuais bakhtinianas como, por exemplo, as inversões carnavalescas, evidentemente não param por aí. Segundo Renato Lage, carnavalesco do Salgueiro, além de a escola mostrar imagens comuns neste tipo de literatura, que aborda temas históricos, religiosos e fantásticos, ela previu, no último setor do desfile, uma grande coroação, aproximando ludicamente, dessa forma, o luxo da corte, “os doze do imperador” e os nossos bandoleiros e heróis, como Lampião e Antônio Conselheiro; os poetas de bancada ou de gabinete, malabaristas do verso, “carnavalizam-se”, ou seja, juntam-

se aos poetas da escola para celebrarem, todos, a coroação da literatura de cordel na avenida (e para além dela).

Figura 5 – “Diabos” e “Diabas” encarnados num desfile de tentações



Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/fotos/2012/02/veja-fotos-do-desfile-da-salgueiro.html#F377048>

A partir, pois, dessas ambivalências estruturais, do entrecruzamento de valores contraditórios, nos apoiamos aqui fundamentalmente nas reflexões da professora e pesquisadora Discini (2012, p. 55) acerca do conceito de carnavalização. Para ela, ao ideal de carnavalização pode ser associada a ideia de “(...) permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados”. Aproximam-se dessas ideias, ainda, os dizeres de Stam (1992) acerca da concepção bakhtiniana de paródia:

A paródia, para Bakhtin, é o modo de carnavalização artística. Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico *contra* a dominação. (STAM, 1992, p. 90)

Tal qual um reservatório de imagens ou uma constelação de estratégias artísticas, populares e eruditas ao mesmo tempo, como também nos sugere Stam (idem, p. 51), o Carnaval do Salgueiro levado à avenida associou poeticamente a modernidade de seu tempo, de um mundo hipermediatizado, e as inovações atuais dos desfiles aos temas, trovas e versos da literatura cordelina, principalmente através do encadeamento poético entre arte, comunicação de massa, oralidade e corpo, principais recursos expressivos da poética e dos quais derivam os elementos básicos da linguagem carnalizada que contagiou o sambódromo: o ritmo, as rimas e o jogo das imagens e das ideias. Semelhante à ideia medieval de um palimpsesto – manuscrito em papiro ou pergaminho que após raspagem e polimento era reaproveitado para a composição de outros textos e que tem permitido a restauração de alguns caracteres primitivos –, o desfile criou um elo entre referências poéticas tradicionais e contemporâneas, ou seja, entre o arcaísmo da venda de poesias metrificadas penduradas em cordões, em feiras livres, e o esbanjamento tecnológico que modernamente transforma o Carnaval em produto mediático. O resultado artístico que fora então levado para a avenida do samba carioca, visual e musicalmente, é a materialização das vozes dos cantadores num desfile multissensorial – poesia para os olhos, para os ouvidos e para o corpo. Corpo que, por conseguinte, nos remete a uma ideia primária de mídia e, conseqüentemente, aos estudos da comunicação a partir de uma tripla tipologia de processos de mediação (os meios primários, os secundários e os terciários), sistematizada pelo pensador da comunicação Harry Pross. Diz-nos Baitello Junior sobre a relação entre esses meios que

Na comunicação primária, os participantes não contam com outros recursos senão aqueles que seu próprio corpo possui (os sons e ruídos naturais, os gestos e a aparência, os odores naturais). Sua principal característica é a presença imediata dos corpos no mesmo tempo e no mesmo espaço, por isso é chamada de comunicação presencial. Na comunicação por meios secundários, os corpos deixam marcas sobre outros suportes, extracorporais, sendo estes suportes os portadores de mensagens até outros corpos, que então podem estar distantes uns dos outros, separados por milhas e milhas ou por séculos e séculos. (...) As mediações secundárias, realizadas por meio de tais suportes que recebem e guardam sinais (as pedras, os ossos, o metal, o couro, a madeira, o papel), representam uma enorme expansão no tempo e no espaço da comunicação e a escrita possibilita ao homem uma enorme expansão de sua memória.

