

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

**AS VERDADES DA MENTIRA:
ENSAIO ETNOGRÁFICO COM FOLHETOS DE CORDEL**



MESSIAS MOREIRA BASQUES JR.

SÃO CARLOS
2011

AS VERDADES DA *MENTIRA*:
ENSAIO ETNOGRÁFICO COM FOLHETOS DE CORDEL

MESSIAS MOREIRA BASQUES JR.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação do Prof. Dr. Renato Sztutman, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Renato Sztutman (orientador – USP/UFSCar)

Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela (UFSCar)

Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino (UNIFESP)

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

B316vm

Basques Júnior, Messias Moreira.

As verdades da mentira : ensaio etnográfico com folhetos de cordel / Messias Moreira Basques Júnior. -- São Carlos : UFSCar, 2012.

221 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Antropologia social. 2. Literatura de cordel. 3. Arquivos e arquivamento (Documentos). 4. Poesia. 5. Etnologia. I. Título.

CDD: 306 (20^a)



antropologia social
ufscar

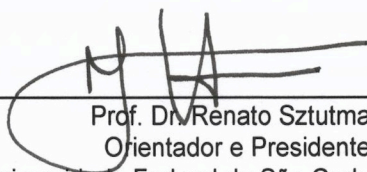
Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Antropologia Social

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Messias Moreira Basques Junior

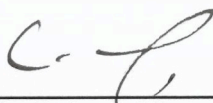
24/08/2011



Prof. Dr. Renato Sztutman
Orientador e Presidente
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar



Prof. Dr. Jorge Luiz Mattar Villela
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar



Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino
Universidade Federal de São Paulo / UNIFESP

Une menterie est une simple fausseté avancée dans l'intention de tromper ; le mensonge est une fausseté méditée, combinée, composée de manière à tromper, à séduire, à abuser. Cette dernière assertion n'est point une supposition gratuite. Le mensonge est la menterie à laquelle on a fort songé, qu'on a méditée, arrangée, composée avec art. Le mensonge est aussi fable et fiction ; la poésie, dit-on, vit de mensonges : le mensonge et les vers son de tous temps amis, dit La Fontaine.

RESUMO [ABSTRACT]

Este trabalho consiste em um cruzamento de etnografias ao modo de um ensaio, um experimento que se dedica a delinear o problema que o move na medida em que o texto avança e permite cercar, por fim, uma questão precisa. O seu percurso visa explicitar os lugares em que a pesquisa se fez, alinhando-os em torno de seu objeto, a poesia dos folhetos de cordel. O ponto de partida é o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde se deu a minha participação, entre os anos de 2006 a 2007, em um projeto de organização e classificação de folhetos de cordel colecionados por figuras centrais ao modernismo brasileiro, como Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Esta é a primeira inflexão do trabalho, quando problematiza a vida de documentos dentro e fora do Arquivo. Em seguida, aporta-se em Pernambuco, onde uma breve pesquisa de campo com poetas de cordel tornou possível uma leitura etnográfica dos folhetos pela via da *mentira*, conceito e dispositivo poético reinventado como eixo e fio condutor desta dissertação. Trata-se, em suma, de costurar essas diferentes experiências etnográficas com modos alternativos de dizer e fazer ver os folhetos de cordel.

This dissertation proposes an essay based on three ethnographic experiences with *folhetos de cordel* – booklets of narrative poetry from Brazilian Northeast. The starting point is my participation in the development of new instruments of classification for *folhetos's* collections at the archives of the Brazilian Studies Institute of the University of São Paulo (IEB-USP). In first chapter I describe the “archive life” through an ethnographic account of the day-to-day activities in this environment that remains unfamiliar for the majority of anthropologists, and which led me to meet the poets themselves in the Northeastern state of Pernambuco. The second chapter refers to a brief ethnography with some eminent poets, among them J. Borges. His poetic concept of *lie* appears in third chapter as an ethnographic tool in the elaboration of an alternative reading of the stories-in-verse, and providing another ways of seeing and displaying it – a poetic understanding of *folhetos de cordel*.

PALAVRAS-CHAVE [KEY WORDS]

Folhetos de cordel, etnografia, arquivos, poesia.
Folhetos de cordel, ethnography, archives, poetry.

AGRADECIMENTOS

Muitos demonstram surpresa ao saber que a orientação deste trabalho ficou a cargo de um pesquisador titulado na área da etnologia indígena. Imagino que o mesmo tenha se dado com o próprio orientador, o professor Renato Sztutman, quando o procurei com um esboço de projeto de pesquisa no já distante ano de 2007. Afinal, qual o motivo desta escolha antilógica? Concluído o curso de Ciências Sociais, eu sequer estava certo quanto aos próximos passos, mas não tinha dúvidas de que, após algumas experiências durante a graduação, o principal critério para a escolha de um futuro orientador seria o seu *apetite* intelectual. Não me animava a ideia de ser iniciado na Antropologia pelas mãos de um especialista em tal ou qual assunto, cujo horizonte de curiosidade se limitasse a uma das tradicionais linhas de pesquisas da disciplina. Esta foi a lição aprendida em minha última iniciação científica, sob a orientação da professora Vera Telles (USP), a quem muito admiro e agradeço, por ter despertado em mim o gosto pelas “leituras inúteis,” aquelas que vazam os limites da utilidade prática e os objetos de pesquisa. O seu ritmo de trabalho, vivaz, e o zelo de sua relação com os alunos tornaram-se minhas referências.

Na guinada para a Antropologia, pude reencontrar tal *apetite indisciplinado* na orientação de Renato Sztutman, a quem agradeço por tudo. Desde o início, por sua atenção e acolhida, mas especialmente por sua inestimável generosidade intelectual. Devo-lhe muitas reflexões de suma importância, que não caberiam nas aspas do texto desta dissertação. Tentei aproveitá-las ao máximo e os eventuais deslizes analíticos são, evidentemente, todos meus. Também agradeço a Stelio Marras, querido amigo mineiro, pelas *prosas* que trocamos durante a formulação das primeiras versões do projeto para o mestrado. À professora Marta Amoroso (USP), por seu interesse e apoio, bem como pelo prazer de ter sido seu aluno. Ao professor Marco Antonio Teixeira Gonçalves (UFRJ), pela co-orientação, mesmo à distância.

No Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), devo um agradecimento saudoso ao professor István Jancsó (*in memoriam*), que sempre se dispôs a ajudar com muitas conversas e um cafezinho ao redor dos livros de sua sala. À Lucia Elena Thomé, responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauro, um doce de pessoa, por ter compartilhado de sua alegria enquanto eu estagiava no IEB e nas viagens que fizemos à Pernambuco. À Lúcia Souza, também do Restauro, pela companhia em tantas manhãs e tardes que passamos trabalhando ao som dos melhores sambas! No Arquivo do IEB, à Mônica, à Maria Cecília, à Maria Helena e, principalmente, à Maria Izilda. Ao professor Paulo Teixeira Iumatti (USP), outro companheiro de viagem, pelos diálogos e pelo convite a ministrar uma aula em seu curso sobre a história dos folhetos de cordel.

Em Pernambuco, gostaria de agradecer a Giuseppe Baccaro e a seus filhos, Thomas e Matheus, pela confiança e amizade, assim como à Isabela Cunha e ao Sebá. A oportunidade de conhecer e frequentar a sua casa e a sua biblioteca durante o mês que passei em Olinda será, sempre, inesquecível. Também sou grato a Enemerson Muniz de Araújo e Fátima Rigaud, ambos funcionários do Arquivo Público Municipal Antonino Guimarães. Aos poetas, os principais colaboradores deste trabalho, por sua paciência e pelas valiosas instruções que me deram: na cidade de Bezerros, Jota Borges; em Condado, José Costa Leite; em Olinda, Jorge Andrade; em Recife, Wilson Freire, José Honório e Marco Haurélio; e ao poeta do Cariri cearense, que agora reside no interior de São Paulo, Antônio Cícero Ferreira Araújo.

Aos amigos de São Carlos, no PPGAS da UFSCar: Natália Sganzella, Camila Firmino, Mariana Martinez, Tatiana Massaro, Adriana Busso, Christiane Tragante, Adalton Marques, Pietro Picolomini, Alexandra Almeida, Érica Hatugai, Juliana A. G. Coelho, Teka, Lara Stalhberg, Victor Hugo Fischer, Victor Amaral Costa, Ludmila H. Rodrigues dos Santos, Yara Ngomane, Lecy Sartori, Flávia Carolina da Costa, Marília Bandeira, Maria Carolina de Araújo, e Júlio Palmiéri.

Aos professores Piero Leirner, Marcos Lanna, Marina Cardoso e Débora Morato, que acompanharam o desenrolar da pesquisa e contribuíram para a publicação de trabalhos feitos em seus cursos na pós-graduação. Aos colegas do grupo de pesquisa Hybris (USP/UFSCar) e do grupo de trabalho “Novos modelos comparativos: antropologia simétrica e sociologia pós-social,” no 32º Encontro

Anual da Anpocs, coordenado pelos professores Márcio Goldman (Museu Nacional) e Eduardo Viana Vargas (UFMG). Agradeço-lhes pela leitura e pela discussão de versões preliminares deste texto.

Ter participado da criação de uma revista acadêmica, a R@U, foi uma experiência única. Por seu intermédio, entramos em contato com pesquisadores de todo o Brasil e até de outros países. Após quatro edições, a R@U se consolidou como um importante espaço de divulgação de pesquisas sobre os mais diversos campos etnográficos. Agradeço aos alunos do PPGAS-UFSCar que ajudaram a realizar este projeto.

Aos professores Jorge Luiz Mattar Villela (UFSCar) e Pedro de Niemeyer Cesarino (UNIFESP), por seus comentários, críticas e sugestões na banca de qualificação e que foram fundamentais na elaboração do texto final.

À CAPES, pelos cinco meses de bolsa de mestrado, e à Fapesp, que viabilizou a pesquisa com a concessão de uma bolsa nos 18 meses seguintes e com a reserva técnica que custeou a viagem à Pernambuco, em agosto de 2009.

À Karina Biondi, e família, e aos amigos de todas as horas: Caio Araújo Manhanelli, Gil Vicente Lourenção e Thaís Mantovanelli.

Aos meus pais, por seu esforço ímpar em abrir os horizontes da formação escolar em uma família que jamais conhecera o ensino superior, quando muito o ensino médio, não tenho palavras para lhes agradecer. Só vocês sabem quanto suor, trabalho e esforço foram investidos na realização desta jornada. À vocês, devo tudo o que sou e os carrego comigo, sempre.

Às minhas irmãs, Luciana, Lídia e Thalyta e à minha vó, Cida, agradeço por seu carinho e por sua participação na minha vida.

À Dri, por seu amor e companhia, mas também por sua paciência com uma dissertação que parecia não acabar nunca. Obrigado por todos os dias.



7	Introdução
13	Parte I – A vida de arquivo
24	1.1. Bastidores: descobertas, encontros e reviravoltas
40	1.2. Dá-me uma <i>coleção</i> e te direis <i>quem</i> ela é
50	1.3. As memórias de um poeta
71	1.4. Além e aquém do arquivo: outras leituras
80	Parte II – Como se faz uma etnografia da poesia?
96	2.1. Rumo a Pernambuco
114	2.2. Bagagem de mão
129	2.3. Entre a feira e o museu: os mercados da poesia
143	Parte III – As verdades da <i>mentira</i>
159	3.1. A cosmogonia da crença sertaneja
168	3.2. Poetas, xamãs, charlatões
177	3.3. A poética da cura
201	Conclusão
205	Bibliografia
219	Índice de Figuras
220	Índice de Folhetos
221	Índice de Tabelas

{ Introdução }

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. Se há veracidade nela – e é claro que toda história é verdadeira, embora inventada – que cada um a reconheça.

CLARICE LISPECTOR 1978: 16

Este trabalho consiste em um cruzamento de etnografias ao modo de um ensaio, um experimento que se dedica a delinear o problema que o move na medida em que o texto avança e permite cercar, por fim, uma questão precisa. O seu percurso visa explicitar os lugares em que a pesquisa se fez, alinhando-os em torno de seu objeto, a poesia dos folhetos de cordel. O ponto de partida é o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde se deu a minha participação, entre os anos de 2006 a 2007, em um projeto de organização e classificação de folhetos de cordel colecionados por figuras centrais ao modernismo brasileiro, como Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Foi neste ambiente pouco frequentado por antropólogos que surgiu o interesse de dispor a experiência de arquivista em favor de uma outra visada, pois se há muito a formação de coleções deixou de ser um método padrão de trabalho de campo etnográfico,¹ nem por isso o legado do colecionismo constitui um arquivo-morto para a antropologia. Ao contrário, eis um campo a ser conhecido, seja em seu funcionamento, seja nas formas de dizer e fazer ver os documentos nas instituições que os abrigam e os expõem ao público.² Este é o primeiro ponto de inflexão do trabalho, quando problematiza a vida de

¹ Ribeiro (1989).

² Price (2001, 2007).

documentos dentro e fora do Arquivo. Em seguida, aporta-se em Pernambuco, onde uma breve pesquisa de campo com poetas de cordel tornou possível uma leitura etnográfica dos folhetos pela via da *mentira*,³ conceito e dispositivo poético reinventado como eixo e fio condutor desta dissertação.

O percurso etnográfico se organiza segundo o tríptico: Parte I – A vida de Arquivo; Parte II – Como se faz uma etnografia da poesia?; e Parte III – As verdades da *mentira*. A elaboração de cada uma dessas partes exigiu investimentos etnográficos distintos e que resultaram, por sua vez, em densidades variáveis na abordagem dos problemas que elas se propõem a enfrentar, conferindo-lhes assim alguma autonomia em face das demais. Isto vale sobretudo para as partes II e III, que se baseiam em quatro viagens a Pernambuco, três das quais realizadas como atividades vinculadas a projetos desenvolvidos no Arquivo IEB-USP, enquanto a última viagem se deu no mês de agosto de 2009 como desdobramento da pesquisa de mestrado. O curto período de pesquisa de campo em Pernambuco coincide com o montante disponível ao custeio da viagem, consumido quase totalmente na compra das passagens aéreas e nas despesas diárias, que definiram o prazo de um mês como o limite da estada.

Os percalços, o escopo, as mudanças de direção e recorte, bem como as respectivas trilhas em que se desenvolveram as três partes componentes deste trabalho encontram-se nelas descritas, razão pela qual pouparei o leitor das corriqueiras introduções que, antecipando-se ao texto, criam-lhe molduras cujo conteúdo se resume a uma amostragem necessariamente superficial. Valho-me da *boutade* de João Adolfo Hansen, ao lembrar que introduções caem sempre após: “Como escapar? A solução – que também é só uma rima – é ser breve, passar.”⁴ Passemos, então, a algumas indicações pontuais sobre o trabalho.

O leitor verá que alguns conceitos atualmente em desuso reaparecem ao longo do texto, como no caso do que se convencionou chamar de cultura popular, folclore e crença. Após ter relegado à área de Letras e aos estudos do folclore o que outrora ajudou a cultivar, como se poderia, com a licença do neologismo, reantropologizar conceitos e objetos tão entranhados no passado da disciplina?

³ Palavras grafadas em itálico referem-se a termos nativos, com exceção das expressões em idioma estrangeiro.

⁴ Hansen 2000: 16

O reencontro com conceitos *démodés* não se dá com o intuito de resgatá-los ou de lhes oferecer uma sobrevida, mas antes porque continuam imbuídos de conotações e implicações antropológicas. Embora operem e sejam operados em outros registros e formações discursivas, tais as políticas de patrimonialização de conhecimentos ditos tradicionais e no mercado de arte popular, eles se chocam diretamente com a realização de uma etnografia da poesia dos folhetos de cordel nos dias de hoje.

Atribui-se a Marcel Mauss a definição do popular como o que não é oficial: *est populaire tout ce qui n'est pas officiel*.⁵ A questão que envolve a categoria não é evidentemente nova, mas varia de sentido. Da Semana de Arte Moderna de 1922 ao Movimento Regionalista em 1926, das “viagens etnográficas” de Mário de Andrade aos inúmeros inventários e antologias de Luís da Câmara Cascudo, da preocupação com uma arte que integrava o folclore, o lendário e os costumes populares passa-se a falar, na década de 1960, do popular como sinal de uma arte exortiva, cuja função é politizar. Em meados da década de 1970, o popular volta a ser tirado de sua dimensão extraoficial para tornar-se o motivo propulsor dos “novos” movimentos sociais e das análises ideológicas acerca das concepções de cultura, de povo e de práticas políticas.⁶ Por parte do estado e da indústria cultural, vigora a apropriação da cultura popular como fundamento da identidade nacional e de sua memória. Tais idas e vindas despertaram a atenção da antropologia de modo intermitente e no que se refere ao estudo da poesia dos folhetos de cordel as poucas etnografias disponíveis se inscrevem justamente na interseção do estruturalismo com a voga das análises de cunho ideológico da poesia.⁷

No mercado da arte, os galeristas e colecionadores também participam de intermitências quanto à arte popular. Segundo uma matéria jornalística realizada com expoentes do setor, “encaixa-se na definição de arte popular o trabalho indígena – aquele não repetitivo – e também o que as cidades, à margem, produzem.”⁸ Vê-se nas suas falas o assoreamento, isto é, a sedimentação dos discursos forjados por acadêmicos, artistas e intelectuais há mais de um

⁵ Derèze (2005).

⁶ Cf. o número especial de *Arte em Revista*, n.3, março de 1980, dedicado à questão do “popular.”

⁷ Almeida (1979); Arantes (1982).

⁸ Ana Paula Sousa, “Arte popular conquista novo status.” *Folha de São Paulo*. 14 de março de 2010.

século: “Feita por autodidatas vindos das camadas simples da população, essa arte, de difícil conceituação, não raro é tomada por artesanato ou, no máximo, como manifestação pitoresca. *Naify*. Primitiva.”⁹ Os colecionadores de arte popular conhecem, de trás para a frente, a biografia dos artistas e, não raro, percorrem longos quilômetros para conhecer o lugar de onde saem as peças, já que tomar contato com essa produção é conhecer, também, o país que a geografia torna distante.

O chef Alex Atala, por exemplo, começou a sua coleção comprando, à toa, peças de índios e caboclos que encontrava em viagens. “Comprava o que achava bonito, mas agora estou entendendo o trabalho do artista, a expressão, a continuidade.” A distinção entre habilidade manual e arte só mesmo o treino do olhar, a intuição e o gosto ensinam. “Para os artistas, aquilo é pura necessidade de expressão. A gente é que diz o que é arte,” define César Aché, que tem mais de mil peças. Outros conhecidos colecionadores são Fernão Bracher, João Moreira Salles e Jarbas Vasconcelos.¹⁰

A contemporaneidade da poesia dos folhetos de cordel está na formas de atualização de seu estilo poético (na música, no teatro, no cinema) e na estreita relação de dois campos fronteiriços: de um lado, o legado dos colecionismos etnográfico e folclorista do início de século XX, imbricados com os discursos de nacionalidade que se voltaram às expressões ditas populares, tais a poesia de cordel, tomando-as como cifras para o estudo e a interpretação da mentalidade e do espírito da nação; enquanto que, de outro lado, encontra-se a refração desses mesmos discursos na configuração de certos modos de dizer e fazer ver não só a poesia dos folhetos de cordel e o Nordeste, mas todos os artefatos batizados com o adjetivo que caracteriza as culturas extraoficiais: o popular. Se no mercado de arte, nas políticas de estado, na área de Letras e nos estudos de folclore essas questões continuam na pauta do dia, o mesmo já não se pode dizer da antropologia. Daí outra razão do caráter ensaístico de um trabalho que caminha apenas na medida em que reconhece a necessidade de estabelecer conexões

⁹ Sousa *op. cit.*: 1

¹⁰ Sousa *loc. cit.*

entre materiais heterogêneos e heteróclitos, ora apelando aos aspectos sincrônicos, ora valendo-se da diacronia como olhar adventício e suplementar à etnografia. Itinerário transversal que faz surgir a diatopia e a assincronia.

O sinólogo francês Marcel Granet disse, certa vez, que o método é o caminho depois que o percorremos.¹¹ Conta-nos que a palavra método deriva do grego, mas a etimologia proposta por Granet – *meta-hodos*, depois do caminho – soa como um gracejo bastante adequado a esta dissertação. Os autores e referências que acompanharam o velejar da pesquisa a ela se juntaram vagarosamente e, no mais das vezes, de modo imprevisto, como na jornada de Ferdinand Cheval, que no final do século XIX construiu o seu *Palais Idéal* com as pedras que recolhera durante a sua rotina diária de carteiro, carregando-as inicialmente nos bolsos, depois numa bolsa e, por fim, em um carrinho de mão. Os contornos da pesquisa também surgiram assim, por último.

Em suma, oferece-se aqui uma perspectiva da poética dos folhetos de cordel a partir da pesquisa de campo realizada em arquivos e com poetas.¹² Seu principal objetivo consiste em considerar o uso poético da *mentira*, contrapondo-o às interpretações de folcloristas e estudiosos que o veem em relação de sinonímia com as ideias de crença e superstição, como a síntese de um dualismo (verdadeiro x falso) alegadamente sertanejo e em perpétuo desequilíbrio, do qual resultaria a “mentira.” A hipótese, cuja inspiração remonta a um ensaio de Pierre Clastres (1967) e aos estudos de João Adolfo Hansen (2000, 2004), é a de que uma análise literal dos versos dos folhetos oblitera a compreensão de seu humor. Isto porque submete a sua poeticidade ao predicado de uma literatura dita elementar, arcaica, popular e, em vista disso, exige dos assuntos versados uma literalidade que não condiz com o seu regime de verdade.

As linhas gerais dos discursos estabelecidos apresentam os folhetos de cordel como “noticiarismo poetizado e cantado [que se] tornou a fórmula popular para o registro histórico,”¹³ sendo os “versos populares, os melhores documentos da vida sertaneja de outrora,”¹⁴ ao mesmo tempo em que apontam o

¹¹ Citado por Georges Dumézil in Bonnet 1981: 25

¹² São eles: Antônio Cícero Ferreira Araújo (Cariri/CE – São José do Rio Preto/SP); Jorge Andrade (Olinda/PE); José Costa Leite (Condado/PE); J. Borges (Bezerras/PE); José Honório (Recife/PE); Marco Haurélio (Ponta da Serra/BA – São Paulo/SP).

¹³ Cascudo 1971: 3-4

¹⁴ Cascudo 1984: 110-111

caráter essencialmente supersticioso e fabulador tanto da poesia quanto dos fatos versejados, a sua mitomania.¹⁵ O contraponto etnográfico fica por conta da conceituação poética dos folhetos como *mentira escrita em versos*. Em entrevista ao poeta Jota Borges, ele a define nos seguintes termos:

É uma mentira controlada, que entre no sentimento do povo, o povo acredita. Uma mentira que tenha acontecido, que esteja acontecendo, ou que futuramente possa acontecer. É uma mentira que tem um meio, agora tem gente que exagera, né? Inventa uma história que descubrem logo que aquilo não pode acontecer. O cordel tem que ser feito dentro de uma mentira, baseada naquilo que o povo acreditar.¹⁶

A *mentira*, tal um fio de Ariadne, se revelou central para a pesquisa. Como no *cinéma-vérité* de Jean Rouch, que buscava a *verdade do cinema* e não a verdade no cinema, trata-se de apreender as *mentiras da poesia* e não a mentira na poesia dos folhetos de cordel. Para tanto, recorro aos poetas e aos curandeiros, seus personagens conceituais, como intercessores dessa empreitada. Artifício estratégico que consiste em eleger as figuras do poeta e do curandeiro como perspectivas que iluminam o conflito de conceituações e permitem que sejam relacionadas interpretações *a priori* distantes, tais as da teoria literária, dos estudos do folclore e da antropologia.



¹⁵ Cascudo (1971); Alves (2001); Santos Filho (1991).

¹⁶ Entrevista com Jota Borges, 18 de julho de 2007. Bezerros, Pernambuco.

{ Parte I }

A vida de arquivo

*Arquivo morto não existe.
Todo arquivo é vivo.*

Cartaz afixado na entrada do
Arquivo Municipal Antônio Guimarães
Olinda, Pernambuco

Quem se lembra de procurar a vida nos arquivos?

GILLES DELEUZE 1998: 161

O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) foi concebido por Sérgio Buarque de Holanda e a sua criação pela Universidade de São Paulo, em 1962, o consolidou como um centro de pesquisa e documentação, contemplando “o propósito de fazer da USP o principal laboratório de estudos sobre o Brasil.”¹ Como ato inaugural, a universidade adquiriu a *Brasiliana*² do historiador e bibliófilo Yan de Almeida Prado, composta por 10.000 volumes, englobando obras raras ou de difícil acesso do período colonial, álbuns de viajantes e revistas brasileiras dos séculos XIX e XX. O Arquivo do IEB surgiria seis anos depois, tornando-se um setor independente da Biblioteca em 1974. Entre os seus principais objetivos estão o recebimento, a organização, a preservação e a divulgação do *acervo*³ documental, visando oferecer fontes primárias para pesquisa.⁴

Ao propor a criação do IEB, Sérgio Buarque de Holanda pretendia aproximar os pesquisadores universitários do trabalho com tais documentos, pois a seu ver “somente a pesquisa multidisciplinar baseada na análise de fontes primárias poderia possibilitar o

¹ Caldeira 2002: 40

² *Brasiliana*: Termo que designa um conjunto de documentos que tenham por tema a história, a cultura e quaisquer outros aspectos sobre o Brasil.

³ *Acervo*: “Conjunto de objetos ou itens adquiridos, junto com informações coligadas a respeito, cuja guarda é mantida pela organização colecionadora; ou os itens mantidos por um colecionador. Na terminologia do Arquivo do Reino Unido, o termo ‘coleccionador’ é comumente usado como sinônimo de ‘aficionado.’ Além dos itens preservados dentro de um edifício, um acervo pode incluir o próprio edifício ou local onde se encontra.” (Vitae/Edusp 2004:37)

⁴ Batista (1997).

entendimento da civilização brasileira. Para tanto, entre as várias finalidades do IEB, estava prevista a aquisição e a guarda de documentos de natureza diversa referentes ao Brasil.”⁵ Atualmente, o Arquivo abriga cerca de 300 mil documentos que pertenceram a artistas e intelectuais brasileiros, distribuídos em *coleções*,⁶ *arquivos pessoais*⁷ e *documentação*.⁸

A partir de cada um desses *acervos* é possível conhecer tanto os perfis do colecionadores quanto os objetos de seu fetiche; entendendo-se por fetiche a qualidade de enfeitiçar irradiada por objetos aos quais prestamos culto e que nos transformam em seus aficionados. O Fundo Mário de Andrade possui 30.000 documentos, 17.624 publicações e 1.200 obras de arte. Tendo chegado ao IEB no ano de 1968, reúne uma gama de informações valiosas para os estudos do modernismo e da vida literária e cultural do eixo Rio-São Paulo durante quase quatro décadas. O Fundo João Guimarães Rosa, adquirido em 1973, contém cerca de 20.000 documentos e 3.500 publicações que registram seu meticuloso trabalho de criação literária e possibilitam ao pesquisador tomar contato com os seus estudos para obra, fotografias de viagens ao exterior e no sertão do Brasil, correspondência com tradutores e diversas personalidades do meio político e intelectual de sua época.

A equipe responsável pelo setor é constituída por arquivistas, museólogos, técnicos em documentação e estagiários, não obstante as suas atividades sejam indissociáveis daquelas realizadas em outros setores do Instituto. Prova disso, o Restauero, como é conhecido o Laboratório de Conservação e Restauero do IEB, oferece suporte técnico e avalia permanentemente as condições dos documentos, livros ou obras de arte, neles realizando intervenções quando necessário. Há toda uma parafernália técnica que auxilia o desenvolvimento das atividades dos funcionários do Instituto: Sistema de controle de umidade; sistema de ar condicionado e refrigeradores; sistema de vigilância contra furtos; catálogos impressos e eletrônicos; reproduções

⁵ Caldeira *op. cit.*: 54

⁶ Coleções: conjunto de documentos de vários tipos e origens reunidos por uma pessoa ou instituição, em geral, relacionada a um assunto ou a uma personalidade.

⁷ Arquivos pessoais: conjuntos de documentos de caráter pessoal, científico, artístico, profissional ou técnico, produzidos e/ou reunidos por uma pessoa, como decorrência de suas atividades.

⁸ Documentação: conjunto de documentos de várias procedências e assuntos, agrupados em: 1) Resultante de pesquisas: documentação original e/ou reproduzida, proveniente de pesquisas realizadas no IEB ou aí depositadas; 2) Resultante de exposição: documentação reproduzida e reunida em função de exposições realizadas pelo Instituto; 3) Documentação avulsa: documentos textuais, sonoros e visuais provenientes de doações eventuais.

digitalizadas; materiais e técnicas de restauração; serviço de manutenção dos documentos em papel.

Se “em Paris, as palavras são aprisionadas na *Bibliothèque Nationale*,”⁹ pode-se dizer que sob a guarda do Arquivo do IEB se encontram cativos registros fundamentais ao modernismo brasileiro. Para tornar possível o acesso a esses testemunhos, os funcionários devem catalogar, organizar e analisar metodicamente cada um dos exemplares, o que implica a revisão contínua dos métodos de classificação. O desafio consiste em extrair essa miríade de objetos da ação do tempo para que se possa colocá-los a salvo em espaços controlados, perpetuando-se o que dizem esses documentos perecíveis, deixando-os por fim em caixas identificadas segundo o proprietário e colecionador original. Os autores, artistas e intelectuais mantêm-se, assim, vivos por intermédio dos documentos que guardam os seus traços, letras e ideias.

Em meio a tantos objetos, pode ocorrer de um arquivista se deparar com manuscritos até então desconhecidos pelo grande público, por serem inéditos, ou então com documentos que, por seu aparente anonimato, acabam sendo preteridos por pesquisadores interessados na vida e na obra de quem os colecionou. Há ainda casos como o de Michel Foucault (1977), que em uma de suas visitas a *Bibliothèque Nationale*, se deparou com uma porção de registros e notícias de internamento do século XVIII que mais se pareciam com novelas picarescas: as *lettres de cachet*. Essas cartas, ou poemas-vida, estavam guardadas junto a arquivos de reclusão, da polícia e de petições ao rei, permitindo-lhe acompanhar o cruzamento de mecanismos políticos e efeitos de discurso no decorrer de uma centena de anos (1660-1760). As *lettres de cachet* revelaram-se como território de onde se podia avistar a convergência de uma forma de conteúdo (lugar de visibilidade da infâmia) com uma forma de expressão (o seu campo literário de dizibilidade), as quais definiram um tipo completamente diferente de relações que se estabeleceu entre o poder, o discurso e o cotidiano. Daí a fórmula de Foucault: “Falar e dar a ver num mesmo movimento (...), prodigioso entrecruzamento.”¹⁰

Esta parte descreverá um encontro um tanto similar ao de Michel Foucault, não obstante se refira a um conjunto de poesias guardadas à sombra de ícones da cultura brasileira e que com eles dividem o espaço dos armários do Arquivo IEB-USP. Este encontro se deu de modo imprevisto e como resultado das atividades de estágio no

⁹ Cf. Resnais (1956).

¹⁰ Foucault 1963: 147

Arquivo,¹¹ muito antes de se pensar em qualquer recorte de pesquisa. Não havia a intenção de fazer do Arquivo um campo de pesquisa etnográfica e tampouco se conhecia as iniciativas recentes nesse sentido.¹² O texto foi escrito a partir de fragmentos de diversos dias de trabalho, recorrendo-se às lembranças do período em que os catálogos ocupavam o lugar dos cadernos de campo. Sendo assim, poderá parecer ao leitor que o próprio texto se assemelha a um arquivo em processo de organização, com elementos ainda dispersos e carentes de um sumário. Para usar uma expressão de Guimarães Rosa, essa “porção de buracos, amarrados com barbantes”¹³ aos pouco revelará uma cartografia, cujas coordenadas conduzirão às partes seguintes.

O objetivo da descrição é demonstrar como uma coleção de poesias se converteu em foco de interesse antropológico e os caminhos que redirecionaram a pesquisa para além do próprio Arquivo. Tentarei descrever de que modo essa primeira experiência suscitou a ideia de promover não apenas uma etnografia em arquivos, mas antes um cruzamento de etnografias orientadas pelo objeto do estudo em questão: a poesia dos folhetos de cordel¹⁴ que foram colecionados por figuras como Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade e que se encontram sob a guarda do Arquivo IEB-USP.

Na esteira de trabalhos como o de Kleyton Rattes (2009), que tratou de estabelecer diálogos entre a literatura de Guimarães Rosa e algumas vertentes da antropologia, não se fará aqui uma sociologia da arte, entendida como o estudo dos modos de produção, circulação e ritualização (legitimação) dos objetos artísticos, e tampouco uma antropologia da escrita, cujos exemplos são abundantes,¹⁵ nem sequer uma antropologia da arte como a de Alfred Gell, por não se fiar ao entendimento da obra literária como cristalização de relações sociais, a partir das quais seriam buscadas as redes de agências que os objetos artísticos medeiam. Apresenta-se o encontro com os folhetos de cordel para investigar, em seguida, a potência de um conceito próprio a esta poética e a sua fortuna crítica face à antropologia e outros segmentos acadêmicos.

¹¹ Algo similar ao que ocorreu a Aristóteles Barcelos Neto (2008: 40-41) em seu estágio no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA, local em que se deu o seu primeiro encontro com os Wauja.

¹² Cunha (2004, 2005); Latour (1986, 2000); Moutu (2007); Price (2007); Reed (2006); Silva & Gordon (2005).

¹³ Rosa 2001: 37

¹⁴ Nome dado aos livretos em que são publicados os poemas. Trata-se de uma expressão poética característica à região Nordeste do Brasil, mas que pode ser atualmente encontrada em praticamente todo o território nacional.

¹⁵ Cf. Basques (2010a, 2010b); Goody (1977, 1986).

Neste percurso etnográfico, o arquivo aparece como ponto de partida e como caso ilustrativo¹⁶ de certa maneira de ver e de pensar o colecionismo vis-à-vis o seu legado. Isto porque a partir da observação do seu funcionamento se pode entrever os modos pelos quais foram (e tem sido) criados os juízos a respeito dessa parte menor das renomadas coleções do IEB. Se “os acervos determinaram tanto as linhas de pesquisa da Instituição quanto a própria organização interna dedicada ao seu processamento,”¹⁷ parte-se aqui da hipótese de que o tratamento dispensado aos folhetos de cordel, seja pelos seus colecionadores, seja pela instituição, poderá iluminar, ao mesmo tempo, o tratamento acadêmico a eles conferido pelos teóricos do Folclore e nos estudos feitos na área de Letras.

Enquanto os folhetos no Arquivo cumprem o papel de insumo para interpretação das obras e das personalidades de seus colecionadores, no meio acadêmico eles são novamente objeto de explicações quase sempre extrínsecas ao que dizem os seus versos. Este movimento de dupla captura os transforma em algo a ser reiteradamente explicado e decodificado segundo parâmetros outros que não os seus, ocasionando a sua admissão como literatura extraoficial e popular, como derivado tardio de uma tradição trovadoresca medieval ou, então, tornando-o refém das intermináveis discussões sobre as suas alegadas origens francesa (*littérature de colportage*), espanhola (*pliegos sueltos*) ou portuguesa (*folhas volantes* ou *literatura de cordel*).

Deixando a questão de sua gênese aos que dela se ocupam, interessa-me, em contrapartida, uma leitura dos folhetos de cordel que seja fundamentada sobretudo nos *insights* etnográficos por eles instanciados e não a sua suposta rede de parentesco literário. A etnologia indígena, cabe lembrar, já nos deu preciosos exemplos de como se pode pensar de outras maneiras a infiltração de nossas categorias em domínios não-acadêmicos e a sua reinvenção em termos nativos, sem que isso tenha que resultar em uma interpretação antropológica fundada nos princípios do decalque e da crítica genética. Dentre elas se destacam as contribuições de Manuela Carneiro da Cunha (2010), sobre as idas e vindas do conceito de cultura, e Roy Wagner (1981), ao discutir os *cargo cults*; cultos dedicados às mercadorias (cargas) ocidentais. Para Roy Wagner, “esses movimentos evidenciam uma *reflexão nativa* sobre e uma *resposta nativa para a*

¹⁶ Cf. Stengers (2002: 29).

¹⁷ Batista *op. cit.*: 16

presença do mundo ocidental, bem como das coisas produzidas por ele.”¹⁸ Isso posto, esta dissertação se orienta por uma reflexão nativa acerca do universo poético dos folhetos de cordel.

Seguir os folhetos levou a pesquisa ao encontro dos intelectuais modernistas que os colecionaram e às pesquisas acadêmicas dedicadas a ambos, mas também a alguns dos poetas-autores desses folhetos. Do Arquivo IEB-USP a pesquisa se dirigiu a Pernambuco, às suas feiras, mercados, outros arquivos e coleções, onde se pôde tomar contato com as interpretações de seus *experts* (no sentido francês de *connaisseur*):¹⁹ poetas e apreciadores, leitores e ouvintes. Em suma, sabedores nativos dessa poética. O deslocamento do olhar classificatório-arquivístico para o olhar etnográfico produziu uma refração²⁰ no objeto-folheto, transformando ambos (pesquisador e objeto) em algo muito diverso daquilo que constituíam quando encerrados no Arquivo.

Devido ao elevado número de folhetos que estão sob a guarda do IEB, aproximadamente 4.000 exemplares, serão aqui apresentados somente os que retratam casos de ação de curandeiros e outros personagens de cura. O recorte e a constituição deste *corpus* se justifica por duas razões, complementares entre si: 1) Esses folhetos iluminam o problema do julgamento convencionado a seu respeito, quando se diz que são “invenção no rumo da mentira, do exagero desproporcional, da exaltação inverossímil;”²¹ 2) E permitem que sejam discutidos o papel dos ditos mentirosos, os poetas, e um dos assuntos de suas mentiras, aqui ilustrado pelos casos de cura que narram. Esta convergência de dois níveis de julgamentos alinhava, como recurso analítico, dois problemas que puderam ser melhor compreendidos ao longo da pesquisa de mestrado e segundo o ponto de vista daqueles cujas palavras e versos têm sido alvos de interpretações as mais variadas, não obstante sejam quase sempre alheias ao que pensam e dizem os poetas a respeito do que vivem e versam.

¹⁸ Sztutman 2009b: 113, grifos no original.

¹⁹ Gregory Bateson (2000: 133) faz uma interessante distinção entre os verbos *connaître* (conhecer através dos sentidos) e *savoir* (conhecer pela mente). Não se trata aqui de uma alusão psicológica ou cognitiva, como se poderá ver ao longo da dissertação.

²⁰ Agradeço a Jorge Villela por ter me alertado para a ideia de refração e seu possível rendimento analítico, seja em relação ao problema do objeto de pesquisa face ao pesquisador, seja ao discutir o estatuto da autoria que concerne os folhetos de cordel.

²¹ Cascudo 1971: 16-17

Ao invés de proceder por uma análise semiológica, estruturalista, simbólica, semiótica, literária, morfológica etc.,²² imagino que se possa pensá-los de outra maneira. Trata-se de analisar um dispositivo poético característico aos folhetos de cordel, partindo-se das considerações de poetas sobre a importância da *mentira* na composição de suas estórias versadas. A *mentira* poderá ser melhor compreendida ao ser vista em ação, isto é, ao se acompanhar alguns dos casos em que ela aparece como dispositivo poético e conceito nativo, mas também como predicado aos olhos de quem a vê personificada em curandeiros e taumaturgos que, juntamente com os poetas e o público, fariam parte de uma mesma população que há muito é dita inculta e supersticiosa. Ao deixar de lado essas sentenças, o que se procura evidenciar é a *expertise* de pessoas sobre as quais costumam recair os juízos de que não sabem votar,²³ de que são alienados por uma fé inconstante e ingênuos seguidores de movimentos milenaristas.

Ao proceder num exercício que ora se volta aos folhetos e demais fontes da etnografia, ora à discussão com a antropologia, procura-se fazer da escassa bibliografia antropológica sobre o assunto em tela uma abertura à possibilidade de promover encontros, agenciamentos e conexões transversais entre todos esses atores (artefatos, saberes e pessoas). Dos campos etnográficos clássicos aos arquivos, continua-se a fazer antropologia (porém) com atores diversos, concernidos pelos ambientes e práticas que lhes dizem respeito, cuja apreensão coloca-se igualmente como desafio a todo e qualquer etnógrafo.

Como já foi dito, essa dissertação se relaciona com a produção recente em torno daquilo que se convencionou chamar de etnografia dos/nos arquivos (Cunha 2005) e, principalmente, coloca-se em sintonia com a formulação de Bruno Latour (1996) a respeito das pesquisas em laboratórios, bibliotecas e coleções. Latour oferece-nos uma breve reflexão sobre as relações entre inscrições e fenômenos, a fim de mostrar que a circulação destes intermediários (artefatos), muitas vezes menosprezados, engendra não somente o corpo como também a “alma do conhecimento.”²⁴ Pois se o laboratório pode ser entendido como o agente de universalização de conhecimentos – em que consiste precisamente a construção dos ditos fatos científicos –, os museus, bibliotecas e

²² Almeida (1979); Almeida & Terra (1975); Arantes (1982); Brasil (2006); Cantel (1972, 1993); Farias Júnior (2004); Hata (1999); Galvão (2001); Porfiro (1999); Propp (1984); Queiroz (2006); Sales Andrade (2008); Slater (1984); Souza (2008).

²³ Ver, a este respeito, as etnografias de Goldman (2003, 2006); Marques (2002); Villela (2004, 2010a).

²⁴ Latour 1996: 161

arquivos podem ser entendidos como espaços de figuração de fatos e expressões tomados como exemplares das culturas que se pretende resguardar.

Ao discutir a questão da cultura material nos estudos antropológicos, Tim Ingold diz que “a cultura é concebida como algo que paira *sobre* o mundo material, mas que não o permeia.”²⁵ Interessa-me um construtivismo de outra natureza, similar aquele elaborado por Deleuze e Guattari (1992), no qual o discurso pode ter efeitos não porque sobredetermina a realidade, mas antes porque não há nem deve haver qualquer distinção ontológica entre discurso e realidade, evitando-se assim o estudo de sistemas ao mesmo tempo em que se recusa a sua apreensão por intermédio de ilustrações de algo que se poderia chamar cultura sertaneja, ou nordestina, e que estaria cristalizada em artefatos como os folhetos de cordel.

O legado do culto acadêmico ao simbolismo, bem como o ‘efeito estruturalista’ e suas derivações teórico-metodológicas sobre o entendimento de obras ditas populares ou tradicionais parecem ranger quando vistos desde as formulações nativas que tais segmentos disciplinares se propõem a explicar. Isso pode ser percebido já no dia-a-dia do Arquivo, quando as classificações acadêmicas dos documentos dizem pouco a seu respeito, quando se veem pesquisadores estabelecendo diálogos filosóficos diretos entre as obras de intelectuais consagrados, atendo-se ao que estes disseram em seus textos e entrevistas, enquanto aos autores ditos populares resta o tratamento acadêmico obsedado pela ideia de significados ocultos, de simbolismo e das estruturas a desvelar. Nesse sentido, enquanto as razões da antropofagia modernista são retiradas das palavras de seus próprios artistas e escritores, posto que conscientes sobre aquilo que enunciaram, a antropofagia popular é denominada *bricolage* por sua suposta limitação criativa e pela alegada falta de liberdade conceitual. Seus autores não possuem o mesmo crédito epistemológico, pois são desditos em favor das explicações de críticos e analistas.²⁶

²⁵ Ingold 2000: 340

²⁶ Sally Price tratou de um problema semelhante em um artigo dedicado a arte quilombola na Guiana Francesa, quando contrapôs interpretações acadêmicas a interpretações nativas: “De uma perspectiva quilombola, o objetivo da arte é sobretudo estético, e não simbólico. Os artistas, por vezes, tentaram explicar isto às pessoas que pediam explicações simbólicas para os entalhes [de madeira], mas seus ouvintes tenderam a desconsiderar seus protestos como uma tentativa de proteger segredos tribais do escrutínio estrangeiro. Como resultado, as publicações produziram uma imagem da arte quilombola que se centra na existência de motivos simbólicos.” (2010: 21-2)

Claude Lévi-Strauss disse, certa vez, que

O documentalista não recusa nem discute a substância das obras que analisa para delas tirar as unidades constitutivas do código ou adaptá-las a ele, combinando-as entre si ou decompondo-as em unidades mais finas, se é necessário. Portanto, ele trata os autores como deuses cujas revelações seriam escritas em papel ao invés de serem inscritas nos seres e nas coisas, oferecendo, entretanto, o mesmo valor sagrado que se refere ao caráter extremamente significante que, por razões metodológicas ou ontológicas, não se poderia, por hipótese, dispensar de lhes reconhecer nos dois casos [a saber, o caso do universo primitivo, e o caso das teorias modernas da documentação].²⁷

Quem vai responder a essa resposta?, pergunta o personagem do filme de Werner Herzog.²⁸ Tentar-se-á responder a resposta de Claude Lévi-Strauss, bem como os problemas acima anunciados, mediante a descrição de cenas que retratam a vida de um arquivo e os seus habitantes.²⁹



²⁷ Lévi-Strauss 2007 [1962]: 296, nota 87

²⁸ Cf. Viveiros de Castro & Sztutman (2007: 135).

²⁹ Cf. Agamben (2007); Moutu (2007); Price (2007, 2010).



Figura 1: a sede do IEB, entrada.
Fonte: Batista, 1997.



Figura 2: o Arquivo, sala de consulta.
Fonte: Batista, 1997.

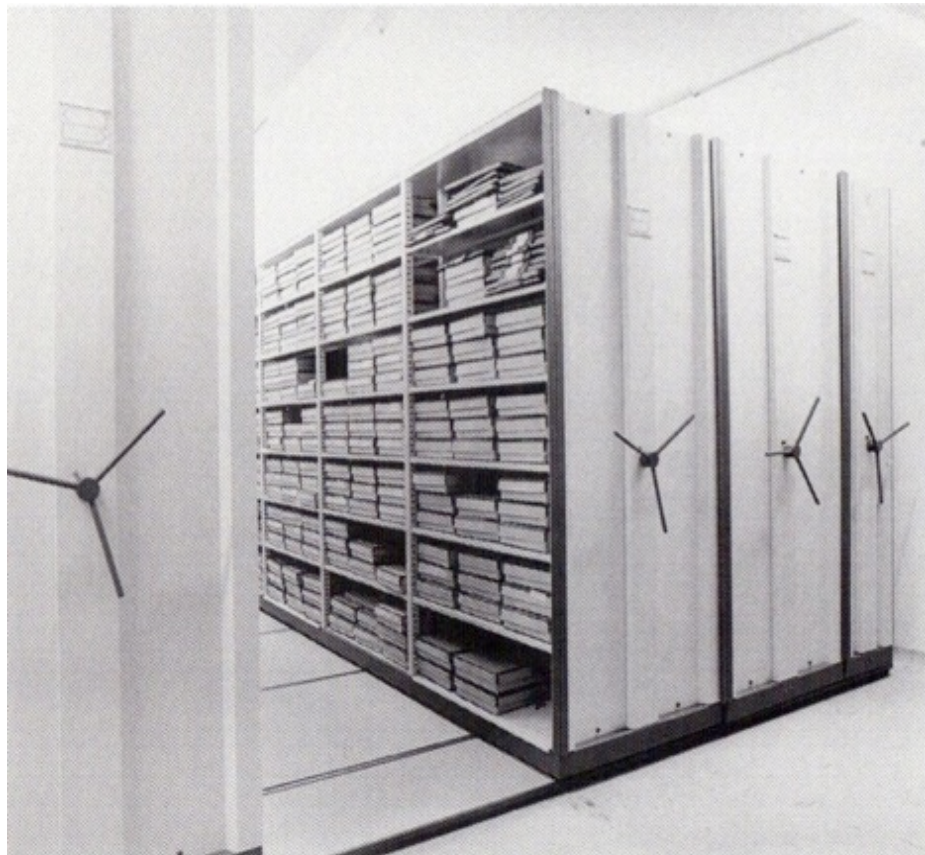


Figura 3: o Arquivo, guarda do acervo.
Fonte: Batista, 1997.

ACERVO DO IEB – CRONOLOGIA DA FORMAÇÃO

1962	Yan de Almeida Prado (compra)	A (1500)	B (10000)	
1968	Mário de Andrade (compra)	A (30000)	B (17624)	C (1200)
1968	Alberto Lamego (transferência)	A (4062)	B (3750)	
1969	"Guerra do Paraguai" – Jorge Tibiriçá Filho (compra)		B (375)	
1969	Fernando Mendes de Almeida (doação)	A (700)		
1970	Fernando de Azevedo (doação)	A (16000)		
1971	Juarez Bezerra de Menezes (doação)	A (3600)	B (6221)	
1973	João Guimarães Rosa (compra)	A (20000)	B (3500)	
1977	José Feliciano de Oliveira (doação)		B (7794)	
1980 e 1994	Graciliano Ramos (doação)	A (15000)	B (2000)	C (16)
1983 e 1984	Alfredo Ellis Jr. (doação)		B (2200)	
1984	Freitas Valle (doação)	A (900)		
1987	Theon Spanudis (legado)	A (2450)	B (4000)	
1989	Maria Thereza L. de Arruda Camargo (doação)			C (31)
1989	Anita Malfatti (doação)	A (2000)		C (500)
1990	Ernani Silva Bruno (doação)	A (32000)	B (4000)	
1990	Pierre Monbeig (doação)	A (1200)	B (1200)	
1990 e 1992	Carlos Alberto Passos (doação)			C (22)
1991	Raul de Andrada e Silva (legado)	A (5580)	B (2500)	
1991	Bernardino Ficarelli (doação)			C (226)
1992	Waldisa Russio (doação)	A (30000)	B (1500)	
1992 e 1994	Mariana Quito (doação)			C (188)
1994	Isaac Nicolau Salum (compra)		B (3442)	
1994	Hélio Lopes (legado)		B (1663)	
1995	Uacury Ribeiro de Assis Bastos (doação)		B (1000)	
1995	John Wilson da Costa (doação)	A (3600)		
1996	Osman Lins (doação)	A (3500)		
1962-1995	Pequenas coleções, compras, doações e permutas	A (70000)	B (30000)	C (60)

A= Arquivo (nº de documentos); B= Biblioteca (nº de volumes); C= Coleção de Artes Visuais (nº de obras de arte).

Tabela 1: Acervo do IEB, cronologia da formação. Fonte: Batista, 1997.

1.1. Bastidores: descobertas, encontros e reviravoltas

Quem sabe o que mais poderia vir à luz dentre todas essas páginas?

Tout la Mémoire du Monde.
Filme de ALAIN RESNAIS, 1956

Entre os anos de 2006 e 2007, frequentei o IEB como estagiário do Arquivo.³⁰ À época, cursava as últimas disciplinas da graduação em Ciências Sociais ainda sem saber ao certo qual seria o tema do projeto de pesquisa caso ingressasse na pós-graduação e sequer imaginava que o estágio poderia resultar em uma via de acesso privilegiado àquele universo por meio de uma posição restrita ao pessoal que trabalha no Arquivo, na Biblioteca e na Coleção de Artes Visuais.

Logo nos primeiros dias percebi que os *acervos* de um arquivo, em sua íntegra, não estão ao alcance dos visitantes de museus ou institutos quaisquer, sendo por conseguinte improvável que se conheçam as relações insuspeitas dos documentos entre si, nos locais em que se encontram, bem como as relações de tal ou qual *coleção* em face das demais. Não costumam ocorrer aquelas descobertas inesperadas de quem se depara com um livro surpreendente pelo qual (todavia) não se procurava ao percorrer a esmo as estantes de uma biblioteca.

Imagine o leitor o que poderíamos descobrir se as nossas bibliotecas fossem como a de Aby Warburg. Sua organização seguia a lei do bom vizinho, segundo a qual a solução para um problema não estaria no livro procurado, mas naquele que estivesse ao lado. Warburg fez de sua biblioteca “uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. Como um verdadeiro labirinto, a biblioteca conduz o leitor ao seu objetivo, desviando-o, de um ‘bom vizinho’ a outro, em uma série de *détours* [rodeios].”³¹

³⁰ As atividades de estágio foram desenvolvidas no projeto “Elaboração dos Instrumentos de Pesquisa dos Novos Acervos do Arquivo Cultural,” IEB-USP, durante o período de maio de 2006 a julho de 2007.

³¹ Agamben 2007: nota 9, 161-2

Para consultar a documentação do Arquivo [do IEB] é necessário inscrever-se de acordo com o objetivo do trabalho. O acesso à documentação será feito mediante consulta aos instrumentos de pesquisa. O Arquivo esclarece quanto ao uso adequado dos documentos e oferece informações sobre as possibilidades de reprodução em xerox, fotografia ou microfilme, conforme o tipo de documento, seu estado de conservação e as cláusulas específicas de cada fundo, do Arquivo e do IEB.³²

Lembro-me que no primeiro dia de estágio recebi o livro *ABC do IEB* (Batista 1997) e que me foi pedido que o lesse por inteiro. Durante a semana, quatro horas por dia, fiquei em companhia da atendente da sala de consulta, substituindo-a quando preciso. Ao meu redor havia pesquisadores de teoria literária, linguística, história e geografia. Em uma dessas ocasiões, um doutorando da Universidade Federal da Bahia solicitou os catálogos das *coleções* de folhetos de cordel. Na ausência da atendente, tentei em vão encontrá-los e pedi que aguardasse um minuto. Fui até a sala da responsável pelo Arquivo perguntar a respeito e ouvi que a maioria desses folhetos não possuía catálogos atualizados, ainda que estivessem listados como parte integrante dos *fundos pessoais* do Instituto. Primeira lição: o que não está catalogado não pode ser consultado. – “Não se pode confiar nas pessoas! Imagine se os manuscritos são levados!? Alguém precisa ficar lá para ver se todos estão usando luvas, se guardaram as canetas,” disse a chefe do Arquivo.

Voltei à sala de consulta, interrompi a leitura e fiquei de olhos atentos no que faziam os pesquisadores. Até aquele momento, não havia percebido que o legado de personagens tão prestigiados poderia ficar sob a minha modesta vigília. Comecei a imaginar um sem número de coisas: como seria a letra de alguém como Mário de Andrade? O que revelariam os rascunhos de Guimarães Rosa? O que teriam conversado Mário de Andrade e Anita Malfatti nas cartas que por tanto tempo trocaram? Ao passar em revista os catálogos do Arquivo, pensava: quem me dera conhecer esses documentos!

Após o primeiro mês de treinamento na sala de consulta, fui informado de que o estágio no Arquivo se daria em companhia de outros bons vizinhos: coleções de folhetos de cordel. Folhetos esses que partilham estatuto similar aos demais objetos guardados no Arquivo: são vistos através da figura de seus colecionadores e não à luz do que eles mesmos enunciam. A título de exemplificação, os folhetos do *fundo pessoal* de Mário de

³² Batista *op. cit.*: 71

Andrade são elementos que municiam os pesquisadores a traçar o *perfil* do intelectual em seu diálogo e interesse por tal poética popular, seja a partir do contexto em que teria se dado a coleta, seja pela *marginália*³³ ou, ainda, pelas referências (diretas ou indiretas) a tais documentos em suas obras. Ao ilustrar a figura de um autor, os documentos assim dispostos em função de uma pessoa revelam um modo de entendimento que os subjugam à figura autoral e à biografia de quem por eles se interessou.

Ao inventariar e catalogar os folhetos se deveria, portanto, respeitar as listas que porventura existissem, como aquelas feitas pelos próprios colecionadores segundo seus critérios particulares. Sem dúvida, observar os modos pelos quais Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos organizaram as *coleções* de seus *fundos pessoais* é bastante interessante. Mário de Andrade chegou a fazer alguma classificação dos folhetos de cordel que colecionou, apesar de não acreditar nos gêneros puros, a que chamava de *retoriquice besta*. Classificou-os em desafios, narrativas, romances históricos e líricos, abecês, trovas, glosas, motes, gírias e diálogos. O objetivo era publicar uma grande obra sobre cultura popular cujo título seria *Na Pancada do Ganzá*,³⁴ desejo revelado em carta ao amigo Manuel Bandeira, em 1930. O trabalho com tais coleções, previamente organizadas, precedeu a classificação das coleções que se originaram de doações ao IEB e que não continham nada além de listagens sumárias de seus folhetos.

Enquanto se trabalhava, os estagiários contavam uns aos outros os achados do dia. Divertíamos-nos com nossas “caixas de Pandora” a revelar curiosidades e minúcias de cartas, rascunhos, gravuras, cadernetas e estudos para obra dos personagens cujos documentos nossas atividades visavam preservar, classificar e organizar para a consulta dos pesquisadores que visitam o Instituto. Essas conversas e seus motivos juntavam-se a uma gama de informações vedadas à publicação em razão das restrições colocadas pelas famílias dos proprietários originais daqueles documentos quando de sua venda ou doação ao IEB. Muito embora o Instituto tenha caráter público, nem tudo o que está sob sua guarda pode ser consultado e essas restrições se aplicam desde a correspondência até outros documentos de cunho particular, em um curioso contrassenso em que ora se

³³ *Marginália*: Anotações feitas às margens de um livro ou impresso qualquer. Mário de Andrade cultivava o hábito de tecer anotações às margens dos livros que lia, preferindo descartar seus estudos preparatórios e as versões manuscritas de suas obras publicadas. Este é o caso de um acréscimo feito à margem do livro *Vom Roraima zum Orinoco*, de Koch Grünberg (1924), sobre os mitos da Amazônia. Num dado momento, o livro conta a história de um deus da região, chamado Macunaíma. A anotação de Mário mostra a apropriação dessa leitura: “Aproveitar bem esta lauda para demonstrar falta de caráter e cinismo de Macunaíma.” (Andrade *apud* Pino & Zular 2007: 26)

³⁴ Cf. Lopez (1972).

perfaz e se divulga a figura de uma pessoa ilustre em torno de suas obras, ora se priva uma parte de sua biografia (também ali depositada) do conhecimento do público.

Se os estagiários dedicados aos *fundos* e *coleções* modernistas saíam do Arquivo como que carregando consigo o *mana* daqueles personagens e alguns de seus segredos, via-me como alguém que trabalhava com os documentos menores de um instituto moderno, imagem de certo modo endossada pela pouca estima por eles nutrida, posto que sequer eram expostos e raramente procurados por quem quer que seja. Os folhetos do *Fundo Mário de Andrade* estavam em uma tal condição que alguns sequer podiam ser retirados de seus envelopes, tendo em vista o estado avançado de decomposição do papel, frágil e quebradiço. Foi assim que teve início a digitalização de cada um dos 97 folhetos datados do início do século XX aos idos de 1970. O trabalho foi feito sob a orientação do pessoal do Laboratório de Restauro, ambiente este que passei a frequentar. Esta experiência fecundou o interesse antropológico que aos poucos nascia, alimentando-o com a chegada ao IEB do *acervo* dos folhetos de cordel pertencentes ao espólio da massa falida do Banco Santos, de Edemar Cid Ferreira.³⁵

Os folhetos passaram a ser a companhia de todas as manhãs de trabalho. Após me identificar ao porteiro do IEB e saudar os colegas de trabalho no Instituto, dirigia-me à sala de consulta (vide fig. 2, acima) em que são guardados os pertences pessoais dos visitantes do setor. Em posse dos catálogos, caminhava pelo corredor de onde se avista, através de paredes de vidro, o pessoal do Restauro, chegando por fim à antessala do Arquivo. Dali em diante, outro corredor conduz à sala fria onde estão depositados os documentos. A cada vez que a sua porta se fechava era como se adentrasse em uma cripta ou algum tipo de relicário, pois uma parcela da vida de Guimarães Rosa,

³⁵ Em matéria do caderno “Economia & Negócios” do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 28 de janeiro de 2011, a história recente desses documentos foi assim descrita: “Onze mil obras de arte que formavam o acervo de Edemar Cid Ferreira estão sob regime de sequestro judicial desde 18 de fevereiro de 2005, quando o ex-banqueiro foi condenado a 21 anos de prisão por crimes contra o sistema financeiro e lavagem de dinheiro. Quase todas as peças já estão sob custódia e à mostra em museus de São Paulo. Outra parte do patrimônio, cerca de 900 itens que ainda ornam a mansão da qual Edemar foi desalojado, terá o mesmo destino por ordem do juiz Fausto Martin De Sanctis, da 6.ª Vara Criminal Federal. De Sanctis confiscou a coleção – pinturas, quadros, fotografias e vasto registro de arqueologia e etnografia – para evitar seu desmonte e ocultação. Desde o início da ação contra o ex-controlador do Banco Santos, o juiz já destinou cerca de 10 mil peças “para guarda provisória e obrigação de expor” a museus e centros culturais de São Paulo – Museu do Ipiranga/USP, Museu de Arte Sacra, Centro Cultural da Marinha, Museu de Arqueologia e Etnografia, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu de Arte Contemporânea (MAC) e Secretaria de Estado da Cultura. Após o trânsito em julgado – sentença definitiva – as obras deverão ser integradas para sempre à galeria dos museus. ‘A luta por essas obras é de todos nós,’ assinala De Sanctis, ‘Obra de arte tem uma importância vital para toda a sociedade. É cultura, é educação, reafirmação de valor. É registro histórico, é tudo.’” Matéria disponível no sítio eletrônico <<http://tinyurl.com/3eyl3a6>>, acesso em 20/02/2011.

Graciliano Ramos, Osman Lins, Caio Prado Júnior e tantos outros intelectuais e artistas ficava ao alcance das mãos e a apenas alguns giros das alavancas que abrem os seus aposentos, que são os armários de correr (vide fig. 3, acima). Abertos os armários onde se encontram os folhetos de cordel, reunia-se uma porção deles e se fazia o caminho de volta à sala de consulta. De envelope a envelope, apagava-se cuidadosamente o código identificador da página de rosto do folheto, outrora feito a lápis, conferindo-os nas listas que acompanhavam as caixas de sua respectiva *coleção*. Todo o *acervo* foi submetido a um tratamento adicional, que consistiria na retirada de grampos metálicos, higienização, confecção de envelopes de pH neutro e nova catalogação.

As ilustrações estampadas em suas capas, bem como os seus títulos, sempre muito atraentes, fizeram-me ler boa parte do montante. Como não conhecia esses impressos, causou-me surpresa o fato de que fossem escritos em versos, como poesias. Como um povo que foi historicamente descrito como vítima do analfabetismo pode ter desenvolvido um gosto tão particular por um tipo de poesia impressa, vendida a preços tão baixos e com tiragens tão expressivas? Em conversa pessoal com Mauro W. B. de Almeida, antropólogo e professor da Unicamp que defendeu dissertação de mestrado sobre o tema em 1979, ouvi que ele também nunca soube interpretar muito bem o que acontecera no Nordeste. Disse-me que ao mesmo tempo em que fazia sua pesquisa de mestrado, mantinha algumas atividades na Editora Abril e quando contava às pessoas da editora que um único folheto de sucesso costumava ter tiragens de 10.000 exemplares, ninguém parecia acreditar que isso fosse possível numa região de analfabetos. Até por que o enigma passa ao largo de hipóteses como a de Antonio Candido (1976) para a formação da literatura brasileira, segundo a qual o público interessado em literatura no Brasil compunha-se originalmente de iletrados e ouvintes, por um lado, enquanto que de outro restavam alguns poucos escritores, sem diálogo efetivo com a massa. Da leitura dos folhetos se pode inferir que tal hipótese diz pouco sobre a sua singularidade. A alegada universalidade da interpretação de Antonio Candido parece não resistir ao confronto com textualidades outras, pois indígenas e os ditos populares não teriam os seus próprios meios poético-literários?

Certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação de um estilo realmente escrito para ser lido. A grande maioria de nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. O escritor se habituou a

produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação de grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou um público suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas elites.³⁶

Contrário à análise de Lévi-Strauss (2006) sobre a passagem do mito ao romance, quando declara que o folhetim é o “último estado de degradação do gênero romanesco,” imagino que se poderia, alternativamente, partir do princípio de precaução de Marcel Mauss (1967): despir-se de noções gerais. É por essa razão que não será traçado paralelismo entre a compreensão dos folhetos em face do que já se disse acerca de gêneros afins, inclusive na Antropologia praticada sob o viés estruturalista.

[O folhetim,] trata-se de um gênero literário que retira sua substância degradada de modelos cuja pobreza cresce à medida que se afasta de obras originais. Nos dois casos, a criação provém de imitações que desnaturam progressivamente suas fontes. Não é só isso: a construção análoga do mito de episódios soltos e do folhetim resulta de sua sujeição a formas muito curtas de periodicidade. A diferença é que, num dos casos, a periodicidade curta provém da natureza do significado e, no outro, é imposta de fora, como exigência prática do significante: a lua visível, por seu movimento aparente, e a imprensa escrita, por sua tiragem, obedecem a uma periodicidade cotidiana, e as mesmas imposições formais se aplicam, para qualquer narrativa, à necessidade de significar a primeira ou de se fazer significar pela segunda.³⁷

Curiosamente, alguns folhetos não possuem autor declarado, outros apenas o nome de seus editores proprietários ou, então, a identificação “Literatura de cordel” no pé de página das capas. Desde o primeiro folheto lido, ficou evidente o meu analfabetismo em matéria de poética de cordel. A cadência da leitura dos textos em prosa, aprendida desde muito cedo com os livros escolares, parecia não se adequar à leitura daqueles versos. Menos porque não se conhecia poesia, mas principalmente porque o gênero poético faz ressoar uma fala estrangeira. Impossível não lembrar os livros, novelas e contos de Guimarães Rosa, nos quais se penetra na exata medida em que se começa a lê-los em voz alta, como quem os fala adivinhando o sotaque dos

³⁶ Candido 1976: 81, 85

³⁷ Lévi-Strauss 2006 [1968]: 116-118

personagens. No caso dos folhetos de cordel, a surpresa era ainda maior em virtude da musicalidade que parece embeber cada rima. É como se ao ler um folheto, o leitor fosse obrigado a passar da fala à entoação cantada de seus versos, segundo um ritmo um tanto familiar a qualquer habitante da região sudeste do Brasil: o repente, popularizado e difundido por migrantes nordestinos.³⁸ – “Obra para cantar ao som da viola,”³⁹ diz o subtítulo de um *Marco Parahybano*.

- | | |
|---|--|
| <p>(1) Afinei minha viola
Sentei-me nesta cadeira
Com vontade de cantar
Para divertir um pouco
O povo desta ladeira.</p> | <p>(4) Mesmo sem consentimento
De quem me havia creado
Tentei conhecer o mundo
Por fora do meu Estado
Fui parar em Pernambuco
Onde fiquei situado. [...]</p> |
| <p>(2) Vou dizer primeiramente
Uma couza pouca vista
Só sei cantar obra feita
Porque não sou repentista
Sou poeta pensador
Que pouca fama conquista</p> | <p>(5) Foi um serviço importante
Feito com intelligencia
Trabalho testemunhado
Por uma nobre assistencia
Além de ter protecção
Da Divina Providência.</p> |
| <p>(3) Eu ainda era criança
Tendo pouco entendimento
Quando ouvi cantar um Marco
Na festa de um casamento
Fiquei muito admirado
Com esse acontecimento.</p> | <p>(6) Obra de muita sciencia
O trabalho foi cruel
Durante dezoito annos
Tudo ficou no “livei”
Fiz tudo como queria
A sorte me foi fiel.</p> |

³⁸ João Miguel M. Sautchuk lembra que, “embora cantoria e cordel sejam artes muito próximas em sua história e em sua prática, trata-se de artes claramente distintas, que constituem campos de atuação próprios. Além disso, embora compartilhem padrões estéticos e formais, bem como referenciais simbólicos assentados em temáticas tradicionais, essas duas formas de poesia exigem algumas habilidades diferenciadas: a cantoria, arte improvisatória, requer a agilidade de pensamento e um senso rítmico mais apurado para a criação de estrofes de caráter predominantemente lírico e trovadoresco, enquanto o cordel requer do poeta uma capacidade de criação de narrativas completas, com começo, meio, fim e moral da história.” (2010: 167, nota 1) Ver também a tese de doutorado do mesmo autor (Sautchuk 2009).

³⁹ Adão Filho 1921: capa, *et seq.*

Se o “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende,”⁴⁰ como quer Riobaldo no Grande Sertão: Veredas, talvez aí tenha despertado o devir-etnógrafo do estagiário que nada conhecia a respeito daquilo que via e ouvia, senão a curiosidade e o desejo de apre(e)nder essas vozes que podiam ser ouvidas ao longe por intermédio das páginas amarelecidas dos folhetos de cordel. A maestria do etnógrafo nada mais é (ou deveria ser) que a sua disposição a aprender com outrem. Nesse sentido, encontrar a experiência etnográfica de autores tais João Adolfo Hansen (2000) liberou a pesquisa de alguns vícios. Podemos ir a outro lugar: desambientando o pensamento para sair da contingência, dos atavismos nocionais adquiridos ao longo do curso de Ciências Sociais, como aquele que afirma que o conhecimento é prerrogativa de quem observa o que os outros fazem segundo leis que desconhecem. Problema que se dissolve quando o discurso daqueles com quem aprendemos é visto, por si só, como discurso sábio; discurso que não se resume à sua suposta infância, uma vez que produziu outra inteligibilidade.⁴¹ Daí que Riobaldo possa ser uma

Espécie de Macunaíma a sério, [pois] por sua boca passa o mito como vontade de fundar uma origem a partir da qual representações imaginárias, formações ideológicas se intertextualizam e, fazendo-se como fala, dão-se como história na estória. (...) Quando produz certa percepção selvagem – principalmente em personagens de sua eleição, como crianças, loucos, bêbados, desqualificados – ele [João Guimarães Rosa] o faz desconstruindo o imaginário acumulado sobre o sertão, evidenciando que este não é natureza como tanta vez a ficção romântica ou naturalista quis fazer crer, mas meramente um diverso cultural dotado de historicidade própria, cujos códigos passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela, no que se revela antropólogo em tempos etnocêntricos.⁴²

Inegável a fertilidade desta relação insuspeita com o bom vizinho de Arquivo, pois as palavras de Rosa são prenhes de um frescor capaz de arejar o entendimento da poética que deitou as suas raízes nos mesmos territórios sertanejos em que se aventurou o médico-escritor.

⁴⁰ Rosa 2006: 310

⁴¹ Cf. Jullien (2000: 83).

⁴² Hansen 2000: 33-35

Tal o arrepio sentido por Márcio Goldman (2003) e um de seus amigos-informantes em Ilhéus ao ouvirem os tambores dos mortos, qual não foi a minha admiração quando passados mais de dois anos desde o início das atividades no Arquivo, pude ver e ouvir o poeta José Costa Leite entoar versos de suas poesias com o mesmo ritmo que eu as cantara em silêncio ao folhear o primeiro folheto na sala de consulta, em companhia de pesquisadores e visitantes. Ritmo este que ninguém havia me ensinado e que se irradia de seu suporte de inscrição.⁴³ Enquanto o mestre José Costa Leite declamava as suas poesias, em meio a gravuras entalhadas em madeira e inúmeros folhetos que preenchem a sua modesta oficina de trabalho, o aprendiz de etnógrafo via-se em *flashbacks* que se alternavam entre a experiência das primeiras leituras no Arquivo e a apresentação feita pelo poeta nonagenário em sua própria casa, na pequena cidade de Condado (PE), em torno de suas obras e de um par de *formões*⁴⁴ para entalhe de que muito se orgulha por os ter comprado em uma viagem a Paris, onde foi homenageado com uma exposição no Ano do Brasil na França, em 2005.⁴⁵

A partir do trabalho com os folhetos no Arquivo foi possível perceber a inadequação da classificação do gênero poético que Luís da Câmara Cascudo (1971) tão oportunamente caracterizou como folhetos de assuntos infinitos. De posse dos *ciclos temáticos* presentes nas listagens dos *fundos pessoais* se deveria inferir o tema de cada folheto através de seus títulos e gravuras para, em seguida, compilá-los em ciclos tais os de *Anti-Heróis, Bichos, Cangaço, Diabo, Metamorfose, Moralidade, Pelejas, Profecias, Valentia, Vários* etc. Nesse matiz de ciclos talvez não haja designação mais adequada que a deste último: *Vários*; e isso por que um mesmo folheto pode conter todos os ciclos em seus versos. Como, então, classificar em um único *ciclo* folhetos de assuntos infinitos? Pois ao falar de Lampião, fala-se de cangaço mas também do diabo que o recebe no inferno, de sua moral imprópria inclusive aos olhos deste anjo caído, anti-herói que

⁴³ Tim Ingold oferece um rico panorama etnográfico da distinção entre a fala e o canto, descrevendo o paulatino silenciamento das práticas de leitura na modernidade. Cf. *Lines: a brief history* (2007), especialmente os capítulos 1 (“*Language, music and notation*,” pp. 6-38) e 5 (“*Drawing, writing and calligraphy*,” pp. 120-151).

⁴⁴ Ferramenta manual de carpintaria feita de metal, de extremidade chata e cortante, e cabo geralmente feito de madeira. Utilizada por carpinteiros e marceneiros para abrir cavidades na madeira.

⁴⁵ Em 2005, nas festividades do ano do Brasil na França, José Costa Leite teve a oportunidade de conhecer Paris, onde participou de uma exposição de xilogravura e cordel. Foi à cidade de Gravelines, onde ministrou oficina de gravura, visita guiada e inscreveu seu nome no livro *Du marché au marchand: la gravure populaire brésilienne*, organizado pelo brasileiro Everardo Ramos (2005), numa edição do *Musée du dessin et de l'estampe originale*.

sempre foi nos sertões que o viram cometer atos de valentia entrecortados por crimes de toda sorte.⁴⁶

Tais *ciclos* são fruto tanto de propostas de quem colecionou folhetos e os organizou a partir daquilo que julgavam ser os seus temas, quanto de pesquisas levadas a cabo por folcloristas e teóricos literários tais Câmara Cascudo, Ariano Suassuna, Raymond Cantel, Manuel Diegues Jr., Orígenes Lessa, dentre outros. Apesar das críticas feitas por alguns estudiosos, essa prática persiste e orienta não só o entendimento institucional acerca dos documentos que abriga – no que o IEB não é exceção, mas antes caso correspondente à regra –, bem como o acesso de pesquisadores e consulentes ao mesmos.

Eduardo Diatahy de Menezes propôs o abandono dessa prática classificatória, mas ao mesmo tempo se vê forçado a reconhecer a importância de um viés classificatório para fins analíticos. Lançando mão de uma tipologia ancorada na reconstituição histórica da poesia e da identificação de períodos característicos aos processos de produção dos folhetos, que o autor prefere chamar de “narrativa popular em verso,”⁴⁷ ele sintetiza de modo perspicaz o cerne da questão:

O assunto ou tema não constitui uma unidade elementar, mas um complexo; ele não é constante, mas variável; e tomá-lo como ponto de partida no estudo das narrativas populares é praticamente impossível. Assim, levando em conta esses aspectos ou princípios básicos, força é reconhecer que tais classificações, tão caras à nossa tradição letrada quando se trata de aplicá-las às manifestações da cultura popular, sempre alteram a natureza do material estudado.⁴⁸

Por mais que a Antropologia tenha preferido relegar ao seu passado às práticas do colecionismo etnográfico que a fundaram, bem como o fizera com o conceito de folclore e afins, é inegável que as coleções reunidas em institutos e museus acabam por absorver o efeito de realidade expresso por teorias antropológicas – e acadêmicas, em geral – acerca do que são e de como devem ser compreendidos esses objetos. Veja-se o exemplo dado por Sally Price ao se referir às salas de exposição do *Musée du Quai Branly*, em Paris:

⁴⁶ Monteiro, D. *Vida e morte de Lampião*. Olinda (PE), sem editor proprietário, 1974, 22 p. Folheto sob guarda do Arquivo IEB-USP, Coleção IEB-II.

⁴⁷ Menezes 2003: 87-88

⁴⁸ Menezes *op. cit.*: 84. Neste sentido, ver também o estudo de G. Bollème (1975). *La Bible Bleue: anthologie d'une littérature populaire*. Paris: Flammarion.

Deparamo-nos, repentinamente, com uma ‘mudança de marchas’ na exposição, uma vez que ela se torna um fórum para teorias antropológicas planejado por um curador com base em seus estudos sobre Claude Lévi-Strauss. O tema predominante nesta área é “Transformações Transversais” – ou, nas palavras de um dos meus entrevistados, “estruturalismo *fast-food*.” Citados entre aspas ou assinados “E.D.,” os rótulos apresentam a visão que Emmanuel Désveaux deve ter elaborado em uma publicação acadêmica de distribuição limitada. – “Objetos vindos de diferentes populações, sejam eles próximos ou distantes no espaço e no tempo,” diz-se aos visitantes do museu, “assemelham-se uns aos outros através de sua forma e função. Eles compõem grupos de transformação, símbolos da singularidade dos artefatos ameríndios; mesmo antes de serem instrumentos, em si, eles são vistos como instrumentos de significado.” (...) Populações nativas de todo o hemisfério ocidental são assim unidas como variações sobre um tema, em uma homenagem ‘maneirista’ [*near-manic*] ao mestre da antropologia francesa do século XX.⁴⁹

No Instituto de Estudos Brasileiros ocorre a mesma transdução, ou seja, é como se a apresentação dos objetos ao público passasse por um processo físico por meio do qual a sua energia é transformada em outra de natureza distinta. Os objetos reunidos em vida por intelectuais e artistas como Mário de Andrade são apresentados ao público segundo os olhos de seus colecionadores, turvando as possíveis singularidades de cada artefato em favor de uma *persona* e de suas teorias. De uma coisa o visitante do IEB pode estar certo: se por acaso não puder visitar a exposição ora em cartaz, ainda assim poderá retornar e rever boa parcela das mesmas obras quando quiser, pois os arautos do modernismo sempre saem de seus arquivos para passear à vista do público. Os oftalmologistas, ou curadores, buscam a ótica das personalidades e raramente se ocupam da ótica das coisas, como quem diz: – Você, visitante, verá os objetos desta exposição assim como o colecionador as via e esta é a maneira adequada de vê-las.

Ao consultar a responsável pelo Arquivo, chegamos à conclusão de que eu deveria passar os olhos no teor de cada folheto a fim de apreender aquilo que seus versos dizem. Tal alternativa, que certamente não está isenta da arbitrariedade das tipologias empregadas, resultou na classificação de uma poesia arredia à ideia de índice e em catálogos que tomam um ou outro de seus aspectos, título ou mote, como expressão de um viés monotemático inexistente. Quase sempre rimados em estrofes de seis versos – chamadas de *sextilhas* ou *obra de seis pés* –, os folhetos dão mostras da capacidade de seus poetas/gravuristas em submeter todo e qualquer assunto ao estilo

⁴⁹ Price 2007: 166-167. Tradução minha.

de suas narrativas: um gênero poético baseado em uma inscrição ordenada da fala na escrita que, entre versos e imagens, enreda saberes e personagens diversos.⁵⁰

No vai-e-vem dos armários, outro bom vizinho revelaria um pouco mais sobre aqueles folhetos. Um livro dedicado ao *Fundo Villa-Lobos* (Matos 2002) mencionava a origem da *coleção* de Mário de Andrade, a qual teria surgido das sucessivas viagens empreendidas por músicos e compositores ao Norte e Nordeste, patrocinadas pelos mecenas Arnaldo e Carlos Guinle, com vistas a formular uma antologia do folclore. Edilene Matos (2002) descreve que Heitor Villa-Lobos foi convidado a organizar e sistematizar nosso folclore de música e poesia, tarefa cujos resultados pretendia reunir e publicar em três volumes: o primeiro sobre música, o segundo e terceiro sobre poesia e dança.

Já muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical. Desde os índios até os chorões, como também de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons. (...) Tinha, meu caro, uma promessa indeclinável perante minha própria consciência de artista. Foi quando, meu particular amigo Dr. Arnaldo Guinle me convidou, em Paris, para organizar e sistematizar o nosso folclore de música e poesia, sobre o qual já dispunha ele de grande quantidade de dados e documentos, mandados colher em todo o Brasil e que lhe custaram muitos contos de réis. (...) Aceitei o encargo e compreendi logo que não deveria tratar tão somente do folclore da música e da poesia, mas também do da dança. Pus-me então a elaborar a grande obra em que estou empenhado e que compreenderá três volumes. O primeiro, unicamente sobre música, terá cinco capítulos: folclore dos índios, dos caboclos, dos pregões, das crianças e dos chorões. O segundo e o terceiro volumes, sobre poesia e dança, serão divididos em três capítulos: folclore das matas, dos sertões e das capitais.⁵¹

⁵⁰ Em seu *Concerto a céu aberto para solos de aves*, o poeta Manoel de Barros disse a propósito de seus versos que “poesia é ocupação da palavra pela imagem. Poesia é ocupação da imagem pelo ser” (Barros 1991: 28), o que nos faz lembrar o “Mire veja” empregado por João Guimarães Rosa ao descrever as cenas contadas por Riobaldo: “De devagar, vi visagens” (Rosa 1986: 50). Não arriscaria aqui uma generalização dessa presença marcante da imagem na prosas e poéticas sertanejas, mas quiçá se possa conjecturar que também a poesia de folhetos partilhe desse estilo de escrita composto em vi(s)agens, no seu caso, versadas na letra e no traço das xilogravuras que as estampam. Para uma análise mais elaborada sobre a relação da gravura com o universo poético dos folhetos de cordel, ver Ramos (2000, 2005).

⁵¹ Entrevista de Villa-Lobos a Alcântara Machado, *Jornal do Comércio*, 25/01/1925, *apud* Matos 2002: 21

Heitor Villa-Lobos deu início ao projeto em 1927, mas parece ter preferido ceder o material a Mário de Andrade por se encontrar, naquele momento, envolvido com outros trabalhos. Diz-se que a opção por Mário teria sido também determinada pelo notório e entusiasmado envolvimento deste com o resultado das viagens que empreendeu ao Norte e Nordeste do Brasil.⁵² Segundo Ruth Terra (1981), o material foi entregue a Mário de Andrade por Villa-Lobos em 1929.

Dentre uma centena de títulos que compõem a coleção de folhetos, um em especial chamou minha atenção. O folheto intitulado *Os Milagres do Bento de Beberibe e o Enterro da Medicina!* (Batista 1913) narra os feitos de um curandeiro chamado Bento, que por ocasião de seus milagres passou a rivalizar com a classe médica da cidade de Recife (PE), despertando críticas e a ira destes que à época perdiam a clientela e viam abalado o monopólio das práticas de cura e medicação. Os feitos de Bento de Beberibe também foram versados pelo célebre poeta Leandro Gomes de Barros, considerado por Carlos Drummond de Andrade como o príncipe dos poetas brasileiros. O folheto *Bento, o milagroso de Beberibe* também se encontra na coleção de Mário de Andrade e traz em sua capa uma figura do afamado curandeiro.⁵³

Em 1913, certamente mal informados, 39 escritores, num total de 173, elegeram por maioria relativa Olavo Bilac príncipe dos poetas brasileiros. Atribuo o resultado à má informação porque o título, a ser concedido, só podia caber a Leandro Gomes de Barros, nome desconhecido no Rio de Janeiro, local da eleição promovida pela *Revista Fon-Fon!*, mas vastamente popular no norte do país, onde suas obras alcançaram divulgação jamais sonhada pelo autor de Ouvir Estrelas. (...) Um é poeta erudito, produto de cultura urbana e burguesia média; outro, planta sertaneja vicejando a margem do cangaço, da seca e da pobreza. Aquele tinha livros admirados nas rodas sociais, e os salões o recebiam com flores. Este espalhava seus versos em folhetos de cordel, de papel ordinário, com xilogravuras toscas, vendidos nas feiras a um público de alpercatas ou de pé no chão.⁵⁴

⁵² Cf. Valentini (2010).

⁵³ Ambos os folhetos encontram-se transcritos, na íntegra, na Parte III da dissertação.

⁵⁴ Drummond *apud* Alves 2001: 20

Pernambuco é um Estado
Aonde tudo se apoia
E quasi todos os annos
Vem de novo uma pinoia,
Este anno em Beberibe
Milagre já está de boia.

O que já morreu está morto
E que escapou não morre,
Devemos aproveitar
Enquanto o alambique corre,
Ainda que a morte venha
Tem o Bento que soccorre.

Um dia desses, eu vindo
Da Fabrica Camaragibe,
De volta vi muita gente
No cães de Capiberibe,
Tudo dizia a um tempo:
- Tem um santo em Beberibe.



Figura 4: capa do folheto de Leandro Gomes de Barros, "Bento - o milagroso de Beberibe," 1912, documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

Na caixa dos folhetos do Fundo Mário de Andrade há outro que retrata os milagres da Santa de Coqueiros. Curiosamente, Mário de Andrade afixou um recorte de jornal junto à contracapa do folheto, no qual se pode ler que a Santa suscitou cuidados até mesmo por parte da polícia, dado o contingente de romeiros que a procuravam diuturnamente.



Figura 5: capa do folheto “Manoelina benzendo um paralytico,” sem autor, sem data, documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

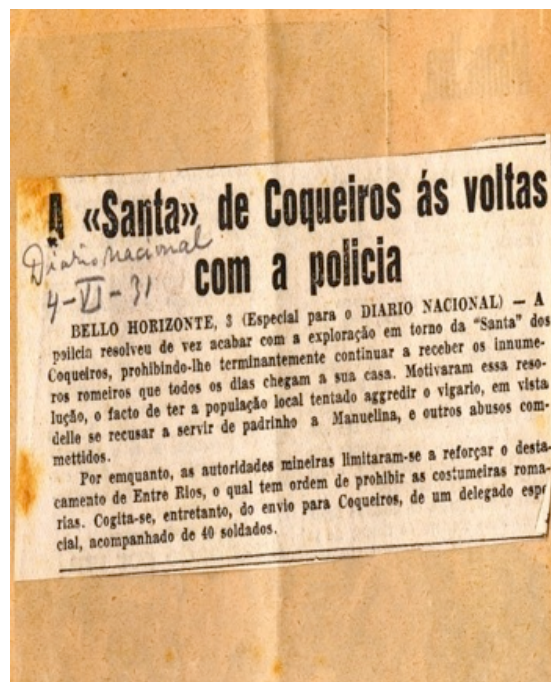


Figura 6: contracapa do folheto “Manoelina benzendo um paralytico,” sem autor, sem data, documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

A curadora Telê Ancona Lopez⁵⁵ disse, oportunamente, que aquilo não era literatura e que ninguém havia estudado os folhetos de Mário com tal interesse por sua relação com a medicina, um dos muitos projetos inacabados do intelectual hiperativo. Confesso que ouvi seu julgamento sobre aqueles folhetos com certa apreensão, pois se não são literatura, o que haveriam de ser? Telê aconselhou a leitura do catálogo de uma exposição feita com alguns daqueles folhetos.⁵⁶ Em pouco mais de cinquenta anos, essa foi a única ocasião em que os folhetos sob guarda do Instituto vieram a público, o que nem de longe se compara à visibilidade conferida às *coleções* modernistas, expostas regularmente.

Em termos antropológicos, eis uma discussão similar àquela acima enunciada em torno do uso do conceito de cultura pelos povos indígenas, pois o emprego do termo Literatura pelos atores envolvidos no universo dos folhetos, seja para conferir

⁵⁵ Professora titular da área de Literatura Brasileira do IEB-USP e da FFLCH-USP. Estudiosa do modernismo e da obra de Mário de Andrade, é também a curadora de seu fundo pessoal.

⁵⁶ “Exposição de Medicina Popular,” IEB-USP, 23 de abril a 15 de maio de 1990. Segundo o texto de divulgação presente no encarte da exposição: “Relacionado à medicina popular está o folheto de cordel empregado como meio de comunicação, com o intuito de divulgação ou aconselhamento, dirigido às populações que se utilizam das práticas médicas populares, principalmente do Nordeste do Brasil.” (: 4)

visibilidade ao folheto em um regime literário forjado pelas pesquisas universitárias a seu respeito, seja como apreensão de um termo estrangeiro em face do domínio poético, nem por isso é destituído de conteúdos e reflexões que lhe sejam próprios. A questão do reconhecimento acadêmico do gênero poético e de sua nomeação também lança luz sobre a ação quase sempre irrefletida de quem procura classificar o que é de outrem sob os termos daquilo que nos importa, a partir de nosso vocabulário e entendimento. Há, todavia, outra questão que mereceria ser debatida e que diz respeito à diferença entre literatura e poesia. Paul Zumthor (2007) lembra que “a noção de literatura é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje.”⁵⁷ Nas palavras de Mauro Almeida “o termo é puramente erudito, diz-nos tanto quanto saber que a nossa própria literatura é de ‘estante’.”⁵⁸

Portanto, os folhetos serão aqui entendidos como poesia por se tratar de um *métier* assim reconhecido pelos seus próprios atores, que se veem e se dizem poetas. Sem dúvida, se o convite à literatura, feito por acadêmicos aos poetas e seu público, consiste em fazê-los entrar pelas portas dos fundos, como uma literatura que recebe o predicado negativo de popular, no que concerne a esta dissertação será dada primazia ao entendimento dos folhetos como poesia atendo-se ao que dizem os poetas acerca daquilo que fazem: poesia. O problema voltará a ser discutido na Parte II, cujo foco é a pergunta: – Como se faz uma etnografia da poesia?



⁵⁷ Zumthor 2007: 12

⁵⁸ Almeida 1979: 50

1.2. **Dá-me uma coleção e te direis quem ela é**

- *Você nunca teve alergia, Baccaro?*

- *Eu? Eu não. Sou isso aqui mesmo. Tinta, papel e pó.*

Diálogo com Giuseppe Baccaro⁵⁹

Tendo passado os olhos em aproximadamente quatro mil folhetos, pude ler parte desse montante enquanto os manuseava e adquirir intimidade com a procedência dos autores, com os títulos e personagens recorrentes, com o estilo das gravuras e a cadência imposta pelo ritmo dos versos. Feitos e revistos os catálogos, ante ao fim das atividades previstas⁶⁰ e do estágio prematuro em que se encontrava o projeto de pesquisa para a pós-graduação, não estava certo do que faria dali em diante.

Foi neste momento que ocorreu uma reviravolta.

Em meados de 2007 a *coleção* de obras de arte e documentos raros de Edegar Cid Ferreira, um dos maiores *acervos* particulares do mundo, foi tombada pela Justiça Federal durante o processo de falência do Banco Santos. Parte da *coleção*, contendo cerca de 380 mapas antigos, manuscritos, gravuras e folhetos de cordel passou à custódia do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), que deveria promover sua preservação e acondicionamento, além de exposições que visassem o interesse e usufruto públicos. Com o aumento da umidade do local em que estava armazenada a *coleção*, aliado a um acréscimo da temperatura, houve proliferação de microrganismos e animais xilófagos, com risco de deterioração completa do *acervo* e de contaminação dos técnicos durante o manuseio de salvaguarda.

Quando chegou ao IEB, o *acervo* necessitava de uma intervenção imediata de secagem e salvamento, o que promoveu uma parceria com o IPEN (Institutos de

⁵⁹ Comunicação pessoal no interior de sua biblioteca. Olinda, Pernambuco. 23 de agosto de 2009.

⁶⁰ As coleções catalogadas foram as seguintes: "IEB I", "IEB II", "Dione e Flávio Motta", "Gilmar de Carvalho", "José Aderaldo Castelo", "José Saia Neto", "Leandro Gomes de Barros", "Mário de Andrade", "Patativa do Assaré", "Ruth Brito Lemos Terra", "Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo", "Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo - Medicina Popular".

Pesquisas Energéticas e Nucleares) para esterilizá-lo mediante a aplicação de energia de cobalto 60. Esse procedimento foi realizado segundo a orientação de um pesquisador do IPEN, que indicou o procedimento de embalagem do acervo e, juntamente com sua equipe, desenvolveu uma equação matemática que indicava a quantidade de radiação que seria aplicada aos diferentes suportes existentes, priorizando a integridade da obra e exterminando fungos, cupins e bactérias. Os habitantes menores daqueles documentos haviam sido desalojados, embora continuem a colocar à prova a eficácia da vigília impetrada no Arquivo.⁶¹ A restauração do *acervo* foi realizada com verba adquirida através do Projeto Caixa de Adoção de Entidades Culturais, da Caixa Econômica Federal, com duração de um ano, e concluído em 2008.

Fui então convidado a permanecer no IEB para organizar e identificar parte da *coleção*. Enquanto os folhetos encontravam-se em boas condições e prontos para serem organizados numa *coleção provisória*,⁶² faltava identificar a procedência e autoria dos manuscritos e gravuras para que pudessem ser catalogados. Em respeito à política institucional do IEB, seria preciso reconstituir o *perfil do colecionador* original, isto é, fazer com que os documentos orbitassem ao redor de uma pessoa com nome e biografia, tais as dos escritores e artistas presentes no Arquivo, na Biblioteca e Coleção de Artes Visuais. Seguindo rastros, reconhecemos o primeiro titular: o colecionador de arte, bibliófilo e *marchand* Giuseppe Baccaro, responsável pela venda dos documentos a Edemar Cid Ferreira, além de ter colaborado para a formação de outros *acervos* importantes no cenário artístico brasileiro, como a biblioteca do casal Guita e José Mindlin.

Através de consultas iniciais à família de Baccaro constatou-se que a documentação proveniente do Banco Santos não contemplava a totalidade do acervo do *marchand* relativo aos folhetos de cordel, o qual se compõe também de registros fonográficos e matrizes originais de xilogravuras em madeira. A biografia de Baccaro inesperadamente se mostraria indissociável das trajetórias de muitos artistas e escritores cujas *coleções* e *fundos* estão sob guarda do IEB. Como *marchand*, teve participação decisiva na promoção de artistas que transitavam no cenário paulistano das décadas de 1960 e 70, como Tarcila do Amaral, Ismael Nery, Anita Malfatti, sendo

⁶¹ Cf. Rela; Gomes; Thomé; Kodama. "Recuperação de um acervo: uso da Radiação Gama (Cobalto 60) na descontaminação de objetos do acervo do IEB-USP." *Revista do IEB*, n. 46, 2008, p. 285-292.

⁶² A coleção não poderá ser incorporada definitivamente ao patrimônio do IEB enquanto o processo de falência do Banco Santos não transitar em julgado, donde o seu caráter provisório.

por isso reconhecido como o *pai dos leilões*. Conviveu e foi amigo de expoentes do modernismo brasileiro até que decidiu se mudar para Pernambuco, onde criou a Fundação Casa das Crianças de Olinda, dedicando-se ao mecenato dos artistas da região. Não mais como incentivador de personagens consagrados, mas daqueles reconhecidos como populares: poetas, artífices, gravuristas, repentistas, cantadores.⁶³ Participou do *Ateliê Coletivo*, de 1985 a 1992, juntamente com Gilvan Samico, Guita Charifker, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Gil Vicente, entre outros. Em 1993, o grupo expôs em Hamburgo, na Alemanha. Foi incentivador de iniciativas culturais, estimulador do gênero poético dos folhetos de cordel, juntando textos e publicando-os ilustrados com xilogravuras na editora que funcionou por muitos anos na Fundação Casa das Crianças de Olinda. Favoreceu também a poesia popular de improviso, criando o *Torneio de Repentistas*.

A voz rouca e distante ao telefone dava mostras que seu estado de saúde era precário e, em razão de que muito do que Giuseppe Baccaro havia feito ao longo de sua vida não havia sido registrado até aquele momento, solicitou-se que eu viajasse até Olinda para entrevistá-lo, juntamente com um professor de história do Instituto e a responsável pelo Laboratório de Restauro.⁶⁴

Embarcamos para a cidade de Recife no dia 15 de julho de 2007. Ao todo, ficaríamos três dias em Olinda, hospedados próximos à residência de Giuseppe Baccaro. No trajeto do aeroporto ao hotel, o taxista recomendou que fôssemos à Fenearte,⁶⁵ pois aquele era o último dia da tradicional feira de negócios de artesanato realizada anualmente na capital de Pernambuco. Como havíamos chegado no início da tarde, ainda haveria tempo para uma caminhada no ponto mais alto de Olinda. Em companhia do professor Paulo Iumatti, subimos as intermináveis ladeiras de paralelepípedo que levam

⁶³ Giuseppe Baccaro foi um dos fundadores do *Ateliê Coletivo*, composto pelos artistas Gilvan Samico, Guita Charifker, José Cláudio, Eduardo Araújo, Gil Vicente, José de Barros, Luciano Pinheiro, Maurício Arraes e Elim Dutra. Organizou treze edições de Torneios de Repentistas e Caravanas de poesia, e promoveu leilões de obras pertencentes a seu acervo particular com o objetivo de criar e manter uma casa de cultura e beneficência, a Fundação Casa das Crianças de Olinda. A instituição inaugurada a três de março de 1971, foi construída numa área de 38.000m² e dispunha de espaços para exposição e comércio de obras produzidas por aqueles que nela trabalhavam, atendendo a uma média de 400 menores carentes. A Casa das Crianças oferecia cursos profissionalizantes, hortas medicinais, um teatro de arena para 1200 espectadores, biblioteca, hospedaria, posto de saúde, serraria e marcenaria, e em sua tipografia foram impressos milhares de folhetos de cordel. A área passou a ser ocupada por moradores de rua e sem-terra, até que teve suas atividades definitivamente paralisadas pelo concomitante declínio dos recursos que a mantinham. Giuseppe Baccaro se recusou a reivindicar a reintegração de posse da área que, desde então, transformou-se num grande conjunto de moradias populares. Se antes a área lembrava uma vila italiana – ideia de seu fundador –, hoje não é mais que uma dentre outras favelas da cidade de Olinda.

⁶⁴ Professor Doutor Paulo Teixeira Iumatti e Lúcia Elena Thomé, respectivamente.

⁶⁵ Feira Nacional de Negócios do Artesanato. Sítio na Web: <<http://www.fenearte.pe.gov.br/>>

à Igreja da Sé, a primeira paróquia do Nordeste. Do alto da Sé, é possível avistar uma paisagem inesquecível: as cidades de Olinda e Recife, juntas.

Entre as barracas de tapioca e artesanato estavam os turistas e suas câmeras fotográficas a registrar a bela vista que se tem daquele lugar e as duplas de repentistas que improvisavam suas cantorias ao observar os transeuntes, como se traçassem uma caricatura das pessoas em *repente* rimado ao som de viola e acordeão. Vimos um senhor vendendo folhetos e fomos ao seu encontro. Sua malinha de couro estava entreaberta e pendurada em seu ombro por uma das alças. Nela se podiam ver desde folhetos antigos de papel amarelecido a outros, mais recentes, feitos em máquinas de *silkscreen*. Ele perguntou se conhecíamos folhetos e dissemos que sim, que estávamos em Olinda pra conhecer um pouco mais sobre o assunto. – “Conhecem é? E esse daqui, o *Pavão Misterioso*? Já ouviram?”

Após ouvi-lo declamar os versos de memória, perguntei se por acaso não eram de João Melquíades da Silva, cujo nome eu havia visto em folhetos no Arquivo. Zé, o vendedor de folhetos, respondeu que não.

Esse daqui é de José Camelo, José Camelo de Melo Resende. Dizem que foi ele que escreveu primeiro, mas é que nesse ramo de folheto tem disso, sabe? Alguém escreve um que fica bonito e todo mundo gosta, e aí um monte de gente conta de novo só que bota o nome embaixo. Mas se a toada não for a mesma, todo mundo percebe. É a história que conta. E tem história que todo mundo sabe quem fez, né? Ninguém vai pegar uma do Leandro [Gomes de Barros] e sair dizendo que é sua. Às vezes tem disso também, mas é por causa de quem mandou imprimir. Antes tinha muito disso. Tinha editor que comprava história. Mas hoje ninguém quer saber disso não. Nem turista. Teve tempo de vender milheiro. E a gente fazia assim: cantava duas ou três páginas de cabeça, decorada, e quem quisesse saber o resto, comprava. Agora, olha aqui. Tem folheto que tá nessa malinha aqui num sei há quanto tempo.

Ouvia atentamente o que ele dizia e no decorrer da conversa, perguntei: – O senhor conhece Giuseppe Baccaro? Dizem que ele teve uma editora de folhetos, não é?