Os meios terciários surgem com a eletricidade, com a criação de aparatos que transmitem mensagens para outros aparatos similares, instantaneamente, ou remetem a mensagem gravada em suportes que

somente podem ser lidos por aparatos similares. (BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 62)

Diferentemente do Carnaval mediatizado de hoje, do espetáculo em tela, a tradicional folia popular nasceu como mídia primária, calcada na congregação de corpos, na comunhão dionisíaca de folgança coletiva e, como visto, de inversão de posições sociais. O culto a Dioniso (Baco), deus da vindima – colheita da uva – e cuja significação extrapola a simbologia do entusiasmo e dos desejos amorosos, fora espalhado, porém, pelos países de cultura neolatina, como um culto às perversões e à ruptura, pelo homem, das barreiras que o separam do divino. Conforme, outra vez, Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 340),

Poder-se-ia dizer, considerando as consequências sociais e, mesmo, as formas do seu culto, que Dioniso era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das **catarses** e da **exuberância**.

A herança incorporada desse Carnaval do corpo pela contemporaneidade enaltece a criativa operosidade do homem que, buscando aumentar sua capacidade comunicativa, cria acessórios ou aparatos que amplifiquem seu raio de alcance. Propagam-se na avenida, portanto, informações que emanam dos belos e moldados corpos (quase nus) que desfilam ou, principalmente, de suas vestimentas, gestos e danças. Para Campelo:

É através desse corpo que os mitos perpassam e são transmitidos de geração em geração. Passa-se o explícito e o negado através da memória muscular, dos gestos, das muitas linguagens do corpo, dos automatismos, das informações contidas no cérebro. O corpo é o grande arquivo mítico do homem e nele está todo o material germinativo do espaço-tempo sagrado. (CAMPELO, 1997, p. 121)

Logo, prene de sentidos, o corpo-texto e suas manifestações se articulam entre samba e poesia e se moldam/movem como textos da cultura, criando uma concepção estética, um emaranhado de formas que ora se organizam, ora se desmancham, num jogo ritmado. Novamente segundo Campelo (1997, p. 66): “O corpo do homem é o palco da ação do desejo deste corpo”. A *performance* cênica do cordel, em convergência com a do Carnaval salgueirense e de outras manifestações, ampliou a consagração do popular, do cangaço e das danças sertanejas, compondo um espetáculo polifônico, definido num tipo de linha fronteira radicalizada entre teatro, música e literatura.

No desfile branco e encarnado do Salgueiro, o “arretado” samba-repente (no pé) e suas referências proporcionaram características de sonho e encantamento e promoveram, numa mistura inusitada e, acima de tudo, bem-humorada, a união de espaços e tempos, de realidade e ficção, típica da poesia cordelina e suas raízes. Passaram pela passarela do samba, então, corpos coreografados e adornados de referências que iam de artistas mambembes e trovadores a cangaceiros e repentistas. As menções à literatura de cordel se estenderam, ainda, no figurino da escola, nas “pitadas” de Nordeste que apareceram em quase todas as fantasias, essencialmente naquelas que representam as personagens, figuras e imagens do sertão. Chita, fitas coloridas, juta (tecidos) e bandeirinhas (decoreção), por exemplo, além de outros elementos cenográficos, transferiram para os adereços dos foliões a concepção de mestiçagem, de hibridação, tão presente nos versos dos folhetos de cordel.

Figura 6 – Rainhas do cangaço e da avenida: o samba das “Marias Bonitas” na ala das baianas



Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/fotos/2012/02/veja-fotos-do-desfile-da-salgueiro.html#F377078>

A rusticidade de alguns ornamentos e a complexidade de algumas criações e formas, entrelaçadas, teceram não apenas fantasias, mas uma inquietante metáfora da própria condição cultural do cordel e suas evoluções. Ao aglutinar composições

diversas e dar a elas (e aos versos) formas majestosas, o Salgueiro realçou uma trama bastante coerente, sem, ao mesmo tempo, esconder a multiplicidade que a compõe e que compõe, atualmente, tanto a literatura de cordel quanto o espetáculo de Carnaval. As remissões ao passado, à tradição, de algumas texturas e tons foram poeticamente reavivadas, ao som do samba-baião, pelo vivo vermelho que representa a escola. Desse modo, simbolicamente, memórias, poetas do verso e da canção e (r)evoluções estéticas se encarnaram, remetendo-nos, de novo, à estrutura dos textos artísticos e a Lotman (1978), para quem as formas não são simples bases aleatórias, mas textos que moldam o conteúdo em si, sendo também parte integrante do significado.