Conheço sim. Acho que todo mundo conhece ele. Pelo menos do povo metido com folheto num deve ter um que não conheça. Quantas vezes levei folheto lá pra Casa das Crianças pra ver se o Delarme aprovava? O Baccaro imprimia de graça lá os folhetos da gente, mas tinha que passá na caneta do Delarme. Se bem que se eu passava, tinha gente que era só chegar que já saía com um milheiro na mão. Eu é que não sou ninguém, né? Quem vai recusar um folheto do [José] Costa Leite? Do J. Borges? Vocês conhecem o Baccaro, é? Faz tempo que não vejo ele.

Já se avistava o pôr do sol e percebemos que tínhamos ficado no Alto da Sé por quase uma hora. Como queríamos ir à feira de artesanato, comprei meia dúzia de folhetos e dele nos despedimos. Ladeira abaixo, provoqueei o professor que me fazia companhia, perguntando se acaso seus documentos falavam tanto quanto o Zé. Ele achou graça na pergunta, e replicou: – Por quê? Os seus não falam contigo? Respondi que sim, claro. Afinal, os folhetos que li por tanto tempo no Arquivo não só falavam, como também versavam tudo o que é assunto. Lembro-me de ter dito: – É que eu fiquei pensando como seria fazer uma pesquisa com folhetos. Não sobre os folhetos, mas a partir do que eles dizem. Eu não teria ideia de onde começar. Por que quando se pergunta alguma coisa a alguém, como ao Zé, tem-se uma resposta e pode-se perguntar de novo, se por acaso não se entende. Mas e quando se pergunta a um documento? Se já dizem que entrevista é um método de segunda, devido ao problema da edição, imagine então quando o que se estuda foi escrito há muito tempo e não se pode mais ter acesso aos autores que fizeram o texto? A provocação do historiador foi, na verdade, uma lição: – “Quem faz História não precisa escrever um capítulo de caderno de campo, de etnografia, por que a gente aprende desde o início que se deve fazer as fontes falarem. E quem acha que estudar documento é coisa de historiador são vocês, antropólogos. Não é de hoje que todo mundo edita tudo. Agora, como e quando se edita, cada um conta se quiser; e se vão acreditar ou não, já não é problema meu, nem seu.”

Partimos para Recife.

A feira de artesanato foi organizada num centro de convenções gigantesco. Havia milhares de estandes de todos os tipos e uma multidão de visitantes. O tumulto passou assim que o jogo da seleção brasileira teve início e todos se amontoaram na praça de alimentação para ver a final da Copa América de 2007: Brasil x Argentina. Preferi continuar a ver os estandes, seguindo o guia impresso num folder cuja capa trazia imagens dos bonecos de Olinda, bois de barro, xilogravuras e folhetos de cordel. No trajeto pelos corredores do centro de convenções, repleto de estandes com artífices de toda a América Latina, podia-se ver até grupos indígenas do Nordeste – ali representados por dois estandes em forma de oca – a comercializar utensílios para casa, colares e artefatos.

Ao chegar ao que deveria corresponder ao centro da feira, vimos alguns poucos, talvez três ou quatro estandes de folhetos e xilogravuras. Neles eram vendidos camisetas, azulejos com desenhos inspirados nos personagens mais populares das

narrativas dos folhetos, bolsas, quadros e matrizes de xilos em madeira. Conversando com os atendentes, descobrimos que ali estavam famílias de poetas e gravuristas bastante conhecidos, como J. Borges. Fui recebido em um dos estandes por um de seus filhos, Ivan Borges, que me convidou a visitar seu ateliê e o memorial de seu pai na cidade de Bezerros, no interior de Pernambuco. Peguei o seu cartão, em cujo verso anotei o seu telefone celular, e disse-lhe que teria muito prazer em visitá-los em Bezerros, mas que não sabia se teríamos tempo por que tínhamos compromissos já marcados em Olinda. – “Sobre cordel?” Ivan perguntou. Disse que sim, que estávamos em Pernambuco para entrevistar Giuseppe Baccaro. Ficamos a conversar sobre essas questões e aprendi muito naquela ocasião.

Eita! Olha só que mundo pequeno. Então quer dizer que vocês vieram para Olinda só por causa de folhetos que foram de Baccaro é? E tem folheto de meu pai nesse lugar aí, na USP? [Vo]cês conhecem o Antônio Arantes [professor da Unicamp]? Ele é muito amigo de meu pai, já ajudou a gente a expor e a vender um bocado de coisas. Ele fez pesquisa sobre isso também, visse? Mas rapaz, aquele tempo do Baccaro, e até mais ou menos esse tempo que o Antônio pegou, era tempo que dava pra viver quase que só disso. Hoje em dia, olha aí. Folheto mesmo a gente não vende nada. Se não fizer essas camisetas aí não ganha um tostão. E olhe, isso tá assim não é só por que tem rádio e televisão não. Naquele tempo também tinha; menos, mas tinha. É que não se dá valor mais pro que se faz com a mão, no entalhe da madeira. Se você for naquela banca ali, vai ver. Só tem folheto desses de impressora, feito no computador, sem rima, sem história.

No dia seguinte, fomos até a casa de Baccaro para a primeira das duas entrevistas. À porta de sua casa, que na verdade são três sobrados unidos por portas e escadas comuns, tocamos a campainha. Fomos atendidos por um de seus filhos, que nos levou até uma sala onde se viam inúmeras telas e esculturas pelo chão ou escoradas nos cantos das paredes. Naquele ambiente de pouca luz entrava um ar úmido vindo do quintal com árvores e plantas através das quais se podia avistar a cidade de Recife. Ao ser avisado de que estávamos à sua espera, ouvimos a sua voz no andar de cima, convidando-nos a subir. A escada rangia a cada degrau, enquanto nos divertíamos com a restauradora que só faltava fechar os olhos diante de tantos fungos, ácaros, poeira e teias de aranha a decorar cada canto da sala e a tecer véus que turvam as telas e pinturas de brilho perdido e cores desbotadas.

Giuseppe Baccaro estava sentado num sofá velho, lendo um dos seus infinitos manuscritos raros. Agradecemos por ter aceitado nosso convite e dissemos que ele poderia falar o quanto quisesse. Mesmo doente, aparentava vigor físico e mental raros a um senhor de oitenta anos. Disse que não tinha nada de interessante para contar, mas já que estávamos ali pra isso, responderia. Antes da conversa ter início, ele nos convidou a conhecer um dos seus tesouros preferidos: a biblioteca. Acostumado que eu estava ao ambiente do arquivo, onde tudo se encontra classificado, organizado, no seu devido lugar e a salvo, passei a partilhar o pânico da restauradora que nos acompanhava na viagem, pois na biblioteca de Baccaro a natureza vive mais que à vontade entre primeiras edições de clássicos da literatura mundial, folhetos de cordel de grampos oxidados, esboços originais de Tarsila do Amaral e telas de Di Cavalcanti, gravuras de Marcelo Grassmann, revistas e jornais, fotos de família, fitas VHS, manuscritos e documentos oficiais assinados por Napoleão Bonaparte comprados em leilões mundo afora, ao longo de quase meio século de sua vida de *marchand*.⁶⁶

Em que lugar estamos? Um *bric-à-brac* caótico, um ateliê de artista, um gabinete de alquimista, uma loja de antiquário? De que coleção se trata, cujo significado tentamos apreender, em meio a essa vertigem que nos atordoa? Como explicar, como sequer receber, essa indescritível mistura de desordem e beleza, erudição e decadência, ascetismo e riqueza que nos oferece, como uma dádiva, o colecionador? De que arte falamos? De que linguagens, suportes, de que lugares ou tempos? Oriente? Ocidente? Erudito? Popular? Onde as fronteiras?

À medida que prosseguimos viagem biblioteca a dentro, multiplicam-se em progressão geométrica o maravilhamento e o quase pânico. Em salões que ocupam dois andares da casa, as estantes, apinhadas, cerradas umas contra as outras, mal deixam espaço para a circulação. Pilhas de livros se erguem periclitantes entre elas, por toda a parte, sobre mesas, pelo chão. Pastas e caixas empilham-se debaixo das mesas. Gravuras, mapas, documentos, já emoldurados e com vidro, vindos de alguma exposição para a qual foram emprestados, enfileiram-se contra as estantes, ocupando qualquer espaço vazio. Mas o ar condicionado do ambiente, controlado obsessivamente pelo dono da casa, mostra o cuidado do colecionador com a sua coleção. Em meio ao que parece uma desordem incontável, Baccaro conhece cada palmo dessa ordem e desse caos que são só seus e conduz os visitantes exatamente para o que quer mostrar.

⁶⁶ Parte dessa coleção foi exposta no ano de 2005 no Instituto Cultural Bandepe, sob curadoria de Maria Lúcia Montes. Intitulada “Giuseppe Baccaro: A arte de ver o mundo”, a exposição reuniu cerca de 270 obras da coleção, levando ao público exemplares de Rembrandt, Dürer, Sysley, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e de poetas e gravadores nordestinos.

(...) “Esta biblioteca se movimenta. São camadas arqueológicas que vão sendo remexidas e o que estava embaixo de repente aparece, mas na próxima vez que você vem já submergiu de novo. Já estive aqui não sei quantas vezes, mas não é nunca a mesma biblioteca que eu vejo.” Diz Baccaro.

Foi preciso a erudição desse italiano para nos ensinar que as rimas de um cantador de desafio só encontram equivalente nos grandes poetas da literatura renascentista. Foi preciso o seu imenso conhecimento da gravura para nos ensinar a ver os humildes xilogravadores nordestinos, José Costa Leite, J. Borges, Amaro Francisco ou o extraordinário Mestre Noza, lado a lado com os mestres europeus.⁶⁷

A entrevista teve início em uma conversa que se deu entre os seus tesouros salpicados por traças. Sentindo-se mais à vontade, Baccaro aceitou sentar e falar a respeito da *coleção* que vendeu a Edegar Cid Ferreira. De lapela e câmera a postos, teve início uma viagem pela incrível história deste que é um dos últimos *marchandes* do período de ouro do modernismo brasileiro. Em suma, contou-nos sua biografia e o fascínio pela poética nordestina, e falou da *coleção* de mapas, manuscritos, folhetos e gravuras vendida ao ex-banqueiro Edegar Cid Ferreira com vistas a levantar recursos para a Fundação Casa das Crianças de Olinda. Quando perguntei sobre os motivos do interesse de Edegar por tais documentos, respondeu-me que eles se entendiam: – “Somos colecionadores! Queremos de tudo um pouco. E de um pouco, há que se ter quase tudo.” Para Baccaro, poesia é poesia, pouco importando se escrita por sertanejos ou por Cecília Meireles. Ambos estão ali, nas suas estantes, lado a lado, numa conversa insuspeita travada no silêncio de sua biblioteca de Babel.

Na manhã seguinte, cumpri a promessa feita a Ivan Borges e liguei para o seu ateliê em Bezerros a fim de saber se J. Borges estaria na cidade nos próximos dias. Soube que sim e marcamos uma visita. A segunda entrevista começou com a notícia: vamos a Bezerros! Saudosista, Baccaro disse que há tempos não via J. Borges e pediu que lhe mandássemos os seus cumprimentos. Falou de sua mudança para o Brasil, da sociedade com o *marchand* italiano Pietro Maria Bardi e do auxílio prestado a Assis Chateaubriand na criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP); de suas visitas ao Nordeste e da permanência em Olinda; da relação que manteve com os poetas da região; da criação do *Ateliê Coletivo* e dos torneios de repentistas que organizou; dos últimos leilões e das

⁶⁷ Maria Lúcia Montes, “O antiquário e o humanista”, in *Coleção Giuseppe Baccaro: a arte de ver o mundo*. Recife: Bandepe, 2005, pp. 9-12.

viagens que fizera nas caravanas de poesia organizadas pela fundação que presidira. Ao lembrá-las, levantou-se, foi à biblioteca e retornou com um cartaz da última dessas caravanas, cujo tema foi a saúde. Baccaro falou longamente das reuniões que organizou com médicos e cerca de noventa poetas na galeria de sua casa, das oficinas de capacitação e treinamento em saúde realizadas durante um ano e meio.

Despedimo-nos e retornamos ao hotel para descansar e planejar a viagem a Bezerros. Passei a noite lendo os folhetos que Baccaro havia encontrado em sua biblioteca, os quais doou para as *coleções* do Arquivo do IEB. Nesses folhetos produzidos por ocasião da Caravana já não se veem curandeiros e suas *garrafadas*; e algo mais parece ter se dissolvido: os enleios das narrativas. Nesses folhetos de encomenda não existem estórias e contos rimados em sextilhas. Há transcrições de manuais de medicina preventiva, a profilaxia vertida nos moldes de folhetos de cordel. A adequação à forma esterilizou o conteúdo inclassificável tão próprio ao gênero poético.⁶⁸

A leitura de outros folhetos e suas gravuras demonstraria, contudo, que a entrada em cena da medicina também resultou em uma composição peculiar. Olhando atentamente a gravura que estampa o cartaz da caravana, percebe-se o encontro de signos amalgamados em uma imagem cujo centro retrata uma dupla de cantadores cercados por pessoas que os assistem. Às margens da gravura, veem-se cenas do cotidiano sertanejo. No ápice está o sol a iluminar as figuras da Virgem Maria e Frei Damião, acompanhados por Lampião, à direita, e por um boi, à esquerda. Lendo-a pelos cantos, veem-se também os cactos e palmas típicos do agreste, uma cabeça de boi e um cachorro que bem poderia ser a baleia, de Graciliano Ramos, próxima a um homem de cajado em mãos. Mais abaixo, as imagens traçam o percurso do campo à cidade, dos bosques às casas rodeadas por carros, coqueiros e as praias do litoral. No sopé do cartaz está o que deveria ser o seu motivo principal. Numa sequência de três atos, mulheres parecem manusear ervas e garrafadas, evocando o preparo de soro, chás, infusões e decoctos. Abaixo, as legendas plantas medicinais, ervas brasileiras, Ministério da Saúde e a assinatura do poeta e gravurista, José Costa Leite.

⁶⁸ Cf. Basques (2009).



Figura 7: Cartaz da Caravana da Saúde.
Gravura de José Costa Leite.

1.3. As memórias de um poeta

Le poète est un menteur qui dit toujours la vérité.

JEAN COCTEAU

*Nos últimos 17 minutos, eu menti sobre tudo.
A verdade - e por favor nos perdoem - é que forjamos uma estória da arte.
Como charlatão, claro, meu trabalho foi o de fazer parecer real.
Não que a realidade tenha nada a ver com isso.
Realidade? É a escova de dentes esperando por você na pia.
Uma passagem de ônibus, um cheque... e a cova.
Talvez, no humor certo, Elmyr [falsificador de arte]
tenha poucos arrependimentos, como eu, por ter sido um charlatão.
Mas não nos orgulhamos de lhes dizer que em verdade
não somos muito piores que o resto de vocês.
Não, o que nós, mentirosos profissionais,
esperamos servir é a verdade. Temo que a palavra
pomposa para isto seja "arte."
O próprio Picasso o disse.
"Arte," ele disse, "é uma mentira,"
"... uma mentira que nos faz perceber a verdade."*

*Vérités et mensonges [F for Fake],
Filme de ORSON WELLES, 1973*

Em direção ao interior de Pernambuco, o verde da zona da mata cede espaço ao clima semiárido e aos tons pastéis que colore a paisagem arenosa, entrecortada pela caatinga, da Mesorregião do Agreste em que vive o poeta. As placas indicavam que o acesso a Bezerros estava próximo. Saímos da rodovia e paramos em um bar, onde perguntamos se alguém conhecia o caminho que leva a sua casa. Informaram que estávamos próximos e logo avistamos as pinturas ao estilo de xilogravuras que decoram os muros de sua casa-memorial.

J. Borges é vizinho de uma madame chamada Simone: rezadeira, consultora espiritual, desatadora de nós e outras proezas, como diz a placa da casa vermelho-rubro. Noutro lado, viam-se bodes a ruminar a vegetação rasteira de uns poucos morros. Toquei a campainha, enquanto o professor de história pegava a câmera e o gravador no porta-malas do carro. Imaginando as horas de conversa por vir, a restauradora preferiu

conhecer a madame Simone. Uma criança nos atendeu e disse que ele já vinha. Ao cruzar a porta percebi que ali havia mais que uma casa, uma vez que o seu interior se assemelha à imagem que fazemos das antigas corporações de ofício. Em meio às estantes repletas de folhetos de todas as cores, antigos e novos, presos por cordéis de plástico, estavam também matrizes de xilogravura entalhadas em madeira. Algumas se pareciam com telas que de tão grandes ocupavam boa parte de uma das paredes.

Espiando o memorial, vi que nos fundos havia uma oficina onde alguns de seus filhos trabalhavam, uns fazendo folhetos a partir dos *tipos*⁶⁹ das letras colocados na máquina de impressão conforme os versos de rascunhos, outros entalhando desenhos em tacos de madeira. J. Borges chegou pelos fundos da casa, saindo do quintal, e foi logo nos apresentando o lugar, as publicações a ele dedicadas, os prêmios e condecorações recebidas, fotos de viagem ao exterior. Levou-nos à oficina e exibiu o vasto material de trabalho, as pranchas com gravuras quase secas, a rústica máquina de impressão que se orgulha de ter desde a juventude. O pequeno que nos atendeu, um menino de sete anos de idade, ficava envolta do pai como toda criança que cobra atenção, pedindo-lhe que lesse uns versos que tinha acabado de escrever: – “Não Baccaro, agora não. Vá brincar. Agora eu vou conversar com os moços aqui.” Um tanto sem jeito, o menino voltou a brincar de escrever, em silêncio.



Figura 8: Memorial de J. Borges, de Bezerros, Pernambuco.
Foto: M. Basques, 2007.

⁶⁹ Letra gravada na extremidade de pequenos palitos de metal que, reunidos, compõem um alfabeto.



Figura 9: Sala de impressão de folhetos do Memorial de J. Borges.
Foto: M. Basques, 2007.

Então o nome dele é Baccaro? Perguntei. – “É sim, é por causa do Giuseppe Baccaro, uma homenagem que fiz a ele.” Perguntei se o menino já sabia ler e escrever. Borges disse que o menino havia aprendido com os folhetos. As gravuras que o pequeno Baccaro vez por outra entalha em madeira também estavam à venda e dispostas na parede, ao lado das de J. Borges. – “Ele vive na oficina, vê fazer e faz. O traço é o mesmo, mas a criação é diferente. Não dou dica nenhuma, nunca gostei de interferir no trabalho dos meus filhos. Ele tem que ser artista por ele mesmo. Ele passa por todas as etapas da xilo, sem a ajuda de ninguém. Desenha, corta e grava o trabalho. E ele gosta mesmo é de fazer animais e pessoas. Algumas são de gente que conhecemos, outras ele inventa.”

A conversa durou muitas horas, tomando quase toda aquela tarde.⁷⁰ O professor de História e eu nos olhávamos sem saber o que fazer: perguntaríamos, ou seria melhor deixá-lo falar o que quisesse? Fizemos um pouco dos dois, mas não sem causar alguma irritação em J. Borges, que às vezes fazia cara de quem não entendia e continuava a falar sobre como conheceu a poesia, a gravura, de sua juventude, da vida na feira, das amizades com outros poetas que não tiveram a mesma sorte que ele, de sua relação com

⁷⁰ A entrevista rendeu vinte e cinco páginas de transcrição.

a cantoria e o repente, dos motivos e visões que permeiam sua obra. Falou de sua amizade e da participação decisiva de Ariano Suassuna ao longo de sua carreira, divulgando-o, como também o fez Giuseppe Baccaro, um no meio acadêmico, o outro no mundo das artes. O diálogo segue parcialmente editado, pois penso que assim torna-se possível ao leitor acompanhá-lo tal como uma história que J. Borges se põe a contar. Ao fazê-lo, revela-se um exímio narrador. Ver-se-á que o poeta faz constante uso da forma reflexiva do verbo “dizer,” que em línguas como o francês e o espanhol significa justamente “pensar”, “imaginar.” Nada mais adequado, portanto, que deixá-lo contar a sua própria história, que se confunde inteiramente com a história dos folhetos de cordel.

J. Borges: Ah, o começo. Em 1956, comecei a vender, a comprar e a vender cordel, mas eu já tinha uma noção, eu gostava muito do cordel. Eu desde criança me criei na zona da mata, num sítio. E nos anos 40 nós não tínhamos rádio, nem televisão, não tínhamos acesso a jornal nem a revista, nem a livro, nada. Vivia a cão, lá. Vivia como Deus criou. A instrução que a gente tinha e a diversão, a única diversão que a gente tinha lá no sítio era a leitura do cordel. A leitura de cordel nos fins de semana, nas bocas de noite. Antes de dormir, meu pai lia um cordel ou dois. Era uma região com 60 famílias. Então, era uma região que tinha 60 habitações de família e só três pessoas que sabiam ler. E uma delas era o meu pai. E meu pai lia, e gostava de ler folheto de noite, na cabeça de mesa. Ele tomava café e ali mesmo minha mãe dizia: leia um folheto pros meninos dormirem cedo. Escutávamos o folheto e eu me apaixonei por aquilo. Quando eu fui pra escola, com doze anos; que tive na escola o prazer de estudar 10 meses somente. E daí eu me apaixonei pelo cordel, e quando eu passei a adulto, com 20 anos, eu comecei a trabalhar com cordel, fui comprar, vender, e comecei a escrever também.

- O senhor tentou ser cantador?

J. Borges: Não, não. Eu não tentei ser cantador porque. Eu até podia ter a maneira de cantar, né? O dom, mas eu no instrumento pra tocar, eu não sei tocar nada, nem um berimbau, um pífano, um apito. Mas aí eu comecei com o cordel, e surgiu a necessidade de ilustrar. Quando eu escrevi o primeiro cordel, foi ilustrado com a figura do Dila, de Caruaru, que um amigo meu tinha e emprestou pra mim, e depois o segundo eu já precisei ilustrar e eu mesmo fiz a gravura, illustrei, deu certo, vendi muito. O primeiro cordel foi *O encontro de dois vaqueiros no Sertão de Petrolina*. Era na época que vaquejada estava muito no auge aqui, todo mundo gostando, e aí vendia muito. Toda história que fazia de vaqueiro vendia muito.

- Nos anos de 1950?

J. Borges: Não, isso foi nos anos 60. Então, eu já vinha dos anos 50 vendendo cordel, comprando e vendendo. E eu ia pras feiras vender, praças, festas. Aonde tinha uma regência eu estava lá. Eu e vários amigos também. Então a gente trabalhava. E quando eu publiquei o primeiro folheto foi bem-sucedido; no segundo eu precisei fazer uma gravura. Fiz uma igreja, alusiva à Igreja de Juazeiro do Norte.

- E como o senhor fez esta gravura?

J. Borges: Nessa época eu fazia em colher de pau, madeira de jenipapo, aí eu tentei. Nunca tinha visto fazer. Mas tinha uma noção de como era feito. Sabia que era uma madeira bem preparada, bem nivelada, bem aprumada, quadrada, direitinho. Preparei a madeira e risquei uma Igreja, cortei. Que naquela época se chamava clichê de madeira. Então levei na gráfica, o rapaz tirou uma cópia e disse que dava pra imprimir, estava bem certinha, pegou a madeira, pronto. Então imprimiu, eu fiz dois mil folhetos e vendi rápido.

- Como foi a transição de vendedor, digamos assim, para produtor de cordel?

J. Borges: É. Porque desde que eu fui pra escola, eu já tentava. Quando eu fui pra escola, meu único intuito era aprender a ler o cordel, eu não pensava noutra coisa, de precisar saber ler pra nada, eu só queria aprender ler pra ler cordel. O meu pai lia, eu via o povo ler também, eu ficava com inveja, aí eu aprendi quando fui pra escola, levei uma caixa de ABC.⁷¹ Levei um caderninho e um lápis. Folhetos de cordel também, tirei de meu pai e levei. E lá eu consegui, depois de um mês de escola já estava juntando letras, soletrando, juntando, já entendia o verso do cordel. Então daí continuei. Quando fiquei grande passei a vender, comprar e vender, e publiquei o primeiro, o segundo, fui bem-sucedido, vendi bem, comecei. Depois que eu já tinha ilustrado cinco ou seis cordéis meus, os outros poetas começaram a perguntar quem estava fazendo aquelas gravuras pra mim, os clichês. Eu disse: eu mesmo! Aí eles começaram a encomendar.

- "Você faça um vaqueiro pra mim".

- "Um casal se beijando".

- "Um padre".

- "Um cangaceiro".

De acordo com o cordel, eles encomendavam.

⁷¹ Composição poética que se caracteriza por começar cada estrofe, quadra ou sextilha pelas letras do alfabeto, em sua série natural, terminando com a última letra (Z). O ABC explora os mais variados temas.

- Como o senhor vê a importância da amizade nesse meio?

J. Borges: Olha, eu lamento muito atualmente é que não tem mais aqueles colegas que tinha antigamente. Aquela amizade que nós tínhamos. A gente chegava em cidades assim como Bezerros, Gravatá, cidades de porte médio, e a gente ficava em quatro, cinco. Cada um colocava um lugar assim pra trabalhar e depois da feira a gente fazia um festejo, um encontro, ia num bar, tomava cerveja. E também tinha as gozações, porque em todos os ramos tem uma pessoa que é assim, meio desmantelado, outro que canta mais feio. A gente comentava muito. O Dila de Caruaru, que também faz gravura, é poeta, ela arremedava um velho que vendia almanaque lá em Surubim. Pronto, no dia que a gente encontrava Dila, ele começava a arremedar. Era Mané Damião, o nome do velho. Aí ninguém fazia mais nada, porque não dava pra fazer, porque nós ríamos até embolar. E assim tinha esse tipo de encontro, de muita amizade. Eu fazia amizade na região da Mata Sul, que foi onde eu comecei a vender, a publicar e vender. E quando foi em 1967, que fez quarenta anos agora, eu vim pra'qui, pra essa região. E quando eu cheguei nessa região, eu era estranho. Eu era filho daqui, mas saí muito novo. Ainda adolescente, lá pro sul do Estado (PE). Quando voltei, eu era novo, era estranho. Eu feirava em Gravatá, Caruaru, Bezerros, Cambuci, nessas feiras. E os poetas, eu via eles assim, em quatro ou cinco, encostados, batendo papo, conversando, comentando algum acontecido, uma coisa e outra e tal, contando história de feira boa, de feira ruim, aventuras, as consequências do ramo. E eu queria me encaixar no meio e eles não me davam linha, não cediam, porque eu era estranho lá. Na época tinha um compra muito forte de cabelo de mulher, pra mandar pra São Paulo e Rio [de Janeiro] pra fazer peruca. E tinha aqueles carros no meio da feira, com uma moça bem bonita, uma cadeira bem brilhosa, e um cara e a moça conquistando as moças da feira pra comprar os cabelos delas. Aquelas mulheres de cabelão aqui na cintura. Eles compravam por trinta, quarenta mil, cinquenta mil. Dependia do cabelo longo, e muito. E eu fui me revoltando, porque eu acho muito feio a mulher com a cabeça de João, cabeça pelada. Eu, pra mim, o enfeite número um da mulher, o destaque, o enfeite mesmo é o cabelo. Aí eu me revoltei. As mulheres com as cabeças peladas. E eles pelavam mesmo. Diziam que não cortavam muito, mas acabava, depois penteavam, colocavam uma florzinha e a mulher saía pelada, parecia um pinto de peru. Eu fui me revoltando, e disse: - vão ficar as mulheres todas feias! Vou fazer um cordel! E escrevi *A mulher que vendeu o cabelo e foi para o inferno*.

Aí eu escrevi este cordel e quando cheguei na praça, menino, pegou! Pegou de uma maneira, que eu vendi. Aí foram vendidos, dentro de sessenta dias, quarenta mil aqui na região. Em feira de vender seiscentos; e teve um cara que me comprou um milheiro e foi vender na feira de Catende, e vendeu o milheiro todinho. Mil cordéis. Então, foi um absurdo. Com oito dias não vendia mais um fio de cabelo, nem por um milhão, porque ninguém comprava. De um tiro só, matei três, porque: 1) Eu cumpri, quer dizer, resolvi o objetivo que tinha com

o cordel – que era acabar com a compra de cabelo –; 2) Todo poeta daqui que não falava comigo veio falar, com as mãos assim me pedindo informação porque é que só vendia meu folheto, e dos outros ninguém quer. Todos eles vieram comprar pra revender e me perguntavam onde eu arranjei aquele assunto, como foi que escrevi. Eu dizia que arranjei na feira, vendo os carros comprando cabelos. No fim todo mundo virou amigo; e o 3) É que eu ganhei uma boa nota na época. Foram mais de 40,000 cordéis vendidos.

- E o que o senhor fez com esse dinheiro? Comprou equipamentos?

J. Borges: Não, comprei casa pra morar. Na época estava recém chegado aqui e não tinha onde morar. Tinha uns 28 anos, por aí. Mas comprei casa, um alto-falante, um serviço de som que eu colocava na feira e trabalhava pra divulgar o cordel. Então aí começou a melhorar e eu sinto saudade porque quase todos já morreram. Ultimamente, eu fui visitar o Chico Salles, que é um grande poeta aqui da região.

- Francisco Salles Areda?

J. Borges: Sim, Salles Areda. Eu fui visitar ele em Caruaru. Inclusive eu não ia, mas chegou um pessoal da Revista Globo Rural, e num dia de domingo a gente foi a Caruaru. E ele morreu faz dois anos. Mas quando cheguei lá, Chico se abraçou comigo, e me disse: – Borges, eu nunca esperava tu me dar um prazer desse, e eu tenho tanta saudade dos amigos, das feiras, das viagens, de nós se encontrar, de tanto que a gente conversava, contava piada, dormia em hotel. Era aquela vida de ambulante, uma vida divertida. E ele estava sem poder sair de casa, já com 84 anos. E muitos outros se foram também, se acabaram. Como o Olegário, de Caruaru, que foi meu compadre, meu grande amigo, muito lutador, entusiasmado, otimista. Faleceu e morreu assim, instantaneamente. Ele faleceu de enfarte, desses que chamam de fulminante, né?

- Na sua juventude, quais poetas o senhor mais admirava? Os folhetos de Leandro Gomes de Barros circulavam bastante, não é? Os de José Bernardo da Silva? O senhor teve contato com esses poetas mais conhecidos?

J. Borges: Ah, José Bernardo da Silva. Athayde. Pois é, esse pessoal, quando eles faleceram, eu já estava no ramo, mas eles moravam muito longe. Se não me engano, Athayde morreu no Recife, em 1958. Não me lembro direito não. Eu conheci o Joaquim Athayde, que era irmão de João Martins Athayde, morava em Caruaru e tinha uma rede de cordel onde comprei várias vezes. Mas José Pacheco, por exemplo, eu não conheci.

- Mas o senhor conhecia os folhetos deles?

J. Borges: Conhecia sim. O Silvino de Pirauá também não é do meu tempo, porque ele morreu em 1913. Mas morreu aqui, morreu em Bezerros. Teve também o Zé Camilo de Melo, que não conheci. Mas são a nata, né? A nata da poesia de cordel, que está entre Leandro [Gomes de Barros], Zé Camilo, Manuel de Almeida Filho. José Pacheco, Francisco Salles Arede, Silvino de Pirauá, Zé Duda. E o Leandro Gomes de Barros a gente considera como nosso patrono. Então, esse povo todinho eu não conheci. É porque naquela época a situação era diferente. O mundo era outro. A divulgação não existia. Ninguém nunca ouvia falar em cordel. E nos anos quarenta tinha duas rádios aqui, a Rádio Comércio e a Rádio Clube de Pernambuco, que é uma das primeiras rádios da América Latina. Ela foi inaugurada em 1922, parece. Então já existia a Rádio Clube, mas ela nunca falou dos poetas, nem de um cordel, e na época se chamava folheto. E isso aí era muito esquecido. Então, ninguém tinha condição de se promover, de nada. Quer dizer, você às vezes morava aqui nesse bairro e não me conhecia como poeta. Porque ninguém informava, ninguém. E aí eu trabalhei esses anos todos, e quando eu passei a ser divulgado, quando comecei a aparecer, já foi em 1972.

- Uma pergunta sobre o seu pai. Ele cantava, recitava os folhetos antes de você dormir; ele também fazia leituras públicas? Ia às feiras?

J. Borges: Não, meu pai era agricultor. Trabalhava na roça. E tinha aquilo como lazer. Mas ele lia cantando.

- E poucas pessoas liam...

J. Borges: O cordel é muito misterioso. Existem muitos mistérios no cordel. E até nós, que levamos uma vida como eu levei, uma vida que posso dizer, desde criancinha, que eu luto, escuto, ouço e sei tudo do cordel, mas tem muita coisa misteriosa. Na época que tinha 97% de analfabetos no Brasil, então, vendia muito cordel. (risos). Hoje nós temos 97% de alfabetizados, e está lá embaixo a vendagem. Aí tem gente que diz: - A que você atribui? Eu atribuo ao... Eu não condeno a imprensa, imprensa de espécie nenhuma, nem televisionada, nem falada, nem escrita. Eu condeno o progresso. O progresso que fez isso. O progresso ajudou em todos os sentidos, mas maltratou muito o folheto porque daí veio emprego pra muita gente, veio também a leitura pra todo mundo e veio também essa minoria que teve para os velhos, as pessoas antigas, aposentadoria. Que atualmente, a mocidade, os jovens, não querem mais trabalhar, não querem fazer nada, eles vivem explorando um dinheiro do avô, da avó, ou do pai e da mãe, e aí não entra. Porque o folheto veio de um meio muito humilde, muito pobre, é de onde surgiram os poetas, que interessados

em sobreviver, começavam a levar cordel pra vender, pra cantar, cantavam de viola, cantava o cordel na feira, e daí foram nascendo. Você veja, Leandro Gomes de Barros, hoje, é um homem considerado lá em cima. Mas ele foi preso milhares de vezes em Recife, como subversão, no início. E ele não deixou [o folheto], foi preso. Até que veio o conhecimento dos departamentos culturais daquela época, dos anos do fim do século trasado, do dezenove, e até que conseguiram deixar ele ainda trabalhando em ponte de bonde, numa calçada, num cantinho ou outro. E passava a polícia assim e ele ficava lá. Porque viram que o folheto era só uma poesia que contava os casos, que dizia como era e tal, disso e daquilo. Aí foram ler e viram que não tinha nada de subversão, nada de política. Mas ele foi muito preso, muitas vezes.

Então, nasceu disso.

Hoje, a pobreza. Os jovens, eles não querem mais. Tem muitos que se formam e vão trabalhar. Mas tem uns que não aprendem a fazer nada. Aprendem uma leitura de casca de tanajura e ficam por aí sustentados nas costas de um pai, de um avô, da vó, de um aposentado, do pai, da mãe. E ficam naquela, e só querem jogar bola, correr estrada afora, e ficar em outra vida. Falando o pior... Fumar maconha, viver de droga, de galera. É uma vida muito diferente do meu tempo, que os rapazes, filhos das pessoas que tiveram condição de estudar, iam pra Recife, se empregavam rápido, qualquer leitura empregava logo.

E eu vi muitos outros poetas, amigos meus, que não tiveram condição de estudar, aprendendo meia dúzia de letras e caíam na poesia, porque era uma maneira de andar com dinheiro no bolso, se hospedar, viajar de trem, viajar de carro, e viver conhecendo os lugares da região toda. Era uma profissão bonita. Quisera eu ter dezoito anos hoje pra entrar com mais condições, preparar o serviço de som bem bonito e chegar nas cidades e fazer como eu fazia antigamente. Que pra mim, eu ficava eufórico, quanto mais via gente perto de mim. Eu era muito mentiroso, não sabe? Porque desde menino, desde que eu entrei no ramo, percebi que o lado de ganhar dinheiro é o lado da mentira. A realidade não ganha nada não. Quem vive de verdade morre de fome.

- Contar casos, não é? Inventar?

J. Borges: É, agora uma mentira controlada, que entre no sentimento do povo, o povo acredita. Uma mentira que tenha acontecido, que esteja acontecendo, ou que futuramente possa acontecer. É uma mentira que tem um meio. Agora tem gente que exagera, né? Inventar uma história que descubrem logo que aquilo não pode acontecer. O cordel tem que ser feito dentro de uma mentira, baseada naquilo que o povo acreditar. Se um diz: - "Isso é mentira". Mas aí outro diz: - "Não, mas tem condição de acontecer." Pra você ver, *O Pavão Misterioso* foi publicado nos anos [19]20 e até agora é o que mais vende. Já passou por muitas gerações, mas ainda é o mais procurado. São os três que

puxam a frente: o *Pavão Misterioso*, *Chegada de Lampião no Inferno* e *As proezas de João Grilo*.

- Já que estamos falando da *mentira*, o senhor entende que os folhetos que falam da cura por feitiços, da cura por ervas, também *inventavam*? Então quer dizer que ao escrever poesia sobre acontecidos também é preciso *inventar*, não é?

J. Borges: É uma coisa mesclada, sabe? Inclusive tinha muitos curandeiros, gente que vendia erva, que curava no meio da feira e também vendia cordel. Também escreviam e vendiam cordel. Eu conheci um velho aí em Gravatá, chamado Bastos Silva; o nome dele era Sebastião, mas tinha o nome de Bastos. Ele escreveu, vendia ferro velho, embira, folha de mato, chá, rezava dedo no meio da feira. Ele cantava cordel. Então, era uma coisa popular, né? Tudo era. O povo abraçava aquilo com muito prazer e todo mundo saía satisfeito. Mas aí, imagina, curava, né? E o Bastos às vezes já não aguentava mais atender o povo. Teve uma vez que ele estava aqui, em Bezerros, e veio um se consultar com ele. E não foi que ele disse lá qualquer coisa pro sujeito ir embora e depois me contou que tinha inventado ali, na hora mesmo, uma receita qualquer, e eu encontro com esse sujeito, tempos depois, e o cabra me conta que tinha se curado mesmo?! Vai ver que ele tinha lá alguma coisa que fazia curar, por que curou. Contava qualquer patranha que provesse, e assim descrevia, e o cabra acabava confiando que fosse verdade.

- Era comum que os poetas tivessem várias atividades? Que tivessem um emprego fixo e trabalhassem nos finais de semana com o cordel?

J. Borges: Olha, sempre foi comum. Eu mesmo, quando trabalhei... Eu trabalhei vinte anos nas feiras, mas eu mesclava, mesclava com trabalho de construção. Eu mesclava, quer dizer, quando eu cheguei nessa região, eu acabei com essa história. Porque aqui, nós tínhamos feira todo dia, de domingo a domingo. Então descansava um dia, dois, e depois estava na feira. Mas quando eu morava na Zona da Mata, só tinha feira no domingo. Então a gente fazia feira no domingo e ficava de segunda à sábado sem fazer nada. Aí eu trabalhava. Eu trabalhei de carpinteiro, trabalhei de marceneiro, fazendo móveis, móvel popular. Eu fiz muita brincadeira pra vender. Mandava meu irmão vender. Eu ia pra feira com o cordel e meu irmão ia vender as brincadeiras que eu fazia. E eu fazia muito disso que chama bico.

- E é daí que vem a sua arte de fazer xilogravuras? Dos trabalhos com madeira?

J. Borges: É. Quando eu comecei... A primeira xilogravura eu fiz da maneira que eu fazia colher de pau na época. Eu fazia colher de pau pra uma loja do Recife.

Peguei uma tabuazinha de jenipapo e fiz a primeira gravura. Depois, quando eu cheguei aqui, comecei a fazer com outra madeira. O que me deu mais sucesso, que trouxe o meu nome a ser publicado, foi a xilogravura por intermédio de pessoas de fora. Como o pintor Zé Maria, que era baiano; o Ivan Marchetti, que morreu há dois anos e era um pintor paisagista. E então, eles vieram morar em Olinda, uma temporada.

- Quando, mais ou menos?

J. Borges: 1971.

- E, como o senhor disse, foi em 1972 que aconteceu essa projeção, não é?

J. Borges: Foi. Porque eu vivia aqui, também ia pra São Caetano, na casa do Olegário [poeta]. E lá, o Olegário tinha uma maquinazinha manual. Eu levantava a chapa e o Olegário imprimia os cordéis. Na sexta-feira, a gente dividia a produção e cada um ia pra uma feira vender. O Olegário trabalhava em Caruaru e encontrou Marchetti passeando, e José Maria, e eles disseram: - "Quem é o gravador da região?" Porque eles também tinham sido gravadores no Rio de Janeiro, e da gravura passaram para a pintura. Mas eles gostavam muito de gravura. Aí eles perguntaram e o Olegário disse: - "Olha, tem o Dila, que faz gravura pra cordel e tal, e tem o Borges em Bezerros." Só que eu não queria que o Olegário dissesse que eu fazia gravura não, porque eu achava que eu não fazia nada. E realmente eu achava meu trabalho muito ruim. Mas Olegário gostava do meu trabalho e me disse que havia comentado, que eles tinham encomendado duas gravuras assim no tamanho de, mais ou menos, 20x25 cm. Fiz duas gravurinhas pra eles. Eu fiz um cavalo marinho, e... Outra coisa... Fiz e mandei pra Olegário, pra entregar a eles em Caruaru. Aí eu disse ao Olegário: - "São cinco cruzeiros. Então fiz essas que dão mais ou menos quatro [tamanho equivalente a quatro gravuras de folhetos] e diga que mandei cobrar vinte cruzeiros. Cobre vinte. Se eles comprarem as duas, dá quarenta, e aí eu lhe dou uma gratificação." Olegário levou e quando chegou lá, o Ivan pegou o trabalho e gostou muito. E aí disse: - "O trabalho de Borges é muito bom." Quando ele indagou quanto era, o Olegário disse que as duas eram oitenta, quarenta cruzeiros cada uma. E aí Ivan disse que estava bem. Pagou e disse: - "Olha, diga ao Borges que ele trabalha muito bem, mas que ele não sobre cobrar. O trabalho dele é muito bom, mas ele cobra muito barato."

- E eles encomendavam o desenho também? Ou o senhor fazia o desenho que queria?

J. Borges: Não, o desenho sempre foi meu. Aí o Olegário veio, trouxe o dinheiro. O dinheiro das gravuras. E disse que gostaram muito, que tinham mandado o dinheiro e um cartão; e que era pra eu fazer um São João pra eles

dois. Um cartão de Olinda, numa rua que eu sabia até quantas pedras de calçamento tinha lá. Olegário, que só conhecia o Recife, disse: - “Tu sabe onde que fica isso?” Aí eu disse: - “Sei onde é.” Aí ele falou: - “Pronto. Taí o cartão, tu faz e leva lá.” E era isso que eu queria, queria conhecer eles. Passou uma semana e eu cheguei na casa de Ivan, e ele ficou muito alegre. Passei um dia todinho com eles, almoçamos numa churrascaria. E ele me pagou. Daí Olegário disse: - “Não precisa me pagar não porque já tirei das primeiras gravuras. Quando Ivan foi me pagar, perguntei se pagava sessenta porque aquela gravura era maior. Ivan disse que estava bem, que você, Jota, trabalhava muito bem e que tinha uma galeria interessada. Que queria trabalhar com você. E então você vai cobrar mais caro deles, como tem que ser.” Daí eu [Borges], disse: - “Tá bem.” Aí foi quando Ivan me encomendou outra. Umase sete, dez ou doze gravuras desse tamanho assim [apontando para um papel de aproximadamente 60x60cm]. Eu fiz pra ele, e ele imprimiu, num papel de arroz. E ele já sabia trabalhar com essas coisas. Imprimiu e levou pra mostrar pra Ariano Suassuna. E Ariano quando viu, disse: - “Que trabalho lindo, aonde é que mora essa pessoa?” [Ivan respondeu] - “Mora em Bezerros.” Aí Ivan me disse: - “Olha Borges, Ariano me disse que é uma vergonha, ele viver aqui, e nós vindos do Sul do país descobrimos um valor da terra dele. Ele aqui, encostado, a menos de 100 km de distância, não sabe onde que mora uma fera dessas. Um artista desse porte. Ele diz que quer te conhecer.” Aí na outra semana eu fui pra Recife, me levaram lá na Reitoria [da UFPE], e ele me atendeu muito bem. Estávamos conversando, quando chegou uma equipe da Tevé Rede Globo do Nordeste, Diário de Pernambuco, Jornal do Comércio, Estado de São Paulo, o Globo, jornalistas. Ele [Suassuna] mandou telefonar e chegou todo mundo de uma vez só. E ele disse: - “Olha, vocês são jornalistas? Então vão pra uma sala ali, reservada e façam uma coletiva. - Borges, vá conversando. Vocês vocês vão gravando e escrevendo porque se for de um e um não dá. E, Borges, você tem que ir a Bezerros, com a televisão, pra depois terminar lá.” Aí vieram os jornalistas, dei entrevistas pros jornais, a televisão focalizou lá. Depois vieram pra cá, a televisão filmou tudo. E falaram que iam passar no jornal local de Pernambuco, da região. E depois, quando foi no sábado da mesma semana, já começou carro a chegar na minha porta. Quando Ariano botou no jornal dizendo que eu era o maior gravador popular do Nordeste, o povo acreditou e foi minha sorte. E até hoje, eu continuo, na opinião dele, sendo o melhor.



Figura 10: “J. Borges [dir.] e o teatrólogo pernambucano Ariano Suassuna [esq.]”. Olinda, 2003. Fonte: Penteado 2008: 103.



Figura 11: “J. Borges [dir.] com o amigo Giuseppe Baccaro [esq.], colecionador e artista plástico.” Olinda, 2003. Fonte: Penteado 2008: 103

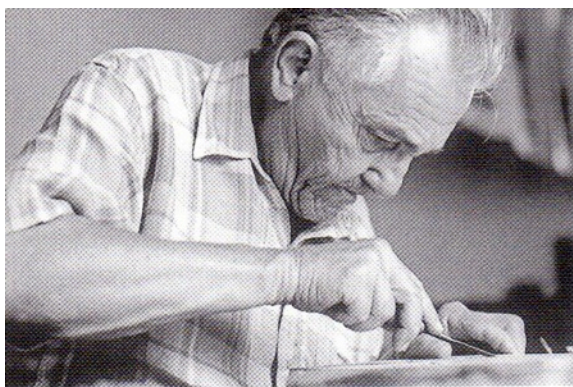


Figura 12: Sequência sem título, com J. Borges.
Fonte: Penteadó 2008: 32.



Figura 13: Fotografia sem título, com J. Borges.

Fonte: <<http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/J.Borges>>, acesso em 02/01/11.

- O senhor diria que foi nesse momento que pôde se dedicar integralmente à poesia e à xilogravura?

J. Borges: Foi sim.

- O [Giuseppe] Baccaro veio morar em Olinda nos anos 1970. Quando ele chega, tudo isso já tinha acontecido?

J. Borges: Não. Quando ele chegou isso ainda não tinha acontecido.

- Como é que vocês se conheceram?

J. Borges: Depois que eu comecei a trabalhar pra galeria... E o dono da galeria era muito amarrado, não tinha contrato nenhum assinado, mas me garantiu que eu trabalharia pra ele e que me pagaria o trabalho no preço que eu quisesse. Então, ele me segurou. E começou Bacarro dizendo que queria me conhecer. A minha fama já estava espalhada. O Ranulfo [amigo e *marchand*] procurava espalhar mais. Porque não tem um *marchand* de arte que dê muita coisa pro artista trabalhar com ele, mas divulgação ele dá. Ele te bota lá pertinho de São Pedro! Que é pro nome da pessoa crescer e ele ganhar em cima daquilo. Então ele me divulgou muito, procurou me divulgar, mandou trabalhos meus pra mais de 20 países da Europa, fez exposição em Brasília, Rio, São Paulo, na Petit Galeria em 1974, e fui muito vendido. Esta semana mesmo aí, saiu uma reportagem minha, de novo. Contando a história de que na época eu ganhei muito dinheiro, que eu trabalhei três anos com essa galeria... Só que naquela época ele [Ranulfo] não queria que eu fizesse. E o Bacarro era louco pra me conhecer. Quando é um dia, eu disse: - Homem, eu vou é conhecer esse Baccaro. Uma pessoa disse: - "Olha, o Bacarro sempre falou em você."

E eu o conheci, tinha um cabelão, era novo naquela época. Cheguei, lá tinha um poeta que falou: - "Baccaro, conhece esse?" E ele disse: - "*No, No, No.*" (risos). Aí o poeta falou: - "Esse aí é o J. Borges." Aí ele me abraçou, quase me quebra o braço! - "Que prazer, que alegria, vamos tomar um cafezinho?" Aí, fui lá, tomei um café com ele. É meu grande amigo até hoje. E até meu caçula eu batizei com o nome dele, é Joaquim Baccaro Borges. (risos). Pra todo mundo Baccaro foi importante. Porque ele chegou em Pernambuco com muito dinheiro, que trouxe de São Paulo. Lá ele era *marchand* de artistas famosos e fazia muito leilão de arte. Pra você ter uma ideia... Ele chegou na Cidade Alta, em Olinda, e comprou quase cinquenta casas! Ele mora numa na Rua de São Bento. Ele emprestava aos artistas, foi fracassando, foi vendendo. E todo mundo, desses artistas, morava de graça nas casas de Baccaro. Tinha vez que ele ainda pagava as contas de água e luz. Toda vida foi dessa maneira. Com ele eu fui pra Suíça, pra Portugal, França... É porque quando Baccaro via que o artista era bom

mesmo, ele encomendava muita coisa... Cordel então, ele publicou cordel de muita gente, mas muito cordel. E também sempre comprou muitos originais. E lá na Fundação dele [Casa das Crianças] tinha um homem de confiança, que escolhia os cordéis. Era Delarme Monteiro [da Silva, poeta bastante conhecido no Nordeste]. E Delarme era revisor dos cordéis, porque todo mundo escrevia e levava pra vender a Baccaro. Aí Delarme ficava ali, e os cabras chegavam. Era uma fila de poetas durante a semana! (risos) E ele pegava o cordel, lia uma parte. Delarme era poeta dos muito bons, escrevia bem demais. De vez em quando ele dizia: - "Olha, tá muito fraquinho. Vá melhorar isso. Vá melhorar e me traga aqui de novo na outra semana."