A passagem da estética dos folhetos de literatura de cordel para o samba e para a “terra do Carnaval” pôde ser vista também, em outro exemplo, no flunar pela avenida de alguns passistas do Salgueiro, que transpuseram, com a suavidade e a graça do samba, o gingado e a malícia da ave que simboliza a resistência em meio à aridez da caatinga: o carcará.

Mas como já nos evidenciava Guimarães Rosa: “(...) o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80). De maneira análoga, no Carnaval do Salgueiro os encantos e desencantos dessa viagem à história dos romances de cordel não estavam, mesmo, nem na concentração nem na dispersão da escola. Como uma “Barca da Encantaria”, a literatura popular em versos e sua condição de uma das mais antigas formas de se transmitir saberes e de se divulgar informações da humanidade, pelo processo rítmico-mnemônico das palavras, como nos diz Tinhorão (2006, p. 137), cruzou a avenida entrecruzando surdos, repiques, pandeiros, cuícas, tamborins e as vozes populares que tanto se encarregaram de estender, no tempo e nos mais recônditos lugares, a tradição e a criação das histórias em canto-falado. A “Viagem na barca” em questão, sugerida no samba-enredo, representa alegoricamente uma travessia de histórias fantasiosas e personagens (fidalgos, indômitos cavaleiros, bravos imperadores, além de piratas e figuras do imaginário popular, como sereias e dragões) que deixaram a Europa medieval e aportaram por aqui, popularizando a literatura de cordel no nordeste brasileiro. Essa simbologia da jornada “única” da barca/nau pode ser associada, também, a uma metáfora para a passagem de plano, a um elo entre o real e o irreal (à carnavalesca), como numa das mais famosas obras do teatro vicentino, apontada por alguns pesquisadores como uma das

matrizes da nossa literatura de folhetos. Além disso, na história dos deuses e heróis da mitologia, no rio Cócito, era Caronte, um velho e esquelético barqueiro, porém forte e vigoroso,

(...) que recebia em seu barco passageiros de todas as espécies, heróis magnânimos, jovens e virgens, tão numerosos quanto as folhas no outono ou os bandos de aves que voam para o sul quando se aproxima o inverno. Todos se aglomeravam para passar, ansiosos por chegarem à margem oposta. O severo barqueiro, contudo, somente levava aqueles que escolhia, empurrando o restante para trás. (BULFINCH, 2006, p. 258)

Narra-nos, ainda, Bulfinch (idem), através de um diálogo entre Enéias e a Sibila, que

– Aqueles que são acolhidos a bordo do barco são as almas dos que receberam os devidos ritos fúnebres; os espíritos dos outros, que ficaram insepultos, não podem passar o rio, mas vagueiam cem anos abaixo e acima de sua margem, até que sejam levados.

Embora às embarcações também sejam associadas, no mundo medieval, a ideia de que são, na verdade, um local de regras viradas ao avesso ou até mesmo a prática de nelas se colocar “doidos” e deixá-las à deriva, a barca/caravela do Salgueiro pode ser vista como nada mais do que uma representação (micro) do próprio Carnaval ou de nossa parte carnalizada; de uma travessia que poeticamente socializou vivências, lidas ou experimentadas. A viagem levada à avenida – de uma história, mas que se passou em uma noite – é a da imaginação dos poetas do verso e do samba; é a viagem entre o mundo da norma e o da festa, de uma identidade marcada, sobretudo, pela pluralidade que advém do tempo das caravelas que singraram nossa formação e que trouxeram os primeiros portugueses e (quiçá) os primeiros versos de cordel ao Brasil. Por fim, evidenciam-se nas palavras do pesquisador italiano Silvano Peloso noções de (i)migração (território-cultural) às quais aqui nos apoiamos:

Quando a monotonia da vida de bordo e a quietude do mar convidavam ao silêncio, era a vez da leitura solitária em algum canto do navio, ou daquela coletiva em voz alta, todos sentados em círculo. Desta maneira, muitos textos, provavelmente de literatura popular, chegaram ao Novo Mundo com as bagagens do colono, constituindo as primeiras bibliotecas à disposição de todos<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Cf. *Abre-Alas – G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro – Carnaval/2012*, p. 100. (LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba)

Enredando-se, então, por um mundo de trocas e produções que parecem se agigantar na modernidade, a evolução das alegorias e alas do Salgueiro pelo sambódromo tornou ainda mais patente uma trajetória original, pontuada de múltiplos contatos e de múltiplas contribuições em diferentes campos e níveis. Qual índices gritantes de cultura e vida coletiva, “(...) muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de imediato”, como nos diria Wisnik (2004, p. 19), o bloco cordel-carnavalesco encarnado emaranhou ao ritmo do samba, o passado medieval, a magia do realismo fantástico, os nossos “cabras”/heróis do sertão e suas pelejas contra o mal – afinal, é numa corda bamba de vícios, virtudes e vicissitudes, na estreiteza da linha que separa o céu do inferno, que os cordeis carregam a antiga dualidade entre o bem e o mal, revivida na tradição popular e que, na América Latina, resolve-se em uma complexa aglutinação das diferenças, numa liga antropofágica que une os opostos, transformando-os num terceiro, cuja tônica é a do interstício, da mescla entretecida de fios, em um urdume barroco –, além da inabalável religiosidade dos nordestinos e de muitas outras referências às cores, ao aspecto lúdico da arte e da tradição do Nordeste e ao cenário da literatura cordelina, como a arte xilográfica, que ilustrou tantos folhetos.

Sobre a xilogravura e esse seu elo com a “glamourização” carnavalesca, convém agora acrescentar que houve um tempo, principalmente após o surgimento das gráficas de cordel, em Juazeiro do Norte e várias outras localidades do Nordeste, quando se estreitaram as relações de interação entre o sistema comunicacional dos cantadores e a imprensa urbana, no qual, como nos conta a antropóloga e professora Barros,

Expressando-se com riqueza poética, aqueles divulgadores de cultura foram mediadores do processo lento da transição rural urbana, cantando, desde as tragédias da violência no sertão, até o *raconto* de temas de interesse do mundo urbano, como o surgimento do cinema, meio de comunicação mais sofisticado que a forma artesanal de elaboração e divulgação da literatura de cordel. As técnicas da comunicação de massa impregnam os livros de cordel que, diminuindo a produção de xilogravura, têm as capas com imagens de atores e atrizes famosos de Hollywood, ao mesmo tempo em que as notícias do sertão, principalmente os feitos dos cangaceiros, ganham a primeira página na grande imprensa das capitais. (BARROS, 2008, p. 210)

Diversos outros pontos de confluência, como vimos, foram gerados no (ou para o) desfile e aqui podem ser pensados ou revisitados. No quesito sonoridade, por exemplo, uma pitada do forrobodó nordestino foi adicionada ao “molho” da

bateria do samba carioca, composta por quase 300 ritmistas e conduzida/temperada pelo apito do Mestre Marcão, nascido e criado no morro do Salgueiro. Com óculos de Lampião, um viés rústico e fincada em raízes regionalistas, a “Furiosa”, como é conhecida a ousada e criativa bateria da escola, levou à pista de desfile uma grande mistura, um “novo som” e uma nova cadência que se encaixaram perfeitamente ao samba, colocando instrumentos típicos do baião, xote, forró e xaxado na marcação, sem prejuízo nenhum ao ritmo dos instrumentos tradicionalmente trazidos pelo Salgueiro, numa verdadeira festa do corpo, cujo caminho se mostra contínuo.