E os cabras ficavam assim, diziam: - "Delarme, não faça isso. Me ajude!" E quando era assim, Delarme falava pra conversar com Baccaro. E Baccaro lia, fazia uma cara assim também, mas acabava assinando lá um cheque e pronto. E comprava até bucha! Até os piores de todos! (risos)

Outros chegavam e Delarme falava também que não dava, que estava muito fraco pra publicar, mas que era pra falar com Baccaro que talvez ele comprasse o original [manuscrito]. Por que quando passava por Delarme é porque era boa a poesia. Só que a maioria não era não, e o povo só fazia mesmo pra vender um folhetozinho, que sabia que Baccaro comprava mesmo, e assim se conseguia um dinheiro. Mas tinha época de ver lá na Fundação pacote e mais pacote de cordel, milheiro e mais milheiro. Fazendo a conta, assim, devia ter tido época de duzentos mil folhetos por ano, mais ou menos.

Agora, quando chegava um famoso, feito [José] Costa Leite, nem precisava oferecer. Nem passava por Delarme. Já publicava direto. E não tinha nada de exclusividade não, podia vender de novo, pra outras pessoas.

Inclusive teve uma vez que uma moça de São Paulo, que estava organizando uma feira lá sobre cultura popular, encomendou gravura, mas queria uma que eu tinha feito pra Casa das Crianças. Aí eu lembro que Baccaro disse: - "Borges, você fez pra Fundação, mas os direitos são seus. Você fique à vontade pra fazer o que quiser. Porque se uma pessoa quer trabalho seu, até ajudo a divulgar e a cobrar direitinho. Pode ficar tranquilo."

Aí, fiquei conhecendo Baccaro, e veio o sucesso meu. Mas eu entrei tão ingênuo na arte, que eu nem sabia esse nome de xilogravura. E quando uma mulher me falou disso eu fiquei pensando, que nome feio da porra rapaz! (risos) De onde é que veio esse nome? Não sabia. Então, eu... Na época, era em plena ditadura, as pessoas do Rio de Janeiro absorveram muita gravura minha. Quando a Rede Globo cobriu, fizeram uma reportagem comigo no jornal local, depois em 1975 eu illustrei, em 1974 ou 1975, aquela novela *Roque Santeiro*. Fiz as ilustrações pra *Roque Santeiro*, na abertura. Então meu nome espalhou no Rio, e eu vendia muita coisa, muita gente vinha pra cá. Só que quando foi em [19]75, a Tânia Quaresma [cineasta], que ela publicou aquele filme, não sei se vocês conhecem, que é *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*. É um filme muito

bom, documentário muito bem feito, e tinha cordel também, né? E tinha até disco com o mesmo nome. Então, Tânia chegou lá em casa e disse: - “Eu vim pedir pra você fazer a capa do disco, fazer a capa do cordel, e publicar dez mil cordéis.” Aí eu disse: - “A capa do cordel e a publicação eu faço, mas a capa do disco eu não faço não porque trabalho pra uma galeria que não quer que eu faça nada. Não quer que eu faça uma gravura, nem do tamanho de uma casca de bala pra ninguém. Mas o cordel, eu disse ao dono da Galeria que eu não deixo de fazer. Não deixo de fazer meus cordéis, nem de ilustrar. Ele disse: - ‘Não, cordel tudo bem. Pode fazer, mas gravura maior você não faz pra ninguém’.”

Aí, a Tânia disse: “- Borges, você não tem nenhum documento? Assinado, contrato assinado, garantido?”

Aí eu disse: - “Não, foi oral. O negócio foi assim: eu garanti a ele na palavra, que é como todo mundo fazia.” E ela perguntou: - “E ele te paga bem?” Eu disse que não. - “Não me paga muito bem, e eu tenho que trabalhar também na feira, vendendo cordel pra poder inteirar a sobrevivência.” Por que eu já estava com a família maior.

Aí ela disse: - “Quanto você ganha? Desculpa, mas eu tenho que saber, porque eu estou precisando do teu trabalho, e eu tenho que saber quanto é que você ganha pra tá com essa garantia toda?!”

E eu ainda morava numa casa alugada na época.

Ela disse: - “Porque isso aí é uma galeria que domina você, e você ainda mora numa casa alugada?! Não tem nem onde morar? Você, então, não ganha bem.”

Aí eu disse que não, que não ganhava bem não. - “Eu ganho mil cruzeiros por mês. E são duas gravuras grandes dessas que tem aqui [60x60cm]. Na madeira branca, e ele me paga mil cruzeiros.” E representava, mais ou menos, acho que menos de mil reais hoje.

Aí ela disse: - “É muito barato Borges! É muito pouco o que ele paga pra você. Você podia trabalhar pra ele com esse dinheiro, mas ficava liberto, fazendo trabalhos pra outras pessoas, mas ele te bota um obstáculo pra você não fazer pra ninguém e ele te paga tão pouco. Quanto é que você me faz uma gravura de 30x30cm? Que é a capa de um LP [disco de vinil].”

Aí eu disse: - “30 por 30, se eu fosse fazer, eu fazia pra você por 300 cruzeiros, até 250 eu fazia. Porque eu faço a dele, que é grande, bem maior, por 500... Eu fazia por 250 pra você, mais ou menos a metade dessas que eu faço.”

Aí ela disse: - “Então eu vou fazer uma oferta numa gravura dessas.”

Eu disse: “- Quanto?”

Ela disse: “- Eu lhe dou 6,000 cruzeiros na gravura. Pra você fazer, 6,000. E lhe dou mil pra você fazer a gravura da capa do cordel, e você me publique 10,000 cordéis. E o preço da impressão é você quem dá.”

Aí eu disse: - “Mas agora lascou! Por que era sete meses de trabalho!”

- E quanto às encomendas do Baccaro? Quando é que elas começam a aparecer?

J. Borges: É depois disso. Logo depois. Mas, então... Aí Tânia, quase que vestida de cigana, levou a mão na bolsa dela, pegou um talão assim e disse: - "Toma, teu cheque. Sete mil cruzeiros." Eu nunca tinha pegado num dinheiro desse! Fiquei até meio trêmulo, e disse... "Sete mil!" Eu tinha conta nesse tempo no Banco Econômico, no Recife. E era um sacrifício pra receber um cheque aqui e trocar. Aí eu fui logo no Banco do Nordeste com o cheque, abrir a conta. Disse: - "Dá pra eu abrir uma continha aqui?" Aí me disseram: "- Dá. Até com duzentos cruzeiros o senhor abre." No que eu disse: - "Eu tenho um cheque, aceita?" Ele disse: - "Aceita. Cadê o cheque?" E viu, olhou, falou assim: - "Mas rapaz, isso aqui é dinheiro que nem eu tenho!" (risos) - "Eu que sou o gerente não tenho esse dinheiro não." Aí fez a conta e eu tenho ela até hoje. Abri a conta e fui fazer o trabalho de Tânia.

Bem, continuei com Ranulfo, fazendo os trabalhos de Tânia. Não aconteceu nada. E que vida rapaz, dinheiro pra tudo! E aí quando foi novembro, no fim de novembro... Fui para o Rio. Fui de ônibus leito. De ônibus leito da São Geraldo, que naquela época tinha até comissário! Era melhor que avião naquele tempo. (risos) Era como carro mesmo, com aquelas poltronas caídas assim. Deitadas, e o comissário servindo lanche, uva, maçã, laranja descascada, suco de uva, de laranja. Até abacate. Suco do que quisesse. Bolacha, biscoito, creme caquer [*cream cracker*, bolacha de água e sal], sanduichinho de queijo, bem bacana. Cafezinho... E hoje em dia no avião... Vou até fazer um cordel sobre a alimentação brasileira no avião! (risos) Vou fazer, vou fazer... Por que eu já sofri tanto! (risos) Faz tempo que disse que ia fazer, mas vou fazer.

Aí, fui para o Rio. Cheguei lá, passei quinze dias.

Nessa época, tinha ganhado um terreno, comprei um bocado de tijolo, já tinha botado lá e estava me bulindo pra começar a casa. Fiz um cálculo pra trazer oito mil cruzeiros. No acordo que Tânia me prometeu, eu ia conseguir, parece, se não me engano. Os dez mil cordéis deram dois mil cruzeiros, que eu cobrei. Eu disse: - "Eu já levo esses dois, e aí eu tenho que apurar seis lá pra fazer oito e acabo de subir a casa."

Aí fui, cheguei. E fui tão bem-sucedido! Parece que o povo já me conhecia, foi um rebuliço, tanta alegria. Fizemos uma exposição pro lançamento [do filme] num cinema de Copacabana, vendi um bocado de gravura, mas até que foi meio fraco. Mas quando foi no fim, já no fim mesmo, faltando uma semana, Tânia marcou de passar o filme no MAM [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro]. Quando a gente passemos, teve um encontro, que Tânia anunciou na televisão, no jornal, que ia ter um debate. Dela comigo. Ia ter um debate, cheguei e Tânia disse: - "Borges, debate é bom porque vão perguntando e você já vai respondendo, né?" Aí ela, meio preguiçosa, disse: - "Mas, quer saber? Não dê debate não Borges, porque você vai contar do Nordeste pra esse povo."

E menino, quando eu fiz essa palestra lá, o auditório do MAM não coube o povo. Por que foi feito convite, mas o povo não obedeceu não. Com um convite vinham dois ou três juntos. Naquela bagunça, encheu cadeira, encheu corredor. Os corredores assim do meio, no pé das paredes, ficaram cheios, gente em pé, gente sentada. Aí quando vê, assim, a gente se anima! (risos). Fiz a minha palestra, depois eu fiz a minha propaganda. E dos meninos dessa época [outros artistas do Nordeste], foram o Caju e Castanha [dupla de repentistas que se tornaria famosa em pouco tempo], que eram garotinhos, cantando embolada; foi o Zé Edgar, que vive em São Paulo hoje, e foi vender cordel. E eu vendendo minhas gravuras. E eu disse: - “Olha, eu quero que vocês [da plateia], que vieram pra’qui e viram muita coisa, assistiram filme, gostaram, todo mundo gostou, e aí eu estou palestrando, dizendo, contando do nordeste pra vocês, mais ou menos vocês tão batendo palma porque acham que deve valer à pena. Tânia é uma aventureira e também não tem dinheiro pra pagar nosso cachê, pra gente, o suficiente. Então vocês vão ajudar com alguma coisa, os meninos vão cantar uma emboladinha e vocês vão gratificar, o Zé Edgar tá vendendo cordel e eu tenho gravura a preço módico, pra vender pra vocês ficarem com uma lembrança desse momento.” Menino, foi um rasgarasga tão grande, tão grande, que eu disse que rasgado não prestava, um puxava pra cá e pra lá. Eu sei que quando terminou tudo eram duas horas da manhã, eu estava exausto e não tinha mais onde coubesse dinheiro e cheque! (risos).

- Como o senhor vê o cordel nos dias de hoje?

J. Borges: Hoje... Hoje o cordel começou a recuperar. Porque nos anos 50 e 60 foi o tempo mesmo do auge do cordel, que eu conheci. Do que teve antes, na década de 40, eu era muito pequeno. Mas sei também que todo mundo comprava e que vendia muito bem. Mas eu acho que nos 50 e 60 foi mesmo o auge do cordel. Quando eu comecei, na primeira máquina que eu comprei, em 1974, eu publicava dois mil cordéis e vendia dentro de um mês ou dois. Então, era publicado. Vamos fazer o exemplo de *Pavão Misterioso*. A gente publicava dez mil *Pavão* e vendia tudo dentro de dez dias. E mesmo do *Pavão*, no ano de 1995, passou a sair só quinhentos exemplares. E esses quinhentos ficavam quase dois anos pra vender.

E eu até cheguei a pronunciar que o cordel estava a beira da cova. Inclusive falei isso pra um jornal de Brasília, acho que era *Jornal Brasiliense*, e me disseram que eu era um mensageiro maldito. Que levei a notícia da morte do cordel no Nordeste. Mas era uma realidade. E de lá pra cá melhorou, graças ao meio estudantil, das pesquisas, que começou melhorar, e já fazemos quatro ou cinco mil cordéis. O cordel tá recuperando.⁷²

⁷² Entrevista com J. Borges, 18 de julho de 2007. Bezerros, Pernambuco.



Figura 14: “O contador de mentiras,” de J. Borges. 2005.
Impressão de xilogravura sobre papel, 12 ½ cm x 20 cm.

Ao entardecer, a entrevista chegava ao fim quando Lúcia, a restauradora do IEB, retornou da casa de Madame Simone. Um tanto cheirosa, disse que havia tomado um banho de ervas e pólvora para desatar os pés, além das divinações que Madame Simone lhe confiou. Comprei dezenas de folhetos, duas matrizes de xilogravuras e livros. Saímos de Bezerros e pegamos a estrada para Recife. Guardados os documentos do dossiê que basearia a elaboração do *perfil* da coleção de Giuseppe Baccaro sob guarda do IEB, fizemos as malas e voltamos a São Paulo.

~

1.4. Além e aquém do arquivo: outras leituras

*Como logo o senhor vai ver. Porque, o que o senhor vai é –
Ouvir toda a estória contada.
E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo.
Para que conto isto ao senhor? Vou longe.
Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber?
São coisas que não cabem em fazer ideia.*

Grande Sertão: Veredas
Riobaldo, de JOÃO GUIMARÃES ROSA

*Saber instável do instável – saber do inexato
– que é o da opinião. O sábio não procura, por originalidade de pensamento,
diferenciar seu ponto de vista do dos outros, mas antes compreender
e conciliar todos os outros pontos de vista em seu pensamento.
Eis que o sábio fica inclassificável. E mesmo, essa disponibilidade,
como dizê-la, se nossa linguagem mesma é sempre
normativa, e portanto tão pouco disponível, enrijecida que está por suas
demarcações, submetida às disjunções? Só posso tentar dizer-te
isso em termos inconsiderados – deliberadamente fora da norma, relaxados,
que soltamos despreocupadamente. E tu mesmo só podes ouvir relaxando –
soltando-te.*

Um sábio não tem ideia.
FRANÇOIS JULLIEN

O expediente no Arquivo nunca mais seria o mesmo, pois aprendi a ler e a ouvir o que os folhetos podem dizer. De fato, eles falam. E mais que isso: eles instanciam, medeiam, enredam, promovem e revelam relações que eu jamais poderia imaginar e conhecer caso estivesse limitado a consultar os seus catálogos. Dos seus assuntos infinitos, eu havia me interessado especialmente pela *mentira* e sua relação com os folhetos que versam casos de cura. Conforme anunciado, os nós de um emaranhado de buracos amarrados com barbantes foram pouco a pouco ganhando um fio condutor pelo qual passa a trilha de outra maneira de ver e de ler os folhetos. A *mentira*, tal um fio de Ariadne, se revelou central para a pesquisa. Como no *cinéma-vérité* de Jean Rouch, que buscava a *verdade do cinema* e não a verdade no cinema, trata-se de apreender as *mentiras da poesia* e não a mentira na poesia dos folhetos de cordel.

Se a poesia está nos fatos, como dizia Oswald de Andrade, é preciso saber lê-los poeticamente para que não sejam desentendidos e interpretados literalmente. O risco de levar muito a sério o que dizem os poetas e os versos dos folhetos é querer interpretá-los sem partilhar de seu humor, de sua hilaridade. Para se partilhar o riso que a poesia dos fatos provoca é preciso que se compreenda a sua antilogia e dispor-se de maneira humorada ao saboreá-los. Breve lição de Pierre Clastres (2003) em sua leitura de mitos ameríndios, quando se perguntava: De quem riem os índios? O riso de quem se põe a julgar a sério não reconcilia nem convida o riso de outros ridentes, pois apenas expressa a ironia de um entendimento pautado em um hiato epistemológico que separa aqueles que riem daqueles que se configuram como os motivos de seu riso.⁷³

No silêncio do Arquivo, mil perguntas ressoam dos versos de personagens de existência controversa e feitos incríveis. Difícil explicar ou descrever esse tempo para o qual somos transportados ao ler um romance, ao ouvir uma música, e ao fazer um pouco disso tudo enquanto se folheia um cordel. Neste tempo, muitas falas se refazem e a experiência sensível do poeta e gravurista que viveu e viu, sonhou, ouviu e imaginou certa coisa apresenta-se aos olhos de quem se põe a ler e termina assim por conhecer um mundo inteiramente outro. Esses mundos das narrativas em versos não são mundos desaparecidos ou meramente anedóticos e metafóricos, mas mundos inventados e que funcionam por intermédio de *mentiras controladas*. Prodigioso entrecruzamento de um lugar de visibilidade dos ditos supersticiosos com um campo poético de dizibilidade da *mentira*. Regimes de eficácia que se entrecruzam: a eficácia da poética que verseja a eficácia da cura pelas más razões.

O trajeto percorrido reporta os modos pelos quais as *coleções* de poesia de folhetos de cordel se converteram em objetos de uma pesquisa antropológica. Apesar de se tratar de um lugar pouco frequentado por antropólogos, o arquivo é um ambiente cujos objetos (se) revelam sujeitos. Como observa Viveiros de Castro, “o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, pois é o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação na constituição relacional de ambos.”⁷⁴ A dessemelhança desse tipo de abordagem em face do que comumente se faz em antropologia leva aqueles que nela assim enveredam a se deparar com uma dúvida elementar: Como proceder quando

⁷³ Cf. Basques (2011).

⁷⁴ Viveiros de Castro 2002: 113

o sujeito da relação é a poesia? O que nos seria revelado se as narrativas poéticas passassem a ser vistas como experiências – ao mesmo tempo sensíveis e inteligíveis – de quem as escreveu? N'As *Três Ecologias* (1990), Félix Guattari dizia que:

Em nome do primado das infraestruturas, das estruturas ou dos sistemas, a subjetividade não está bem cotada, e aqueles que dela se ocupam na prática ou na teoria em geral só a abordam usando luvas, tomando infinitas precauções, cuidando para nunca afastá-la demais dos paradigmas pseudocientíficos tomados de empréstimo, de preferência, às ciências duras: a termodinâmica, a topologia, a teoria da informação, a teoria dos sistemas, a linguística etc. Tudo se passa como se um superego cientista exigisse reificar as entidades psíquicas e impusesse que só fossem apreendidas através de coordenadas extrínsecas. [...] Paradoxalmente, talvez seja do lado das ciências “duras” que convém esperar a reviravolta mais espetacular com respeito aos processos de subjetivação. Não é significativo, por exemplo, que em seu último livro Prigogine e Stengers invoquem a necessidade de introduzir na física um “elemento narrativo,” indispensável, segundo eles, para teorizar a evolução em termos de irreversibilidade?⁷⁵

Pois quando um antropólogo abre um texto com epígrafe de uma poesia qualquer, se não está a propor diálogo de sua etnografia (d)escrita em prosa ante aos versos de um poema, qual o papel da alusão? Quando Marilyn Strathern propõe que nos coloquemos diante de conceitualidades outras, forjadas alhures, para “utilizar a linguagem que nos pertence para criar um contraste interno a ela mesma,”⁷⁶ não está dando mostras de um exercício similar ao que João Guimarães Rosa empregou em toda a sua obra, “a fecundante corrupção das nossas formas idiomáticas de escrever”?⁷⁷

Na conversa com o poeta e gravurista J. Borges ficou demonstrada a importância de suas andanças Nordeste adentro (e afora) para a ampliação tanto do léxico a ser posto a serviço de sua poesia como também de sua imagística arejada por novos cenários, personagens, contos, casos e paisagens que as suas mãos fariam brotar dos entalhes em madeira. O contraponto com o médico, literato e viajor que foi Guimarães Rosa corrobora para o entendimento de que a conjunção dessas três atividades não obliterou, todavia, a sua apreensão (em certa medida etnográfica) dos modos de vida sertanejos. Rosa, ao contrário, os trasladou por extenso sem destituí-los de sua

⁷⁵ Guattari 1990: 18, 23

⁷⁶ Strathern 1998: 16

⁷⁷ Rosa 1956: XXVI

complexidade, nem a submeteu aos ditames da crença e da superstição.⁷⁸ Benedito Nunes (1969) propôs que o que se vê é a disjunção, “é o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundos,” pois “os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. Sertão e existência fundam-se na figura da viagem, sempre recomeçada.”⁷⁹

Esta cura que vem da palavra aparece, por exemplo, em Cara-de-Bronze, que está No Urubuquaquá no Pinhém. Grivo é aquele que recebe a incumbência de trazer o *quem das coisas*, de trazer a poesia para a vida do moribundo e parálítico fazendeiro que tem “culpas em aberto.” O que Grivo lhe oferece, com sua narração, é uma espécie de benção – “Eu queria alguém que me abençoasse...”, diz o Cara-de-Bronze. É a cura pela alegria libertadora, redentora. O texto diz que Grivo trazia alvissaras de alforria para o Cara-de-Bronze.⁸⁰

Logo, ao ver a prosa e a poesia como lugares de visibilidade e campos de dizibilidade de mundos vividos/inventados abrem-se novas frentes de investigação antropológica, antes restritas à linguística e à área de Letras.⁸¹ O pensamento expresso pelos folhetos opera de um modo *contra-moderno*⁸² ao versar-a-fala com os seus acentos e grafias em desacordo com as normas ortográficas e gramaticais da língua portuguesa dita culta, dando mostras da pertinência das palavras de Guimarães Rosa: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica.”⁸³ Escritor a quem não cabe o título de intérprete do sertão, mas antes o de interlocutor apaixonado pelos sertões. Para que não se desentenda o que diz o versar-a-fala dos folhetos de cordel, o leitor terá que se (ha)ver agreste ou inculto, e ainda melhor se analfabeto for.

Enquanto a experiência aparece em Claude Lévi-Strauss (2007) como um objeto para o conhecimento e não como uma ferramenta do conhecimento ele mesmo – discussão esta travada em diálogo com Sartre no capítulo *História e Dialética*, no livro

⁷⁸ Cf. Reinaldo (2008).

⁷⁹ Nunes 1969: 174, 178

⁸⁰ Reinaldo *op. cit.*: 85

⁸¹ Cf. Olívia Cunha (2009), Descola (2006: 465-68), Rattes (2009), e Hatoum (2004).

⁸² Tomo de empréstimo a conhecida definição de Pierre Clastres (2003), parafraseando-a, para questionar a tradicional classificação (e entendimento) dessa expressão poética na rubrica passadista de cultura popular, com a sua suposta menoridade literária e ingenuidade supersticiosa. Para uma discussão semelhante, a respeito de outros problemas, ver Deleuze & Guattari (1995, *Mil Platôs*, v.2: 11-59).

⁸³ Rosa 2006: 6

Pensamento Selvagem –, a experiência foi definida, alternativamente, como método ideal na filosofia bergsoniana.⁸⁴ A ideia de movimento sempre foi empregada por Henri Bergson ao ilustrar sua importância ao entendimento: “A realidade flui; nós fluímos com ela; consideramos então verdadeira toda afirmação que, guiando-nos através do fluxo do real, nos permita apreendê-lo e favoreça a nossa ação.”⁸⁵ Talvez se possa ampliar a proposição do autor, fazendo-a dialogar com a antropologia, pois a experiência etnográfica se potencializa na medida em que permite o entrecruzamento de experiências daqueles com quem aprendemos em face da própria experiência do etnógrafo. Como rios que se cruzam, o etnógrafo e seus mestres-nativos confluem para uma travessia que é, sem dúvida, mais rica que qualquer suposição feita à margem, no montante ou na jusante dessas águas. Importam menos os conceitos de antemão, tampouco as explicações externalistas e, sobretudo, o processo de invenção recíproca que a experiência de aprendizagem etnográfica propicia. Uma antropologia imanentista não pode, portanto, prescindir da experiência de subir o rio a contracorrente como recurso de aprendizagem e conhecimento.

Dado um movimento qualquer, é possível descrevê-lo ou a partir de fora – isto é, determinar sua trajetória num espaço já dado e então comparar o ponto de chegada com o ponto de partida, o que corresponde a definir o movimento pela diferença entre dois arranjos igualmente desprovidos de tempo – ou tentar atravessá-lo a partir de dentro, isto é, tentar experimentar a sensação de ir a um lugar a outro, a mudança qualitativa singular que acompanha esse movimento. Meu movimento de Paris a Londres não foi apenas uma trajetória no mapa ou uma mudança na ordenação das coisas no mundo, foi também uma mudança na minha vida, foi mais uma viagem nessa já bem conhecida e bem trilhada rota do *Eurostar* e estava carregado dessas memórias e será parte de qualquer outra futura viagem. Em suma, não é apenas um movimento no espaço, mas também uma mudança qualitativa em minha experiência. Do mesmo modo, a vida, de acordo com Bergson, não pode ser compreendida apenas mediante modelos conceituais ou científicos, mas tem que ser apreendida a partir do interior como um sentimento singular, específico, ou como uma mudança qualitativa.⁸⁶

Ao falar da singularidade dos textos poéticos, Félix Guattari (1990) sugere que sua ambiguidade decorre de sua capacidade de transmitir a um só tempo uma

⁸⁴ Cf. Basques (2011).

⁸⁵ Bergson 1946: 255

⁸⁶ Maniglier 2008: 2

mensagem e denotar um referente, funcionando essencialmente sobre redundâncias de expressão e conteúdo.

Proust analisou perfeitamente o funcionamento desses ritornelos existenciais como lugar catalítico de subjetivação (a “pequena frase” de Vinteuil, o movimento dos sinos de Martinville, o sabor da “Madeleine” etc.). O que convém sublinhar aqui é que o trabalho de demarcação dos ritornelos existenciais não concerne apenas à literatura e às artes. Também encontramos essa eco-lógica operando na vida cotidiana, nos diversos patamares da vida social e, de forma mais geral, a cada vez que está em questão a constituição de um Território existencial.⁸⁷

Se a antropologia pode ser definida como um exercício próximo à tradução, ao fazer da poesia campo de um estudo antropológico deparamo-nos com a questão da metodologia a ser empregada na trasladação de uma pela outra: tratar-se-ia de adentrar a poética, de perceber os seus dispositivos e lhe fazer perguntas, reportando consecutivamente esse percurso em um etnografia? Ou de ir à busca das condições de possibilidade de sua enunciação a fim de traçar sua moldura e pertença a um campo social que a abarca, sobredetermina e a explica? A título de exemplificação, vejamos o papel ocupado pela *sina* num folheto sobre as divinações de uma cigana chamada Esmeralda à luz de um caso contado por Riobaldo, de João Guimarães Rosa. *O Testamento da Cigana Esmeralda* foi publicado em Juazeiro do Norte por Leandro Gomes de Barros.⁸⁸ Eis alguns de seus versos:

(1) Queres saber tua sorte
Para tua proteção?
estuda o livro de sonho
e presta muita atenção
aprende a ler tua sina
nas linhas de tua mão

(2) Porque os livros dos sonhos
serviam a medicina
antigamente nascia
um menino ou uma menina
os pais à tôda pressa
mandavam ler sua sina

⁸⁷ Guattari *op. cit.*: 29

⁸⁸ Leandro Gomes de Barros, “Testamento da Cigana Esmeralda”, Juazeiro do Norte, Ceará, ed. prop. João Martins de Athayde, 1965, 40 páginas. Documento sob guarda do IEB-USP.

(3) O sonho é um aviso
imitando a profecia
à noite o povo se deita
acorda no outro dia
cada qual conta seu sonho
que teve quando dormia

(4) De noite o povo deitado
vê em sonho aparecer
novidade pelo mundo
que ainda vai acontecer
dormindo a olhos fechados
vendo tudo se mover

(5) O sonho é o conjunto
ou grande imaginação
o espírito de quem dorme
vê passar como visão
todo sonho é obrigado
a ter uma explicação.

Após versar inúmeros tipos de sonhos e suas implicações cotidianas, o folheto traz os ensinamentos da Cigana Esmeralda pra que deles se possa tirar a *sina* segundo um *prognóstico* orientado pelos *graus de verdade e falsidade dos sonhos, segundo os dias*:

- 1 - É precursor da falsidade
- 2 - Inteiramente falso
- 3 - Não terá efeito
- 4 - Anuncia felicidade
- 5 - Sem utilidade
- 6 - Havendo descrição, dá resultado
- 7 - Deve tomar-se em consideração
- 8 - Também é realizável
- 9 - Terá efeito antes de findar o dia
- 10 - Realiza-se com proveito
- 11 - Verifica-se dentro de 4 dias
- 12 - Verifica-se o contrário
- 13 - Realizável
- 14 - Tardará
- 15 - Tendo número, jogue na Loteria
- 16 - Verdadeiro
- 17 - Só no terceiro dia
- 18 - Efeito demorado
- 19 - Dará alegria
- 20 - Terá efeito em 4 dias
- 21 - Não merece atenção
- 22 - Dentro de alguns dias terá efeito
- 23 - Realiza-se em 3 dias
- 24 - Verifica-se em 3 dias
- 25 - Terá efeito demorado
- 26 - Merece atenção
- 27 - É Verdadeiro
- 28 - Também é verídico
- 29 - Anuncia fortuna
- 30 - É mentiroso

O cruzamento dos sonhos com os dias conjugado à análise da linha da mão e dos astros definiria a *sina* de quem quer que seja, como dizem os versos seguintes:

Os homens fisiologistas
mudam de opiniões
descrevem a linha da vida
com muitas variações
mas só falam sobre a alma
sem nossas revelações

Aí fica minha ciência
em forma de testamento
aquele que estudá-la
para ter bom fundamento
recomendo que combine
com cuidado esse assento.⁸⁹

O diálogo entre Riobaldo e Jõe Bexiguento mostra como a ideia de *sina* percorre o sertão. Tal dizibilidade, permeada de saberes e seus porta-vozes, benzimentos e garrafadas milagrosas, simpatias e promessas aos santos, vive não só da inventividade de quem dispõe seus elementos em versos e imagens, mas também de quem a acolhe e dela participa no vai-e-vem do que se canta, contando-se o que lembra.

“Caipora se cura, Jõe? Você sabe rezas fortes?” – por aí devo que indaguei; bobéia minha, assunto. – “A que cujo, se caipora não curasse? Todo o mundo dela tem, nos tempos...” – ele me repositou. – “... Mas desses ensalmos quis aprender não. Memória que Deus me deu não foi para palavrear avesso nele, com feitas ofensas.

“Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jaguncêio...” – ele falasse. Tudo poitava simples.⁹⁰



⁸⁹ Barros *op. cit.*: *passim*

⁹⁰ Rosa *op. cit.*: 220-221

A pesquisa que nasceu das atividades no Arquivo não procura traçar o *perfil* ou recompor a *pessoa* de quem reuniu *coleções* de poesias. Trata-se de apreender o que dizem os folhetos a respeito dos personagens e saberes de cura, de como versam a *mentira*, evitando-se assim o julgamento de que estão em função, de que significam ou representam algo cuja explicação se encontraria além de sua poética. Como procurei demonstrar ao longo desta primeira parte, podem-se vislumbrar um sem número de relações e problemas pelo prisma dos folhetos, seja no que diz respeito a outros sujeitos, humanos e não-humanos, *pessoas* e *documentos*, sejam os mundos contidos em suas narrativas. Aquilo que os excede, ilustra mas não os explica. As trajetórias de quem os colecionou, ou a sua procedência, são elementos dentre outros que não visaram explicar mas somente descrever como esses artefatos poético-visuais instanciam (e são instanciados) pelas relações que nos permitem ver.

Ao término do estágio, a experiência no Arquivo foi disposta em favor de um percurso etnográfico orientado pelos próprios folhetos de cordel. A seleção dos exemplares que versam casos de cura (suas personagens e práticas) representou uma dentre tantas outras vias de acesso ao universo poético em questão. Problema que se coloca invariavelmente a quem se põe a estudar objetos afins, como apropriadamente notou Claude Lévi-Strauss (1968) ao se deparar com a necessária (e, ao mesmo tempo, arbitrária) tarefa de eleição de uma via de entrada ao pensamento mítico em virtude da extensão, intensidade e encantamento que cada narrativa suscita, bem como ao acúmulo da documentação que impede a reprodução integral de cada qual.⁹¹ Porém, há que se dizer que os folhetos que versam casos de cura e outros acontecimentos controversos permitem entrever, justamente, algumas das definições convencionais atribuídas a esta poética, sendo por isso elementos-chave para uma crítica etnográfica de fontes historiográficas e acadêmicas que a tomaram por objeto de estudo.



⁹¹ “A liberdade de criação que esses mitos demonstram é tão grande, e tão intenso é o encantamento onírico que sugerem, que nos censuramos por resumi-los. Por outro lado, seu tamanho impossibilita sua reprodução textual. Sendo assim, apenas faremos alusões a esses mitos.” (Lévi-Strauss 2006 [1968]:109)

{ Parte II }

Como se faz uma etnografia da poesia?

Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar.

GILLES DELEUZE 2004: 118

Um objeto de arte, por definição, é um objeto reconhecido como tal por um grupo. (...) Esforçar-nos-emos por nunca partir de noções gerais: imitação da natureza, cópia ou estilização, geometria, tudo isso deve ser estudado do ponto de vista do indígena, sem jamais recorrer a princípios gerais.

*Manual de Etnografia, MARCEL MAUSS
1967: 97, 109*

Fazer etnografia em campos pouco explorados por antropólogos permite certa liberdade perante a praxe disciplinar, mas a falta das usuais referências bibliográficas evoca a situação, por vezes angustiante, de não se encontrar uma ancoragem segura para as primeiras hipóteses. Este aspecto pôde ser percebido na etnografia da vida de arquivo e ressoará, novamente, nesta tentativa de explorar o esboço de leitura etnográfica da poesia, tal como apresentado ao final da Parte I da dissertação.

As epígrafes percutem os dois principais problemas que se colocaram à etnografia em Pernambuco: 1) Quando pensava ter chegado ao local de uma etnografia tradicional, isto é, com sujeitos (humanos), o etnógrafo percebeu não ter a menor ideia dos procedimentos necessários a realização de uma etnografia da poesia; 2) Se o desafio consistia em apreender a produção nativa de poesia, o que se deveria fazer com as noções teórico-metodológicas gerais postuladas a respeito desta poética e de outras textualidades? Essas questões acompanharam

toda a pesquisa e foi apenas quando já se aproximava a sua conclusão que os contornos do trabalho tornaram-se mais bem definidos.

O leitor não encontrará, portanto, uma resposta objetiva à pergunta que dá título a Parte II da dissertação. Trata-se antes de relatar o percurso que delineou a leitura etnográfica da poesia dos folhetos de cordel, cuja hipótese central se apoia na *mentira* como aspecto até então inexplorado nos estudos precedentes. O pouco tempo em campo não permitiu a realização de uma etnografia à moda inglesa,¹ não obstante o mínimo de método levado na bagagem tenha se mostrado de suma importância. Afinal, do que adianta fazer etnografia em termos nativos se a metodologia pressupõe uma caixa de ferramentas universais?

A aposta da viagem a Pernambuco se baseava em uma tentativa de aprender a ler-e-ouvir a poesia dos folhetos segundo as instruções de poetas a respeito do *métier*, isto é, aprender a ler-e-ouvir a poesia a partir dos métodos poéticos e não mediante um suposto ‘controle universal’ capaz de produzir sintonia e entendimento, como aqueles forjados com as técnicas tomadas de empréstimo à linguística, ou no âmbito dos estudos do folclore,² da morfologia³ – “isso cheira a coisa russa.”⁴ –, das análises estruturais⁵ e literárias das poesias,⁶ e nos debates sobre a dimensão imagética dos folhetos.⁷ Faz-se, aqui, um movimento contrário a afirmação-base do livro *O Amor pela Arte*: “Tomar por realidade as crenças e os discursos das pessoas (mesmo as ricas e cultivadas), significa converter em princípio de explicação o que está pedindo para ser explicado.”⁸

¹ A reserva técnica da bolsa de pesquisa de mestrado foi suficiente para custear apenas as passagens de ida e volta e as primeiras despesas com hospedagem e alimentação. A pesquisa de campo foi realizada durante o mês de agosto de 2009.

² Cascudo (1971, 1978, 1984, 2001, 2005); Romero (1977, 2002); Campos (1959); Salles (1985).

³ “Uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto.” (Propp 1984: 25)

⁴ Propp 1983: 18

⁵ Estudos nos quais se desenvolve certo número de ferramentas metodológicas adaptados ao *corpus*, tal uma grade de leitura que se aplica a textos *a priori* incomparáveis, mostrando-se por fim que pertencem a uma mesma “morfologia,” ou podem ser reduzidos a um pequeno número de estruturas comparáveis. Cf. Lévi-Strauss (1973: 142-143).

⁶ Almeida (1979); Almeida & Terra (1975); Arantes (1982); Cantel (1972, 1993); Slater (1984).

⁷ Burke (2007); Carvalho (1995, 2000); Ramos (2000, 2005).

⁸ Bourdieu & Darbel 2003: I

Como bem notou José Antônio Pasta Júnior, “o que está fora do recorte canônico da visualidade simplesmente *não é visível*.”⁹ Foi preciso tirar os óculos disciplinares e desaprender um outro tanto para que uma fala colhida na primeira estada em Pernambuco (relatada na Parte I), ainda antes do início do mestrado, pudesse ser revista à sua maneira. Refiro-me ao trecho da conversa com o poeta J. Borges, na qual passou-me inteiramente desapercibida a sua interessante consideração sobre a *mentira* como elemento-chave da poesia dos folhetos.¹⁰ Em setembro de 2008, um ano após a primeira viagem a Pernambuco, voltei à transcrição da conversa com J. Borges por conta da redação do texto que seria apresentado no 32º Encontro da Anpocs.¹¹ Foi assim que a *mentira* saltou-me aos olhos e que pude perceber a sua potência tanto no que se refere aos relatos dos folhetos quanto às interpretações e juízos feitos a seu respeito. Enquanto lia as explicações acadêmicas para a mitomania sertaneja, tentava compreender um paradoxo e a obliteração que ele produz: A *mentira* transubstanciada em “mentira,” de conceito nativo a recurso analítico em juízos feitos contra a sua suposta desrazão. Admito que demorei a dar a devida importância à questão por ele colocada, o que talvez se deva ao fato de que, até aquele momento, via-me entre dois referenciais teóricos: um que ressalta que “o noticiário poetizado e cantado tornou-se a fórmula popular para o registro histórico,”¹² sendo os “versos populares, os melhores documentos da vida sertaneja de outrora;”¹³ e outro (que também pode incorporar este primeiro) que aponta o caráter essencialmente supersticioso e fabulador tanto da poesia quanto dos fatos versegados.¹⁴

Em Prefácio ao livro *Ideologia dos poetas populares* (Campos 1959), Gilberto Freyre sublinhou que “valiosas informações de interesse histórico, etnográfico e sociológico são fixadas nesse cada dia mais influente meio de

⁹ Pasta Jr. 1980: 32, grifos no original

¹⁰ Comunicação pessoal, 18 de julho de 2007. Bezerras, Pernambuco.

¹¹ Taumaturgos e médicos na poesia dos folhetos de cordel. In: 32º Encontro Anual da ANPOCS, 2008, Caxambú. Grupo de Trabalho “Novos modelos comparativos: Antropologia simétrica e sociologia pós-social,” coordenado pelos Professores Drs. Márcio Goldman (Museu Nacional) e Eduardo Viana Vargas (UFMG).

¹² Cascudo (1971).

¹³ Cascudo 1984: 110-111

¹⁴ Cascudo (1971); Alves (2001); Santos Filho (1991).

comunicação, tão estimado pela nossa gente.”¹⁵ À visto disso, lembrei durante muito tempo apenas os fatos e casos contados pelo poeta que porventura pudessem municiar a pesquisa em seu argumento inicial de que os testemunhos poéticos são credíveis e que, por isso, não deveriam ser julgados como invencionices típicas de uma cultura dita popular. Tais poesias suscitavam-me a pergunta que Claude Lévi-Strauss (1993) dirigiu à obra de Pablo Picasso: “Será que ela é para nós um meio de saber?”¹⁶ Embora discorde deste mesmo autor quando afirma que, “no fim, o importante, não é o que o artista pensa, é o que ele faz. O importante é o que fazem, e não o que creem fazer.”¹⁷

Causava incômodo a acusação da crença (dos outros) como resultado do exame de quem a desvenda desde uma postura intelectual iluminada e que se pretende exclusiva (a nós mesmos, ditos intelectuais). Em face desta assimetria explanatória pré-estabelecida, procurei forjar uma compensação. Supus que para dissolver tais sentenças bastaria emprestar aos crédulos as categorias da verdade e do conhecimento, levando-os a sério, reconhecendo que ambos temos verdades e saberes e que termos como crença e superstição nada mais seriam que reminiscências de uma disciplina que nasceu na seara colonialista.

Aos poucos percebi que andava em círculos e que o imperativo irrefletido de levar a sério os nativos simplesmente não se coloca, pois quem sabe muito pouco sobre outrem somos nós, antropólogos. Proclamar a necessidade de uma “nova” etiqueta epistemológica – “levemos os nativos a sério” – só faz reiterar a posição tutelar do antropólogo como fiel da balança “Nós-Eles,” como avalista da afirmação de que (agora) os nativos sabem o que fazem. Devido a tais problemas, mal colocados, a *mentira* permaneceu embaixo do tapete da verdade presumida, já que o projeto original não a previa em seu recorte. Foi assim que uma pesquisa que nasceu buscando verdades se viu desconcertada pela *mentira* que saía da boca do próprio poeta! Sensação similar àquela causada pelo filme *F for Fake* (1973), de Orson Welles, que se encerra com o narrador desculpando-se por ter mentido nos últimos dezessete minutos, justamente quando o espectador ansiava por um desfecho esclarecedor.

¹⁵ Gilberto Freyre *apud* Campos 1959: 10

¹⁶ Claude Lévi-Strauss 1993: 283

¹⁷ Claude Lévi-Strauss *apud* Charbonnier 1989: 100

No trajeto à contramão, a advertência de Marcel Mauss somou-se ao livro seminal de Roy Wagner, pois “é nessa zona de ambiguidade, com suas implicações contrastantes, que podemos esperar encontrar uma pista daquilo que no mais das vezes pretendemos ao usar a palavra.”¹⁸ Enquanto Wagner problematiza o conceito de cultura, aqui o fio condutor é o conceito de *mentira*. Pois se é apenas por meio do contraste experienciado que a cultura do antropólogo se torna visível a ele mesmo, pode-se dizer que o ato de invenção desta etnografia foi cerzido com o fio da *mentira* como possibilidade de ver e fazer vê-la de outro modo.¹⁹ A *mentira* vista, portanto, como alavanca capaz de catapultar a compreensão para além (e aquém) dos limites impostos por pontos de vista prévios.

Submetendo o que se diz ao modo de dizê-lo, quase sempre rimados em estrofes de seis versos – chamadas de *sextilhas* ou *obra de seis pés* –, os folhetos dão mostras da capacidade de seus poetas em submeter todo e qualquer assunto ao ritmo e estilo de suas narrativas: um gênero poético baseado numa inscrição ordenada da fala na escrita que, entre versos e imagens, enreda saberes e personagens diversos. A *mentira* se revela como chave tanto para a composição quanto para o entendimento do regime de verdade dessas narrativas, onde se vêem *facto* e *ficta* enredados e vertidos um no outro. Seu uso nativo (*mentira*) se contrapõe ao mesmo tempo em que permite esclarecer o juízo a seu respeito (“*mentira*”).

Com a *mentira*, uma técnica poética e de humor, rasga-se o dualismo Verdadeiro-Falso: “É uma mentira escrita em versos com rimas positivas. Eu, sendo poeta, aproveito a moda e a mentira e faço o folheto,” diz J. Borges. “Este caso foi verídico / e agora, há pouco passado / eu escrevi ele em versos / contando o resultado / e um exemplo como esse / não deixa de ter se dado.”²⁰ O escritor uruguaio Eduardo Galeano assim descreve o poeta-xilógrafo de Bezerros: “Ele faz folhetim em verso. Ele os escreve, os ilustra, os imprime. E às

¹⁸ Wagner 2010: 55

¹⁹ Visão esta propriamente dita, isto é, a visão do mundo sensível cuja importância fora renegada desde Platão, e não sua sublimação como *noésis*, visão intelectual da essência. Para uma crítica neste sentido, ver Basques (2010c), Prado Jr. (2006) e Henare *et alii*. (2007: 14). Para uma consideração da relação entre pintura e poesia, consagrada pela fórmula de Horácio *Ut pictura poesis*, ver Cheng (1979), Jullien & Todd (2009: 213) e Yates (2007: 48, 317-318, 327-329).

²⁰ J. Borges 1993: 18, 106, 132, *passim*

vezes também os vende. Cidade por cidade, cantando em litanias as notícias dos dias e as lendas dos séculos, crônicas de fatos, tradições de espantos e encantamentos. Realidades a delirar, delírios a realizar.”²¹

O poeta demonstra “um incrível repertório de causos, sempre contados com uma visão muito bem-humorada. E essas histórias são, como ele mesmo diz, apenas o que ‘vi acontecer, vivi ou ouvi alguém dizer’.”²² Ressoar de Guimarães Rosa; que se relacionava com os textos citados ao modo do poeta que assimila, emprega e insemina o que os outros viram e disseram, e não do erudito, que se atém a interpretações literais. Assim é a *mentira*, causa-e-efeito de humor cujo sentido unívoco inexistente e se faz incapturável pelo entendimento literal.²³



Ao passar em revista a história da Antropologia percebe-se que a atenção para as textualidades extraocidentais tem o seu ponto de partida não no universo do interesse estético ou científico, mas no mundo da curiosidade etnológica.²⁴ Dos relatos de viajantes e capuchinhos podem-se apreender juízos a respeito do caráter lúbrico, inventivo, mentiroso, leviano e inconstante dos *illiterati* tupiniquins, juízos esses que informam ainda hoje o tema das três raças na gênese da nacionalidade brasileira, atribuindo a cada uma delas o predomínio de uma faculdade: aos índios a percepção, aos africanos o sentimento, aos europeus a razão.²⁵ Os autores das *arts premiers*²⁶ brasileiras não seriam

²¹ Eduardo Galeano *apud* J. Borges *op. cit.*: 154-155

²² Penteados 2008: 9

²³ Para uma crítica neste sentido, a respeito dos mitos gregos, ver Veyne (1988: 99); sobre a obra de Guimarães Rosa, ver Nunes (1969: 191).

²⁴ Cf. Risério (1993).

²⁵ Cf. Viveiros de Castro (2002a: 185-187).

²⁶ A expressão *arts premiers* [artes primeiras] é atribuída a Marcel Mauss (Flouquet *apud* Price 2007) e tem sido empregada por autores preocupados com as armadilhas linguísticas implicadas pelo uso de conceitos como arte negra, artes selvagens, artes primordiais e, sobretudo, artes primitivas. O termo surgiu de debates recentes sobre como conferir reconhecimento às “artes

propriamente artistas e poetas, mas expoentes primitivos das formas cultivadas em sociedades ditas modernas.

Como se verá adiante, não seria exagero dizer que a mitologia subsistiu como objeto por excelência das investigações antropológicas no domínio ordinário da fala, tendo sido deixados aos cuidados da Arqueologia, da História e dos estudos literários os documentos e artefatos legados por dois séculos de colecionismo. Daí decorre, de certa maneira, o entendimento de que etnografia se faz com sujeitos (humanos) no presente do indicativo ou num pretérito cujo passado seja próximo. Ademais, a assimilação dos ameríndios pela rubrica de sua alegada infância corroborou para a formação de um ideário epistemocêntrico a respeito das expressões artísticas dos afluentes que desaguaram no curso do brasileiro: as artes extraoficiais, aquelas deixadas de fora dos livros de História da Literatura e das artes brasileiras, foram rebatizadas como populares, folclóricas, tradicionais e, como tais, relegadas a um tratamento aquém do dispensado aos ícones de nossa cultura. Como objetos da curiosidade de poucos etnólogos, essas artes foram vistas como expressões de estágios elementares do registro e da transmissão de práticas e costumes.

Isto posto, por que meios se poderia fazer de uma poética dita popular um objeto antropológico? Entra-se aqui num campo em que o antropólogo se vê desprovido de métodos próprios e atado às intermináveis remissões aos estudos majoritários no leque desta temática, de folcloristas, semiólogos, linguistas, críticos literários, historiadores. Fiando-se a uma definição *a priori* do que seja o popular, os estudos que assumem tal premissa como designação de uma essência costumam atingir um horizonte antevisto: a identificação desses outros como extra-parte do universo letrado, atribuindo-se aos mesmos um substantivo (literatura) sempre atrelado à negatividade da predicação (popular). O desafio que assim se coloca a uma etnografia da(s) poética(s) remete à necessidade de conceber um modo de relação e de produção de conhecimento que não seja estritamente baseado num aparato conceitual extrínseco ao que se pretende estudar.

esquecidas” nos museus de Paris e, como o conceito de popular, designaria as artes reconhecidas como extraoficiais. Ver Price (2007).

Em face da proposição deleuzo-guattarriana de um tratamento menor ou pragmático²⁷ dos conceitos, como instrumentos, pontes ou veículos antes que como objetos, significações ou destinações últimas,²⁸ como se poderia equalizar a etnografia de uma poética em um modo menor? Um modo outro que não aquele derivado do postulado de que só se poderá estudar uma língua sob as condições de uma língua maior ou padrão. Pode-se, então, repensar a pertinência da conclusão de Jack Goody: “A essas formas orais padronizadas, deveríamos aplicar os métodos de análise padrão, pois não se trata de uma realidade de uma ordem diferente.”²⁹

Sobre a ideia de poética menor, trata-se de um recurso a Gilles Deleuze e Félix Guattari concebendo-a, todavia, por extensão da proposta original dos autores: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. O mesmo será dizer que ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida).”³⁰ Aqui, a poética menor³¹ se refere ao regime discursivo operado pelos poetas pernambucanos ditos populares, um dos devires-menores da língua maior: o português brasileiro.

Uma antropologia menor seria algo como um dispositivo anti-Narciso em favor de uma teoria antropológica da imaginação, sensível à criatividade e reflexividade inerentes a coletivos quaisquer.³² Isto é, aquilo que se apre(e)nde mediante a experiência etnográfica, seja ela referida a pessoas ou coisas, não deverá ser tomado como repertório de dados e informações – como cifras de algo que os abarca e transcende, o que constituiria, portanto, o objeto último da pesquisa – mas antes como conceitos e saberes. Para tanto, é preciso recorrer à proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) com moderação, pois não se tratará aqui de distinguir percepto, afecto e conceito em termos abstratos ou

²⁷ Cf. Deleuze e Guattari (2003).

²⁸ Cf. Viveiros de Castro (2007: 91-126).