Figura 7 – Linda de cangaceiros: a “Furiosa”, uma das mais premiadas do Carnaval carioca



Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/fotos/2012/02/veja-fotos-do-desfile-da-salgueiro.html#F377055>

Enfim, já nos dizia Pinheiro (2009, p. 13) acerca da cultura e de seus proliferantes processos fronteiriços entre meio e mestiçagem: “Tudo o que é macro é micro e tudo o que é externo é interno, desde que bem bordado, tecido no mosaico, por tensões em suspensão”. E é o próprio Amálio Pinheiro (2001, p. 18) quem nos ressalta a importância de se mostrar a fricção entre alguns processos e seus sistemas e subsistemas sígnicos, a partir de sua (dos processos) categorização constituinte em: o migratório, o mestiço e o aberto. À categoria do “migratório” poderíamos associar uma aproximação inicial de elementos que, numa zona cultural

de textos e séries pululantes, supõem-se inicialmente opostos, contraditórios; ao “mestiço”, atrelamos a ideia oswaldiana do deglutido (1995), ou seja, das traduções ou junções de outras linguagens, daquilo que já não é mais o mesmo, que é novo, mas que traz, ainda, traços do anterior; por fim, à noção de “aberto” ligamos o cruzamento de temporalidades e categorias distintas, da mistura ousada de códigos, épocas e culturas e também a sua predisposição para o novo.

A corporificação, na avenida, do poético encarnado e branco é, portanto, fruto de uma aproximação migratória entre, por exemplo, o samba da periferia, a mais alta fidalguia europeia e o burburinho das feiras frequentadas por nossos cantadores-literatos de cordel. E é na batida dessa mistura, sem pressa de terminar, que o Salgueiro ocupou a avenida, num tom poético (próprio do tema) e repleto de signos medievais, foclóricos e culturais, nas cores de marias-bonitas e de lampiões, na engenhosidade de objetos que remetiam aos mistérios de um certo pavão e sua magia – para muitos, parceira e precursora da ciência – e na crença de um povo que faz o sertão ser tão grande. “A alegria é a prova dos nove”, já nos disse Oswald de Andrade (1995, p.91). E o Carnaval do Salgueiro é nota dez.

Figura 8 – Integrantes do Salgueiro representam bando de Lampião



Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/fotos/2012/02/veja-fotos-do-desfile-da-salgueiro.html#F377086>

## 5 CONSIDERAÇÕES (DISPERSÃO)

Uma viagem, no presente, pelo passado da poesia popular. Essa foi, enfim, a experiência festiva de “aceleração do tempo” e de fruição estética e ritualista da essência cultural de um povo, de uma comunidade em que a fantasia ou o espontâneo exagero do real deram o tom, a que a Acadêmicos do Salgueiro nos submeteu ao contar uma história secular em apenas uma noite. Dos trovadores provençais aos cantadores nordestinos, na “pegada” do samba, o que se viu foi uma convergência de elementos vários, que se materializaram em nós, no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, como uma zona de diálogo não só musical e literário, mas também visual, em que o palavrear poético do literato de cordel e a arte da xilogravura, por sua linha regionalista, ganharam nova roupagem e se entrelaçaram ao virtuosismo de outros artistas e à exuberância do desfile e sua forma especial de linguagem, mais dirigida à imaginação e à sensibilidade do espectador do que ao raciocínio e que, também, potencializa a corporeidade e a *performance*.

Ao se vincularem, poetas e carnavalescos – e o imaginário popular de cada um desses – deram vez a várias vozes, num conjunto articulado plural de significações, em que, como produtos da cultura, cordel e Carnaval absorvem-se um ao outro, situando-se, então, entre esse um e esse outro. E ao relativizarmos esses dois fazeres, adotamos, sobretudo, uma postura valorativa que, como nos expressa DaMatta (2012, p. 11), visa a “cobrir o abraço destemido que damos quando pretendemos entender honestamente o exótico, o distante e o diferente, o ‘outro’”. Entremeados de sistemas sógnicos em que se engendram temas de tradição sociocultural, ritmo, rima e melodia, cordel e Carnaval destilam e compartilham afinidades, sem, porém, que um supere o outro.