²⁹ Goody 1979: 210

³⁰ Deleuze e Guattari *op. cit.*: 38, 41-2, *passim*

³¹ Michael Herzfeld faz uma interessante descrição destas problemáticas, nas quais as “minorias, em particular, surgem como poluentes simbólicos.” (2008: 144)

³² Cf. Viveiros De Castro (2009: 4).

puramente teóricos. O recurso é parcial e tem proveito na medida em que nos permite pensar o problema por outras vias.³³

Antes de prosseguir, deve-se precisar o uso de poesia e poética. O emprego do termo poesia ao longo da dissertação se dá, sobretudo, em razão de que as pessoas com quem estive assim reconhecem o seu ofício: dizem-se poetas. Resta saber o que entendem por poesia, o que nos abre a possibilidade de colocar a questão: Será a poesia uma categoria transcultural? Inquietação semelhante àquelas debatidas em *Key Debates in Anthropology* (Ingold 1996), quando estética, sociedade e outros conceitos clássicos foram colocados em xeque.³⁴

A pesquisadora norte-americana Candace Slater (1982) propôs uma interessante definição da poesia dos folhetos ao relacioná-la à *inspiração*, termo comumente utilizado pelos poetas ao se referirem aos processos de composição e escrita que, segundo os diversos relatos colhidos por Slater, são mais importantes ao ofício do que o produto final de seu trabalho, o folheto. O poeta Caetano Cosme da Silva fala da *poesia como a habilidade de perceber* que se acende no momento em que a inspiração o atinge, inesperadamente, “e se não a escrevo, minha visão vai embora, evapora.”³⁵

Vejamos, então, a história academicamente convencionada a respeito dos folhetos em paralelo com uma versão poética.

Na segunda metade do século XIX, o poeta popular do Nordeste do Brasil, acostumado a assistir às peijas dos menestréis cantadores, passou a produzir uma literatura em versos para ser vendida nas feiras e mercados. Tratava-se de pequenos impressos, produzidos em diminutas tipografias de tipos móveis, que, a exemplos das ‘folhas volantes’ ou ‘folhas soltas,’ em Portugal, e dos *panfletten* nos Países

³³ Essa discussão será retomada na Parte III da dissertação, quando os conceitos poéticos de *mentira, mescla, curiosidades poéticas, rumor, meio*, entre outros, reaparecem em favor de uma leitura etnográfica de folhetos que versam casos de cura e seus personagens.

³⁴ Colocando-se contra a moção de que a estética seria uma categoria transcultural, Joanna Overing propôs a seguinte contestação: “The proposition that aesthetics is a cross-cultural category can be contested for one very good reason: the category of aesthetics is specific to the modernist era. As such, it characterizes a *specific consciousness of art*. Technically, aesthetics refers to the philosophical study of art which had its origins in the late eighteenth century – It was Baumgarten who coined the term, in his *Reflections on poetry* of 1735. Thus far from having universal appeal, the meaning of aesthetics is intrinsically historical. As Eagleton remarks, the ‘aesthetic’ is a bourgeois and elitist concept in the most literal historical sense, hatched and nurtured in the rationalist Enlightenment.” (1996: 210)

³⁵ Depoimento de Caetano Cosme da Silva *apud* Slater 1982: 175

Baixos, passaram a ser o romance, o crítico de costumes e o jornal de homens simples, por vezes analfabetos.

A produção da literatura de cordel, como veio a ser denominada pelos pesquisadores, ou, como é conhecida nas camadas populares, o “folheto de feira,” pode ser definida como “poesia narrativa, popular e impressa.” Produzido por poetas populares, em condições sociais e culturais peculiares, o cordel transformou-se num instrumento de pensamento coletivo. Registrou as manifestações messiânicas, o aparecimento do banditismo rural – o fenômeno do cangaceiro –, as pelejas de cantadores, as longas estiagens, os movimentos políticos e os grandes assuntos internacionais. Registrou, também, o gosto peculiar pelos romances épicos do ciclo da cavalaria.³⁶

O folheto de José Antônio dos Santos (2007) apresenta a história do cordel nos versos que seguem.³⁷

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| (1) | Somente quem tem o dom
o dom da filosofia
E sente o cheiro da terra
Conhece a Astronomia
E voa até as estrelas
Sabe escrever poesia. | (3) | O bom poeta andarilho
Do povo seguia a pista
E funcionava como
Verdadeiro jornalista
Seus poemas de aventuras
Cantava como um artista. |
| (2) | Por isso, caro leitor
Em versos vou relatar
A História do Cordel
E nesse livro narrar
Onde se deu sua origem
Vou logo aqui lhe explicar | (4) | Já Silvino Pirauá
Teve boa inspiração
Passou da oralidade
Logo para a impressão
Para registrar nos folhetos
Nossas coisas do sertão. |

³⁶ Dantas Silva 2008: 41. Muitos autores destacaram a relação singular que se estabeleceu entre os animais e os sertanejos, seja no que se refere aos cantos entoados na condução da vaquejada (os *aboios*), seja por sua participação nas estórias dos “entes que povoavam a vida do sertão: bois, touros, vacas, bodes, éguas, as onças, os veados” (Casculo 1984: 117). O geógrafo francês Edgar Aubert de La Rüe descreveu o cavaleiro do sertão nas seguintes palavras: “Dans ce milieu hostile, seul évolue à l’aise, sur son petit cheval agile, ce personnage symbolique du Nord-Est qu’est le *vaqueiro*, vêtu de cuir et surveillant d’immenses troupeaux décharnés” (1957: II). Julie Cavignac (2006: 132) sugeriu que a origem da poética dos folhetos está intimamente ligada ao ofício de vaqueiro, onde “o *aboio* seria então o ponto de partida, evidentemente mítico, dessa poesia da natureza que está presente nas formas escritas ou improvisadas.” Para um estudo de maior fôlego, ver o livro *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*, de Jerusa Pires Ferreira (1979).

³⁷ José Antônio dos Santos, *História da Literatura de Cordel*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 1ª edição, 2007: *passim*

- (5) Fim do século dezenove
Para que não haja engano
O Silvino Pirauá
Do solo paraibano
Junto a Leandro Gomes
Do cordel fez todo o plano.
- (6) Silvino escreveu folheto
Mostrando ser pioneiro
Leandro Gomes de Barros
Seguiu no mesmo roteiro
Ultrapassando Silvino
Em fama foi o primeiro.
- (7) Leandro Gomes de Barros
Foi mestre historiador
Pesquisando vários temas
Mostrou que tinha valor
Para Nação Nordestina
Trouxe brilho e esplendor
- (8) João Martins de Athayde
Quando Leandro Morreu
De sua esposa comprou
Parte do acervo seu
Dos direitos autorais
Fez o que bem entendeu.
- (9) Porém não quero negar
De Athayde o valor
Dos folhetos de cordel
Foi o maior editor
Na sua época o folheto
Teve o seu grande esplendor.
- (10) Cuíca de Santo Amaro
Esse era de Salvador
Foi poeta conhecido
Língua solta, sem pudor:
Que criticava os políticos
Sem temer o repressor.
- (11) Natural de Pernambuco
Foi forte igual a Teseu
E *A feiticeira do bosque*
Ele primeiro escreveu
Como autor, daí por diante,
Delarme muito cresceu.
- (12) Já outro grande poeta
De estilo criterioso
José Camelo de Melo
Cordelista talentoso
Foi autor da grande obra
O Pavão Misterioso
- (13) O Pavão Misterioso
Despertou inspiração
Foi tema em *Saramandaia*
Novela da Globo, então,
Pois com base no romance
Fez Ednardo, a canção.
- (14) Entre os poetas repórteres
Foi grande o José Soares
Nesse gênero ele foi
Um dos maiores pilares
Seus folhetos de notícia
Sempre vendia aos milhares.
- (15) Outro poeta repórter
Quero citar neste instante
Foi Rodolfo Coelho
Sobrenome Cavalcante
Radicado em Salvador
Um poeta itinerante.
- (16) Se estima em mil e quinhentos
Os cordéis que ele escreveu
Mais de um milhão de
[exemplares
Nas feiras ele vendeu
A moça que bateu na mãe
E virou cachorra, é seu
- (17) Já *Lampião e Maria*
Bonita no paraíso
Com humor e muita graça
Despertou no povo o riso
Escrito por Jotabarro
Um poeta do improviso.
- (18) Ao longo do tempo a nossa
Poesia popular
Com seus temas variados
Pôde às massas informar
E cumpriu bem a função
De nosso povo alegrar.

- (19) Porém com as grandes secas
Que assolam nosso sertão
Ocorre o êxodo rural
Numa grande migração
E assim leva o nordestino
Sua cultura e tradição.
- (20) De lavrador e vaqueiro
“Nortista” vira peão
E vai trabalhar pesado
No ramo da construção
E o cordel nordestino
Sofre a urbanização.
- (21) Um exemplo é Jotabarro
Dessa urbanização
D’um arranca rabo em São
[Paulo
Ele fez a descrição
Quando os desempregados
Fizeram saqueação.
- (22) Outra história famosa
É preciso relatar
As Proezas de João Grilo
Que chegou a inspirar
Ariano Suassuna
No Teatro Popular.
- (23) O poeta verdadeiro
Já nasce com essa sina
João José da Silva cria
A fera de Petrolina
Manoel Apolinário
Cria *Horário e Enedina*
- (24) Patativa do Assaré
É pura filosofia
Cantou as coisas da terra
O seu verso tem magia
Voou até as estrelas
Pros anjos faz poesia.
- (25) O costume do cordel
Ser pendurado em cordão
Foi na era medieval
Porém, no nosso sertão,
No interior do nordeste
Não temos tal tradição.
- (26) Antigamente o poeta
Sofria perseguição
Da polícia e dos fiscais
Que iam cobrar o chão
Da feira, onde se botava
Versos para exposição.
- (27) Além de pagar imposto
Muito alto pelo chão
Era chamado safado
E até de anticristão
Pelo clero e pelo bando
De governante vilão.
- (28) E por isso o folheteiro
Pra fugir da ladroeira
Sobre uma malinha aberta
Botavam no meio da feira
Os folhetos pra vender
Prontos pra fazer carreira.
- (29) E quando vinha o fiscal
Para o imposto cobrar
Era só fechar a mala
Na carreira debandar
Já chegando em outra feira
Iam as histórias contar.
- (30) Outro aspecto do cordel
Eu quero aqui destacar
Falo da xilogravura
No folheto popular
Entalhada na madeira
Para as capas ilustrar.
- (31) A xilogravura é arte
Que não é feita com giz
O desenho na madeira
Com a história condiz
Passou a ter fama
Ao ser exposta em Paris

- (32) E a partir do momento
Em que houve a exposição
Na cidade de Paris
Ganhou fama no sertão
Xilogravura em cordel
Faz parte da tradição.³⁸
- (33) Pesquisador e artistas
Passaram a cobiçar
E a nossa xilogravura
Se passou a divulgar
Como arte brasileira
Da cultura popular.
- (34) No Nordeste tem surgido
Como xilogravurista:
J. Borges, Costa Leite
Dila e Abraão Batista
De Juazeiro do Norte
Stênio que é grande artista.
- (35) Para concluir meu livrinho
Quero ainda comentar:
O poeta de cordel
É repórter popular
O cordel era o jornal
Pra nosso povo informar
- (36) E para informar o povo
Os poetas cordelistas
Traduziam os fatos como
Verdadeiros jornalistas
Comprava o povo o cordel
Como hoje compra revistas.
- (37) Porém a nossa poesia
Com a modernização
Vem com força resistindo
É cultura e tradição
Já se faz proveito da
Computadorização.
- (38) Antes na tipografia
Se fazia a impressão
Do cordel, a editora
Hoje faz a edição
E numa máquina Offset
Faz ela a publicação.
- (39) Publica muitos cordéis,
A Editora Luzeiro
Entre outras, hoje temos
A Editora Coqueiro –
– E a forte Tupynanquim
Faz para o Brasil inteiro.
- (40) Tem o cordel se moldado
Buscando sobreviver
E os poetas divulgam
O seu cordel pra vender
Na rede da internet
Pra tradição não morrer.

³⁸ No ano de 2007, foi organizada uma exposição em homenagem aos “100 anos da xilogravura na Literatura de cordel” na cidade de Juazeiro do Norte. Esta exposição também foi montada no Palácio do Planalto, em Brasília, no meses de junho e julho. A autonomização da xilogravura como arte teve início na década de 1950 quando o Departamento de Documentação e Cultura do Recife publica um álbum com gravuras de folhetos, o Museu de Etnografia de Neuchatel, na Suíça, promove a exposição de capas de folhetos, e a Universidade Federal do Ceará adquire xilogravuras e matrizes nas principais folhetarias da época para a criação de seu futuro museu. Em 1960, João Cabral de Melo Neto colabora para a organização de uma exposição de gravuras nordestinas que percorreu várias cidades europeias e lançou, em Paris, álbuns com trabalhos do xilógrafo Mestre Noza.

A poética, aqui, se refere à arte de fazer poemas e não mantém qualquer relação com a disciplina que estuda os recursos técnicos empregados em poesia. Tampouco se trata de uma abordagem como a de Michael Herzfeld (2008), ou seja, de uma “análise técnica das propriedades [da retórica] conforme surgem em todos os tipos de expressão simbólica, inclusive na conversa casual, (...) como a análise do essencialismo na vida cotidiana.”³⁹ Herzfeld utiliza o termo como recurso analítico e em sua derivação do verbo grego para a ação (*poieo*), concebendo-o como uma técnica para o exame dos usos da retórica: “A poética significa ação, e restaurar essa consciência etimológica também integraria mais eficazmente o estudo da linguagem numa compreensão do papel da retórica na formação e até na criação de relações sociais.”⁴⁰

A abordagem que conduz a dissertação também é, por assim dizer, mais modesta que aquela desenvolvida no campo da antropologia da arte, pois não se ocupa preferencialmente da forma e das imagens da “poética da vida cotidiana”⁴¹ ou da “*autopoiesis*” como processo de fabricação de sentido.⁴² Tais iniciativas dialogam, direta ou indiretamente, com os estudos clássicos que se ocuparam de poéticas imbricadas às mitológicas de diversos povos. Dell Hymes e Dennis Tedlock se notabilizaram por seus respectivos trabalhos nesse sentido – *Now I know only so far: Essays in Ethnopoetics*; e *Popol Vuh: the Mayan book of the dawn of life* – ao promoverem traduções de obras nativas com base em pesquisas etnográficas precedentes ou concomitantes. Daí surgiu o “método mitográfico,” que definia a melhor maneira de coletar, transcrever e traduzir as narrativas orais, em sintonia com a tese de Hymes (1987) de que as narrativas indígenas deveriam ser publicadas em “verso” e não mais em “prosa.”⁴³

A abordagem etnopoética de Joel F. Sherzer (1983) deu sequência ao legado de Franz Boas, Edward Sapir e Dell Hymes, em sua ênfase na constituição de coleções (registros escritos de testemunhos orais), na transcrição e publicação da literatura oral dos ameríndios. Ainda que a etnopoética seja um campo relativamente recente, pode-se dizer que possui ramificações profundas na disciplina antropológica. Victor Turner já apostava em uma premissa segundo

³⁹ Herzfeld 2008: 42, 54, *passim*

⁴⁰ Id.: 244

⁴¹ Overing (1999); Lagrou (2007).

⁴² Toren (1999).

⁴³ Cf. Medeiros 1997: 171-172

a qual “a experiência sempre busca o seu ‘melhor,’ i.e. a melhor expressão estética na performance. Culturas são mais bem comparadas através de seus rituais, encenações, contos, baladas, épicos, óperas do que através de seus hábitos.”⁴⁴ Neste sentido, as artes tornam-se janelas para a compreensão dos valores fundamentais de cada sociedade.

Inspirando-se nas teorias de Roman Jakobson, Sherzer amplia o horizonte da antropologia linguística norte-americana aproximando-a dos estudos de folcloristas como Richard Bauman, ambos coautores do livro *Explorations in the Ethnography of Speaking* (1974). As pesquisas de Lila Abu-Lughod (1986) também se enveredaram pela apreciação linguística das performances poéticas em comunidades de beduínos no Egito, criando a partir daí o que chamou de uma antropologia das emoções. Eleasar Meletinskii (2000), por sua vez, analisa a transformação de mitos em tradições literárias nacionais, bem como o seu aparecimento nas obras de autores como Franz Kafka, James Joyce e Thomas Mann. Jack Goody (1993) ocupou-se de um tema semelhante ao descrever os mecanismos de composição referentes à oralidade e ao mito utilizados por poetas modernos, como John Milton.

No cenário brasileiro, poucas foram as pesquisas etnográficas que tomaram a(s) poética(s) como objeto de estudo.⁴⁵ Digno de nota é a tese de doutorado de Pedro de Niemeyer Cesarino (2008), na qual a ideia de poética é inteiramente reconfigurada a partir de sua etnografia entre os Marubo da Amazônia ocidental, dedicando-se o autor à tradução de cantos a fim de investigar o pensamento poético marubo em sua relação com a pessoa, o mundo, a morte e o xamanismo. Por não se tratar de uma leitura unilateral e exclusiva, a etnografia e o seu texto foram levados a todos esses e a muitos outros feixes relacionais que atravessam e compõem o pensamento marubo, concebido tal uma invenção etnográfica e apreendido pelo prisma estratégico da poética.⁴⁶

⁴⁴ Victor Turner *apud* Ingold 1994: 870

⁴⁵ No Brasil, dentre os estudos literários que empregam uma perspectiva etnográfica e/ou diálogo direto com a antropologia, vale destacar os de Sérgio Medeiros (1997, 2001, entre outros) e, mais recentemente, a tese de doutorado de Charles Bicalho (2010), *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*. Disponível on-line: <<http://tinyurl.com/4y4ntts>>, acesso em 05/02/2011].

⁴⁶ Cesarino 2008: 10, 146-7

Veja o leitor que o rol das questões que tangenciam a dissertação é tão amplo quanto é compósito e complexo o seu objeto. Não se trata de traduzir ou de trasladar poesias, nem de uma análise dos usos da retórica ou das performances orais e, portanto, a elaboração de um balanço ou quadro geral dos estudos precedentes ultrapassaria os limites de um trabalho que mal se insere nessas fronteiras. Não obstante, o leitor poderá encontrar nas notas de rodapé os esclarecimentos e indicações bibliográficas que possam desdobrar os debates suprimidos em prol da economia do texto.



2.1. Rumo a Pernambuco

*A vida não me chegava pelos jornais, nem pelos livros,
vinha da boca do povo, na língua errada do povo, língua certa de povo.*

Evocação do Recife, MANUEL BANDEIRA

*The poetry of a people takes its life from the people's speech
And in turn gives life to it; and represents its highest point of consciousness,
its greatest power and its most delicate sensibility.*

THOMAS STEARNS ELIOT 1986: 5

O que um etnógrafo deveria observar ao tentar compreender o que fazem os poetas quando fazem poesia? Ou, então, por quê fazem poesia? Bastaram alguns dias em campo para que o pesquisador se visse verdadeiramente desprovido dos métodos *ready-made* da Antropologia. As disciplinas de metodologia de pesquisa em Ciências Sociais não haviam me oferecido exemplos etnográficos a respeito das poéticas e textualidades ameríndias, extraocidentais ou ditas populares. Vez ou outra a temática aparece em textos referidos à linguística, nos estudos de letramento e das práticas orais de expressão e transmissão de conhecimentos, mas de um modo demasiadamente alusivo e que acaba por colaborar para a diminuição do horizonte de curiosidade etnográfica dos alunos, cujos projetos de pesquisa costumam espelhar os campos clássicos da disciplina antropológica. Nas palavras de Tim Ingold,

Muitas vezes, parece-me, nós frustramos as expectativas dos nossos alunos. Ao invés de despertar a sua curiosidade em relação à vida social, ou de acender neles um *modo de ser* curioso [*inquisitive*], nós os forçamos a uma interminável reflexão sobre textos disciplinares que não costumam ser estudados através da luz que lançam sobre o mundo, mas em função do que possam revelar sobre as práticas dos próprios antropólogos, das dúvidas e dilemas que cercam o seu trabalho.⁴⁷

⁴⁷ Ingold 2008: 89

Ainda que os trabalhos de Anthony Seeger (1987), Antônio Risério (1993, 1996, 2009), Carlo Severi (2004), Dell H. Hymes (2003), Dennis Tedlock (1972), Eleasar M. Meletinskii (2000), Ellen Basso (1985), Jack Goody, Lila Abu-Lughod (1986), Michael Herzfeld (1988), Nádia Farage (1997), Richard Bauman, dentre tantos outros, tenham demonstrado a fertilidade das pesquisas dedicadas à fala (e à fala na escrita), seus recursos imagéticos, mnemônicos, retóricos, performativos, poéticos e rituais, pode-se dizer que a incorporação da temática na etnologia indígena não foi acompanhada por um interesse equivalente em outras vertentes da antropologia social brasileira.

Eduardo Viveiros de Castro, na apresentação ao livro *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros* (Risério 1993), sublinhou tal possibilidade ao defender

Uma aliança entre etnografia e poesia, que avance além do necessário mas insuficiente ataque antropológico – onde o texto é geralmente subordinado ao contexto –, em direção a uma retomada propriamente poética das textualidades extraocidentais. Uma presentificação desta palavra alheia, tradicionalmente neutralizada por sua remissão a um passado histórico (alegorização do índio quinhentista) ou simbólico (folclorização das tradições negras e ameríndias).⁴⁸

A conjugação do interesse quase sempre estético à falta de pesquisas antropológicas consistentes corrobora para que “o estudo de tais poéticas sofr[a], não apenas de pouca atenção pelo americanismo, mas também da escassez de referenciais teóricos autônomos.”⁴⁹

Em Pernambuco, ao perguntar a um poeta o que ele pretendeu dizer, por que meios disse e quais suas intenções ao fazê-lo, obtive afirmações tais: “Eu não sei, não penso nisso, a poesia apenas sai da minha cabeça, e depois está tudo lá, escrito.” Nas palavras do poeta José Costa Leite: “Muita gente pergunta por que foi e com quem eu aprendi a fazer cordel. Ninguém aprende com ninguém, o cordel já nasce com a pessoa. Quem é poeta não aprendeu com ninguém, não tem escola que ensine a fazer o cordel. A pessoa já tem no sangue;” “Você tem mais perguntas?”⁵⁰

⁴⁸ Viveiros de Castro *apud* Risério 1993: contracapa

⁴⁹ Cesarino *op. cit.*: 13

⁵⁰ Comunicação pessoal, 22 de agosto de 2009. Condado, Pernambuco.

Pois a linguagem matuta
É face de se entender
O matuto é que escreve
Pra outro matuto ler
Não é difícil conhecer (...)

Esses versos que escrevo
Me traz a recordação
Do improviso na hora
Do qual já fiz profição
Com cuidado na pronúncia
Na rima e na oração (...)

A poesia eu conheço
Nunca ninguém me ensinou
Porque não há professor
Que nos de tal endereço

Vese homem de alto preço
Possuidor de anelão
Fica de queixo no chão
Quando o matuto improvisa
E se responsabiliza
Pelos deis pés de quadrão (...)

“Mote,” meu lapis foi a enxada
Meu colégio foi o eito !
Escrevo pouco e errado
Nunca frequentei escola
Fui cantador de viola
e me criei no pesado
hoje estou velho e cansado
porem vivo satisfeito

- Duarte *sem data*: 1-17, *passim*

Alguém poderá objetar que seria preciso ver o que está por detrás dessas respostas ou, ainda, que tais respostas são características aos artistas ditos populares. Mas o que dizer quando o artista erudito se refere à sua arte tal qual um poeta iletrado?

Os verdadeiros talentos brasileiros estão nas superfícies, em lugares insuspeitados. É fascinante o que vi em Heliópolis, aqueles meninos ensaiando a segunda sinfonia de Mahler. Esses meninos provêm de um universo totalmente descompassado com a elite brasileira. Como eles conseguem sentir essa música e lutar para criar com tanta qualidade? Donde você chega à conclusão de que a música é um fenômeno tão absorvente que ela invade o corpo humano desde a mais tenra idade. Ela nos invade, independentemente da condição, da classe social, se você tem intelecto ou não tem intelecto; ela invade, se propaga pelas nossas saídas nervosas e consegue estabelecer um princípio e interesse de comunicação da arte.⁵¹

No princípio era o verso. A poesia ensina e os poetas também se dizem por ela invadidos desde a infância: “Eles dizem que não são eles mesmos que escolheram escrever. Dizem que escrevem poesia porque devem fazê-lo,”⁵² embora não se digam obrigados a fazer qualquer coisa, posto que seu devir seja

⁵¹ Entrevista do maestro Isaac Karabtchevsky à Revista *Pesquisa FAPESP*, 03/2011: 15

⁵² Slater *op. cit.*: 173

exatamente este, poeta. Mas por quê as suas afirmações nesse sentido costumam ser naturalizadas, enquanto as eruditas-afins são tomadas como explicações ontológicas de artistas de gabarito? Conta-se que Johann Sebastian Bach, quando perguntado porque tocava tão divinamente, respondeu: “Eu toco as notas, em sequência, como elas estão escritas. É Deus quem faz a música.”⁵³ Mas quantos de nós exigirão que se corrija a fala de Bach a ou de William Blake, que defendia ser a imaginação poética a única realidade? Gregory Bateson diz que os poetas sabem dessas coisas há muito tempo, mas que o resto de nós continua andando em círculos, desnorteados por toda sorte de falsas reificações do Eu e separações entre o Eu e a experiência.

Suprimamos as ideias e outras paralisias, já dizia Oswald de Andrade.

A ingênua ambição de observar poetas em seu ofício mostrou-se irrealizável, pois quem de nós escreve em companhia de um antropólogo a lhe vigiar os gestos e a lhe dissipar a inspiração? Superado esse primeiro momento de completa incerteza, pude entender que minha expectativa por respostas que contemplassem as hipóteses previstas pelo projeto de mestrado ou que permitissem uma ligação direta da etnografia com um arcabouço teórico sobre o qual eu pudesse me apoiar provocavam ruídos na minha relação com o campo.

Daí que eu não tivesse atentado, desde o início, para o fato de que as respostas curtas e, aparentemente, pouco produtivas⁵⁴ pudessem iluminar algo que eu já havia notado nas interpretações de autores como Luís da Câmara Cascudo (1971, 1978), Renato Carneiro Campos (1959) e Sílvio Romero (1883). Esses autores viram-se às voltas com a instigante criatividade poética de *matutos*⁵⁵ sertanejos, analfabetos ou semialfabetizados, e a tributaram a um tipo de sabedoria que já nasce com a pessoa. Segundo Renato Carneiro Campos, “esta forma de sabedoria não é adquirida em livros nem em bancos escolares, mas

⁵³ Gregory Bateson 2000: 469

⁵⁴ Julie Cavignac diz que se viu às voltas com o mesmo problema: “O aprendizado dos poetas permanece em geral bastante obscuro: eles são evasivos sobre a aquisição de técnicas de versificação, citando na ocasião o nome do mestre ou do membro da família que lhes guiou ou os ajudou a começar” (2006: 113). Resta aí um problema que aguarda desenvolvimentos futuros, em pesquisas que analisem mais detidamente as implicações de uma afirmação nativa sobre a origem da poesia como consonância de um dom divino com um talento inato.

⁵⁵ *Matuto*: o caipira do sertão. Pessoa que habita o campo e cuja personalidade revela rusticidade de espírito, falta de traquejo social; caipira, roceiro, jeca. Os sertanejos oferecem uma definição similar, acrescida de uma importante diferença: a sua inteligência perspicaz, a destreza e adaptação ao ambiente sertanejo.

proveniente, para alguns, de força divina ou da própria vida, como material de experiência de vida que ensina que o fraco para vencer o forte tem que recorrer a ardis.”⁵⁶ Algo similar ao que propôs Câmara Cascudo: “O poeta se especializa nessas tarefas, podendo saber, pela observação e pela experiência, quais os motivos essenciais para o interesse popular e os segredos de sua apresentação, o processo da comunicação. É o mistério da proficiência, capitalização de pequeninas técnicas experimentais.”⁵⁷

O anúncio da sabedoria de um suposto *homem-folk* vem acompanhado de um contraponto que alega ser arcaica e atrasada a mentalidade dessa gente, por sua afinidade, ou fetiche, pelo mito. Para Câmara Cascudo, o que se vê é uma “invenção no rumo da mentira, do exagero desproporcional, da exaltação inverossímil. A continuidade da função denuncia a constância do entendimento.”⁵⁸ Tal sabedoria sem estudo também foi destacada por pesquisadores que a viram encarnada nas personagens de poesias tornadas clássicas no universo dos folhetos de cordel, como a do cantador Inácio da Catingueira, cujos feitos em um desafio poético nos idos de 1874 tornaram-se célebres.

A genialidade do iletrado Inácio está em explorar diante de sua audiência o “dote e a sina para cantar” com os quais tinha nascido. Sua poderosa inteligência nas rimas, demonstravam que sua virtuosidade poderia eclipsar aquela de seu rival. Ao apagar a distância social e literalmente cantar a sua inteligência, Inácio lançou insultos poeticamente sancionados que invertiam a hierarquia dentro do contexto de um evento-performance. Que ele o tenha feito, contudo, ante uma grande audiência iletrada, significou subsequentemente que a oralidade da cultura popular preservaria Inácio na memória coletiva por uma geração que permaneceu desconhecadora tanto do folheto quanto do jornal. Uma cultura popular essencialmente oral também produziu poetas e aficionados que seriam os primeiros a louvar Inácio em impressos, logo após 1900, imortalizando-o como um poeta consumado e um homem negro que, ao desafiar com êxito o trono do “Rei dos Cantadores,” pôs em xeque as humilhantes convenções de deferência social inerentes a uma ordem escravocrata.⁵⁹

⁵⁶ Campos 1959: 62

⁵⁷ Cascudo 1971: 7

⁵⁸ Id., *ibid.*: 16-17

⁵⁹ Lewin 2007: 100

Ao invés de questionar os poetas acerca das origens e significados da poesia, notei que melhor seria conversar sobre as suas vidas e trajetórias ao mesmo tempo em que lhes pedia instruções de leitura e interpretação das estórias versadas. Tais conversas orientaram o entendimento das poesias, da experiência e dos motivos de quem verseja ao ritmo do que canta e do que quer contar aos seus leitores-e-ouvintes. Questões formais ou de natureza linguística mostraram-se completamente desinteressantes e as minhas perguntas nesse sentido eram quase sempre incompreensíveis: eu falava de coisas que não lhes interessava. “Esses processos parecem-nos, além de repetitivos, monológicos (para usar um dos termos prediletos de Bakhtin), no sentido de que geralmente as respostas apenas fazem eco às perguntas.”⁶⁰ Daí a primeira lição da etnografia: ver e ouvir.⁶¹ Lição que somente se coloca quando se percebe, enfim, um movimento necessário de (des)aprendizagem, de olhar sob ângulos insuspeitos o que até o momento foi convencionalmente concebido sob uma lógica alheia àquilo que se pretende apr(e)ender.

Os poetas que conheci fazem poesia como quem toca de ouvido, dispensando as partituras. A relação da poesia com a música pode ser notada através do ritmo em que é composta e declamada, tal qual um *repente*, o que também ilumina o entendimento modernista de que esta poética seria uma “expressão elementar do fazer-poético, de seu ‘estágio ancilar’ (vale dizer, presa à música). Esta poesia seria anterior, presume-se, ao surgimento da ‘pessoa do poeta’ ou da ‘poesia individual.’ Trata-se do tema recorrente do anonimato da poesia dita primitiva, sempre ‘subordinada’ à música, raciocínio que brota de uma série de inexatidões decorrentes de uma visão deliriosa do ‘mundo primitivo.’”⁶² Esse juízo estabelece uma linha evolutiva, um passado e um tempo de vanguarda que o sucede, “estamos aqui, mais uma vez, às voltas com o velho problema da origem.”⁶³

Foi com grande surpresa que pude verificar que o ritmo que havia ressoado da leitura dos primeiros folhetos que eu havia catalogado no ambiente

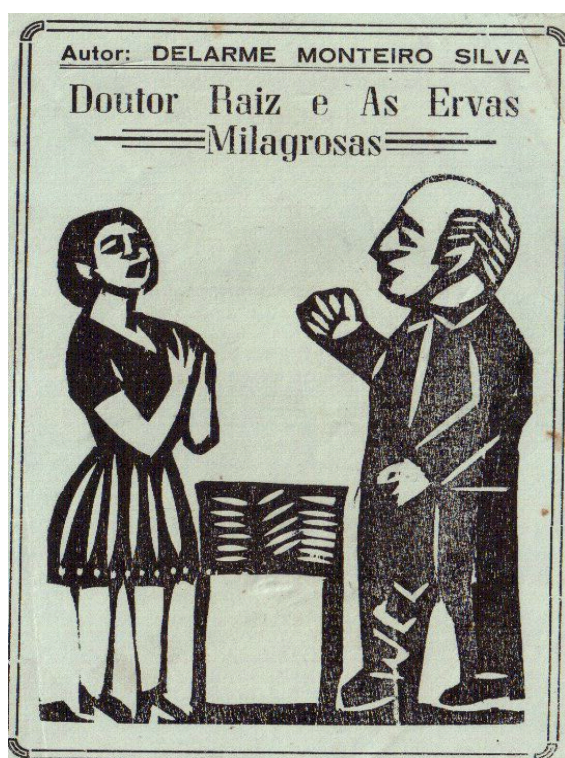
⁶⁰ Ginzburg 2007: 286

⁶¹ Questão semelhante àquela debatida por Renato Sztutman, “O olhar desconcertante das estátuas africanas”, in Borges; Campos; Aisengart. (Orgs.). *Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, v. 1, pp. 21-26, 2008.

⁶² Risério 1993: 27

⁶³ Id., *ibid.*: 27

do arquivo era o mesmo empregado na declamação das estrofes de poetas como José Costa Leite, que as recordava cantando enquanto mostrava suas xilogravuras feitas em madeira e os folhetos por ele publicados. Para o poeta cearense Antônio Cícero Ferreira Araújo, atualmente radicado no interior de São Paulo, pode-se dizer que dos sete gêneros⁶⁴ poéticos nos quais são feitos os folhetos, “as formas mais gostosas de cantar”⁶⁵ são a sextilha e a septilha. As sextilhas são estrofes de seis versos com sete sílabas ou menos. As rimas mais comuns seguem o esquema A B C B D B:



Seu nome é Doutor Raiz (A)
 Tem remédio poderoso (B)
 Muita gente até o chama (C)
 de homem miraculoso (B)
 o povo pobre tem ele (D)
 como um santo milagroso (B)

- Monteiro da Silva *sem data*: 6

Figura 15: capa do folheto de Delarme Monteiro da Silva. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

⁶⁴ Além das sextilhas e septilhas, também se encontram: 1) *Trovas ou quadras*, também chamadas de *quadrinhas* ou *versos de quatro pés*, são feitas segundo o esquema A B C B: “*Sou o menor dos poetas / mas digo por onde passo / bem quizera muita gente / Fazer versos como eu faço.*” (Cordeiro Manso *apud* Rocha 1976: 29); 2) *Pé-quebrado*: os versos de *pé-quebrado* também são estrofes com quatro versos, onde o quarto verso quebra o ritmo dos demais versos da estrofe e se completa com o verso seguinte, no esquema A B B C: “*Eu me chamo Colatino / Morador lá no Moqué / Só não posso querer bem / A ladrão / E aqui tem uma porção / dessa gente mal-fazeja / Que nem a própria igreja / Escapa.*” (id., *ibid.*); 3) *Quintilha*: são versos de sete sílabas com esquema de rimas em A B C C B; 4) *Quadrão*: o *quadrão* é a poesia formada por estrofes de oito pés (oito versos), com dois esquemas de rimas, *Oito pés em quadrão* (A A A B C C C B) ou *Oito pés a quadrão* (A A A B B C C B); 5) *Décimas*: também chamadas de *martelos*, são estrofes com dez versos, compostas no esquema A B B A A C C D D C.

⁶⁵ Comunicação pessoal, 22 de outubro de 2009. São Carlos, São Paulo.

As septilhas são versos septissílabos encadeados na sequência A B C B D D B:



Figura 16: capa do folheto de Pedro Bandeira. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

Janaguba¹ para câncer (A)
tirou primeiro lugar (B)
depois da experiência (C)
quem quiser pode tomar, (B)
na era mais perigosa (D)
a doença cancerosa (D)
agora vai se acabar (B)

- Bandeira 1977: 4

Após os primeiros dias de pesquisa de campo em Pernambuco, perguntava-me se seria capaz de entender como se faz e como se lê a poesia a partir da condição de etnógrafo. E isso não de um ponto de vista formal, mas em sua relação com a experiência de quem verseja e de quem lê e ouve o folheto. O antropólogo Anthony Seeger disse certa vez que a formação musical facilitou o seu entendimento da música entre os Kÿsêdjê. Pergunto ao leitor: Alguém que não domina a língua nativa (neste caso, sua poética) seria capaz de estudar o que ela agencia?

Você acha que um não-músico, ou alguém que não tivesse uma relação profunda com a música, que chegasse aos Kÿsêdjê teria a percepção da importância da experiência musical tal qual o senhor descreve?

- Eu acho que não, porque eu acho que não lhe interessaria. [Há] muitos estudos sobre os rituais e muitas referências ao fato de que eles cantam, mas ninguém tinha se aprofundado nos sons da música. Em *Nature and Society*, baseado em minha tese de doutorado, eu não escrevi sobre música porque ainda não entendia. Eu não entendia o

suficiente sobre música. Acabei deixando a música para um estudo posterior, depois de já dominar melhor a língua.”⁶⁶

Como bem disse Roy Wagner, “aqui surge a questão de saber o quanto de experiência é necessário.”⁶⁷ Continuo sendo apenas um apreciador da poesia de folhetos de cordel. Não sou nem pretendi praticar uma antropologia *halfie*, quer dizer, que tem um pé no seu objeto e outro na antropologia.⁶⁸

Assim como as feministas que estudam gênero, os negros que estudam os negros, os ricos que estudam ricos, os usuários de drogas que estudam drogados (a despeito das vantagens teórico-metodológicas que a antropologia *halfie* pode eventualmente trazer para a disciplina).⁶⁹

Com isto quero afirmar que não é preciso ser poeta para estudar poesia, assim como não é preciso virar índio para se fazer uma pesquisa na área da etnologia indígena. Não só uma antropologia reversa é possível, como uma poesia reversa também o é, esta reinventada pelo antropólogo ao fazer “como se,” tal o *cinéma-vérité* de Jean Rouch⁷⁰ ou ao “ver como” (de Wittgenstein): pensar como se fôssemos poetas. Devir poeta que se propaga na medida em que nos pomos a pensar com o pensamento do outro, a raciocinar a partir do outro. Nada disso pressupõe ou subentende a necessidade de uma apreciação estética, simbólica, formalista e estrutural. Lembremos, mais uma vez, que esses modos de apreensão de outrem são nossos e que refletem as nossas formas usuais de vê-los, o que é muito diferente de dizer que eles (quaisquer outros) se reconheçam nesses mesmos reflexos.

Para Roy Wagner, não basta o reconhecimento da criatividade daqueles que estudamos, condição de possibilidade da prática antropológica. Mais do que isso, deve-se estar preparado e disposto a assumir duas premissas: “Reconhecer

⁶⁶ Seeger 2007: 404-405

⁶⁷ Wagner *op. cit.*: 29

⁶⁸ Para um exemplo de trabalho antropológico feito por antropólogos-poetas (ou vice-versa), ver Maynard & Cahnmann-Taylor (2010), *Anthropology at the Edge of Words: Where poetry and ethnography meet*. Neste artigo, os autores apresentam o que dizem ser uma alternativa às críticas pós-modernas: uma “poesia etnográfica” como um modo poético de fazer e (d)escrever a etnografia.

⁶⁹ Villela 2010b: 14

⁷⁰ Sztutman 2009: 102

naqueles que estudamos o mesmo nível de criatividade que cremos possuir; não assimilar a forma, ou o 'estilo,' de criatividade que encontramos no campo com aquele com o qual estamos acostumados e que nós mesmos praticamos.”⁷¹ Wagner é, assim, pioneiro ao propor outro tipo de construtivismo para a antropologia. E isto porque costuma-se “afirma[r] a criatividade para negá-la, ao [se atribuir] papel determinante a forças que as pessoas não conhecem e não controlam: evolução, ordem, função, sentido, inconsciente ou o que quer que seja.”⁷²

A questão da experiência necessária não exige a identidade do antropólogo ante o que se propôs conhecer. Quando a experiência deixa de ser um objeto a ser conhecido para que dela se possa fazer uma ferramenta de aprendizagem, fica-se desimpedido para experimentar o que em tal ou tal lugar é experienciado, vivido e concebido. N’*O Ensaio sobre a cegueira* (1995), José Saramago cunhou uma epígrafe que bem poderia ser o mote do etnógrafo: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara;” e caso não entenda, pergunte.

Se os Kÿsêdjê cultivam uma singular experiência musical, trata-se de olhar, ver e reparar. Não estará em apuros o etnógrafo que não tenha cursado por anos a fio um conservatório musical, que não tenha ouvido absoluto⁷³ ou que não seja um virtuose. O interesse etnográfico pode nascer de uma afecção, de uma inquietação, e não só em função de empatia ou como decorrência de uma iniciação anterior em tal ou qual prática similar. Não sou poeta, mas intrigou-me ver pessoas ditas incultas tomarem a poesia como “dado,” enquanto no mais das vezes a concebemos como uma arte nominada por uma categoria “sala de ópera,” cujo acesso se restringe a poucos.

Coloco-me, assim, na esteira de outro inesperado bom vizinho. Em *Peaks of Yemen I Summon: poetry as cultural practice in a North Yemeni Tribe* (1990), Steven Charles Caton apresenta uma interessante reflexão sobre como se pode

⁷¹ Goldman 2011: 202

⁷² Id., *ibid.*: 203

⁷³ Diz-se que “o ouvido absoluto é um traço cognitivo caracterizado pela capacidade de identificar a altura de qualquer tom isolado usando rótulos como dó e/ou de produzir um tom específico (através do canto, por exemplo) sem nenhuma referência externa. (...) Estima-se que a incidência de ouvido absoluto na população em geral seja de 1/1500 a 1/10.000. (...) Entre músicos, a incidência parece ser de 5 a 50/100, sendo que a maior concentração encontra-se entre estudantes de música asiáticos.” (Vanzella *et alii*. 2008: 1, artigo disponível online: <<http://tinyurl.com/3thvbk9>>, acesso em 01/02/2011). Para outras considerações a respeito de “músicos espontâneos” e seus “ouvidos absolutos,” ver Sacks (2007) e Tinhorão (2005: 38).

fazer uma etnografia da poesia. Sua pesquisa teve início na Arábia Saudita, onde diz ter se impressionado com um taxista beduíno que recitava poesias enquanto enfrentavam o trânsito congestionado da capital Riad. Caton, entediado, pediu ao taxista que parasse junto a uma banca de jornais, supondo que encontraria algum passatempo para distraí-lo dos intermináveis – e àquela altura incompreensíveis – versos cantados pelo taxista. Qual não foi a sua surpresa ao notar que na capa do jornal podia-se ler um poema sobre o conflito Árabe-Israelense. Tendo chegado a Universidade de Riad, Caton andou por corredores cujos murais anunciavam recitais de poesia e concursos por vir.

Após muitas dessas experiências, o autor diz que começou a se perguntar: “Até que ponto a poesia pode ser considerada um evento fundamental desta sociedade, uma parte central de suas instituições políticas, sociais e religiosas?”⁷⁴ Caton passou cinco anos tentando responder a questão, tendo vivido os três primeiros na Arábia Saudita e os dois últimos em vilas nas montanhas da região norte do Iêmen. A experiência de campo tornou-o “consciente da importância da poesia na vida dos árabes, além de apto a falar a língua árabe com a mínima fluência exigida pela pesquisa.”⁷⁵

Para aprender a tradição poética, bem como para me familiarizar com os dispositivos da composição, esforcei-me para memorizar poemas por eles reconhecidos como obras-primas. Foi apenas quando passei a recitá-los de cor [*by heart*] que os poetas começaram a levar o meu projeto a sério. Também fiz um esforço, que se provou por demais embaraçoso, de participar das cantorias e da composição dos poemas em público. Aprendi mais ao cometer tais “erros” – porque meus amigos estavam sempre dispostos a me corrigir gentilmente – do que ao ouvir as horas e mais horas de gravações. Parecia não lhes incomodar o fato de que os meus versos soassem tão ruins aos seus ouvidos.⁷⁶

Eu estava, obviamente, às voltas com o dilema de como analisar poemas cuja interpretação não ocorria abertamente nem era debatida em fóruns públicos (como é, por exemplo, o caso das salas de aula ocidentais ou das revistas literárias). O que fiz foi interpretar os poemas da mesma maneira que eu gostaria de interpretar, digamos, um soneto de Shakespeare – um processo que não é, e que tampouco poderia ser, “conduzido por regras” ou sujeito a uma metodologia. Eu, então, apresentava minha interpretação a um ou mais de meus melhores informantes e lhes perguntava se estavam de acordo. O

⁷⁴ Caton 1990: 4-5

⁷⁵ Id., *ibid.*: 5

⁷⁶ Id., *ibid.*: 9-10

problema, aqui, é que os homens dessas vilas não tornavam suas interpretações explícitas. Em vez disso, eles reagiam a um poema sorrindo, compondo outro poema em resposta, mantendo-se em silêncio, e tais reações indicavam uma interpretação que o ouvinte deveria inferir. É importante lembrar que as minhas interpretações foram aceitas por alguns deles e rejeitadas por muitos outros.⁷⁷

Assim como a etnografia de Steven Caton, propõe-se aqui uma leitura da poesia dos folhetos de cordel que se fundamenta em um exercício instruído e partilhado com os poetas que manteve contato.⁷⁸ Ao tomar a *mentira* como elemento nuclear dos folhetos cabe advertir que essa leitura poderá, sem dúvida, ser rejeitada inclusive por outros poetas de cordel. O constrangimento das escolhas pede que se tenha uma, que poderiam ser muitas outras, vias de entrada a esse universo, assim como em qualquer outro caso etnográfico.⁷⁹ Prova disso, Cande Slater preferiu destacar a questão da verdade que, a seu ver, é ao mesmo tempo complexa e essencial aos folhetos, pois os poetas com os quais fez sua pesquisa não demonstraram qualquer preocupação com as suas perguntas acerca da “falsidade” dos versos. Diz a autora que um poeta não mente, mas exagera: “Um bom folheto deve ter a aparência da verdade.”⁸⁰ O poeta Vicente Vitorino de Melo lhe ofereceu o seguinte depoimento:

Um folheto tem que ter uma base na realidade; ele precisa falar de algo que poderia ter acontecido. No caso da Chegada de Lampião ao Inferno, a base é que Lampião matou muita gente, e por essa razão muitas pessoas pensam que ele foi para o inferno. Claro que ele pode não ter ido nem para o céu nem para o inferno, mas isso não importa. O que importa é que as pessoas acreditam que ele foi.⁸¹

⁷⁷ Id., *ibid.*: 18

⁷⁸ São eles: Antônio Cícero Ferreira Araújo (Cariri/CE – São José do Rio Preto/SP); Jorge Andrade (Olinda/PE); José Costa Leite (Condado/PE); J. Borges (Bezerros/PE); José Honório (Recife/PE); Marco Haurélio (Ponta da Serra/BA – São Paulo/SP).

⁷⁹ François Jullien & Jane Marie Todd (2009) demonstram que na China a palavra “poesia” pode significar muitas coisas. Por não ter sido inventada como uma arte narrativa, tal a de Homero e Virgílio, o seu estudo requer a descrição desta sua singularidade: “Na China, a categoria de poesia corresponde essencialmente a peças curtas nas quais sentimentos pessoais são evocados e disseminados de uma maneira discreta, mas penetrante, tão atmosférica quanto inacessível, segundo o código dos ‘ventos’ (a primeira rubrica para os poemas na China é *Guo Feng*, ‘ventos’ ou ‘costumes’.” (: 214) Nas *Conversações* de Confúcio, lê-se que “a virtude dos homens de bem é como o vento, a das pessoas comuns como a erva: quando o vento passa, a erva se inclina.” (*apud* Jullien 2001: 149)

⁸⁰ Slater *op. cit.*: 173

⁸¹ Depoimento de Vicente Vitorino de Melo *apud* Slater *loc. cit.*

Já o poeta Olegário Fernandes diz que “as coisas são sempre assim: se você tem um rumor para trabalhar, você pode dizer qualquer coisa.”⁸² “Significativamente,” diz Slater, “o termo ‘mentira’ foi pouco citado em referência ao folheto. Muitas pessoas o exemplificam como um livro cômico ou novelístico, mas hesitam em aplicar o termo ao trabalho dos poetas. – ‘Essas histórias são todas feitas, entende?’ – ‘Os folhetos são verdadeiros, mas alguns são mais verdadeiros que os outros.”⁸³ Mauro Almeida indica que “a mentira é o que hoje não ocorre assim, ou muito raramente, mas que deveria ser assim (e pode ter sido).”⁸⁴ A meu ver, tal estatuto de coisa feita que quase aconteceu é melhor compreendido quando visto pelo prisma da *mentira* por não implicar, direta ou indiretamente, a esterilidade antinômica do par verdadeiro-falso.

Em outras palavras, e recorrendo a um conceito bastante referido pelos poetas, quando falam da composição como *mesclagem* e exercício de *curiosidade poética*⁸⁵ torna-se evidente o trabalho e o funcionamento *mentira* controlada pelo poeta, como algo que o permite entrar no sentimento do povo, persuadindo-o: “Uma mentira que tenha acontecido, que esteja acontecendo, ou que futuramente possa acontecer, baseada naquilo que o povo acreditar,” como diz o poeta J. Borges.⁸⁶ Tal o aproveitar de tudo de que fala Riobaldo, a conjunção de materiais heteróclitos, sempre em contato complicado e complicante, redemoinhada: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.”⁸⁷ Vejamos a entrevista realizada por Antônio Arantes com dois poetas.

⁸² Depoimento de Olegário Fernandes *apud* Slater *loc. cit.*

⁸³ Slater *op. cit.*: 200

⁸⁴ Almeida 1979: 167

⁸⁵ Cf. Arantes (1982: 57).

⁸⁶ No livro sexto das *Confissões* de Santo Agostinho lê-se uma descrição do artifício da mentira em termos afins: “Minhas mentiras como um panegirista visam obter a aprovação dos ouvintes, que, entretanto, conhecem a verdade.” (*apud* Veyne 1988: 149)

⁸⁷ Rosa 2006: 16

A. Arantes: O que é um exemplo?

X - Exemplo é uma coisa admirável. Por exemplo, esses casos do Padre Cícero, ou a menina que virou cobra, ou o rapaz que virou bode, ou o homem que virou cavalo. Isso...

Y - A crente que virou macaca...

X - Isso chamamos de exemplo.

Y - Uma coisa admirável que não pode acontecer...

X - Que não pode acontecer, que nunca foi acontecida. É uma curiosidade poética.

Y - Agora, o poeta faz e lê, como o colega está dizendo, a gente faz e lê e muita gente pensa que aquilo foi acontecido mesmo de acordo com o ritmo que nós contamos.

X - Eles acreditam que não foi passado, mas compram pela curiosidade, que acham interessante, gracejoso...

Y - Mas tem gente que acredita... como uma velha em São Caetano que está lá, viva e sã. E por isso eu digo que tem gente que acredita.

X - São curiosidades poéticas. Eu já tenho encontrado vários deles que dizem: Isso não aconteceu, mas eu vou comprar porque é bonito. Eu gosto da poesia! E eu digo para eles: É verdade!

Y - Se é mentira, é uma mentira bonita! ⁸⁸

O poeta, assim como a figura do *trickster* (ou *décepteur*) de que fala Claude Lévi-Strauss (2004), é uma figura difícil de caracterizar, assim como o “enganador” que aparece nas *Mitológicas*: “Os enganadores podem surpreender positivamente. Caracterizados pela ambiguidade, nunca se pode prever se são sinceros ou mentirosos. O que eles operam é justamente o embaralhamento de distinções.”⁸⁹ O dizer *Ele está mangando* pode implicar, entre os Marubo (falantes de uma língua pano da Amazônia Ocidental), exatamente essa torção da linguagem, fazendo-a eficaz, persuasiva, como diretiva de algo que se pode ver à

⁸⁸ Arantes 1982: 56-57

⁸⁹ Perrone-Moisés 2004: 14

contraluz, *mangando-se* o etnógrafo enleado entre relatos que aconteceram ou que poderiam ter acontecido, turvando assim a possibilidade de certificar um em detrimento do outro.⁹⁰

“A *Ilíada* e *Alice no País das Maravilhas* não são menos verdadeiros que Fustel de Coulanges,” diz Paul Veyne.⁹¹ “Acreditaram os gregos em seus mitos?” pergunta-nos. “A resposta é difícil, porque acreditar pode envolver muitas coisas. Mesmo se considerarmos *Alice* ou as peças de Racine como ficções, enquanto os lemos nós acreditamos; nós choramos no teatro!”⁹² Nós nos movemos incessantemente de um programa de verdade (ou de *mentira*) a outro da mesma maneira que alternamos os canais de um aparelho de rádio. “A religião,” dirá Veyne, “é apenas um desses programas. A pluralidade das verdades, uma afronta à lógica, é a consequência normal de uma pluralidade de forças.”⁹³

Belo e breve exemplo disso, o diálogo entre dois personagens inventados por Karina Biondi e Adalton Marques (2010), formados da reunião de várias falas coletadas nas pesquisas de campo de ambos, põe em cena a história do PCC e do Comando Revolucionário Brasileiro da Criminalidade (CRBC) a fim de “fazer aparecer a diferença manifestada pelo modo como cada um deles compreende a história de ‘guerras’ entre seus ‘comandos’.”⁹⁴ Dizem os autores que ao deixarem de lado a preocupação com a veridicidade dos dados colhidos, tornou-se possível perceber a existência de diferentes perspectivas sobre os mesmos. “Deixou de nos importar o registro real a partir dos indicadores *verdadeiro/falso*, exatamente porque o real se multiplicava a cada vez que trocávamos de ponto de vista. Coube, desde então, perceber como os valores ‘verdade’ e ‘mentira’ apareciam em cada ponto de vista que acessávamos.”⁹⁵

Por conseguinte, discordo de Julie Cavignac (2006) quando defende que a maioria dos estudos precedentes referidos à poesia dos folhetos, entre os quais a autora destaca os de folcloristas, “é pouco utilizável como fonte confiável: “Trata-se, amiúde, de estudos superficiais, sem verdadeira pesquisa empírica, e que enveredam por vias estéreis, deixando supor que tudo foi dito de uma vez por

⁹⁰ Comunicação pessoal, 18 de março de 2010. São Paulo – SP.

⁹¹ Veyne 1988: xi

⁹² Id., *ibid.*: 1

⁹³ Id., *ibid.*: 86, 90

⁹⁴ Biondi & Marques 2010: 42

⁹⁵ Id., *ibid.*: 44

todas sobre o cordel.”⁹⁶ Prossegue a autora, dizendo que “a maior parte da literatura escrita sobre a poesia ‘popular’ do Nordeste se apresenta sem problemática precisa e sem embasamentos teóricos, o que às vezes torna a leitura dessas obras rebarbativa e monótona.”⁹⁷

Penso que importa, antes de tudo, saber que efeito de verdade tais discursos projetaram nos estudos que os sucederam e na alegorização de certa imagística sobre o sertão e os sertanejos. Pois até mesmo Cavignac, municiada de abundantes dados etnográficos, titubeia ao defender uma relativização da visão que os poetas têm de sua poética, contradizendo as falas dos poetas por ela entrevistados quando sugerem que “ser poeta é coisa inata”⁹⁸ ou, ainda, quando Cavignac declara que “o *corpus* que temos diante dos olhos se parece muito mais com o conto, a lenda ou o mito do que com a poesia propriamente dita: o relato é formal, a mensagem é amiúde explícita – sempre no caso do cordel.”⁹⁹

Ora, se eles dizem-se poetas, ao invés de alegar que aquilo que fazem se aparenta mais com o mito do que a uma poesia idealmente concebida, por que não investir, positivamente, nas afinidades insuspeitas que podem haver entre poesia e mito? Pierre Clastres (2003), lembrando-se da lição de Claude Lévi-Strauss, propunha que os mitos não falam para nada dizerem. “Não devemos subestimar o alcance real do riso que eles provocam,” pois poesia e mito “pode[m], ao mesmo tempo, falar de coisas solenes e fazer rir aqueles que o[s] escutam. Não somos índios [nem poetas], mas talvez encontremos, ao escutar seus mitos [e poemas], alguma razão para nos alegrarmos com eles.”¹⁰⁰ Se “o poema é inexplicável, exceto por si mesmo,”¹⁰¹ a *mentira* mostra-se uma preciosa chave de leitura ao mesmo tempo em que requer a partilha do senso de humor em que se desdobram os versos, pois uma abordagem literal e *mal-humorada* oblitera e obvia os entendimentos a seu respeito.

As intuições que fosforeiam até meados do século XX, tingindo os escritos dos iniciadores dos estudos do Folclore, dos estudos literários e antropológicos, poderiam ser reavivadas, sob novas luzes, mediante um exercício de crítica

⁹⁶ Cavignac 2006:74

⁹⁷ Id., *ibid.*: 105

⁹⁸ Id., *ibid.*: 111

⁹⁹ Id., *ibid.*: 250

¹⁰⁰ Clastres 2003: 147-8

¹⁰¹ Paz 1993: 45

etnográfica dessas fontes, algo similar ao que propôs Carlos Fausto (1992) ao falar da fortuna crítica extraída da leitura de crônicas de viagem, relatos de colonizadores, cartas e informações de missionários a partir de material etnográfico recente sobre os Tupinambá. Se o folheto, produção escrita de um autor, pertencente a uma sociedade e a uma época determinadas é considerado como um documento que pode servir de partida a uma descrição etnográfica, é preciso então abordá-lo através da relação com outras produções escritas e orais que tratem do mesmo leque de problemas: lembranças de outros folhetos e romances, historiografia, depoimentos, contos etc.¹⁰²

Ao invés de supor que “seguem o fanático mais vulgar, acreditando em suas palavras, atento às profecias, aos avisos do sobrenatural e pondo toda a sua crença em orações as mais absurdas que surgiram e continuam surgindo não se sabe como,”¹⁰³ trata-se de fazer um experimento de leitura que reconheça nas palavras dos poetas um discurso sábio. A premissa de “um conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias,”¹⁰⁴ alertava Fernando Pessoa por intermédio de seu heterônimo, Alberto Caieiro. Os antropólogos sempre puderam emprestar de setores mais “avançados” o incremento de certeza que esperam encontrar em suas pesquisas – e há que reconhecer que o temos feito: da linguística à economia, da demografia a teoria dos sistemas, da neurobiologia à sociobiologia. Há quem afirme, no entanto, que a antropologia deva passar por um *recall*, pois “o fantasma dos conquistadores ocidentais – cobrir a chocante nudez dos selvagens – representou a inversão exata de sua própria pretensão: ver a verdade nua por trás dos véus da metáfora e do simbolismo.”¹⁰⁵

Por tudo isso, a leitura que se seguirá na Parte III é relativa, ou melhor, para dizê-lo segundo o sentido etimológico, enlaçada e conectada às experiências que a cruzaram e que a permitiram se desdobrar nesta dissertação. Optei por ver os folhetos não como produtos acabados da produção artística, mas antes como modo de relação entre poetas e seu público. Dessa forma, a pesquisa suscitou a possibilidade de problematizar os (des)entendimentos a respeito da poética, o que se converteu em seu objetivo primeiro.

¹⁰² Para um tratamento similar de fontes documentais atreladas a uma pesquisa etnográfica, ver Marras (2004).

¹⁰³ Campos 1967: 103

¹⁰⁴ Pessoa 1997: 119.

¹⁰⁵ Latour 2008: 179

A leitura dos folhetos e a etnografia no arquivo e em Pernambuco auxiliaram a compreensão dos usos da crença, da superstição e da *mentira* em um e noutro caso ao revisitar o diagnóstico corriqueiro de que poetas e curandeiros seriam mitômanos e porta-vozes das más razões. Dos relatos poéticos à historiografia das práticas terapêuticas populares, o que se vê é a classificação de ambas na rubrica oficiosa de categorias como a superstição e a crença, além dos motivos que levaram tais práticas e personagens ao seu paulatino desaparecimento da cena poética, das feiras e dos mercados.¹⁰⁶ Há quem diga que “os etnógrafos [chegaram] tarde demais, uma vez que a literatura escrita havia desaparecido das praças e dos mercados e ocupado as prateleiras empoeiradas dos museus e dos colecionadores de curiosidades.”¹⁰⁷



¹⁰⁶ Para uma descrição mais minuciosa das feiras nordestinas no período a que se referem os folhetos tratados na dissertação, ver os trabalhos de Almeida (1979: 69-86) e Arantes (1982).

¹⁰⁷ Cavignac (2006: 258); Certeau (1998).

2.2. Bagagem de mão

*Pensar é viajar, é todo um devir,
e ainda um devir difícil, incerto.*

DELEUZE & GUATTARI 2007: 189-190

Se as poéticas ameríndias revelam-se florestas inexploradas e se recaem sobre elas um juízo fundamentado nos pressupostos do atraso e do primitivismo, também é digno de nota quão poucas são as pesquisas antropológicas alternativas às alegações de ingenuidade e infância estética no que se refere às poéticas ditas sertanejas, populares e afins. Estas poéticas, tais aquelas que germinaram entre os ameríndios, foram e continuam a ser pensadas por meio dos estereótipos do primitivismo, de origens místicas, das identidades nacionais ou do espírito do povo que animam as ideias folcloristas.¹⁰⁸ Nas palavras da antropóloga francesa Julie Cavignac, “faltam elementos para realizar estudos sobre a questão narrativa num contexto social pouco estudado pelos antropólogos brasileiros, mas bastante investigado pelos folcloristas, romancistas e críticos literários; o Nordeste.”¹⁰⁹

A pesquisa bibliográfica revelou ser pertinente a afirmação da autora, já que a grande maioria dos estudos dedicados ao entendimento da poética dos folhetos de cordel provém das Letras ou de folcloristas.¹¹⁰ No que concerne à

¹⁰⁸ Cf. Cesarino (2009).

¹⁰⁹ Cavignac *op. cit.*: 20

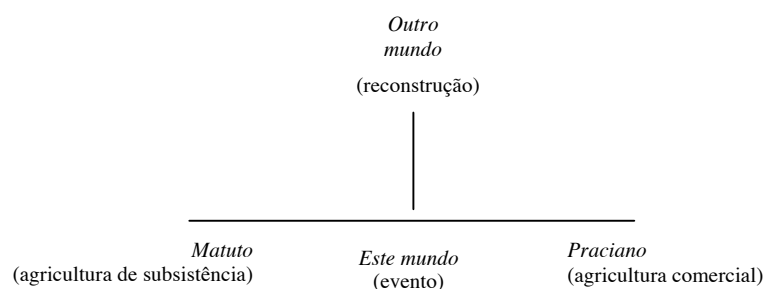
¹¹⁰ Rosilene Alves de Melo (2010: 93-94, nota 1) oferece um breve panorama desses estudos: “No final do século XIX, momento inaugural da constituição do campo, a chamada “poesia popular” foi objeto de investigação de Celso de Magalhães no conjunto de artigos publicados no jornal *O Trabalho*, em 1873, sob o título “A poesia popular brasileira” e nos artigos de Silvio Romero, publicados em 1879 nos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1977). Em 1929 a publicação de *Cantadores e poetas populares*, por Francisco das Chagas Batista (1997), proprietário da Livraria Popular Editora, adiciona um novo acontecimento ao campo de estudos, uma vez que o autor conciliava as funções de autor de folhetos e de editor. Trata-se, portanto, de uma obra em que a auto-representação do poeta enquanto “poeta popular” se configura na escrita de uma

antropologia brasileira, encontram-se apenas três trabalhos publicados. Um deles, do antropólogo Antonio Augusto Arantes (1982), propôs uma análise estrutural de cinco folhetos que tratavam o tema da valentia a fim de discutir as relações entre agricultura comercial e agricultura de subsistência no sertão de Pernambuco. Arantes analisa a poesia dos folhetos como parte de um sistema cultural onde se criam e onde se reelaboram os símbolos com os quais os poetas refletem sobre o processo de vida social de que participam. Através da leitura estrutural, o autor pretende resgatar a reflexão dos poetas sobre as relações de trabalho e poder na agricultura. O sentido dessa reflexão é pensado em termos do contexto imediato em que circulam e são produzidos a poesia e sua contrapartida material, o folheto. A seu ver, os folhetos não parecem funcionar como mapas para a ação social. Eles deveriam ser entendidos como mitos que tecem comentários sobre questões estruturais que, conforme os apontamentos de Claude Lévi-Strauss (1967), preencheriam sua função social num nível lógico, mediando os termos de contradições intransponíveis.

O poeta, nas palavras de Antonio Arantes, como ator social e devido à sua experiência individual, encontrar-se-ia no cruzamento de dois eixos. O primeiro seria representado por uma linha horizontal e é definido pela oposição da agricultura de subsistência ante a agricultura comercial. A hipótese de Arantes é que poderíamos identificar nesse par conceitual não só uma contradição estrutural, mas a própria trajetória desses poetas enquanto trabalhadores e sua escolha dos folhetos como meio de vida. Seria, portanto, este par antitético a

outra modalidade de livro e de escritura, diferente do cordel. Nos anos 1920 têm início os estudos de Leonardo Mota: *Cantadores*, 1921; *Viroleiros do norte*, 1925; *Sertão alegre*, 1928; *No tempo de Lampião*, 1930. Com a publicação de *Vaqueiros e cantadores*, em 1939, verifica-se um aprofundamento dos estudos no campo da “poesia popular” e o prestígio que esses estudos passam a ter com a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947. As pesquisas sobre a cantoria e o cordel se institucionalizam. A criação do Centro de Pesquisas, na Casa de Rui Barbosa, conferem aos estudos sobre o cordel um lugar institucional específico. Com a formação do acervo de cordel, além do próprio prestígio institucional da Casa de Rui Barbosa, ocorre um fortalecimento das pesquisas em torno da poética impressa. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, os estudos sobre o cordel ganham estatuto acadêmico e temos, então, um conjunto de dissertações e teses, produzidas em disciplinas distintas – linguística, literatura, semiótica, antropologia, história, sociologia –, que se opõem à tradição folclórica dos estudos inspirados nas pesquisas de Câmara Cascudo. Datam dessa fase os trabalhos de William Almeida (1979), Ruth Brito Lemos Terra (1983) e Candace Slater (1984). Desde então há uma constante produção acadêmica que se sobrepôs tanto aos intelectuais do Movimento Folclórico Brasileiro quanto à produção da Casa de Rui Barbosa como “lugar de fala” no campo de estudos sobre a poética, a cantoria e o cordel (Carvalho, 1998; Galvão, 2000; Lima, 2000; Stinghen, 2000; Oliveira, 2002; Oliveira, 2002; Grillo, 2005; Nemes, 2005; Silva, 2007; Grangeiro, 2007; Santos, 2009).”

base material para outro eixo, representado por uma linha vertical, e que pode ser definido pela oposição este mundo/outro mundo. Este segundo eixo constituiria o espaço lógico de criação poética, onde são forjados o acontecimento e sua reconstrução significativa.



O segundo trabalho de orientação antropológica¹¹¹ é de Mauro William Barbosa de Almeida (1979) e também tem como objeto de estudo a questão do campesinato mediante análise estrutural dos versos de alguns folhetos e entrevistas com seus autores, poetas pernambucanos. Almeida propôs que os poetas e folheteiros¹¹² se veem como portadores de um dom vinculado à pobreza, à natureza e à divindade, dom este que é uma espécie de sabedoria espontânea.¹¹³

O poeta chega a participar de dois sistemas de regras e conhecimentos. Ele fala a um "matuto" rural, obedecendo a sua fala e a seu gosto. Por outro lado, ele fala a este matuto como alguém que é culto, e é assim que deseja ser visto pelo público nacional e erudito. Uma solução para a aparente contradição é a ideia de que o folheto é um instrumento pedagógico, uma 'droga cultural' que se adapta à compreensão e à cultura do público, ao mesmo tempo em que é um veículo de progresso (alfabetiza e informa) e de moralização (seu 'folclore' contém uma lição boa).¹¹⁴

¹¹¹ Esta dissertação foi originalmente apresentada ao programa de pós-graduação em ciência política da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Ruth Cardoso.

¹¹² Para uma descrição das atividades do folheteiro e dos *agentes* (ou folheteiros de bancada, que atuavam nos mercados), ver Almeida (1979: 69-71).

¹¹³ Segundo Almeida, "antes de mais nada, a poesia é dom. O dom explica a capacidade espontânea de fazer versos, independentemente do saber acumulado." (1979: 104) Mas para ser poeta não seria suficiente ter o dom, pois é preciso que se possua "uma habilidade específica, que é a de fazer um bom folheto." Segundo um poeta entrevistado durante a pesquisa de Mauro Almeida, "o bom folheto é o de qualquer classe quando bem rimado, bem metrificado, bem orado. Um ruim é quando realmente se lê e não se entende, mal versado, mal rimado, mal orado, não tem oração, esse para mim que é o ruim." (: 111)

¹¹⁴ Almeida 1979, tomo I: V

O autor sugere que as interpretações das entrevistas por ele realizadas com poetas e atores envolvidos no universo dos folhetos dependem de “um quadro de referência teórico, que como tal é exterior à linguagem dos próprios personagens. Tal quadro de referência está subjacente não apenas à análise das entrevistas, mas intervirá mais adiante na interpretação dos próprios textos.”¹¹⁵ O propósito de sua análise é encontrar um “fundo comum,” isto é, “a presença de uma lógica camponesa, mesmo que parcial e subsumida por leis exteriores a ela.”¹¹⁶

Por fim, a tese de doutorado de Julie Cavignac, defendida em 1994 no Laboratório de Etnologia e de Sociologia Comparativa da Universidade de Nanterre (Paris X), e publicada em português no ano de 2006. A obra gira em torno de uma questão, inspirada em Clifford Geertz, que consiste em saber se o cordel responde à dupla condição de ser um “modelo de” e “para” a sociedade, um dos lugares de “expressão simbólica de uma cultura em um momento dado.”¹¹⁷ Segundo a autora, a maior dificuldade com que se deparou dizia respeito a “dar conta da vida dos folhetos fora das mãos dos poetas, reatar o elo que une os textos a seu contexto e, enfim, propor uma descrição satisfatória da cultura através do estudo comparado de sua produção narrativa oral e escrita.”¹¹⁸ Para tanto, limitou-se “a analisar os textos concernentes aos aspectos tradicionais do sertão do Nordeste,”¹¹⁹ seguindo o método de leitura proposto por Candace Slater (1984):

Os personagens que são encenados defendem valores positivos ou negativos, são homens, animais ou seres sobrenaturais. A situação inicial apresenta sempre uma harmonia ou desequilíbrio. As provas sucessivas – as quais são submetidas ou mandadas – são vencidas com um auxílio humano, mágico ou sobrenatural, e colocam novos dados que se traduzem pela restauração da situação inicial, apresentam uma melhoria ou, ao contrário, um agravamento da situação relativamente ao início do relato. Esse esquema pode se repetir várias vezes num mesmo relato, visto que a moral da história está implícita ou explícita.¹²⁰

¹¹⁵ Id., *ibid.*: 36

¹¹⁶ Id., *ibid.*: 48

¹¹⁷ Cavignac *op. cit.*: 12

¹¹⁸ Id., *ibid.*: 19-20

¹¹⁹ Id., *ibid.*: 20

¹²⁰ Slater *op. cit.*: 66-94, *passim*

Cavignac realizou a pesquisa no interior do Rio Grande do Norte a fim de verificar os dados recolhidos nas obras consagradas ao sertão e ao cordel, “porque o sertão nelas se apresentava como o lugar de origem da poesia. Parecia que eu me encontrava num lugar onde qualquer pessoa era suscetível de se tornar, cedo ou tarde, poeta!”¹²¹ Examinando as relações entre poesia e oralidade, a autora pretendeu mostrar que o limite entre essas duas formas de expressão, que em geral se costumam opor, é bastante tênue quando considerado empiricamente, já que se manifestam, simultaneamente, com aquelas empregadas pela forma poética: “As canções, as improvisações – glosas, vaquejadas, repentes etc. – ou as formas lúdicas – anedotas, piadas – misturam-se ao discurso e podem ser consideradas como várias facetas de uma mesma tradição, fundada na oralidade.”¹²² A seu ver, a identificação do leitor com a história é provocada: os romances e os folhetos colocam em ação personagens tirados do cotidiano, falando a linguagem corrente e utilizando certas locuções regionais que dão um aspecto realista à história, mesmo se supondo que essa tenha sido inventada por inteiro. “O efeito de realismo é acentuado pela presença de diálogos entre os personagens, momentos nos quais o leitor se torna espectador da história que ele descobre.”¹²³

Passados quase trinta anos desde o lançamento do livro pioneiro de Antonio Arantes, não ouvi de poetas e moradores das cidades de Olinda, Condado e Bezerros, e tampouco nas vilas e distritos ao longo do sertão pernambucano, a palavra literatura, mas tão somente a denominação dos impressos como romances, folhetos e, quando muito, cordéis. Este é um ponto que demarca um dissenso substantivo entre aqueles que se ocupam do estudo da poética, pois alguns a chamam literatura – remetendo sua origem aos escritos de inspiração europeia e romântica que circulavam desde o Império –, enquanto outros preferem associá-la às formas de poesia oral preexistentes no Nordeste, como as pelejas e desafios.¹²⁴

Márcia Abreu (1999) tem insistido na hipótese de que parece ser este aspecto de sua oralidade, de sua relação com as cantorias, que faz do folheto algo

¹²¹ Id., *ibid.*: 20-21

¹²² Id., *ibid.*: 22

¹²³ Id., *ibid.*: 22-23

¹²⁴ Cf. Lewin (2007).

singular, diferenciando-se da literatura de *colportage* francesa ou do cordel português. Para Diegues & Suassuna (1986), há que se atentar para o fato do gênero ter maior difusão no meio de grupos de contadores de histórias, como instrumento de pensamento coletivo e das manifestações da memória. “Assim, mesmo que se constatem laços históricos, o romance ibérico e a literatura de cordel portuguesa não bastam para explicar a emergência de uma literatura de cordel autóctone no Nordeste.”¹²⁵

O apogeu do gênero no Brasil se deu entre as décadas de 1930 e 1950. Nesse período, montaram-se redes de produção e distribuição dos folhetos, milhares de títulos foram impressos, o público foi constituído e o editor deixou de ser exclusivamente o poeta. Nesse processo, destacou-se o editor João Martins de Athayde, estabelecido em Recife, que introduziu inovações na impressão dos folhetos, consolidando o formato do impresso. Quanto à forma, Câmara Cascudo (1984) destaca que raros eram os folhetos escritos em prosa, e que quadras, sextilhas e décimas eram as formas mais comuns da composição.

Ainda que a sextilha seja a forma mais difundida (também conhecida como obra de seis pés), a metrificação presente nas poesias normalmente é feita de ouvido; pois somente alguns poucos poetas empregam a contagem de sílabas. Dizem os poetas que essa delimitação formal característica é utilizada a fim de torná-lo mais facilmente memorizável – posto que escrito segundo o ritmo musical –, o que explicaria (ao menos em parte) o seu sucesso junto a leitores/ouvintes afastados do regime da escrita.¹²⁶

Mediante o recenseamento dos temas recorrentes, muitos autores buscaram classificar os folhetos de diferentes maneiras. Ana Maria Galvão (2001) listou uma vasta gama dos temas versados, tais como: religião; misticismo; relatos de acontecimentos cotidianos; política; descrição de fenômenos naturais e sociais; decadência dos costumes; narração de histórias tradicionais; aventuras de heróis e anti-heróis etc. Carlos Alberto Azevedo

¹²⁵ Cavignac *op. cit.*: 267

¹²⁶ Segundo Gonçalves, neste caso a escrita não seria apenas um registro fonológico da fala mas uma forma de gerar processos reflexivos sobre a própria linguagem e sobre o mundo. “Assim, o analfabetismo não significa uma não incorporação da escrita, pelo contrário, o folheto lido ou recitado por alfabetizado ou analfabeto se não incorpora plenamente a experiência de escrever, incorpora a escrita como estruturadora de um pensamento. Portanto, existe uma relação circular entre poesia oral e o folheto impresso, este enquanto suporte impresso.” (2007:42)

(1973) dividiu o gênero em ciclos, assim denominados: ciclo da utopia; ciclo do marido logrado; ciclo do demônio logrado; ciclo dos bichos que falam; ciclo erótico ou da obscenidade; ciclo de exemplos e de maldições; ciclo heroico e fantástico; ciclo histórico e circunstancial; ciclo do amor e bravura; ciclo do cômico e do satírico. Manuel Cavalcanti Proença (1977) propôs uma classificação segundo três grandes grupos: a poesia narrativa, a poesia didática e os poemas de forma convencional.¹²⁷ Marlyse Meyer (1980), embora não tivesse a intenção de realizar uma classificação exaustiva, dividiu os folhetos em dois grandes grupos tradicionalmente referenciados: os romances e os folhetos,¹²⁸ e é desta primeira clivagem que a autora estabelece a classificação dos folhetos em três grupos: os de pelejas e discussões; folhetos de acontecidos, e folhetos de época.

Liêdo Souza (1976) ofereceu uma contribuição original ao elaborar a sua classificação a partir de entrevistas que realizou com mais de cem poetas, editores e folheteiros, em quatro anos de pesquisa em sete estados do Nordeste.

Viajando, do Maranhão à Bahia, por feiras e mercados das capitais e do interior, em contacto quase diário com poetas, agentes e folheteiros, com o objetivo de conhecer-lhes as vidas, estudar o funcionamento do comércio dos livrinhos, ouvir-lhes as histórias e verificar o gosto do nosso matuto pelo folheto, descobrimos, ao longo de quatro anos que nos tomaram tais andanças, várias denominações para o folheto e uma *classificação popular* dos mesmos, de uso comum entre os próprios poetas e agentes do comércio desta literatura, classificação de uma riqueza e pitoresco que acredito não poderem ser encontrados em nenhum estudo erudito. Variando de uma região a outra, o folheto pode receber as denominações de livrinho de feira, obra, livro de Ataíde, história de meu padrinho, folheto e romance.¹²⁹

¹²⁷ Poesia narrativa seria aquela relativa à atividade de contar/narrar histórias e casos; Poesia didática seria relacionada aos folhetos de propaganda ou transmissão de conhecimentos, categoria que contemplaria os almanaques e folhetos ABC (espécie de curiosidades sobre assuntos quaisquer); Poema convencional seria a forma de contar histórias, histórias e casos em versos (Proença 1977).

¹²⁸ Os folhetos assim chamados quando têm o número máximo de 32 páginas, sendo chamados Romances quando excedem este número. Trata-se de uma categorização quantitativa (Meyer 1980).

¹²⁹ Souza 1976: 9, 13, *passim*

Segundo Ariano Suassuna, Liêdo Souza foi o único que teve a ideia de pesquisar o assunto em sua fonte, o conjunto de opiniões daqueles que tem o folheto como seu meio-de-vida. Diz o dramaturgo paraibano que “teria escrito de modo muito mais detalhado, imaginoso e seguro o capítulo *O Reino da Poesia*, de a *Pedra do Reino*, se já conhecesse, entre outras coisas, a classificação dos ciclos que Liêdo Maranhão de Souza colheu dos folhetistas e folheteiros e a distinção que eles fazem entre *folheto* e *romance*.”¹³⁰ Distinção esta que segue o número de páginas que compõem os impressos, reservando a denominação de folheto para as poesias de 8 a 16 páginas, sendo os de 24, 32, 48 e 64 páginas conhecidos como romances. Destes, os dois últimos raramente são publicados por causa do elevado custo de impressão, encontrando-se atualmente originais engavetados como relíquias dos bons tempos.

Liêdo de Souza listou os seguintes ciclos, dentre os quais esta dissertação se ocupará sobretudo daqueles ditos “Folhetos de acontecidos ou de época: são histórias de circunstância. Eventos registrados pelo jornal do matuto.”¹³¹ Eis os demais: Folhetos de conselhos; Folhetos de eras; Folhetos de santidades; Folhetos de corrupção; Folhetos de cachorrada ou descaração; Folhetos de profecias; Folhetos de gracejo – “feitos para fazer o matuto rir no meio da feira”¹³² –; Folhetos de carestia; Folhetos de exemplos; Folhetos de fenômenos; Folhetos de discussão; Folhetos de pelejas; Folhetos de bravuras ou valentias; Folhetos de ABC; Folhetos de Padre Cícero; Folhetos de Frei Damião; Folhetos de Lampião; Folhetos de Antônio Silvino – “Narram-lhe a vida de cangaceiro”;¹³³ Folhetos de Getúlio Vargas; Folhetos de política; Folhetos de safadeza ou putaria; Folhetos de propaganda. Já os romances se encontrariam divididos em quatro segmentos: os romances de amor; romances de sofrimentos; romances de lutas; e os romances de príncipes, fadas e reinos.

Entretanto, deve-se pedir ao leitor que percorra a dissertação e leia alguns dos folhetos citados para que veja que a nomeação de ciclos e a sua classificação correspondem, antes de tudo, à apreensão de um acento ou tendência de um tema em face dos demais versados em um mesmo folheto e não

¹³⁰ Ariano Suassuna *apud* Souza 1976: 12

¹³¹ Souza *op. cit.*: 41

¹³² Id., *ibid.*: 37

¹³³ Id., *ibid.*: 76

à sua unidade, clave, código ou cifra. Isto é, ao invés do *Tema e variações*, parafraseando o título de abertura das *Mitológicas 1*, de Claude Lévi-Strauss, o que se vê são *temas em variação*. Percebe-se, rapidamente, que Câmara Cascudo pontuou a questão de modo bastante acertado, quando caracterizou como folhetos de assuntos infinitos esses mesmos impressos. A miríade de temas apresenta-se enovelada, emaranhada a diversos casos da vida cotidiana de poetas e leitores. A etiqueta *Vários* utilizada no Arquivo do IEB descreve bem esse emaranhado, assim como o *etcetera* que aparece no conto *O idioma analítico de John Wilkins*, de Jorge Luis Borges (1952), ao descrever as ambiguidades, redundâncias, a natureza arbitrária e as deficiências do sistema linguístico Wilkiniano evocando uma enciclopédia chinesa cuja classificação dos animais em categorias atípicas prevê, inclusive, esta ainda mais indeterminada, a do *etcetera*.

Ana Maria Galvão (2001) conta que, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, os leitores-ouvintes de folhetos se utilizavam de duas maneiras principais para ter acesso a esses impressos: a compra, com a posse e o acúmulo de coleções em casa; e o empréstimo, que funcionava através de uma rede de relações que incluía parentes, vizinhos e amigos. Daí que uma das formas de nominar o folheto seja, justamente, a de “estória de meu padrinho.” As feiras e os mercados constituíam os endereços mais frequentados por aqueles que os compravam ou simplesmente escutavam a sua leitura em voz alta pelo vendedor, que vez por outra era o próprio poeta.

Daí a razão para que os folhetos apareçam como importantes agentes de socialidade.¹³⁴ Nas palavras de Ana Maria Galvão, “ao lado do rádio e do jornal, ainda que de maneira diferente – e para aqueles que entrevistei, sobretudo mais prazerosa – contribuía para que as notícias fossem divulgadas entre alguns segmentos da população.”¹³⁵ Os folhetos repercutiam na instrução e educação das pessoas, contribuindo para a sua alfabetização e para a sua formação como leitores. As pessoas entrevistadas por Ana Maria Galvão também explicitaram outra dimensão fundamental no processo de produção da poesia oral: o ritmo. Para eles, mesmo que os versos não estivessem ‘bem enquadrados,’ uma

¹³⁴ Para Gonçalves, “a questão que a oralidade de cordel parece querer sublinhar é que sua poética engendra uma forma de socialidade, de agência, enfatizando o que Alfred Gell conota à obra de arte. Desta forma, o cordel tanto como objeto (folheto) e quanto poética produz relação social.” (2007: 43)

¹³⁵ Galvão 2001:178

condição para a história ser considerada 'boa' e 'bonita' era que 'tudo desse certo' e que tivesse 'ritmo.' Algo similar ao que diz o poeta e filósofo francês Michel Deguy: "O ritmo não é exclusivamente linguístico, nem uma significação como outras, pois o que existe na língua não é exatamente o ritmo, mas algo *como* o ritmo; além disso, o ritmo não está fixado por uma pontuação específica: para realizar-se, ele precisa ser executado por uma leitura."¹³⁶

Mas por que os leitores-ouvintes preferiam saber os diversos acontecimentos através do folheto? O poeta Rodolfo Cavalcante aponta a importância do papel instrutivo do folheto: a credibilidade do objeto impresso. – "O sertanejo sabe pelo rádio ou por ouvir dizer os acontecimentos importantes. Mas só acredita quando sai no folheto. Se o folheto confirma, aconteceu."¹³⁷ Tanto é que podemos encontrar entre os mais conhecidos poetas um que se autodenomina o poeta repórter: José Soares afirma que "ao botar no verso as notícias que escuta em diferentes fontes, sabe que a gente da rua quer ouvir a rima, porque assim guarda melhor o acontecido."¹³⁸ Destaca-se a possibilidade de ter prazer ao se instruir, já que o folheto constituía uma fonte de saberes capaz de divertir. E, nesse aspecto, importa a habilidade do poeta em transformar a notícia em história.

Antonio Arantes (1982) propôs que o poeta trabalha dentro de uma estrutura geral de representações simbólicas que é partilhada por ele e pelos membros do público para quem escreve. Em seus poemas, ele recriaria eventos, conferindo-lhes significação a partir da perspectiva geral da visão de mundo do seu grupo, uma vez que para tornar-se folheteiro não bastaria ter capital para adquirir o sortimento de folhetos e boas relações com os editores e distribuidores: "É preciso que se saiba como fazê-lo, que leitor e público possuam o mesmo senso de humor, o mesmo lastro social e visões de mundo semelhantes, o que também é válido para os folheteiros e poetas."¹³⁹ Deste modo, seja atuando como conselheiros itinerantes¹⁴⁰ ou escrevendo poesia, o

¹³⁶ Deguy 2004: 17

¹³⁷ Depoimento de Rodolfo Cavalcante *apud* Meyer 1980: 89

¹³⁸ Depoimento de José Soares *apud* Luyten 1992: 111

¹³⁹ Arantes *op. cit.*: 37

¹⁴⁰ François Jullien (2000: 98, 114) analisa a curiosa figura do "conselheiro itinerante" chinês em contraponto aos filósofos gregos, estes que fizeram da cidade o espaço de nascimento e propagação da filosofia, lugar onde se fixou a "verdade."

procedimento básico seria o mesmo: o poeta apreenderia uma imagem de mundo, transcrevendo-a em versos e conferindo-lhe sentidos partilhados pelo poeta e seu público.

Em um estudo sobre a presença dos folhetos na Amazônia, Vicente Salles (1985) sugere que embora identificáveis, e muitos o são, os poetas mergulham no espaço ilimitado da “cultura popular,” onde se despersonalizam e se sentem povo. Não importaria tanto a personalidade sem a obra produzida. E esta, em teoria de folclore, que sustenta o anonimato como uma de suas características, chegaria a ser irrelevante. A seu ver, “foge a toda regra das teorizações o processo de criação da poesia popular impressa, em que se reconhece um autor. O autor é conhecido, mas a obra reflete sempre experiências da vida coletiva. O mesmo processo de reconhecimento do autor encontra-se no caso do narrador de histórias, onde o autor é essencialmente um recriador.”¹⁴¹ Poder-se-ia dizer, um inventor intempestivo; pelo acontecer deslocado de seu tempo.

O poeta, diz o centauro Quiron a Fausto, não está encadeado no tempo: fora do tempo Aquiles encontrou Helena. Fora do tempo? Melhor dizer, no tempo original... Inclusive nos poemas épicos e nas novelas históricas o tempo da narrativa escapa à sucessão. O passado e o presente dos poetas não são os da história e os do periodismo; não são aquilo que foi nem aquilo que passa, mas o que está sendo, o que se está fazendo. Gesta, gestação: um tempo que se reencarna e se reengendra. E reencarna de duas maneiras, no momento da criação e no da recriação, quando o leitor ou o ouvinte revive as imagens e ritmos do poema e convoca esse tempo flutuante que regressa.¹⁴²

Marco Antônio Teixeira Gonçalves parte desse amplo universo de questões para abordar a produção do cordel na região do sertão do Cariri cearense, nas cidades de Crato e Juazeiro do Norte. O público de leitores é, atualmente, majoritariamente alfabetizado e se distingue do público de décadas passadas, “considerado analfabeto e que apenas memorizava para uma récita ou que aprendiam a ler com o cordel.”¹⁴³ Embora o público alvo tenha mudado, identificando-se com o que convencionalmente chamamos classes médias, além

¹⁴¹ Salles 1985: 31, 80, *passim*

¹⁴² Paz 1993: 47

¹⁴³ Gonçalves 2007: 22

de turistas e pesquisadores, o cordel continua a adquirir formas variadas de atualização.

Gonçalves sublinha que “o verso, a rima, a forma como o fluxo sonoro é proferido são ainda hoje o ‘estilo’ privilegiado de reflexão sobre uma imagem do Nordeste veiculado pelos próprios nordestinos: ‘estilo’ de compreender e construir pontos de vista sobre o mundo, as coisas e as relações. O cordel evoca, por assim dizer, uma cosmologia por meio de seu verso.”¹⁴⁴ Cosmologia esta que do movimento armorialista ¹⁴⁵ aos filmes de Glauber Rocha é alvo de apropriações as mais diversas, embora tenha se tornado refém da alegada imagem de autêntica expressão popular.¹⁴⁶

A própria forma do folheto enquanto objeto possibilita sua condição errante. Do mesmo modo que as histórias mudam de autor, os folhetos circulam, são perdidos e recuperados, o que aponta para um aspecto importante: o aspecto incontrolável de sua recepção e suas inúmeras apropriações nesses 110 anos de história desde a sua primeira aparição no formato impresso. “Essa pequena indústria cultural enfatiza, assim, seu lado *pop* no sentido que se constitui de muitos empréstimos e se inspira em fontes heterogêneas.”¹⁴⁷

O artífice da poesia não se diferencia ou se individua como os gênios que aprendemos a cultuar, tais Mozart ou Andy Warhol. Falarei disso adiante, ao descrever a viagem até a pequena cidade de Condado, com os seus 24.000 habitantes, onde reside o poeta José Costa Leite. Em Olinda, conferindo algumas informações sobre a cidade no portal de sua prefeitura na Internet, li a descrição abaixo e demorei a entender como foi que, uma vez em Condado, tornou-se um desafio localizar a casa do condadense mais ilustre, pois as pessoas que circulavam pelas ruas não sabiam ao certo onde se poderia encontrá-lo nem por que ruas se deveria caminhar para chegar à sua casa.

¹⁴⁴ Id., *ibid.*: 22-23

¹⁴⁵ Armorialista é a designação pela qual ficaram conhecidos os poetas, músicos e escritores que integraram o movimento armorial, cujo principal expoente é o escritor Ariano Suassuna. Sobre o armorialismo, ver a dissertação de mestrado de Eduardo Dimitrov (2006) e o livro de Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2009).

¹⁴⁶ Sobre a relação do universo poético dos folhetos com o cinema, e sobretudo o cinema novo, ver Debs (2010, 2009).

¹⁴⁷ Stinghen 2000: 40

Condado é um celeiro cultural. Rodeado de engenhos encontramos o que há de mais genuíno na cultura popular. Àqueles que fazem a “brincadeira” acontecer mesmo depois de um longo dia de trabalho na lavoura ou no corte da cana. Nossos brincantes são homens, mulheres e crianças que vivem uma realidade difícil, mas que se tornam reis, rainhas, príncipes, na hora de encarnar o seu brinquedo favorito. Encontramos maracatu de baque solto, cavalo marinho, ciranda, coco de roda, pastoril, teatro, artes plásticas, artesanato, emboladores, violeiros, cordel, tendo como seu maior representante José Costa Leite, Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, ele que também faz xilogravuras.¹⁴⁸

Por ora, vale dizer que os folhetos de Leandro Gomes de Barros, considerado por seus pares como a figura de maior grandeza da poesia de folhetos de cordel, foram ampliados por um poeta anônimo chamado Delarme Monteiro, sem que o público o soubesse. Delarme cumpria a função de revisor na Editora de João Martins de Athayde, a qual comprara os direitos da obra de Leandro em 1921, e tempos depois ocupou a mesma função na editora da Fundação Casa das Crianças de Olinda, do *marchand* Giuseppe Baccaro.

Os livros do poeta Leandro Gomes de Barros eram-lhe entregues por Athayde com a advertência: “Cuidado, seu Monteiro, que este livro é do velho Leandro...” Mal comparando, era como se lhe fosse dada a incumbência de escrever dois cantos adicionais para “Os Lusíadas” ou mais um ato para o “Hamlet” de Shakespeare. De nada disso se gaba o poeta Delarme, que até esta data guarda em segredo o que acima revelamos e que só conseguimos extrair dele após mais de dois anos de convivência.¹⁴⁹

Como notou João Adolfo Hansen (2004), Gregório de Matos é uma etiqueta ou um dispositivo discursivo, unidade imaginária e cambiante nos discursos que o compõem. Tal o caso de Leandro Gomes de Barros, revisto e ampliado, onde a originalidade dos poemas – tanto no sentido de origem, autoria, quanto no de novidade estética – implícita em estudos que prescrevem o estabelecimento da autoria como indispensável para afirmar qualquer coisa

¹⁴⁸ Texto disponível no sítio eletrônico: <<http://www.condado.pe.gov.br/cultura-popular/88>>, acesso em 13/02/11.

¹⁴⁹ Souza *op. cit.*: 14

válida sobre eles, é trabalho e função da recepção e seus critérios avaliativos particulares.

Daí que as rubricas do plágio e da autoria mostrem-se pouco engenhosas ao se tratar de poéticas em que o estilo é predominante em relação à figura do gênio individual. O poeta J. Borges diz que nem mesmo no auge do comércio dos folhetos ninguém se preocupava com o direito autoral, exceto em um ou outro caso envolvendo o interesse das editoras que os imprimiam e, por isso, cobravam exclusividade dos poetas. “Manoel de Almeida era o único que se preocupava com a história do plágio. Morava em Aracajú. Muito interesseiro. Quando um escritor publicava um milheiro de folhetos parecidos com os seus, ele ia à [Editora] Luzeiro e dava parte. Movia ação em juízo.”¹⁵⁰

Tais critérios parecem exteriores à poesia dos folhetos de cordel, assim como à poesia atribuída a Gregório de Matos: “A figura individualizada do Autor, no sentido subjetivado do termo, não tem importância, rigorosamente falando, a não ser como elemento posterior ao poema, efetuado pela sua leitura. Nela, ainda, lembrando-se mais uma vez a combinatória de tópicos retóricas coletivizadas que a compõem, a originalidade expressiva não tem lugar.”¹⁵¹ Lê-se n’*O livro dos ignoranças*, do poeta Manoel de Barros: “Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma / repetir / repetir até ficar diferente / repetir é um dom do estilo.”¹⁵²

Talvez se possa falar de “efeito Leandro,” “efeito J. Borges,” e assim por diante, para melhor caracterizar a personitude que o estilo poético revela, mas a identificação da autoria, quer me parecer, importa menos como prestígio ou distinção e mais como aquilo que torna possível o ofício de poeta ao se fazer mercador de poesias e, sobretudo, quando o público do mercado de arte se constitui como clientela. Relação bastante diferente daquela que se dá entre o poeta e o público da feira, com os seus leitores-e-ouvintes. Ainda que se fale da poesia como fenômeno pertencente à esfera do folclore, ela está longe de ser anônima.¹⁵³ Vejamos o depoimento de J. Borges:

¹⁵⁰ J. Borges 2007: 23

¹⁵¹ Hansen 2004: 33

¹⁵² Barros 1993: 13

¹⁵³ Cf. Cavignac *op. cit.*: 122

Tudo está ficando cada vez mais caro e mais difícil – o papel, a madeira, a tinta, os tipos da máquina, a própria máquina... Somente com bons instrumentos de trabalhos podemos conseguir uma boa qualidade de produção e assim enfrentar todas essas dificuldades. Os tipos que usamos hoje, já estão quase mortos de tanto cansaço de trabalhar. Como a gente. Quando ouço alguém falar do meu prestígio internacional, chego a sentir aquela irritação dentro de mim. Sei do prestígio do meu trabalho. Aqui na gráfica já fomos filmados por cineastas alemães, franceses, suíços, italianos. Além dos brasileiros. Já teve gravura minha em abertura de novela, movimento de filme, de disco, de revista... Livros, ilustrados com minhas gravuras e com meus versos, já perdi a conta. Alguns deles sem que eu tivesse sido consultado. Uma relação diferente, muito importante para mim, se deu no tempo do contato com Eduardo Galeano comigo, para ilustrar seu livro “Americantos.” Foram dois anos de trabalho com justa remuneração e de um entendimento que nos tornou amigos. Mas, de modo geral, se vive no maior sufoco!

Assim mesmo, sustento minha família até hoje, graças a uma máquina cansada que a gente tem aqui na oficina. Ela roda desde 1913. Já comprei essa minha amiga, sofrida. Mas de todo jeito, é essa gangorrinha velha que segura a barra toda do nosso dia a dia. De pouco em pouco, sem ter mais onde consertar, ela pingou por muitos anos esse nosso sustento.¹⁵⁴



¹⁵⁴ J. Borges 1993: 21

2.3. Entre a feira e o museu: os mercados da poesia

Os cantadores nordestinos transportam integral e principalmente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou um jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu.

MÁRIO DE ANDRADE *apud* FINAZZI-AGRÒ 1997: 310

Noite do dia 20 de agosto de 2009. Estou à espera dos ônibus com destino a Rio Doce ou Cais de Santa Rita, pois havia combinado de encontrar o poeta, médico, cineasta, compositor e roteirista Wilson Freire na Livraria Cultura de Recife. E nada dos ônibus passarem. Em cima da hora, finalmente cheguei ao Paço da Alfandega e fui em direção à Livraria. No mezanino, havia pessoas folheando livros, revistas e tomando xícaras de chá e café. Percebi que uma figura simpática parecia procurar alguém por de detrás de seus óculos e perguntei: – Wilson Freire?

Cumprimentamo-nos e ele foi logo me presenteando com o seu novo livro, o *Ciquentinha*. – “Então você é o pesquisador de cordel, *nera?*” Os seus microcontos deram início à conversa: – “Cruel destino: Lampião / morreu no escuro.” “Crise de identidade: o camaleão / foi ao analista.” “Terreiro: Baixou o santo / que tinha medo de altura.” “Ecologicamente incorreto: Artes plásticas.” “Desaparecido: Divulgado / Retrato falado / do mudo.” “Deu tudo errado: A cigana / leu a contramão.”

– “Desde quando sou poeta? Nasci na cidade que é o berço da poesia! Sou de São José do Egito.”¹⁵⁵ Ao contar que eu pretendia conhecer uma dessas cidades

¹⁵⁵ Cidade localizada a 404 km de Recife e que é conhecida por seus festivais de cantadores e poetas repentistas.

do sertão, Wilson Freire logo me aconselhou a voltar à Livraria Cultura no sábado seguinte, uma vez que assim eu poderia entrar em contato direto com os poetas que fariam um debate sobre a poesia dos folhetos no evento comemorativo do Ano da França no Brasil. Estariam presentes o poeta José Honório, José Costa Leite e Marco Haurélio. – Mas por quê um debate sobre cordel em um evento sobre a França? “Ah, isso deve ser por conta desse parentesco que dizem existir entre a literatura de *colportage* e a nossa poesia,” respondeu.

No sábado, às 15 horas, voltei à Livraria. O público que aguardava o debate dos poetas se compunha de professores, universitários, pesquisadores e de uns poucos poetas, todos conhecidos uns dos outros.



Figura 17: da esquerda para a direita, os poetas José Costa Leite, José Honório e Marco Haurélio. 22 de agosto de 2009. Recife, Pernambuco. Foto: M. Basques.