Para o cordel, nesse ínterim entre as relações entre um texto/meio e outro, vale frisar que somente velocidade e quantidade não trouxeram nem trazem novidade ou revolução quando se trata da relação entre dois textos. Trazem, isto sim, uma multiplicidade de possibilidades textuais ou uma multiplicação de textualidades quantitativas apenas. Podemos dizer, então, que os novos *media* não modificaram significativamente, até o momento, o cordel, ou seja, os novos suportes foram utilizados de tal maneira que não houve (ainda) um salto qualitativo ou um

significativo avanço para o futuro, mas sim, a partir da transferência de energia dos inventos, um permitir de novas combinações e/ou linguagens para se veicular poesia, a qual vai seguindo seu curso.

A literatura oral, o imaginário popular e o universo do cordel inventam e reinventam, pois, a poesia de todos os tempos, num ir e vir contínuo em que o maravilhoso se exacerba e se transforma em teatralidade viva, de conservação do repertório medieval no sertão brasileiro e, a partir do cruzamento de aproximações que vão de princesas, cavaleiros andantes e cangaceiros arrependidos a uma participação direta do próprio poeta, que percebe os problemas e as dificuldades que atingem a todos. Na ótica de Luyten (2005, p. 70),

Essa poesia, a literatura de cordel, ao longo dos anos sofreu uma mudança, não na sua estrutura, mas na sua essência. Antigamente, era portadora de anseios de paz, de tradição, e veículo único de lazer e informação. Hoje, é portadora, entre outras coisas, de reivindicações de cunho social e político. Não somente para os nordestinos e descendentes, mas para todos os habitantes do Brasil, Por isso ela continua importante, pois os poetas populares, por meio dela, mostram a verdadeira situação do homem do povo.

Não se trata, portanto, de um “neocordel”. Trata-se da “redeglutição” poética e carnalizada de tradições rurais revividas por novas modalidades de arte popular urbana, trazidas pelos (e para os) meios de comunicação de massa, como a televisão e a Internet. Dos primórdios ao desenvolvimento histórico da literatura de cordel, o que temos em evidência é uma atualização temática, uma revalorização ou reengenharia do fazer poético, sobre as quais nos provoca Amorim (2012, p. 29):

O que caracteriza a poesia de cordel é a condição do poeta? Ou o formato do livro? Ou as questões formais inerentes a um fazer poético específico? Ou os conceitos sociológicos, antropológicos de identidade cultural é que devem dar o norte à reflexão?

Acerca do improvisar de versos e trovas, da poesia que a muitos ainda dá o de-comer, Campos (2009, p. 157) nos evidencia que “A poesia dos cantadores nordestinos não é um lixo cultural. Na verdade, ela não precisa nem pode ser ‘melhorada’, nem mesmo na sua dimensão semântica (...)”. O autor vai além e nos crava, ainda, que

Uma das lições a tirar da experiência que alguns poetas urbanos fizeram, quando tentaram se servir da forma exterior e da linguagem típica da poesia

de cordel para dar-lhe um conteúdo participante, “corrigi-la” ideologicamente e ao mesmo tempo valer-se de sua teórica penetração de massa, é a de que a autêntica poesia popular é inimitável e incorrigível. (idem)

No cordel, em meio aos novos *media*, prevalecem ainda sobre a tecnologia as histórias e os mais variados temas da expressão cultural tradicional, da oralidade, cantados em formas fixas de uma poética narrativa – rimada e metrificada – consumida, com voracidade, por inúmeros leitores e ouvintes.