José Honório, poeta e colaborador da Unicordel (União dos Cordelistas de Pernambuco), foi o responsável pela condução do debate, passando a palavra ao poeta baiano Marco Haurélio.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Optei, novamente, pela apresentação extensa dos depoimentos dos poetas, assim como havia feito com a entrevista realizada com J. Borges (ver Parte I da dissertação). Ainda que parcialmente editadas, a longa citação de suas falas no referido evento cumpre o objetivo de não obstruir o desenrolar das narrativas, motivo que me levou a não intercalá-las com os meus comentários. Quando necessário, eles aparecerão nas notas de rodapé.

Eu tenho contato com a poesia popular desde que me entendo por gente. Eu nasci num local chamado Ponta da Serra, município de Riacho de Santana, na região sudoeste da Bahia. Nesse local, na casa da minha vó havia uma gaveta mágica, onde eu encontrava os grandes clássicos da poesia de cordel. Aos sete anos eu já sabia alguns na íntegra. E eu decidi que queria ser escritor de cordel – na época eu nem sabia que tinha esse nome, conhecia por folheto ou poesia mesmo. Eu só consegui escrever o que chamo de meu primeiro trabalho aproveitável aos treze anos, *O Herói da Montanha Negra*, em 1987, embora antes eu já tivesse feito um monte de coisas nesse processo de construção de caminhada.

Esse trabalho, de todos os que eu fiz, talvez seja o mais ousado porque eu me deixei contaminar um pouco pela estética das estórias em quadrinhos e as referências da mitologia grega estavam muito fortes. Aos treze anos eu já tinha lido a *Ilíada*, a *Odisseia* e *Eneida*. Toda essa carga aparece.

O tempo passou e me voltei ao tipo de trabalho que eu mais gostava, um tipo mais tradicional. No folheto *A Idade do Diabo* eu mesclei uns fatos que a minha vó gostava de me contar, como um que dizia que um homem que mexia com as forças ocultas acabou indo parar no inferno e de lá saiu apenas com a força de uma reza. Eu mesclei esses fatos com uma estória que eu havia lido do poeta Leandro Gomes de Barros.

Também passei a fazer adaptações de clássicos da literatura para o cordel, e está aqui José Costa Leite que é autor de uma versão em formato de poesia do clássico de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Cristo*. Eu fiz uma versão de Shakespeare, da *Megera Domada*, por se tratar de um conto popular conhecido no mundo inteiro, inclusive aqui no Brasil, onde Câmara Cascudo o registrou com o nome de *Conde Pastor*. A história, Shakespeare descreve como se tivesse ocorrido na Itália. E no original do autor havia um machismo desgraçado; quero dizer, machismo para os padrões da nossa época. E como esse trabalho dirige-se também a escolas, eu tive que transformar um pouco o material, fazendo do machismo uma incompatibilidade dos gênios das personagens sem, é claro, alterar o problema original, apenas adaptando mesmo ao público-alvo que era de crianças e estudantes.

O poeta cearense Klévisson Viana adaptou lindamente a obra de Victor Hugo, *Os Miseráveis*, com ilustrações também de sua autoria para essa história.

Esses novos formatos são importantes porque transmitem, de uma vez só, uma maneira popular de contar e as estórias clássicas da literatura mundial, mas eu digo o seguinte: a legitimidade dessa

poesia sempre estará no seu formato original, que é o folheto. Não que o formato defina o que é a poesia, porque ela sai da nossa cabeça e da nossa voz. A consolidação desse primeiro formato é importante, para que ele nunca desapareça, para que novas estórias surjam e sejam perpetuadas na memória popular, como foram *A Chegada de Lampião no Inferno*, o *Pavão Misterioso* etc. Toda essa galeria de personagens e que nossos poetas souberam tão bem urdir que nunca mais saíram da memória coletiva. Eu conheci gente como o Minelvino Francisco Silva, que corria todo os sertões da Bahia, Goiás e Minas Gerais, sendo um grande semeador de poesia.

O poeta-xilógrafo José Costa Leite tomou a palavra e falou a respeito de sua trajetória, cujos caminhos cruzaram os de muitos outros poetas, bem como os de figuras tais a do *marchand* Giuseppe Baccaro.

Boa tarde senhores e senhoras, eu sou o poeta José Costa Leite. Desde o ano de 1947 que eu escrevo cordéis e, por sinal, a minha vida vem transformada toda em cima de 7: Eu nasci a 27 de 7 de 1927, e no ano de 1947, eu já tinha uns vinte anos, e comecei a escrever uns cordéis, até a data presente. Muita gente pergunta por que foi e com quem eu aprendi a fazer cordel. Ninguém aprende com ninguém, o cordel já nasce com a pessoa, a pessoa que é poeta popular não aprendeu com ninguém, não tem escola que ensine a fazer o cordel. A pessoa já tem no sangue. Agora, a xilogravura é outra arte. E quem casa é o cordel e a xilogravura, porque o cordel sem a xilogravura está incompleto, e a xilogravura também sem o cordel está incompleta.

Eu viajei muito pelo estado da Paraíba, Rio Grande do Norte até ao Ceará; eu feirei. Nessas andanças, eu estava sempre na companhia de um serviço de som.

Os poderes públicos foram quem fizeram os cordéis sair das feiras. Em muitos locais eu chegava, o fiscal dizia: - “Aqui não, lá pra fora!” Quando ele dizia “pra fora” era um lugar que nem feira não tinha mais. Era a maior dificuldade a pessoa fazer uma roda com o cordel no fim da feira. Em todo canto fomos perseguidos. A polícia chegava pedia um trocado, e pedia mais um cordel também (risos). E toda vida foi esse negócio. O poeta popular nunca foi bem aceito. Muita gente achou que ele fosse um malandro, que vivesse pingando de feira em feira, vendendo porcaria. Ora, o cordel distrai, educa, diverte e *desarna*.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Desarnar* ou *desasnar*, explicou-me o poeta, é o mesmo que dizer que a pessoa aprendeu, ativou, avivou, deslanchou ou despertou para alguma coisa.

Eu mesmo – quando meu pai faleceu eu estava com 8 anos – comecei a ler um cordel de José Pacheco, *A chegada de Lampião no Inferno*. Eu comprei aquele cordel na feira de Itabaiana, por 200 réis. Naquele tempo o mil réis ainda vogava. E, então, venho lendo. Naquele época em que o pessoal lia o folheto na feira, ficava melhor da pessoa aprender, porque ouvia o poeta cantar o folheto e aprendia as palavras.

[Costa Leite se pôs a cantar um trecho do folheto]

*Um cabra de Lampião
Por nome Pilão Deitado
Que morreu numa trincheira
Um certo tempo passado
Agora pelo sertão
Anda correndo visão
Fazendo mal assombrado...*

Então, o matuto pegava o folheto e ia soletrar, em cima daquilo que ele sabia, que ele tinha visto o poeta cantar na feira. Mas muitas pessoas não tomam a iniciativa de ensinar ao filho a ler um cordel. Ao invés do pai de família comprar um revólver de brinquedo e dar ao seu filho pra ele brincar, é melhor ele comprar um cordel e dar a ele. Porque o cordel distrai, *desarna*, diverte um pouco.

E, portanto, senhores, a beleza da poesia não é o começo da estrofe, é o final. O final do verso é que faz rir. Vou contar o caso de um menino do sertão da Paraíba.

O menino chegou e viu um homem tirando um tanto de *sapoti*¹⁵⁸ de um *bocapiu*¹⁵⁹ e colocando em cima de uma paina de bananeira no chão. Chegou o menino, chupando dedo, e pensaram que fosse um trombadinha. O menino pediu ao homem: - “O moço, me dá um sapoti?” E o homem respondeu: “Não posso lhe dar nada não, nem comecei a vender. Depois da feira, se sobrar, eu lhe dou.” E o menino disse: - “Se o senhor me der um sapoti, eu lhe canto um verso.” Um

¹⁵⁸ *Sapoti*: o fruto do sapotizeiro (*Manilkara achras*; *Sapotaceae*), bastante conhecido no Brasil desde o Império, foi tema de samba-enredo da escola Estácio de Sá em 1987 e foi recantado pela agremiação em 2007. “Dom João achou bom / Depois que o sapoti saboreou / Deu para Dona Leopoldina / A corte se empapuçou / E mandou rapidamente / Espalhar no continente / Até o Oriente conheceu / E hoje no quintal da vida sou criança / Me dá que o sapoti é meu” (*O ti ti ti do Sapoti*, de Djalma Branco e Dominginhos do Estácio). O látex do sapotizeiro é muito apreciado pelas crianças do Nordeste, pois ao misturá-lo com açúcar se obtém um tipo de chiclete que se pode mascar por horas.

¹⁵⁹ *Bocapiu* é uma sacola de palha. A palavra também é usada quando se quer pedir a alguém para ficar de boca fechada ao saber de um segredo.

cliente vendo tudo isso, falou: “Dê um sapoti a ele que eu pago.” O menino comeu o sapoti e nada de dizer o verso. O cliente falou: “Diga o verso ao homem, ou eu não lhe pago o sapoti.”

Aí o menino disse assim:

*Terra boa de morar
é São João do Cariri
Onde tem moça bonita
Que não se arreda dali
Distante mais de uma légua
Existe um filho d’uma égua
Que negou-me um sapoti*

Quer dizer, a beleza da poesia é o final do verso, não é o começo (risos).

Nós sabemos que o Mercado de São José, em Pernambuco, foi o porta-voz dos folhetos. Os poetas populares iam lá vender folhetos, iam cantar de pandeiro... Uma vez eu estava no Mercado de São José e chegou um camarada dizendo que em Maceió houve um acidente de caminhão, que o motorista encheu a cara de cachaça e saiu dirigindo, bateu na parede de uma casa e ela caiu. Ele estava embriagado, mas teve a ousadia de correr até um advogado para que o defendesse e cobrasse o machucado que a batida fez no carro dele... Naquele tempo eu fumava. Tirei o cigarro da carteira; só tinha um de resto, eu acendi. Abri a carteira do cigarro e escrevi naquele papel mesmo, uma estrofe assim:

*Deu-se agora em Maceió
Uma grande confusão
Tinha um caminhão
E vinha uma casa na contramão
O desastre aconteceu
Que a casa se remexeu
E bateu no caminhão!*

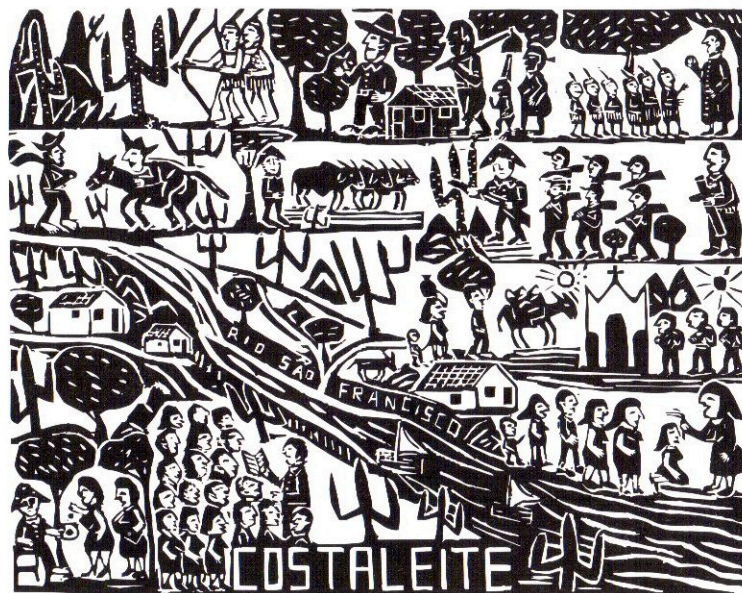
(risos)

Bom, gente, a poesia do cordel é a porta-voz do Nordeste. Desde a época em que o pessoal começou a ler folhetos... Eu tenho folhetos de João de Calais, feitos em Portugal, e outros antigos que o [Giuseppe] Baccaro me deu. Na viagem que eu fiz a França, eu vi camaradas vendendo folhetos em prosa.



Figura 18: “O poeta com o seu banco de cordéis na Feira de Itambé, Pernambuco.”
Foto: Maria Alice Amorim, 1999

José Costa Leite 80 anos



CORDEL, XILOGRAVURA, POESIA POPULAR, UMBURANA, VERSO, SEXTILHA, DECASSÍLABO, FEIRA LIVRE, DECLAMAÇÃO, RIMA, PROSA, MÉTRICA, ROMANCE E GRACEJO, UNIVERSO DO POETA POPULAR JOSÉ COSTA LEITE.

Figura 19: Convite do lançamento do livro *ABC da Sacanagem*, do poeta José Costa Leite, 20-12-2007. Casa da Cultura, Pernambuco.

Le carnaval de GravOlinda

Après un peu plus de deux mois de fermeture pour travaux, le Musée rouvre ses portes le jour du Marché de carnaval avec l'exposition Les Carnavals de GravOlinda.

Le Musée présentera des gravures sur bois du graveur et poète José Costa Leite qui a immortalisé des scènes des carnivals du Nordeste brésilien et de notre littoral. Deux carnivals

carnavals de Récife (Brésil) et de Gravelines dans lesquelles les habitants se reconnaîtront. Lors du vernissage de l'exposition, des récompenses seront remises aux gagnants du concours "Décore ton chapeau" organisé par les Maisons de quartier des Huttes et du Pont de Pierre.



Jusqu'au 5 mars, à la salle du sous-sol de la Poudrière - De 14h à 17h (sauf mardi) et de 15h à 18h le week-end - Tél. 03 28 24 99 70 - Musée.de.gravelines@wanadoo.fr

qui se ressemblent beaucoup avec leurs géants, parapluies, défilés et travestis. Divers travaux d'enfants réalisés dans les écoles et en atelier avec José Costa Leite seront également présentés, ainsi que des photos de ce même atelier, ou encore des

Située dans l'Etat de Pernambouc, au nord-est du Brésil et à côté de la ville de Récife, Olinda a longtemps été l'une des capitales culturelles de cet Etat. La légende raconte que le premier gouverneur portugais, ému par la beauté du site, se serait écrié : "O linda situaçao para una vila" ("quel site merveilleux pour une ville"), baptisant ainsi cette ville classée depuis 1982 au Patrimoine Mondial de l'UNESCO, et célèbre pour son carnaval traditionnel.

José Costa Leite, Le carnaval de Olinda, Gravure sur bois



Les expositions permanentes à voir également au Musée :

Histoire et techniques de l'estampe, au rez-de-chaussée de la Poudrière : cette exposition vise à faire comprendre ce qu'est l'estampe à travers les outils propre à la gravure, des presses, des matrices et des œuvres d'artistes. Les différents procédés de fabrication de la gravure (en creux, en relief, à plat et ajouré) sont également expliqués.

Du Plan-relief à la ville contemporaine, à la salle du Pilier, propose une nouvelle présentation du plan-relief de Gravelines, ainsi qu'une sélection d'estampes et de photographies sur l'histoire de la ville.

Figura 20: "Le carnaval de GravOlinda."

Matéria publicada na *Gravelines Magazine*, número 52, fevereiro de 2006, página 16.

A poesia de cordel é antiga, e acontece que no Brasil faz duzentos anos que ela circula no Nordeste, pelo menos nessa forma do folheto. Porque na forma oral ela existe desde não se sabe quando.

Eu fui numa feira de Campina Grande e uma mulher chegou com o filho e pediu um cordel pro garoto. Eu fui logo procurando um que não tivesse sentido duplo, por causa da idade do menino. Aí a mulher disse assim: - “Não, eu vou querer o folheto d’*O Dicionário dos Cornos!*” Depois chegou uma outra mulher, com uma filha. A menina disse: - “Mãe, compre um Dicionário dos Cornos pra mim?” E a mãe dela respondeu: “Não, de corno lá em casa, basta o seu pai!” (risos)

A poesia é isso! Eu andava pelas feiras do Rio Grande do Norte, nas cidades do interior... Nova Cruz, onde tinha uma feira muito boa, e a gente vendia muito folheto. Naquele tempo eu tinha uns quarenta anos, metade do que tenho hoje. A minha infância foi muito sofrida. Filho de mãe viúva e pobre, limpando cana com oito anos de idade. Não fui na escola, e às vezes me dá vontade até de chorar por não ter aprendido mais. Talvez eu não tivesse que ter aprendido mais do que aprendi não. O que aprendi foi Deus mesmo que me deu. O pessoal pergunta: - “Qual é o seu grau?” Eu digo: “O meu grau é abaixo de zero!” (risos)

Até no campo, quando eu trabalhava no Engenho, um cidadão que era feitor mandava eu comprar cigarro no distrito, no que hoje é a cidade de Sapé. Mandava eu jogar no Jogo do Bicho e essas coisas.

Um dia o mesmo feitor disse assim: “Eu vou testar a sua inteligência hoje!” A gente estava no intervalo do lanche, que na verdade era só um pedaço de rapadura, um pão e água. Ele disse assim: “Um gavião chegou e sentou num pé de Jenipapeiro. Com um pouco mais, lá vem um batalhão de pombos e eles desceram pra pousar na mesma galhada. E quando os pombos chegaram, disseram: Deus nos salve, gavião! E o gavião disse: Deus nos salve, cem pombos! E os pombos disseram: como cem pombos, gavião? E ele respondeu: Ora, estou certo que nessa galhada tem uns cem pombos. E os pombos disseram que não: Cem somos nós, com outro tanto de nós, a metade de nós, uma quarta parte de nós, ainda não faz cem, faz cem com vós! Quantos pombos pousaram?”

Eu contei riscando a areia. Fiz com 40, não deu; fiz com 39, não deu; fiz com 36 e deu! 99, cem com o gavião! Hoje uma professora pergunta isso a um aluno de oitava série e ele não diz! E eu que estou abaixo de zero, respondi! (risos)

Quer dizer que isso é um pouco de inteligência e que faz parte da poesia também.

Tem um verso que diz assim:

*Eu ia pelo caminho
Encontrei um amigo meu
Logo reconheci ele
E ele me reconheceu
Eu dei um abraço nele
E ele um abraço me deu
Eu vi que não era ele
Ele viu que não era eu*

O recado que eu dou ao pessoal mais jovem do que eu é que façam coleções de cordel. Tem uns que divertem, tem uns que é de sentido duplo. E o povo quer desse, não é? Não sou eu que gosto, é o povo que pede. Porque se eu possuir um bar e não colocar a cachaça, não tem valor para o cachaceiro! Sentido duplo é quando parece, mas não é.

Como o tempo reservado ao debate era curto, porque em seguida haveria uma mesa redonda intitulada *Rap – Ritmo e Poesia Urbana*, José Honório abriu o debate ao público para que fossem feitas perguntas aos poetas. A primeira foi encaminhada a José Costa Leite.

– Quando o senhor passou a cordelista?

O cordel eu não conhecia, o que eu conhecia, de ver e de comprar em feira era o folheto. Esse nome foi dado depois. O poeta era poeta, e não cordelista. Isso é coisa recente. Mas o cordel virou poesia. Sempre foi poesia. O [Giuseppe] Baccaro é um grande amigo meu, um grande admirador da minha poesia. Ele dizia que se eu só tivesse feito o folheto *Camões e o Rei* já era poeta dos bons.

Camões era um escritor e dos grandes, e eu vi a estátua dele em Paris, feita de bronze e ele com uma caneta na mão. Eu fiz um folheto, dizendo que camões adivinhava as perguntas que eram feitas. E o Rei dizia assim: – O verso só tem valor, se disser o anterior. “Ei, Camões, responda agora em seguida: O que é? / em crua não presta / e não pode ser cozida / se come não mata a fome / cozida também se come / mas já é outra comida?”

Disse Camões: “É pipoca / que o milho de tudo dá / aberta em banda é xerém / sendo moída é fubá / sendo ensopada é paçoca / sendo torrada é pipoca / e cozida é mungunzá.”

Eu também faço os Almanques. No ano de 1959 eu escrevi o primeiro. Comprei um *Lunário Perpétuo*¹⁶⁰ de segunda mão, caindo a capa. E peguei a fazer os Almanques. Quando João Ferreira de Lima viu meu Almanque para o ano 1960, botou no Almanque dele que não comprassem o meu. Ele dizia que todos os outros Almanques eram feito através do dele, porque o dele existia primeiro que o meu. No meu Almanque do ano de 1961, eu botei um verso assim no espaçozinho que deu uma sobra no canto da página:

“Escrevo o meu Almanque / com o dom que Deus me deu / e quem pensar que eu vivo fazendo / o meu pelo seu / espere que o meu saia / e faça o seu pelo meu / pode até outro almanque / com o meu se parecer / pois os 12 meses do ano / cada um pode escrever / e pode ficar parecido / mas parecer, não é ser.”



Terminado o debate, fui ao encontro dos poetas e trocamos contatos. José Costa Leite mostrou-se interessado e ouviu pacientemente o resumo um tanto improvisado da pesquisa que eu estava fazendo em Pernambuco. – “E onde tá morando? No Recife?” Ao lhe falar que passaria cerca de um mês em Olinda, próximo à casa de Giuseppe Baccaro e ao lado do Arquivo Municipal, a conversa tomou outra direção. “Ah, mas se é amigo de Baccaro, é gente boa! Vá me visitar em Condado que nós conversamos mais. Anote aí o meu telefone. É só ligar que eu explico como chegar e a gente marca a tua visita.”

Concluídas as últimas pesquisas nos arquivos e bibliotecas de Recife e Olinda, parti para a cidade de Condado. Às seis da manhã de sábado, 30 de agosto, entrei no ônibus intermunicipal que me levaria até Abreu e Lima, de

¹⁶⁰ O *Lunário Perpétuo* é uma espécie de almanque ou calendário em que o tempo é contado por luas e que circula, desde Portugal, há pelo menos quatro séculos. Um dos seus alegados autores, Jerônimo Cortez Valenciano, tornou-se referência ao traçar continuidades entre fases da lua e previsões sobre a sorte das plantações, dos negócios, da saúde e dos afetos. Dele são extraídos conselhos sobre agricultura, astrologia, medicina empírica e natural, bem como dos acontecimentos futuros. Para uma análise minuciosa do tema, ver Beltrão (1971: 87-110), Cascudo (1984) e Meyer (2001: 21).

onde seguiria viagem até Goiana. Lá chegando, soube que teria que esperar pouco mais de uma hora no centro da cidade, pois a *Kombi* que faz o trajeto até Condado havia partido minutos antes. Tempo suficiente para passar os olhos nos monumentos e na Igreja da praça central que guardam a memória do período áureo da economia canavieira, além do orgulho por ter sido foco de resistência à invasão holandesa no século XVII. Os seus primeiros habitantes foram os povos indígenas caetés e potiguaras, ainda hoje lembrados nas festas e cartões postais de Goiana.

A *Kombi* chegou e nela entraram uma dúzia de pessoas e alguns animais trazidos da feira. Os passageiros, acostumados com o pouco espaço, também pareciam não se importar com o alto volume da música que tocava no rádio. Ao som da banda que leva o nome de uma das Oceânides, filhas de Oceano e de Tétis, a viagem teve por trilha os sucessos de *Calypso*. Desci no último ponto, próximo ao centro de Condado. Aproveitei a manhã para transitar pela feira, repleta de pequenos produtores rurais, comerciantes de roupas, calçados, utensílios domésticos, raízes e plantas medicinais. Havia apenas uma banca de folhetos de cordel, todos de José Costa Leite, embora a banca fosse terceirizada – os folhetos eram comercializados por um *folheteiro* que os havia comprado diretamente da editora recifense que os imprime e distribui. Homem de poucas palavras, o *folheteiro* não parecia muito disposto a conversar, pois já estava fechando a banca ante o fim do expediente na feira.

Caminhando pela cidade, perguntava aos transeuntes se por acaso conheciam José Costa Leite e diziam-me que o conheciam por nome ou por ouvir falar. O que ninguém sabia ao certo era onde ficava a sua casa. Para piorar, eu havia esquecido o aparelho celular em casa e não lembrava o número do telefone celular do funcionário do Arquivo Municipal de Olinda, que retorna a Condado aos finais de semana para visitar a sua família. Foi então que notei uma senhora à porta de uma casa, perguntando-me se estava perdido. Disse-lhe que eu estava à procura de José Costa Leite e ela, gentilmente, indicou o caminho. Antes de me despedir, a senhora fez um breve relato de como os tempos mudaram: – “Antes era bonito, a gente ia fazer feira e ficava ouvindo o poeta cantar o folheto. Agora não tem mais disso não. Os poetas sumiram, né? Costa Leite deve ser um dos

últimos daqueles tempos, que feiravam e cantavam. Ele ainda feira, mas a idade chegando, fica difícil fazer como antes.”

A casa de Costa Leite não é como a de J. Borges e reflete, de certa forma, a personalidade tímida do poeta condadense nonagenário. Não há placas ou avisos de que ali mora a um artífice ilustre por seu versos e xilogravuras. – “Vamos entrando! O moço não quer almoçar? Um suco?” Nas paredes da sala, fotos das viagens ao exterior e das inúmeras exposições de suas obras. Fotos com os amigos poetas, nas feiras e nas andanças nordeste afora e adentro. – “Fale de Baccaro! Como é que está a *lagarta*?!” Apelido que os amigos poetas lhe deram por ser vegetariano. – “Leve esses folhetos pra ele, faça-me o favor. Baccaro gosta de ler. E venha cá que vou lhe mostrar a minha oficina. É daqui que saem os versos e as gravuras.”

Seu local de trabalho é coberto por um telhado, como uma varanda, e dá vista para o quintal de sua casa. Sobre a mesa, havia uma gravura que começara a entalhar na madeira, cuja encomenda previa outras nove por (um) mil reais cada. – “Essas são para um comprador de arte de São Paulo. Tem uns seis meses de trabalho aí,” explicou-me Costa Leite. – “Mas já não dá pra comprar madeira, né? Agora eu uso MDF porque a umburana¹⁶¹ além de rara, é cara.” Entre lápis, canetas esferográficas e formões, viam-se alguns versos anotados em rascunhos. Diz o poeta que, às vezes, fica com os dedos “entrevados” de tanto entalhar a madeira e, por isso, as dores acabam prejudicando também a escrita. – “Um [folheto] de oito páginas eu faço todos os dias; vou rimando e logo faço.”

A esposa de Costa Leite se aproxima e oferece um copo de suco, enquanto confidencia que o marido faz poesias e gravuras o dia todo. – “Ele fica um tempo quieto aí, nesse canto, e tem dia que não quer ninguém em roda. Depois ouço ele cantando uma estrofe ou duas, até completar a história.” Costa Leite explica que a poesia requer o silêncio, “senão você não tem inspiração, não ouve o ritmo. E com a gravura é mesma coisa. Não é como a poesia, que já vem no sangue e

¹⁶¹ Umburana (*Amburana cearenses*), também conhecida como umburana-de-espinho ou imburana-de-cheiro, é a madeira tradicionalmente empregada pelos gravadores na confecção das matrizes de xilogravura. Típica da caatinga, também é usada por artesãos dedicados à escultura e à produção de utensílios em madeira. Nas palavras de J. Borges, “essa madeira é boa porque dá boa impressão e facilita o corte. Você pode ir com o quicé, a faca ou a goiva, em qualquer direção, independente do veio das fibras. Você talha em todos os sentidos” (2007: 33). MDF é um painel de fibras de madeiras de pinho ou eucalipto coladas umas às outras com resina e fixadas através de pressão.

melhora com o tempo, mas para aprender a fazer gravura só mesmo aprendendo a controlar a madeira, a tirar a gravura de dentro dela. Isso se aprende, mas também acho que não se ensina. A poesia não se ensina, nem se aprende. A gente quando sabe, faz.”

Fim do dia, hora de voltar à Olinda. Na bagagem, uma porção de folhetos e gravuras de Costa Leite, além daqueles que deveria entregar a Giuseppe Baccaro. Mas, de sobra, o latejar de uma inquietação: isto é uma etnografia? Se a etnografia com tais poetas tropeça nos limites do que se pode observar sem que, ao mesmo tempo, se interfira no seu ofício, a etnografia, então, precisaria ser algo como um exercício que parta de uma *inspiração* ou, poder-se-ia dizer, de uma intuição etnográfica em favor de uma leitura controlada pelas instruções dos poetas a respeito de como versam o que pensam, o que viram e ouviram dizer. Este será o desafio da Parte III desta dissertação, onde o leitor encontrará um exercício de leitura das poesias segundo os rastros de conceitos poéticos próprios ao universo dos folhetos de cordel.



{ Parte III }

As verdades da *mentira*

*Eu vejo as ciências humanas como ciências poéticas
em que não há objetividade, e eu vejo os filmes como não sendo objetivos,
e o cinema-verdade (cinéma-vérité) como um cinema de mentiras
que depende da arte de contar-se as mentiras.
Se você é um bom contador de histórias,
então a mentira é mais verdadeira que a realidade,
e se não o for, a verdade não valerá meia mentira.*

JEAN ROUCH 1971: 134

Se non è vero è ben trovato, diz um antigo provérbio italiano. Jota Borges bem o sabe, pois diz ter percebido desde cedo que a matéria-prima da poesia não é a realidade, mas o *meio* da *mentira*. Aproveitando-se da *moda* e do *rumor*, o poeta *mescla* as suas *curiosidades* àquilo que (quase) aconteceu, viveu ou ouviu alguém dizer. Uma boa *mentira* é a que faz rir, a que entra no sentimento do povo: “Cada dia que se passa / vem mais uma novidade / que o poeta aproveita / pela curiosidade / e conta em verso para o público / por mato, vila e cidade.”¹ Para o poeta José Costa Leite, o folheto educa, diverte e *desarna*, ativando a percepção do público para um sem número de conflitos e acontecimentos.

Borges recorda o seu primeiro dia de trabalho como folheteiro, quando comprou dois pacotes de folhetos em Recife para revendê-los nas feiras da Zona da Mata. Logo percebeu que não bastava espalhá-los sobre a maleta à espera dos fregueses. Mal havia ingressado na profissão, ouviu o pedido: “Leia para a gente!” – “Foi uma facada. Eu tinha de ler. Ler como? Olhava e via o povo, depois pensei e encarei o texto. Cantei uma parte, cantei duas. O povo se aglomerava. Quando terminei a história, dez ou doze compraram.”² Aprendeu que também era preciso fazer as *trancas*, suspendendo a narrativa na hora certa. Lançado o enredo,

¹ J. Borges 1993: 107

² J. Borges 2007: 11

deixava-se a história no ar. O freguês, seduzido, levava as mãos aos bolsos e pedia um exemplar do folheto cujo desfecho lhe caberia descobrir. Em 1979, o poeta Manoel Camilo dos Santos previa que essas cenas se tornariam cada vez mais raras, afirmando que “em literatura, [a poesia] está ganhando terreno. Tá perdendo é na leitura.”³

Atualmente, o comércio dos folhetos se mantém graças à demanda de outro público, composto em suma maioria de turistas e apreciadores de longa data que os encontram em livrarias e nas poucas bancas de feira que resistem ao tempo (vide fig. 18), onde são vendidos ao lado de alimentos, especiarias, discos de bandas de forró, plantas medicinais e objetos artísticos regionais, como as cerâmicas feitas no estilo consagrado pelo Mestre Vitalino. Os folhetos continuam à venda, principalmente nos grandes centros urbanos, nas cidades do agreste e nas cidades-santuário,⁴ mas quase não se veem os poetas *feirando*.

Lamento que hoje no final do século XX não encontre mais quem venda cordel. Alguns teimosos, como eu, Costa Leite e Dila ainda produzem folhetos nas gráficas de fundo de quintal. Não encontro, porém, pessoas que levem as histórias sertanejas para as feiras e mercados. Os poucos compradores são turistas, professores e estudantes que aparecem em feiras e exposições.⁵

Em resumo, Jota Borges e José Costa Leite descrevem o fazer poético a partir de procedimentos que visam a constituição de certos modos de relação com o público, embora reconheçam que a clientela já não é a mesma. Como dois dos poetas-xilógrafos mais bem-sucedidos no ofício e laureados como patrimônios vivos,⁶ ambos participaram do apogeu do formato impresso dessa

³ Depoimento de Manoel Camilo dos Santos *apud* Lessa 1984: 76

⁴ Cf. Cavignac (2006: 79).

⁵ J. Borges 2007: 15

⁶ “Instituída em 2002, a Lei do Patrimônio Vivo tem como objetivo reconhecer e valorizar as manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, bem como garantir que mestres e grupos repassem seus conhecimentos às novas gerações de aprendizes. O principal trunfo da Lei de Patrimônio Vivo é que se reconhece ainda em vida o trabalho dos mestres e grupos culturais da terra na construção de um patrimônio cultural. A Lei prevê a concessão de bolsas vitalícias no valor de R\$ 750,00 mensais para pessoas físicas e R\$1.500,00 mensais para grupos culturais, como incentivo do Governo de Pernambuco à realização e perpetuação de suas atividades.” Fonte: <<http://www.fundarpe.pe.gov.br/>>, acesso em 04/2011. Para uma análise

poesia e das transformações pelas quais o gênero poético tem passado. As políticas estatais de patrimonialização a eles se dirigem como artistas em extinção e promovem, como contrapartida, o seu engajamento em atividades de perpetuação de conhecimentos tradicionais. Os aspectos diacrônicos e sincrônicos dessa trama mostram-se, assim, de tal forma imbricados que o etnógrafo se sente à deriva. Afinal, como reconhecer nesse novelo a ponta de um fio descritivo?



Figura 21: No lado esquerdo, a banca da Neva, a única especializada na venda de folhetos de cordel no principal mercado da cidade do Recife, o Mercado de São José. Seu pai, Edson Pinto, abriu a banca em 1938. O cartão que Neva entrega aos seus clientes diz o seguinte: “Literatura de cordel: completo sortimento de revistas, livros, camisas de santos e orixás em geral.” Fotografia de Paulo Moura, 11/01/2011.

sociológica dos processos de patrimonialização no Nordeste e, especialmente, daqueles que envolvem a “literatura de cordel,” ver Maia Alves (2009).



Figura 22: No canto inferior esquerdo, veem-se folhetos de cordel expostos para venda na 10ª edição da Fenearte, a maior feira de artesanato da América Latina. Recife (PE). Fotografia de Junior Pereira, 04/09/2009.

O tema da 12ª edição da Fenearte, de 1 a 10 de julho de 2011, é a “literatura de cordel”. Segundo o sítio de divulgação na Web: “Uma das novidades deste ano é o Museu do Cordel, que vai ocupar uma área de 120 m² no mezanino, abrigando parte do acervo de Liêdo Maranhão, um dos maiores colecionadores de cultura popular do País. O espaço terá uma prensa antiga, matrizes e livros de cordéis originais, inclusive folhetos raros do ciclo histórico que trazem como personagens o presidente Getúlio Vargas e o governador Miguel Arraes. Com curadoria da jornalista e pesquisadora Maria Alice Amorim e do arquiteto Carlos Augusto Lira, o museu também apresentará reproduções de 150 cordéis portugueses raros do início do século 17 até o século 20, reunidos pelo colecionador Arnaldo Saraiva, professor da Universidade do Porto. Filmes e animações sobre o tema serão reproduzidos em uma pequena sala de projeção. Também haverá brincadeiras interativas onde o público poderá montar um cordel virtual e enviar por e-mail, através de monitores sensíveis ao toque. Além disso, o espaço contará com um painel emoldurado com peças de Cordel e cenário de fundo, pronto para os visitantes tirarem suas fotos interagindo com os personagens expostos.”



Figura 23: Imagem sem título. Fonte: <http://www.fenearte.pe.gov.br/2011/a-feira/>

É importante sublinhar que a atribuição de uma imagem tradicional ao folheto advém do interesse de folcloristas e dos estudos literários que o viram como fiel depositário da cultura popular nordestina que, como tal, deveria ser preservada diante da modernização do país. Os discursos de nacionalidade buscaram nas festas, danças, contos, músicas, poesias e artefatos regionais as expressões de um caldo cultural de que o Brasil seria o resultado e estavam, portanto, em sintonia com o ideário do folclore como via de acesso privilegiado ao espírito ou alma do povo⁷ e da nação que o congregaria.⁸

O Movimento Modernista de 1922 e o Movimento Regionalista de 1926 foram focos de convergência dos discursos de nacionalidade: enquanto o movimento sediado em Recife procurava preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a do Nordeste, o movimento que partia de São Paulo exaltava a inovação que atualizaria a cultura brasileira em relação ao exterior, valendo-se da cultura popular em favor de uma produção artística moderna.⁹ O Movimento Armorialista, capitaneado por Ariano Suassuna, retoma e revive essas questões na década de 1970, quando o universo poético dos folhetos ganha nova visibilidade e é alçado ao *status* de manifestação popular completa por fundir a poesia à gravura e à musicalidade do repente. O folheto se torna a força-motriz do projeto armorial, cujo objetivo era a síntese das artes eruditas e populares.¹⁰

⁷ *Alma brasileira* é o título que Heitor Villa-Lobos dá aos seus trabalhos com temas “folclóricos,” a exemplo das *Bachianas brasileiras*, *Suíte popular brasileira*, *Canções típicas brasileiras* etc. Para uma descrição desses trabalhos, ver Matos (2002).

⁸ Esta história foi tão bem contada que se tornou oficial, sendo concedido ao folclore um dia comemorativo (22 de agosto). Mundo afora, o folclore se transformou em sinônimo de patrimônio nacional, sendo interessante notar as diferentes conceituações que dele o fazem os países signatários da convenção da UNESCO dedicada ao tema. “The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, meeting in Paris from 17 October to 16 November 1989 at its twenty-fifth session (...). For purposes of this Recommendation: Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or by other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts.” Cf. <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00078-EN.pdf>>, acesso em 03/2011.

⁹ Cf. Geiger (1999), e Oliven (1993).

¹⁰ Nas palavras de Suassuna, “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e

Durval M. de Albuquerque Jr. (1999) afirma que se encontra nesse pano de fundo a invenção do Nordeste pela modernidade brasileira, isto é,

A formulação de um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de 'verdades,' uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia. [Assim] como a própria ideia de Nordeste e nordestino impõem uma dada forma de abordagem imagética e discursiva, para falar e mostrar a 'verdadeira' região. Foi em torno destas ideias mestras que emergiu, no Brasil, um conjunto de regras de enunciação que chamamos de *formação discursiva nacional-popular* e todo o dispositivo de poder que a sustentou que chamamos de *dispositivo das nacionalidades*, em torno dos quais, por sua vez, se desenvolveu grande parte da história brasileira, entre as décadas de vinte e sessenta.¹¹

Ao pesquisar a produção do cordel contemporâneo na região do Cariri cearense, o antropólogo Marco Antônio Gonçalves (2007) se opõe às teses que procuram correlacionar o declínio da indústria dos folhetos ao advento do rádio e da televisão, cuja presença se tornou maciça desde os anos 1970¹² nas casas dos nordestinos que antes representavam o público-alvo do comércio da poesia. Gonçalves prefere falar de transformações, demonstrando que o universo de apropriação do estilo poético do cordel continua a ser bastante vasto e não marcado por uma previsibilidade. Dentre as formas de atualização do estilo, destacam-se as academias de cordel, os projetos de fomento de instituições como o SESC (Serviço Social do Comércio), as romarias do Padre Cícero e bandas como o *Cordel do Fogo Encantado* (de Pernambuco), *Dr. Raiz e Zabumbeiros Cariris* (de Juazeiro do Norte).

Não se trata, portanto, de um simples descolamento do estilo poético de seu suporte de inscrição (o objeto-folheto), tampouco do esgotamento do cordel como forma de socialidade (como modo de relação), mas antes de uma refração

espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados." (Suassuna *apud* Dimitrov 2006: 89). Para outra análise do Armorialismo, ver Muzart-Fonseca dos Santos (2009).

¹¹ Albuquerque Jr. 2009: 32, 37, *passim*, grifos no original.

¹² Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), disponíveis online: <<http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=pe>>, acesso em 01/2011

do estilo poético do cordel em outros meios, como a música, o teatro, a televisão e o cinema. No lugar de uma negativa, pode-se assim afirmar uma positividade nessas transformações, conferindo ênfase ao seu aspecto produtivo. Contudo, se o cordel enquanto estilo se refrata, renovando-se, o efeito de realidade que se projeta desde as interpretações tornadas clássicas a seu respeito não deixa de *contraproduzi-lo* como artefato poético tradicional a ser preservado.





Figura 24: vendedor de folhetos na feira de Caruaru (PE). Fotografia de Lucy Passos, 19/05/2007



Figura 25: Anúncio da novela Cordel Encantado, que estreou em abril de 2011. A novela faz uso do universo poético do cordel valendo-se de interpretações acadêmicas que apontaram a sua suposta origem francesa (na *littérature de colportage*). As gravações da novela se dividem entre a França e o Brasil, a cenografia explora a imagística associada ao folheto (a xilogravura, principalmente) e o enredo gira em torno dos temas tidos como tradicionais (contos de fadas, disputas entre principados, tesouros perdidos etc.), em uma clara releitura da obra de Ariano Suassuna. Fonte: Rede Globo de Televisão, < <http://cordelencantado.globo.com/>>

São muitas as percussões, ou para dizer ao modo de Manuela Carneiro da Cunha (2009), *os cantes de ida y vuelta* surgidos na relação do folheto com o público intelectual e acadêmico. Pode-se dizer que ao menos três dessas viagens cruzaram a dissertação desde o início: 1) No arquivo, como local de salvaguarda do colecionismo do século passado; 2) Na compreensão da poética dos folhetos, mediante uma literatura que orbita as conceituações feitas sob a égide dos estudos literários e de folcloristas;¹³ 3) E, não menos importante, a incidência e a refração destes discursos entre os poetas e no mercado da poesia.

As idas e vindas das feiras aos museus e das poesias às teses acadêmicas configuram um campo de relações cujos desdobramentos foram pouco problematizados na antropologia,¹⁴ o que criou um hiato desde as pesquisas realizadas por Mauro Almeida (1979) e Antonio Arantes (1982). O trabalho de Julie Cavnignac (2006) supre parte considerável desta lacuna através do estudo comparado da produção narrativa oral e escrita no interior do estado do Rio Grande do Norte, assim como o fez Marco Antônio Gonçalves (2007) em sua análise da Sociedade dos Cordelistas Mauditos vis-à-vis a Academia de Cordelistas do Crato, traçando um quadro atual do cordel no estado do Ceará.

A proposta de uma leitura etnográfica de folhetos esbarra assim em um quebra-cabeça metodológico. Como se poderia revisitar poesias que se espalham ao longo de um século sem a mediação de etnografias que deem conta de sua relação com tal ou qual lugar e momento? Julie Cavnignac enfrentou o mesmo problema na elaboração do *corpus* de sua tese de doutorado, “pois o lugar [de origem], a data [de publicação], a editora e às vezes mesmo o nome do autor não são mencionados sistematicamente.”¹⁵ Cavnignac resolve o impasse recorrendo ao que chamou de contextos de enunciação, “[versões] orais do texto, sua lembrança ou pelo menos sua menção.”¹⁶

¹³ Flávia Freire Dalmaso (2009) se viu envolvida com este mesmo problema em sua crítica etnográfica da literatura acadêmica sobre o Vodou haitiano, ainda hoje marcada pela ascendência dos trabalhos de início e meados do século XX, como os de Melville J. Herskovits, Alfred Métraux, Jean Price-Mars e Laënnec Hurbon. Para uma análise minuciosa da relação entre o folclore e a antropologia a partir do encontro de Claude Lévi-Strauss, Dina Dreyfus e Mário de Andrade, ver a dissertação de mestrado de Luísa Valentini (2010).

¹⁴ Dentre as exceções, vale citar a recente pesquisa do antropólogo Marco Antonio Gonçalves (2007) sobre o significado de fazer cordel na região do Cariri cearense.

¹⁵ Cavnignac *op. cit.* 2006: 30

¹⁶ Id., *ibid.*: 30

A alternativa, aqui, consiste em oferecer uma leitura dos folhetos em diálogo com as reflexões de poetas como Jota Borges e José Costa Leite e em contraponto aos estudos disponíveis em campos teóricos outros que não a própria antropologia. Ao invés de examinar o texto no registro da linguagem simbólica, os folhetos serão lidos como *rumores* de acontecimentos, seguindo a instrução dos poetas, e deixando-se de lado a suspeição que recai sobre o suposto caráter imaginário de suas narrativas e as disposições mentais que elas expressariam.¹⁷

Esta última parte explora o contraste entre a *mentira* como conceito poético e algumas das análises que a tomaram pelo avesso, obliterando-a como algo que seria o vinco artístico da vida e do pensamento de um povo afeito a superstições, ou ainda uma prova de seu alegado atavismo. Para tanto, lança-se mão de um recurso estratégico que consiste em eleger as figuras do poeta e do curandeiro como perspectivas que iluminam o conflito de conceituações¹⁸ e permitem que sejam relacionadas interpretações *a priori* distantes, tais as da teoria literária, dos estudos do folclore e da antropologia.

Não se tratará de um *corpus* extenso, mas de uma seleta de poesias que ao serem entretecidas dão visibilidade e explicitam o problema. Os folhetos foram selecionados a partir do critério da presença do curandeiro como personagem das narrativas e não se pretende tomar os poucos exemplares citados como a fonte mais autêntica para a sua abordagem, tampouco como de um *Urtext*.¹⁹ Ao contrário, eles serão lidos junto a outros folhetos e em vista do que já se discutiu ao longo da dissertação, cruzando-os com os *insights* (ou se poderia dizer, vislumbres) etnográficos presentes na literatura e, principalmente, com aqueles provocados pelos depoimentos colhidos junto aos interlocutores da pesquisa.

¹⁷ Esta dissertação não dialoga com os trabalhos da antropologia cognitiva nem pretende desenvolver exercício semelhante ao de autores como Carlo Severi e Pascal Boyer, nos quais há o objetivo de examinar os fundamentos psicológicos de fenômenos etnográficos sob a premissa cognitiva. Para uma crítica etnográfica desses estudos, ver Holbraad (2003, pp. 39-77).

¹⁸ Situação que evoca o desentendimento que ocorre quando vemos indígenas utilizarem o termo cultura, pois o que se entende por cultura, literatura, mentira etc. pode variar em função de quem ocupa as posições de locutor e ouvinte, do que se diz e o que se entende. “O conceito de mito, por exemplo: chama-se ilusão àquilo que é, em seu contexto de origem, a mais verdadeira das narrativas.” (Risério 1993:18). Para uma análise recente do conceito de cultura, ver Cunha (2009), e Wagner (2010).

¹⁹ Sobre a relação entre a ideia de *Urtext* (significando a pesquisa e a reconstrução de versões originais e autênticas de textos e obras musicais) e os estudos de folclore, ver o verbete “Folklore” assinado por Michael Herzfeld in Barnard & Spencer (2010), *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London and New York: Routledge, pp. 300-302

Para o poeta Antônio Amauri de Araújo, os folhetos de acontecidos, “onde o autor viu ou presenciou o assunto, ou até colheu os dados”²⁰ oferecem “pistas” para o estudioso interessado nas histórias que viraram poesias. Mark Curran, no livro *História do Brasil em cordel* (2003), parte desta definição bastante comum entre os poetas com o objetivo de extrair dos folhetos “uma cosmovisão capaz de expressar as crenças e os valores do nordestino pobre e humilde, mesmo que radicado numa cidade costeira da região, no centro-sul do país (Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo) ou em Brasília.”²¹ Curran recomenda que as poesias de acontecidos sejam lidas como “memória, documento e registro de cem anos da história brasileira, recordados e reportados pelo cordelista, que além de poeta é jornalista, conselheiro do povo e historiador popular, criando uma crônica de seu tempo.”²² A seu ver, ainda que esse tipo de poesia se encontre numa fase de baixa produção e leitura, tendo permanecido como relíquia de um passado glorioso, “o cordel sobrevive, cumprindo as funções de informar, ensinar e principalmente de divertir o público.”²³

Mark Curran confere atualidade aos escritos de Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, que em diferentes momentos atribuíram um caráter historiográfico ao gênero poético. Mário de Andrade (1932) chegou a falar dos folhetos como “poesia historiada, relatando os fatos do dia, fundindo história e liberdade de invenção,”²⁴ ao passo que Câmara Cascudo via-os como “documentário poetizado, no exato cumprimento de uma missão rotineira de cronistas oficiais.”²⁵

Diante disso, voltemos ao poetas: Jota Borges cita o *meio da mentira* como fonte de sua poesia; Vicente Vitorino de Melo sugere que é preciso falar de algo que poderia ter acontecido; um poeta entrevistado por Candace Slater (1982) lembra que as histórias são todas feitas e que alguns folhetos são mais verdadeiros que os outros. Portanto, o que significa dizer que os folhetos são “poesia historiada”? A “história,” que se usa em paralelo, funciona como termo

²⁰ Depoimento de Antônio Amauri de Araújo *apud* Centro Cultural São Paulo 1985: 117

²¹ Curran 2003: 18

²² Id., *ibid.*: 19

²³ Id., *ibid.*: 19

²⁴ Andrade 1932: 73

²⁵ Cascudo 2006: 16

não marcado, como dizem os linguistas? Isto é, trata-se da História *na* poesia?²⁶ Ou deveríamos falar de história segundo a poesia (logo, as histórias *da* poesia)? Se os poetas são cronistas oficiais de seu tempo, qual o regime de credibilidade de seus relatos?²⁷ Típico “impasse euclidiano,”²⁸ o de saber se um texto pertence à ficção ou à história.

Marco Antônio Gonçalves critica a validade da aproximação entre a narrativa do cordel e o exercício do jornalismo, pois “a poética do folheto transformaria as notícias de jornal em algo que se estrutura numa linguagem escrita versificada, capaz de produzir uma nova interpretação sobre o fato relatado.”²⁹ Crítica que parece indicar uma “pista” etnográfica valiosa, apresentada na dissertação de mestrado de Mauro Almeida ao sugerir que o fazer poético é menos semelhante à cópia do que a um processo de abertura de um caminho.³⁰ Um poeta por ele entrevistado fala de *empréstimos* e *desperdícios* como maneiras de compor, que ora recorrem a acontecimentos cotidianos e a fontes como os jornais, livros de ciências ou romances (*toma uma terrinha e joga ali*), ora recortam o excesso de referências que atrapalham a passagem da narrativa em favor da coerência da história versejada (*quando tira pra jogar fora. Tem demais? Tira dali*).