Já para o Carnaval e toda a sua composição enquanto espetáculo mediático – que se completa na festa dos lares, a partir de inserções imagéticas e efeitos visuais só perceptíveis pela mídia terciária –, a alusão às cores, ao aspecto lúdico da arte e da tradição do Nordeste e à linguagem da literatura e da cultura do cordel e seu universo fantástico e real destacaram o quanto a poesia é polifônica, plurissignificante. Sob a perspectiva da sensibilidade poética do trovador, composições alegóricas acerca do misterioso, dos principais fatos históricos e das personagens citadas na literatura de cordel foram emolduradas e a nós retransmitidas numa linguagem popular, mas que complexificou e ampliou a linguagem massiva da mídia e sua mistura, com sua (do cordel) mistura. Também podemos dizer, então, que são os meios que, de certa forma, mudaram (e continuam mudando) para receber a arte cordelina. Afinal, embora a estrutura convencional dos veículos ainda seja evidente, a inserção do cordel e do talento especial de versejar dos poetas populares de feira no mínimo deixa os meios mais ricos, bem como deixa mais ricas e poeticamente ampliadas as suas mensagens. Logo, quem ganha é a poesia de cordel, que se revitalizou, por exemplo, na avenida, no espetáculo carnavalesco, e o considerado folião, que à sua festividade teve acrescentada a ornamentação do pensamento versificado. Assim, sem desfigurar a fisionomia da poesia dos folhetos, a metrifcação dos versos e seu improviso, a tecnologia assume, então, um posto de mediadora – o que não deixa de nos ser um alento.

Valendo-se, pois, dos meios de comunicação de massa ainda hegemônicos (como a televisão), o cordel, apesar de traduzido em outros produtos – como a novela ou o desfile – fala a milhões de pessoas e, ainda, é levado àqueles que não têm contato com essa forma de literatura. Desse modo, ao menos uma breve notícia de sua existência se faz presente, se faz produto, se faz múltiplas formas e produz agendamentos em outras mídias. Neste sentido, os meios abrem a possibilidade de não apenas “pasteurizar”, mas, às vezes, de escancarar a mescla entre culturas,

que já se faz no cotidiano e que quase sempre estes mesmos meios procuram anular.

Convém aqui também nos lembrarmos de que essa relação entre os folhetos de cordel e os meios de comunicação já vem de longa data. Não foram poucos os fatos e acontecimentos marcantes, de repercussão nacional ou mundial, que só se tornaram acessíveis ao povo sertanejo graças ao poeta-cordelista, como nos lembra Tavares (2003, p.7):

Antigamente o cordel  
Era o jornal do sertão  
Quando não havia rádio  
Nem tinha televisão  
O cordel era o veículo  
Que dava informação

Hoje é muito diferente  
Tá tudo globalizado  
A notícia anda veloz  
Tem mídia pra todo lado  
Porém o cordel resiste  
E vai dando o seu recado

Qual uma crônica popular, a poética dos cordéis fora um importante meio divulgador-narrador de histórias e comentários diversos, que descreveram uma época da história do Brasil. O cordel, que outrora servira de intermediário no processo de comunicação para os veículos mais modernos e que ajudara a integrar à rotina nacional aqueles que não tinham acesso ou que ainda não tinham sido atingidos pelos meios de comunicação de massa, hoje não só está entre esses meios, mas também os modifica. E isso se dá, talvez, pelo fato de a arte renovar realidades e desestabilizar discursos, além de conservar internalizadas inúmeras experiências culturais, vividas ou não. Vogel (2010, p. 65) nos mostra que, como séries particularizadas de procedimentos culturais,

a arte e o jornalismo se voltam, cada qual a seu modo, a apreender acontecimentos, conferindo-lhes uma materialidade nova, a do registro ou do texto, seja ele visual, sonoro, verbal. Esse é um movimento decerto comum a todo agente cultural na realização do mundo (no sentido mesmo de dar-se conta e instituir culturalmente o real.

Além disso, para Ferreira (1993), as matrizes orais e os tantos versos entoados, são, como já fora visto, condição fundante para que o universo do cordel mantenha seus diálogos com o passado e para que preserve suas dimensões

primordiais: a transmissibilidade ou, nos dizeres de Zumthor (2000, p. 77) acerca de uma produção que envolve uma tessitura de vozes, versos e imagens, sua “movência” ou suas “incessantes variações re-criadoras”, e a “carnavalização” – como nos propõe Bakhtin (2010) – do mundo da ordem.

Logo, numa festa só, de parte a parte, cordel e Carnaval juntam-se numa peleja metapoética, num desfile mestiço de linguagens e estruturas que se sobrepõem em poesia, em contribuição musical, num rebuliço de corpos cantando a arte centenária do sertão, numa mistura entre o lúdico e o fantasioso. E sobre a ideia de festividade, de Carnaval, compartilhamos dos dizeres de Brandão (1989, p. 17), para quem

Possivelmente mais humana do que o trabalho, a festa não quer mais do que essa contida gramática de exageros com que os homens possam tocar as dimensões mais ocultas de sua própria difícil realidade. Generoso espelho do ser mais denso do homem, eis que a festa o revela, de tão fantasiado, posto a nu como nunca.

Por fim, como nos diz Ângelo (1996, p. 52-53), “(...) o cordel é que nem o circo e o samba: todos dizem que está morrendo...”, mas como forma originalíssima de literatura oral e incontestemente de arte, ainda resistirá por muito e muito tempo.

## 6 REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.

AMORIM, Maria Alice Rocha. **Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais – comunicação em múltiplos suportes e ambientes no cordel e no repente**. 335. Tese (Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ÂNGELO, Assis. **A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996.

ARANHA, Graça. **A viagem maravilhosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1929.

ASSARÉ, Patativa do. **Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

\_\_\_\_\_. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2012.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **Ecologia da violência sertaneja: a glamourização dos cangaceiros na mídia e no cordel**. In: MELO, José Marques de (org.). **Mídia, ecologia e sociedade**. São Paulo: INTERCOM, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRADBURY, Ray. **O Zen e a arte da escrita**. São Paulo: Leya, 2011.

BRANDÃO, Carlos R. **A cultura na rua**. Campinas: Papyrus, 1989.

BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA, Assis. **O pavão misterioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira: entre as gringas do corpo brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2000.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: ANNABLUME, 1997).

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré: um poeta cidadão**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CONY, Carlos Heitor. **As melhores histórias das mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em cordel**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANKLIN, Jeova. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília, DF: LGE, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUIMARÕES, César; FRANÇA, Vera (orgs.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HAURÉLIO, Marco. Presença dos contos tradicionais de Câmara Cascudo na literatura de cordel. In: **12 contos de Cascudo em folheto de cordel**. VIANA, Arievaldo. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2007.

HAURÉLIO, Marco; SÁ, João Gomes de. **O cordel e seus valores, sua história**. São Paulo: Luzeiro, s.d.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LUYTEN, Joseph Maria. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora Unijuí, 2002.

\_\_\_\_\_. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo Amaro: o boquirroto de megafone e cartola**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

MELAMED, Michel. **Regurgitifagia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Amor, poesia, sabedoria**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça**. 2. ed. Piracicaba: Unimep, 1995.

PINHEIRO, Amálio. **Voz, paisagem, cultura**. Suplemento literário número 68. Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, 2001.

PINHEIRO, Amálio (org.). **Comunicação e cultura, barroco e mestiçagem**. Campo Grande: Uniderp, 2006.

\_\_\_\_\_. **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

PUHL, Paula Regina; LOPES, Poliana. Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular. In: **Comunicação, Mídia e Consumo** / Escola Superior de Propaganda e Marketing. Ano 8, v. 8, n. 22. São Paulo: ESPM, 2011.

QUINTANA, Mário. **Quintana de bolso**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, José Antônio dos. **História da literatura de cordel**. Fortaleza: Tupynanquin, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. São Paulo: Abril, 2010.

SLATER, Candace. **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Vertentes e evolução da literatura de cordel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Milart, 2005.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Porto Alegre: Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, Giovandro Marcus;

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; MORAIS, Osvando J. de. **Teorias da comunicação**: trajetórias investigativas. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TAVARES, Zózimo. Apresentação. In: COSTA, Pedro. **Jornalismo em cordel**. Piauí: Rima, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

VOGEL, Daisi I. O acontecimento no jornalismo e na arte. In: BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira (org.). **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.