Os poetas que Mauro Almeida nos apresenta diziam algo que ressoa nas falas de Jota Borges, pois distinguiam “entre o que é a mentira hoje, mas que podia ocorrer no passado; o que é mentira, mas poderia ser verdade.”³¹ Os casos que motivam o relato poético podem parecer fictícios mas não deixam de se referir a condições de possibilidade, ou seja, “a história pode ser mentira, mas naquele tempo tinha gente pra fazer isso. Hoje, é mais difícil acontecer, tá mais moderno. Antes, existiu.” Portanto, conclui Almeida, “a mentira é o que hoje não ocorre assim, ou muito raramente, mas que deveria ser assim – e pode ter sido.”³²

²⁶ Na opinião de Julie Cavignac, “embora relatem às vezes fatos históricos verificáveis, os folhetos dificilmente podem ser considerados como documentos históricos.” (2006: 33)

²⁷ Willi Bolle dirige essa questão a Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, narrador que afirma dizer a verdade mesmo assumindo um pacto com o “pai da mentira.” (2007: 154)

²⁸ Cf. “O impasse euclidiano” in Bernucci (1989). *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, pp. 19-24.

²⁹ Gonçalves 2007: 36

³⁰ Almeida 1979: 122

³¹ Id., *ibid.*:122

³² Id., *ibid.*: 122, 126, *passim*

Eu não gosto de contar
Coisa que me foi contada
Porque um diz que é mentira
Outro, que é palhaçada
Um diz que não acredita
Outro qu' é coisa inventada

Porém como nosso mundo
De tudo vive compôsto
Quando um não acredita
Num caso meio supôsto
Outro diz que é verdade
E compra com muito gôsto

(...)

Assim me contou o velho
Lembro-me do ocorrido
Muita gente até aumenta
Eu só conto o sucedido
Isto porque não é nosso
Dou o retoque que posso
Ao caso acontecido.

M. D'Almeida Filho 1957: 1, *passim*

De acordo com outro poeta, o pesquisador não entenderia espontaneamente o que o folheto quer dizer “porque vive fora da poesia.”³³ Isto equivaleria a dizer que estão em cena diferentes estilos de criatividade e de pensamento que não se resumem a dissimilaridades linguísticas ou dificuldades de comunicação: “O seu ramo é o estudo. Agora o camarada que tem a veia poética, entende logo. Quando o camarada conta uma história ele já está por dentro, não é?”³⁴ Em Olinda, o poeta Jorge Andrade, disse-me que eu não entendia nada de poesia porque tenho “um conhecimento abstrato demais sobre as coisas. O conhecimento dessa gente que você estuda é um conhecimento empírico. Eles vivem isso que você estuda. É coisa de experiência.”³⁵

A *mentira* pode ser então definida tanto como um dispositivo poético (a possibilidade de narrar o improvável), quanto como um aspecto constitutivo dos

³³ Depoimento de um poeta não identificado *apud* Almeida *op. cit.*: 116

³⁴ *Id.*, *ibid.*: 116

³⁵ Comunicação pessoal, 25 de agosto de 2009. Olinda, Pernambuco. Roy Wagner (2010: 53, 61) e Viveiros de Castro (2011, 2004) problematizam a “equivocação controlada” em termos muito produtivos, dando destaque para o seu potencial criativo.

casos relatados (fatos que transbordam os limites da veridicidade). Dentre as suas personagens preferenciais, estão justamente àquelas reconhecidas como responsáveis por milagres e feitos incríveis, cuja existência *estaria mais difícil* porque o mundo *está mais moderno*.³⁶ Figuram nessas histórias a valentia do banditismo cangaceiro, as profecias, os poetas astrólogos, as metamorfoses, as santidades, os vaqueiros e os curandeiros. Os dons de taumaturgia neles se fazem presentes mediante o poder da palavra e na habilidade de predizer o futuro. São sabedores de rezas, infusões e garrafadas curativas que tratam de homens e animais doentes.

Eu sei que só me chamam feiticeiro
Intruso engurujado traidor
Maldito leva-e-traz catimbozeiro
Isto tudo, porque sou Rezador

Não me apoco de ser bom mezinheiro
De mordida de cobra, Curador
Em reza de amansar, ser o primeiro
De veeiro de poço, amostrador

Sei rezar pra olhado e pra capricho
Faço gente virar-se em tôco e em bicho,
Pra se livrar, ou comprir maldição

São coisas que pertencem ao meu ofício
E sei que, se tivesse qualquer vício,
Não teria valor minha oração.

A. Leite Filho 1974: 10

Especialistas que possuem um dom, uma sabedoria que aflora na experiência, como os curandeiros e os poetas, eles podem agir por inspiração divina e por intermédio dos artefatos que operam o agenciamento terapêutico. No município de Dantas, Rio Grande do Norte, Julie Cavnac encontrou uma

³⁶ Renzo Romano Taddei (2005) é autor de uma interessante tese de doutorado que demonstra a incidência de problemas ambientais e climáticos no ofício dos profetas do tempo no Nordeste. A seu ver, o desequilíbrio ambiental agravado pela modernização da região turvou a previsão dos tempos de chuva e das secas, que os profetas antes realizavam com elevado grau de eficácia. Um dos entrevistados da pesquisa de Julie Cavnac (2006), Chico Mateus, nascido em 1920 e morador do município de Augusto Severo (RN), apresentava-se como “fazedor de previsões para o ano seguinte,” mas a ciência não se aplicaria hoje tão facilmente porque “os tempos mudaram.” (: 281)

dessas personagens. A senhora Angélica, nascida em 1909, conta que herdou o dom de curandeira de sua trisavó indígena e que aprendeu as primeiras preces aos 14 anos, ocupando-se desde então de práticas curativas. Segundo ela, a cada doença corresponde uma prece, bem como os remédios à base de plantas medicinais. Em Carnaúba, no mesmo estado, Julie Cavignac localizou Edgar, nascido em 1939, que a ela se apresentou como rezador e pedreiro: “Rezador desde 1960, trabalha de graça: é um dom. Ele se defende das acusações de bruxaria: nas suas preces, só pensa em Deus.”³⁷

A palavra divina recitada sob a forma de prece ou escrita sobre um folheto servindo de amuleto, a profecia anunciada pelo poeta de bancada, o sonho ou a adivinhação são também instrumentos utilizados pelos curandeiros, profetas meteorologistas, poetas e especialistas para entrar em comunicação com as esferas divinas. Vê-se, então, surgir uma multidão de intermediários, especialistas da palavra escrita ou cantada, curandeiros, figuras carismáticas, almas penadas ou corpos beatificados.³⁸

Esses intercessores, que antes vogavam, hoje são pouco contados porque já não são vistos com a mesma frequência. Entre os motivos para a sua gradativa saída de cena está o encontro com o poder-saber médico e policial, que colocou em xeque o seu ofício. Os folhetos que versam a vida e os feitos desses personagens narram o seu encontro com a polícia e com as autoridades dos serviços de saúde, em casos cujas memórias também nos chegam por intermédio dos livros de história da medicina e pela legislação que surge nas primeiras décadas do século XX com o intuito de regular a atuação de novos agentes autorizados a exercer as artes de cura.

³⁷ Cavignac *op. cit.*: 282

³⁸ Id., *ibid.*: 237

(1) Ainda hoje se fala
Tem gente boa que diz
Que já houve em Campo Grande
Naquele tempo feliz
Um homem miraculoso
Chamado Doutor Raiz

(2) Por seu verdadeiro nome
Pouca gente o conhecia
Como por Doutor Raiz
A todo mundo atendia
Ele pelo nome próprio
Bem pouca questão fazia

(3) Era um vendedor de ervas
Fabricava garrafada
Tinha remédio pra tudo
Pra dor de barriga inchada
Arrôto chôco, tonturas
Pé desmentido, pancada

(4) Pois foi numa dessas curas
Que pela primeira vez
O grande doutor raiz
Ia mofar no xadrez
Porque saiu tudo errado
Na cura de um freguês...

Silva *s.d.*: 1, 4, *passim*



3.1. A cosmogonia da crença sertaneja

*Em vez de falar de crenças, devíamos, afinal, falar de verdades.
E que as próprias verdades eram elas próprias imaginações.
Não fazemos uma ideia falsa das coisas; é a verdade das coisas que,
através dos séculos, é estranhamente constituída.
Os homens não encontram a verdade.
Fazem-na, como fazem a sua história.*

PAUL VEYNE 1988: XII

Desde o século XIX, uma série de pesquisadores estudou e compilou as características das poéticas no Brasil. O primeiro a publicar em livro suas considerações e a traçar um panorama dos trabalhos que lhes precederam foi Sílvio Romero. No início do século XX, outros estudos, mais sistemáticos, foram realizados, nos quais os autores procuraram não apenas identificar as características da fala, mas também explicá-las por meio da filologia e da influência de línguas indígenas e africanas.³⁹ As teses de que o caráter brasileiro se comporia do legado indígena à percepção, dos negros ao sentimento e dos europeus à razão foram retomadas nos estudos de Luís da Câmara Cascudo e Gilberto Freyre e outros que indicaram, senão o parentesco, a afinidade que existiria entre o universo poético indígena e a religiosidade negra em face da poesia nordestina. O caráter mitômico do sertanejo seria o legado de povos dados à fabulação.

Mas será verdade que os selvagens e os africanos possuísem uma poesia, que haja passado às nossas populações atuais? Nós o cremos; mas eis aí a grande dificuldade. Fala-se muito de uma decantada poesia dos índios dos três primeiros séculos da conquista; poucos são os fragmentos coligidos. A ação fisiológica dos sangues negro e indígena no genuíno brasileiro explica-lhe a força da imaginação e o ardor do sentimento.⁴⁰

³⁹ Ver Faleiros (2006) e Guesse (2009).

⁴⁰ Romero 2002 [1883]: 13, 14-5, *passim*

Quando o português veio para o Brasil, encontrou entre os indígenas a poesia narrativa na normalidade do processo oral. O jesuíta Fernão Cardim, registrando a cerimônia da saudação lacrimosa, escreveu: “E ali contam em prosas trovadas quantas cousas têm acontecido desde que se não viram até aquela hora, e outras muitas que imaginam, e os trabalhos que o hóspede padeceu pelo caminho e tudo o mais que pode provocar a lástima e choro.”⁴¹

A este respeito, é interessante notar o modo como Eduardo Viveiros de Castro retoma os argumentos de jesuítas e viajantes acerca do que caracterizaria o indígena no Brasil ao revisitar o tema da inconstância ameríndia, cuja fortuna, dentro e fora da reflexão missionária, passa a ser um traço definidor de certa visibilidade do ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos de sua dizibilidade no ideário nacional. O antropólogo que se dedica à revisão da literatura disponível sobre os folhetos de cordel encontra uma surpreendente ressonância desses apontamentos nas obras de folcloristas do sertão brasileiro, talvez porque o recurso à literatura de viagem seja inescapável a qualquer exercício de retrospectão.

Mesmo Évreux, em geral tão simpático aos nativos como o outro capuchinho [Abbeville], bate na tecla: “Eles são grandes amantes de vinho, extremamente lúbricos, inventores de falsas histórias, mentirosos, levianos, inconstantes.” O tema das “três raças” na formação da nacionalidade brasileira tende a atribuir a cada uma delas o predomínio de uma faculdade: aos índios a percepção, aos africanos o sentimento, aos europeus a razão, numa escala que, como em Gilberto Freyre, evoca as três almas da doutrina aristotélica.⁴²

A peculiaridade do nordestino seria a sua excessiva credulidade, ao passo que o gentio americano fora descrito como indiferente às crenças religiosas. Hélène Clastres (1978) nos conta que os primeiros observadores dos tupi disseram que se tratava de uma “gente sem fé” que estaria até mesmo aquém do paganismo, posto que a dimensão religiosa faltasse completamente à sua cultura.⁴³ Se os indígenas lhes pareciam tão pouco inquietos a respeito de si mesmos, os sertanejos, por sua vez, são descritos pelos primeiros observadores

⁴¹ Cascudo 1971:1

⁴² Viveiros de Castro 2002:185-187

⁴³ H. Clastres 1978: 14-15

em função de sua “gula”⁴⁴ religiosa e avidez por entidades transcendentais que confeririam sentido às suas vidas.

Euclides da Cunha (1902) retratou essa religiosidade como indefinida e vária, resultante de certos “estigmas atávicos” que determinam a psicologia e a formação do espírito sertanejo, dominado pelas crenças místicas de uma religiosidade mestiça. Antônio Conselheiro seria, portanto, “um documento vivo do atavismo.”⁴⁵ Silvio Romero, anos antes, lançara os seus *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), onde relatava que “as populações do sertão, quanto às crenças, representam o singular espetáculo da conjunção de duas tendências igualmente impróprias para fundar uma mitologia: os resíduos fetichistas deixados pelos índios e os africanos somam-se às crenças monoteístas da civilização fornecidas pelos portugueses.”⁴⁶ Tais discursos deram solidez à pedra angular da literatura folclorista sobre a região, produzindo uma dizibilidade que atravessará o século e constituirá uma cosmogonia acerca do surgimento e da composição da crença sertaneja, refletindo-se naquilo que Anne-Christine Taylor (1995) chamou de teorias implícitas compartilhadas e fundadas sobre uma circularidade de premissas. Vejamos uma passagem do livro *Medicina popular do Nordeste: superstições, credences e mezinhas*, de Eduardo Campos, cuja primeira edição fora publicada no ano de 1951, sendo ilustrada, revista e ampliada pelo autor em 1967.

A formação religiosa do sertanejo, incompleta e falha, caldeada pela influência de fanáticos que se contam às dezenas na história sócio-religiosa do Nordeste, sua índole como que ardentemente preparada para se deixar vencer facilmente pelas superstições e credences, teriam de resultar para êle num comportamento exageradamente místico em face das entidades divinas que cria com estupefaciente facilidade, depositando sua fé em taumaturgos, em pseudo-enviados de Deus, lutando sinceramente pelo Cristo-Rei, que para êle representa a figura do usurpado, encarnando-o como motivo de reação, ao mesmo tempo que segue o fanático mais vulgar, acreditando em suas palavras, atento às profecias, aos avisos do sobrenatural e pondo tôda a sua crença em orações as mais absurdas que surgiram e continuam surgindo não se sabe como.⁴⁷

⁴⁴ Termo utilizado por Julie Cavignac ao descrever a “cultura sertaneja” e os folhetos como “o produto de uma sociedade ‘quente’ e ao mesmo tempo ‘fria,’ ‘simples’ e ao mesmo tempo ‘complexa.’” (2006: 245)

⁴⁵ Cunha 2002 [1902]: 251

⁴⁶ Romero 1977 [1888]: 108

⁴⁷ Campos 1967: 103

O problema é que o viés religioso, por assim dizer, não deixou de impregnar o conceito antropológico de cultura, convencionado sob um modo teológico e como um sistema de crenças a que os indivíduos aderem religiosamente.⁴⁸ Luiz Fernando Dias Duarte (2011) sublinha que a crença é uma categoria carregada de conotações culturais específicas, pois sua raiz latina veicula-se ao crédito,⁴⁹ àquilo em que se pode confiar, e se desenvolveu como dimensão fundamental da moral cristã – sinônimo da fé – enquanto sinal da disposição em não ceder à dúvida, em aceitar a revelação.⁵⁰ Jean Pouillon (1979) já havia apontado a necessidade de repensar a pertinência do uso do termo que, ao menos em francês, afirma tanto uma convicção quanto o seu contrário: *Je n'en suis pas sûr*.⁵¹ Esta ambiguidade caracterizaria, justamente, a suposição de uma dimensão subjetiva da crença. Diante da polissemia e do caráter multiforme e problemático do termo, Pouillon questiona o seu uso na tradução das experiências que originam as pesquisas antropológicas.⁵²

Como, então, estudar a poesia dos folhetos e os acontecimentos que ela verseja sem recair nesse mesmo arcabouço, que ora sustenta a exterioridade da crença como representação coletiva, ora a interioridade da crença como distúrbio psicológico? Para lê-los como se não fossem expressões poéticas contíguas e suplementares a um sistema de crenças sertanejo é preciso colocar em xeque a própria noção de crença.⁵³ Há tempos não se veem nos textos antropológicos menções a crenças ou superstições indígenas, pois ao situá-los no

⁴⁸ Ver Viveiros de Castro (2002a: 191; 2002b) e Latour (2002).

⁴⁹ Émile Benveniste, no seu *Vocabulaire des institutions indo-européennes* (1969), não relaciona a crença à religião, mas às obrigações econômicas. “L’exacte correspondance formelle de lat. *cre-do* et de skr. *Srad-dha* dans le Rig Veda fait discerner pour ce mot la signification ‘d’acte de confiance (en un dieu) implique quant restitution (sous forme de faveur divine accordée au fidèle)’. Porteur de cette même notion complexe, le *kred-* indo-européen se retrouve, laïcisé, dans lat. *credo* ‘confier une chose avec certitude de la récupérer.’” (: 171) Cf. Benveniste (1969), capítulo XV, *Créance et Croyance*, pp.171-179. Ver também o artigo de Jean Pouillon (1979), *Remarques sur le verbe “croire”*, in Izard & Smith (orgs.). *La fonction symbolique: essais d’anthropologie*. Paris: Gallimard, pp. 43-51.

⁵⁰ Um versículo do livro de Isaías parece iluminar essa questão, quando diz que “a não ser que acredites, não irás entender.” (Bíblia Sagrada 4:9)

⁵¹ Em português: “Eu não tenho certeza.”

⁵² Pouillon *op. cit.*: 43

⁵³ Márcio Goldman faz uma consideração que ressoa neste problema: “Como me escreveu Peter Gow, era mesmo a noção de crença que deveria ser posta em questão, na medida em que é uma das grandes responsáveis pelas falsas distinções que buscam separar a ‘realidade’ daquilo que em geral se denomina ‘imaginário’ e que, na verdade, deveria simplesmente ser chamado de ‘real,’ na medida em que a realidade é sempre o efeito de um ato de criação” (2006: 16). Ver, também, Viveiros de Castro (2002b), e Latour (2002).

horizonte de nossas precauções epistemológicas acabamos por ter sempre à vista a premissa de que os seus discursos constituem-se como conhecimentos. O mesmo já não se pode dizer dos estudos dedicados à “cultura popular,” pautados por esta categoria que é tão vaga quanto imemorial.

Enquanto Eduardo Viveiros de Castro (2002a) questiona se é possível conceber uma forma religiosa que não esteja assentada na experiência normativa da crença, no caso da poética em questão trata-se de colocar a seguinte pergunta: - É possível imaginar uma forma de conhecimento que não esteja assentada na experiência normativa da crença? Pois o problema da identificação da crença aponta, no mais das vezes, para uma imagem da credulidade como incapacidade de agir e, principalmente, de refletir sobre o processo de abdução conduzido por um sujeito enganador, assim como o poeta e o curandeiro. Se o poeta é acusado de exagerar os *rumores* do povo, transformando-os em ficções, o curandeiro é descrito como aquele que tira proveito dos incautos ao ministrar práticas de cura fraudulentas. Ambos transitam nesse limiar que rompe com o verdadeiro e com o falso ao caminharem por um fio como o da *mentira*, repleto de feitos controversos. Sendo assim, se a inconstância dos antigos Tupi decorria da ausência da obrigatoriedade a curvar-se ao credo, à verdade revelada por uma religião de Estado,⁵⁴ o que a religiosidade vária e indefinida dos sertanejos parece querer afirmar é a ausência da obrigatoriedade a admitir apenas uma verdade, quando se pode aproveitar e participar de uma pluralidade de verdades e, inclusive, das verdades da *mentira*.

No quadro dos estudos precedentes, o poeta e o curandeiro só apareceram juntos, quero dizer, em um mesmo escopo analítico, nas pesquisas de folcloristas e antologistas que os viram relacionados ao universo da poesia dita popular. Veja-se o exemplo do poeta e pesquisador Juvenal Galeno, que articulava o inventário das poesias e das “lendas” nordestinas às práticas da medicina caseira ou sertaneja.⁵⁵

⁵⁴ Cf. Viveiros de Castro (2002a: 217).

⁵⁵ Para uma análise historiográfica neste sentido, ver a dissertação de mestrado de Georgina da Silva Gadelha (2007), capítulo 1 – *Juvenal Galeno e a medicina caseira: poesia e “medicina,”* pp. 30-72.

O poeta [Juvenal Galeno] foi colhê-las na fonte, em contato diuturno com o povo. Ora um pajé lhe ensinou determinado meizinha; ora alvitrou-lhe o uso doutra, sua lavadeira. Lembra que a 'comadre,' isto é, a parteira, chama dores-de-madre à metralgia. Mas o maior número de citações é impessoal, coletivo.⁵⁶

No *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho (1903), lê-se que “a credence popular sobre as artes de cura relembra ainda os costumes fetichistas, da astrolatria principalmente. Assim é que a mãe de família roceira mostra o recém-nascido à lua nova, porque, senão o fizer, o belo astro da noite pode levar o filhinho, ou concorrer para que ele sofra dor de barriga e outros achaques.”⁵⁷ Segundo Eduardo Campos, “a consequência disso foi permanecerem as tradições do indígena quase exclusivamente nas mãos de autodidatas. E o curandeiro resultou em ficar, tanto na capital como no interior, como necessária herança dessa época em que se praticavam, em medicina, os maiores absurdos.”⁵⁸ Esta medicina seria composta por remédios como as *meizinhas*, obtidas “pela maceração, infusão ou cozimento de raízes, folhas de algumas ervas e cascas de arbustos e árvores.”⁵⁹

⁵⁶ Riedel in Galeno 1969: *apresentação*.

⁵⁷ Carvalho 1903: XXVII

⁵⁸ Campos 1967: 25

⁵⁹ Id., *ibid.*: 27

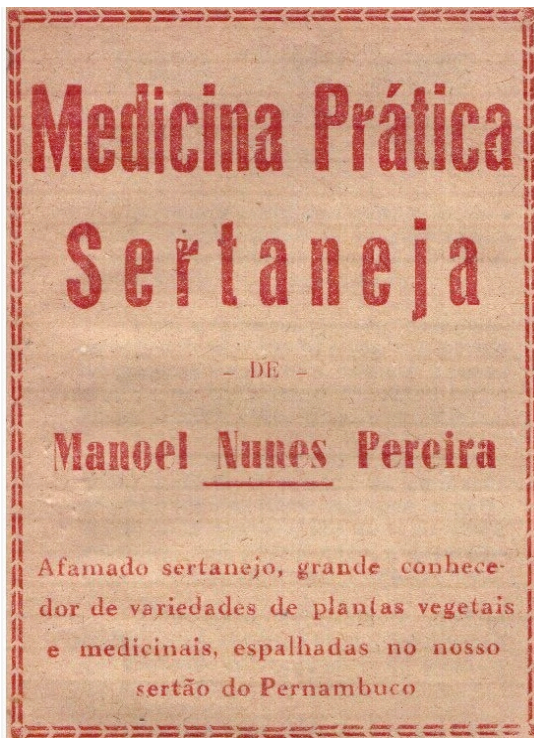


Figura 26: Capa do folheto *Medicina Prática Sertaneja*, de Manoel Nunes Pereira. Sem data. Vila Bela, Pernambuco. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

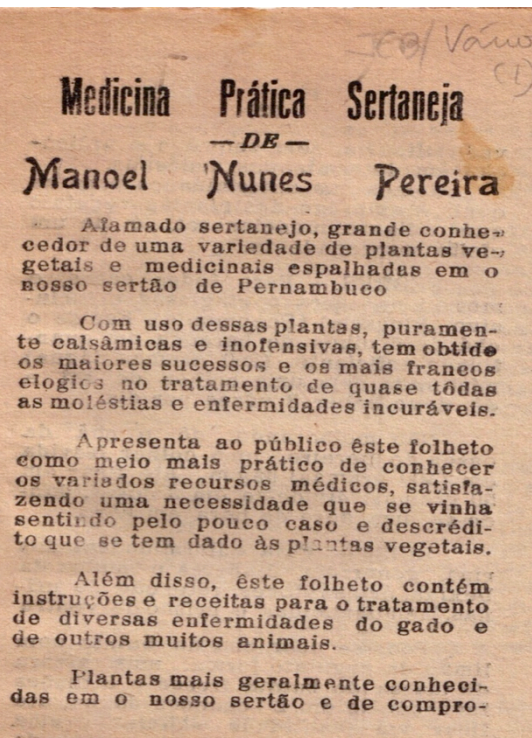


Figura 27: *Medicina Prática Sertaneja*, de Manoel Nunes Pereira. Sem data, página 1. Vila Bela, Pernambuco. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP.

Câmara Cascudo, apoiando-se em suas pesquisas de quase vinte anos dedicados à escrita de *Vaqueiros e Cantadores* (1939), propôs em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* que as terapêuticas sertanejas seriam um compósito dos ciclos negro (africano), branco (europeu) e vermelho (ameríndios), cuja contribuição teria formado o *catimbó*,⁶⁰ arsenal medicamentoso que é também constituído de “feitiços” e “coisas-feitas,” onde “há, naturalmente, a presença de elementos negros e ameríndios, nomes de tuxauas e de orixás, rezas católicas, num sincretismo inevitável, prestigiado nos arredores das cidades como

⁶⁰ “Os três representantes dos ciclos aqui citados formaram o catimbó. Negros, indígenas, europeus fundiram-se no catimbó, ensina Câmara Cascudo no seu livro *Meleagro*. E o que desposamos – ter sido o ciclo vegetal mais importante na medicina indígena – com as seguintes palavras: ‘A terapêutica vegetal (no catimbó) é indígena pela abundância e proximidade além da tradição médica dos pajés.’”

consultório infalível para pobres e ricos.”⁶¹ O folclorista ressaltava que os folhetos catalogados em seus *Ensaio de etnografia brasileira* (1971) “cumpriram a missão penetradora, espalhando-se vigorosamente pelas feiras, povoados, fazendas e concentrações residenciais do sertão e agreste e mesmo nas cidades e vilas, a todos levando as notícias sob a forma de sextilhas, quintilhas, oitavas e décimas.”⁶² Nas suas antologias, Cascudo recolheu folhetos nos quais se podem ver e ouvir falar dos afamados curandeiros.

Todo o dia em Paraíba
Muda a coisa de figura
Agora temos de novo
Um homem fazendo cura
Com a palavra de Deus
Curando com água pura

João de Deus o operário
Que trabalha de pedreiro
Que morava em Pernambuco
Se tornou um curandeiro
É casado e tem 3 filhos
E não cura por dinheiro

– *O santo de Tambaú e seus milagres.*⁶³

Versos de João de Cristo Rei:
Tenho agora um novo verso
Do Padre Antônio Ribeiro
Sacerdote milagroso
Médico de Deus verdadeiro
Cura do povo doente
Amparo do mundo inteiro

Na cidade de Urucânia
É a sua freguesia
E Rio Casca lugar
Onde a Virgem Maria
Cura a doença do povo
Que vai fazer romaria.

Habita em Minas Gerais
Êsse Padre milagroso
Em busca dêle tem vindo
Morfético e tuberculoso
E todos voltam curados
Na paz de Deus poderoso

– *A mais nova e verdadeira história do milagroso padre Antônio Ribeiro Pinto, residente em Urucânia, Minas Gerais.*⁶⁴

⁶¹ Cascudo 1954: 257-8

⁶² Id., 1971: 6

⁶³ Folheto sem autoria identificada *apud* Cascudo 1971: 12

⁶⁴ Folheto sem autoria identificada *apud* Cascudo 1971: 12

Poder-se-ia comentar cada um dos juízos a respeito das práticas terapêuticas e seus personagens, mas gostaria de ressaltar um aspecto que me parece central. Se o folclore se define como “o estudo da mentalidade popular e a literatura oral como a sua expressão,”⁶⁵ a historiografia de medicina evoca a ideia de “mente primitiva” para denunciar o comportamento daqueles que optam por se curar pelas “más razões.”⁶⁶ São tais concepções que continuam a informar a compreensão tanto da poética quanto dos saberes e personagens que me dispus a pesquisar, o que pode ser evidenciado, por exemplo, pelo modo como um livro dedicado à história da relação dos folhetos com a medicina recorre aos mesmos elementos dos estudos acima citados.

O período que caracteriza o surgimento da literatura de cordel dava todas as condições para que as questões de saúde fossem tratadas sob o viés da religiosidade e da superstição. As condições sanitárias da época eram absolutamente críticas. A Medicina ainda era embrionária. Na maioria das vezes, os tratamentos eram fruto da fusão entre elementos das três culturas presentes no país. Curandeiros, pajés e bruxos forneceram conhecimentos que, mesclados à religiosidade, constituíam a base da Medicina. A visão científica só começou a surgir a partir da criação da primeira Escola de Medicina do Brasil – para a qual a vinda da família real portuguesa foi novamente decisiva. A ideia de que as doenças eram castigos divinos contra seus filhos rebeldes, promíscuos, pecadores mortais, foi perdendo espaço para os conhecimentos adquiridos ao longo de penosos anos de observações de fenômenos naturais, de epidemias devastadoras, nos quais os sobreviventes aprendiam a correlacionar a doença com algum agente causal terrestre.⁶⁷



⁶⁵ Cascudo 1978: 30

⁶⁶ Para uma problematização da dimensão taumatúrgica na medicina e da cura pelas “mas razões,” ver Stengers (2002: 33-34).

⁶⁷ Alves 2001: 34-35

3.2. Poetas, xamãs, charlatões

L.M.: *Os jornais às vezes anunciam o fechamento de centros e a prisão de curandeiros pela Polícia.*

J.F.: *... esses fenômenos existem, como pode existir a transmissão do pensamento, a cura pela sugestão ou pela homeopatia, se você quiser... Mas tudo isso é físico. São fenômenos físicos que não tiveram ainda a sua explicação e não acharam o caminho direto de sua utilidade.*

L.M.: *Mas sabe, ia te falar nisso... Essa santa faz operação de toda espécie de doença e cura na hora...*

J.F.: *Está aí, você acredita...*

Diálogo entre Leonardo Mesa e Jácopo Frelin,
OSWALD DE ANDRADE in *Marco Zero II* 2008: 116

O curandeiro, como personagem conceitual da poesia e quando visto em relação aos folhetos que o versam, acena para duas hipóteses levantadas em outros estudos antropológicos, embora não tenham sido matéria de uma apreciação mais atenta por parte dos autores. A primeira se refere aos agenciamentos folheto-*mistério* e folheto-*arte*, cujas conexões se fazem ver nas feiras e mercados descritos por Mauro Almeida (1979), Antonio Arantes (1982) e Julie Cavignac (2006), que apontaram a intrigante associação dos objetos comercializados nas barracas dos feirantes.⁶⁸

Num espaço entre barracas onde se vendem alimentos, quatro folheteiros trabalhavam alternadamente, em um grupo que incluía um tirador de embolada (que era também contorcionista) e um vendedor de remédios (catuaba do Padrim Cícero). Por perto, mas separado dos demais, um velho vendia folhetos velhos, espalhados na calçada junto a espelhos, imagens religiosas e remédios caseiros, além de outras bugigangas.⁶⁹

⁶⁸ Apesar do curto período da pesquisa de campo em Pernambuco, arriscaria dizer que essas descrições continuam pertinentes no cenário atual, ao menos nos mercados que pude visitar. Veja-se, por exemplo, a figura número 21. A principal mudança se refere a saída de cena do poeta como vendedor de folhetos na feira, algo bastante raro atualmente.

⁶⁹ Almeida 1979: 58-9

O folheto aparece na feira geralmente no meio de outros objetos, à primeira vista sem relação com a atividade poética: revistas e livros de ocasião, coletânea de canções, almanaques, orações, rosários, pomadas milagrosas, raízes e plantas medicinais, brinquedos para crianças etc.⁷⁰

Antonio Arantes sugeriu que se deveria dar rendimento analítico à associação do folheto a objetos tais os almanaques, orações impressas, canções, remédios caseiros e imagens de santos, pois “talvez haja algo mais que a mera conveniência prática e fortuita do vendedor. Talvez ela nos informe sobre um campo mais amplo de representações simbólicas a que todos esses objetos pertencem.”⁷¹ Diz o autor que haveria aí um indício de que “os folhetos estão associados com coisas que poderiam ser chamadas de ‘misteriosas,’ para usar uma expressão [nativa], e também com coisas classificadas como ‘arte’ (potencialmente qualquer artefato).”⁷²

A primeira hipótese, assim ilustrada, parece manter uma relação insuspeita com aquela que se costuma fazer acerca do poeta de cordel. O próprio Mauro Almeida a tangenciou ao dizer que “da mesma maneira que a cura dos xamãs, a vidência dos poetas é algo que está além da mera intenção de manipular a crença alheia: ela faz parte da ação ‘curativa’ ou ‘vidente’.”⁷³ O folheto seria “um instrumento pedagógico, uma droga cultural que se adapta à compreensão e à cultura do público, ao mesmo tempo que é um veículo de progresso (alfabetiza e informa) e de moralização (seu ‘folclore’ contém uma lição boa).”⁷⁴ Disse-lhe um entrevistado que basta uma conversa “correr de um canto para outro, e o poeta já imaginou que aquilo dá o sentido de uma coisa;”⁷⁵ pois “não só os poetas viajam, os poemas também: *from mouth to mouth*.”⁷⁶

⁷⁰ Cavignac 2006: 79

⁷¹ Arantes 1982: 32

⁷² Id., *ibid.*: 32

⁷³ Almeida *op. cit.*: 108

⁷⁴ Id., *ibid.*: v

⁷⁵ Id., *ibid.*: 130

⁷⁶ Risério 1993: 117

O poeta poderia ser considerado como um mediador entre os acontecimentos do âmbito da vida prática e a sua reconstrução significativa. Torna-se claro, a meu ver, que para entender o que é expresso pelos folhetos é preciso que se leve em conta que eles são o produto de um estrato social específico de uma certa sociedade, num dado momento histórico. Os temas cantados nos folhetos, por mais variados que sejam e mesmo referindo-se a questões cosmológicas e universais, devem ser compreendidos primordialmente em relação ao contexto imediato da vida cotidiana de quem os coloca em verso. Resta saber, contudo, até que ponto a expressão *traduttore traditore* aplica-se também aos poetas.⁷⁷

Almeida (1979) aproxima a poesia da palavra curativa, de um *pharmakón* semelhante ao que aparece no diálogo *Fedro*, de Platão, que considerava a linguagem como um remédio para o conhecimento, não obstante o fato de que ela também pudesse se converter em veneno ao nos fazer aceitar o que ouvimos ou lemos sem o julgamento da verossimilhança, como verdadeiras ou falsas.⁷⁸ Desde o nascimento da Filosofia e da Medicina, poetas e curandeiros encontram-se envolvidos justamente com o problema da verdade que os seus atos ultrajariam:⁷⁹ acusa-se o poeta de ficcionar e ao curandeiro de inflacionar as artes de cura com uma taumaturgia que se alimenta de seu poder de influência.⁸⁰ No caso da medicina, porém, a referência ao charlatão permanece central, constantemente lembrado e exibido ao público, à imprensa, aos poderes

⁷⁷ Arantes *op.cit.*: 32, 46, 66, *passim*

⁷⁸ Cf. Derrida (2005); Stengers (1995: 124); Vernant (2001: 210).

⁷⁹ Segundo Platão, a poesia seria uma imitação da imitação, mentira em seus mitos e deveria, por razões de ordem pedagógica, ser banida da cidade ideal a que preside o filósofo da verdade. Já Aristóteles pregava uma aliança político-pedagógica com os “bons poetas:” “Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois bem que poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) –, diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico, e ao universal visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens” (*Poética* de Aristóteles 1966: 78). Foi Nietzsche, na sequência do movimento romântico, que propôs a inversão radical dessas relações, o primado da poesia e da literatura sobre a filosofia e a ciência.

⁸⁰ Sobre as “práticas de influência” e o seu “efeito parasita,” ver Nathan (1994). Roy Porter (1993) descreve os conflitos travados em torno da consolidação da linguagem médica na Inglaterra georgiana, que consistia também num problema relacionado ao curandeirismo: “A linguagem médica nunca se despojou de uma certa magia ou energia psicológica. Da mesma forma que a bruxa ou o curandeiro podem induzir à doença com uma maldição, o médico pode curar com um diagnóstico adequado e uma palavra de conforto de cabeceira, talvez embebida em algum placebo. A paciente de Breuer, Anna O, deu o nome de ‘cura pela fala’ àquilo que viria se tornar a técnica da psicanálise.” (: 367)

públicos, organizando igualmente e de maneira implícita a pesquisa médica e farmacêutica.⁸¹

Não por acaso, Roy Porter (1993) encontrou a raiz do termo charlatão em *ciarlatani*, que pode ser traduzido por “tagarela” ou “parlapatão.”⁸² O seu uso em inglês (*quack*) se aplica aos praticantes que exercem a medicina extraoficialmente, sendo por isso reconhecidos como pseudocientistas, mas também a escritores, pregadores, professores, *experts* e a qualquer um que passe por impostor: *He is a dissembler who weaves a tangled web of lies.*⁸³ A etimologia do termo poeta, por sua vez, indica a ocorrência de uma instigante consonância com o *ciarlatani*, pois em muitos idiomas se pode empregar “poeta” ao falar “daquele que mente” – como o termo *digter*, em norueguês, que se aplica tanto aos poetas quanto aos acusados de mentir.⁸⁴

As *estórias* mentirosas, pilhérias, anedotas, casos estupefacientes, de inverossímil sucesso, são muito populares e constituem um gênero especial, onde a imaginação exagerada se liberta dos limites da lógica. Todos os países têm as figuras clássicas e locais. Os romanos diziam que os habitantes de Crotona eram profissionalmente mentirosos, e os gregos afirmavam o mesmo de Creta. [Essas] *estórias* mentirosas, com seus heróis, convencionalmente locais, são índices de um determinado grau de civilização.⁸⁵

Manoel Cavalcanti Proença (1977) já havia realçado o papel de tradutores que os poetas de cordel exercem no universo dos folhetos, quando reinventam os acontecimentos, os romances, como *O Conde de Monte Cristo* e *a Megera Domada*, os filmes e as novelas da TV, os *rumores* das ruas e as notícias de jornal.⁸⁶ De modo que a relação entre a criação poética e o cotidiano parece ter um maior rendimento se entendida como uma “desrealização”⁸⁷ e não como simples transposição de uma realidade para a forma poética. Haveria uma hibridização

⁸¹ Stengers 1995: 118

⁸² Porter 1993: 369

⁸³ “Ele é um dissimulador que tece uma teia de mentiras.” Descrição oferecida pelo verbete *quack* no *New Oxford American Dictionary*, versão eletrônica, (2005-2009).

⁸⁴ Ver Frye (2006: 93; 1964: 63).

⁸⁵ Cascudo 1954: 575

⁸⁶ Sobre as adaptações ou traduções de obras da literatura para o cordel ver especialmente o artigo de Abreu (2004).

⁸⁷ Nas palavras de Jota Borges, “o cordel bom e consagrado pelo público é o feito da mentira. O real não funciona.” (J. Borges 2007: 14)

constitutiva do universo poético de criação do cordel, “que torna possível a associação do poeta ao xamã-cosmógrafo da Amazônia, ambos tradutores de mundos outros.”⁸⁸

Essa aproximação analógica das figuras do poeta e do xamã, assim entendidos no sentido mais amplo, parece indicar algo como um *rumor*, uma fenda pela qual se pode fazer passar uma afinidade heurística, isto é, boa para pensar as relações entre a experiência xamanística e o ofício do poeta, bem como a experiência de curandeiros cujos feitos foram versejados pela poesia dos folhetos de cordel. Sérgio Medeiros (2001) faz uma breve consideração neste sentido ao aproximar a poesia sonora de John Cage das narrativas de um *wamaritede’wa*, xamã xavante, e a fortuna crítica que se poderia extrair do conceito *jopará*, retirado da língua guarani e significando “mescla,” “mistura” de linguagens, operando-os criativamente. Há que se dizer que tal homologia entre o xamanismo indígena e o poético indica uma correspondência, uma extensão metafórica e não a sua identidade.

Sem perder de vista a especificidade de cada uma dessas experiências, a do poeta e a do xamã, creio que se poderia compará-las, levando em conta o fato de que, em ambas, ocorre um alargamento das fronteiras do eu, que passa a dialogar com um universo muito maior do que o mundo cotidiano. Cage apropriou-se de uma fala alheia e nos transmitiu uma opinião que estava no ar. Como queria Ezra Pound, os poetas são antenas; e é nesse sentido que eles assemelham-se aos xamãs. (...) [pois] a poesia não é exatamente a expressão de uma subjetividade, mas uma experiência, um emaranhado de vozes.⁸⁹

As “antenas” de dois poetas eminentes no início do século XX captaram e transmitiram em versos os feitos de um curandeiro chamado Bento José da Veiga (1866-1930), conhecido como “Bento milagreiro” ou “Bento de Beberibe,” que por ocasião de sua comprovada eficácia atraía a atenção de uma multidão que o procurava dia após dia. Os folhetos de Leandro Gomes de Barros, de 1912, e Francisco Chagas Batista, de 1913, contam que a polícia e a classe médica da cidade de Recife conspiravam para prendê-lo, pois a clientela de Bento crescia na mesma medida em que se avolumavam os *rumores* de sua fama. Se Bento não

⁸⁸ Gonçalves 2007: 28

⁸⁹ Medeiros 2001: 14-15

cobrava pelos tratamentos ministrados, como acusá-lo de charlatanismo sem reconhecer a verdade de seus feitos? Isto é, como se poderia acusá-lo de charlatanismo se ele não enganava nem cobrava pagamentos a ninguém e se tampouco havia quem alegasse ter sido vítima de suas práticas? Ao contrário, muitos se afirmavam curados.

No livro *Clã do Açúcar* (1960), Lemos Filho revisita fatos históricos ocorridos na cidade do Recife entre os anos de 1911 e 1934 e não deixa de fazer menção a Bento, o milagroso. Diz o autor que Bento usava para as suas curas apenas a água do rio Beberibe e a inspiração do caboclo Canguruçu, do Alto Amazonas. À sua casa afluíam cegos, aleijados, tuberculosos e até mutilados que enchiam o bonde, a antiga maxambomba, para Beberibe: “Em novembro, chusmas de crentes superlotavam os trens ou iam a pé pelas estradas de João de Barros e do Fundão para tentar a cura dos seus males, pois às margens do Beberibe, Bento, o novo conselheiro, os seus milagres exibia.”⁹⁰ Lemos Filho destacava que enquanto a fama de Bento crescia, “o Hospital Dom Pedro II ficava às moscas e o apurado das farmácias caía muito.”⁹¹ Os rumores versificados corriam a cidade, reportando a insatisfação de farmacêuticos e boticários: “Enquanto a nossa botica / vai perdendo o seu aprumo / a água benta da bica / aumenta muito o consumo.”⁹²

Sylvia Costa Couceiro (2004), em sua pesquisa sobre os conflitos em torno do poder de cura no Recife dos anos 1920, oferece outros dados sobre o ocorrido e relata que Gouveia de Barros, então Inspetor de Higiene, encarregou-se de instaurar um processo judicial contra Bento, proibindo que ele continuasse a atender os enfermos.⁹³ Após ser preso, o curandeiro solicitou *habeas corpus*, foi

⁹⁰ Lemos Filho 1960: 39

⁹¹ Id., *ibid.*: 40

⁹² Id., *ibid.*: 40

⁹³ Um dos temas mais recorrentes nos relatórios apresentados no Congresso Nacional dos Práticos, em 1922, relacionava-se com a reivindicação médica de exclusividade na “arte de curar.” Tal como o Dr. Marchetti no filme de Mario Monicelli, *O médico e o Charlatão* (1957), os médicos presentes ao congresso pediam ao poder público que persuadissem os cidadãos dos males do charlatanismo, utilizando-se, inclusive, de métodos coercitivos. O Dr. Ernesto Thibau Jr. denunciava que “no Brasil nunca houve uma guerra sistemática ao exercício leigo da medicina e ao charlatanismo médico.” (*apud* Pereira-Neto 1995: 608) Em 1940, o Código Penal brasileiro tipificou o curandeirismo (art. 284: “Exercer o curandeirismo: I - prescrevendo, ministrando ou aplicando, habitualmente, qualquer substância; II - usando gestos, palavras ou qualquer outro meio; III - fazendo diagnósticos. Pena - detenção, de seis meses a dois anos. Parágrafo único - Se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito à multa.”) e o charlatanismo (art. 283: “Inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível. Pena: detenção,

solto e deixou a cidade. Todavia, Bento não partiu como o Dom Antônio do filme *O médico e o charlatão* (1957), de Mario Monicelli, que perdera a clientela para um doutor que o havia desmascarado, desmentindo-o. Sylvia Couceiro cita uma quadrinha que circulava no Recife, na qual se questionava a perseguição ao Bento de Beberibe: “Essa medida, em geral / classificam malvadeza / pois a quem Bento fez Mal? / Matara alguém, com certeza? / Não senhor! Diz-se em surdina / seu crime é este: que ideia / prejudica a medicina / atrasa a farmacopeia.”⁹⁴ O assunto também saiu publicado em revistas como o periódico humorístico *A Pilheria*,⁹⁵ que ridicularizava tanto a clientela como os ditos “embusteiros,” tais o Bento milagroso.



Figura 28: *A Pilheria*, 1925, n. 212. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco.

de três meses a um ano, e multa.”) como crimes contra a saúde pública. Fonte: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848compilado.htm>, acesso em 05/2011. Para um estudo da relação entre curandeiros e juízes nos tribunais brasileiros, ver Schritzmeyer (2004).

⁹⁴ Couceiro 2004: 9

⁹⁵ “Impresso na tipografia do *Jornal do Recife*, surgiu em setembro de 1921. Periódico humorístico, com charges políticas e caricaturas, traz também informações sobre vida social, cultural, literatura, moda feminina e esportes. Retrata aspectos da vida cotidiana e registra mudanças ocorridas nos hábitos, nos costumes e na paisagem social e urbana do Recife.” Fonte: Fundação Joaquim Nabuco, <<http://tinyurl.com/69uccwp>>, acesso em 05/2011.

Em Beberibe, Bento o milagroso, que com a água do célebre rio, levantava parálíticos, consertava aleijões, em Campo Grande, o mestre Carlos cura espinhela caída, olhado e atraso de negócio. No Poço, João Lampista retira espíritos, doutrina-os, enviando-os para a eternidade. Em Boa Viagem, Chico dos Prazeres, desmancha casamentos, amigações, resolve negócios e tricas políticas e policiais. Pensarão os leitores, naturalmente, que é o povo ignorante, sem significação social e política, o frequentador dessas reuniões?!... Não. Gente muito boa, fina, que usa camisas de sedas e paletós cuidados, vestidos de Paris e chapéus caríssimos. Deputados, autoridades, advogados, médicos, comerciantes.⁹⁶

O jornalista Eustórgio Wanderley, reunindo em 1954 em dois volumes uma centena de crônicas de jornal sob o título *Tipos Populares do Recife Antigo*, volta a falar de Bento José da Veiga e do “secretário” que o ajudava a atender os que lhe procuravam. Algumas décadas depois, Roger Bastide cita o caso de Bento de Beberibe no capítulo *Naissance d'une religion*, em seu livro *Les Religions africaines au Brésil* (1960), como exemplo de “culto panteísta da natureza que teria se desenvolvido em meio a *xangôs* e *catimbós*, curandeiros e praticantes de magia negra, onde muitas seitas espíritas floresceram.”⁹⁷ A fonte da citação de Bastide são os folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista: “O bairro de Beberibe ficou célebre nas proximidades de 1913, mercê da presença de um curandeiro branco, Bento, o Milagroso, que restituía, graças a uma água fluida, a saúde aos doentes, expulsava os demônios e arranjava maridos para as solteironas, usando para tal uma água maravilhosa.”⁹⁸ O dado curioso é que Bastide tenha levado a sério demais o que dizem os versos daqueles folhetos, perdendo de vista a dimensão de humor responsável pela *mescla* de acontecimentos variados, como quando o curandeiro é descrito como santo casamenteiro e a melhor solução para as solteiras já desacreditadas.

Em março de 1949 foi a vez de Pierre Verger e Gonçalves Fernandes produzirem uma fotorreportagem sobre Bento para a revista *A Cigarra*. A matéria, intitulada *Adoradores de astros na várzea de Recife*, mostra o culto ao já falecido Bento Milagroso. E qual não foi a minha surpresa ao me deparar novamente com o Bento de Beberibe, agora nas páginas de *Macunaíma*, de Mário

⁹⁶ *A Pilheria*, 17/10/1925, n. 212: 16

⁹⁷ Bastide 1960: 431

⁹⁸ Id., *ibid.*: 431

de Andrade.⁹⁹ Surpresa relativa, uma vez que os folhetos citados por Roger Bastide são os mesmos que se encontram na coleção doada por Heitor Villalobos a Mário de Andrade, conforme descrito na Parte I da dissertação.

Macunaíma achou aquilo esquisito e quis se levantar para ir saber o que era. Porém sentia um calorão coçado no corpo todo e uma moleza de água. Murmurou: – Ai... Que preguiça...

Virou a cara pro canto e principiou falando bobagens. Maanape foi logo buscar o famoso Bento curandeiro em Beberibe que curava com alma de índio e a água de pote. Bento deu uma aguinha e fez reza cantada. Numa semana o herói já estava descascando. Então se levantou e foi saber o que tinha sucedido pro gigante.¹⁰⁰

Passemos, enfim, ao que dizem os folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. De antemão, nota-se a pertinência da consideração de Antônio Arantes quando propunha que os folhetos deveriam ser lidos como *rumores* de acontecimentos. Porém, se a cada estilo de criatividade corresponde um estilo de pensamento, como quer Roy Wagner (2010), não se trata de saber até que ponto a expressão *traduttore traditore* aplica-se aos poetas. Quando transcriam um acontecimento em poesia fazem-no mediante *empréstimos*, *retoques* e *desperdícios* que pouco a pouco permitem divisá-lo em novo registro. Portanto, não se veem traindo nem o ocorrido versejado, tampouco o público, pois não há qualquer compromisso com uma verdade literal sobre os fatos. O poeta dos folhetos de cordel é justamente alguém que se ocupa do remanejamento dos regimes de verdade ao versejar um acontecimento, recorrendo a um emaranhado de vozes, suas referências, e aos dispositivos narrativos que visam à partilha de outra visada, poética e humorada, de fatos cotidianos.

⁹⁹ Mário volta a se referir a Bento no seu livro *Música de Feitiçaria no Brasil* (1963: 170).

¹⁰⁰ Andrade 1996: 111

3.3. A poética da cura

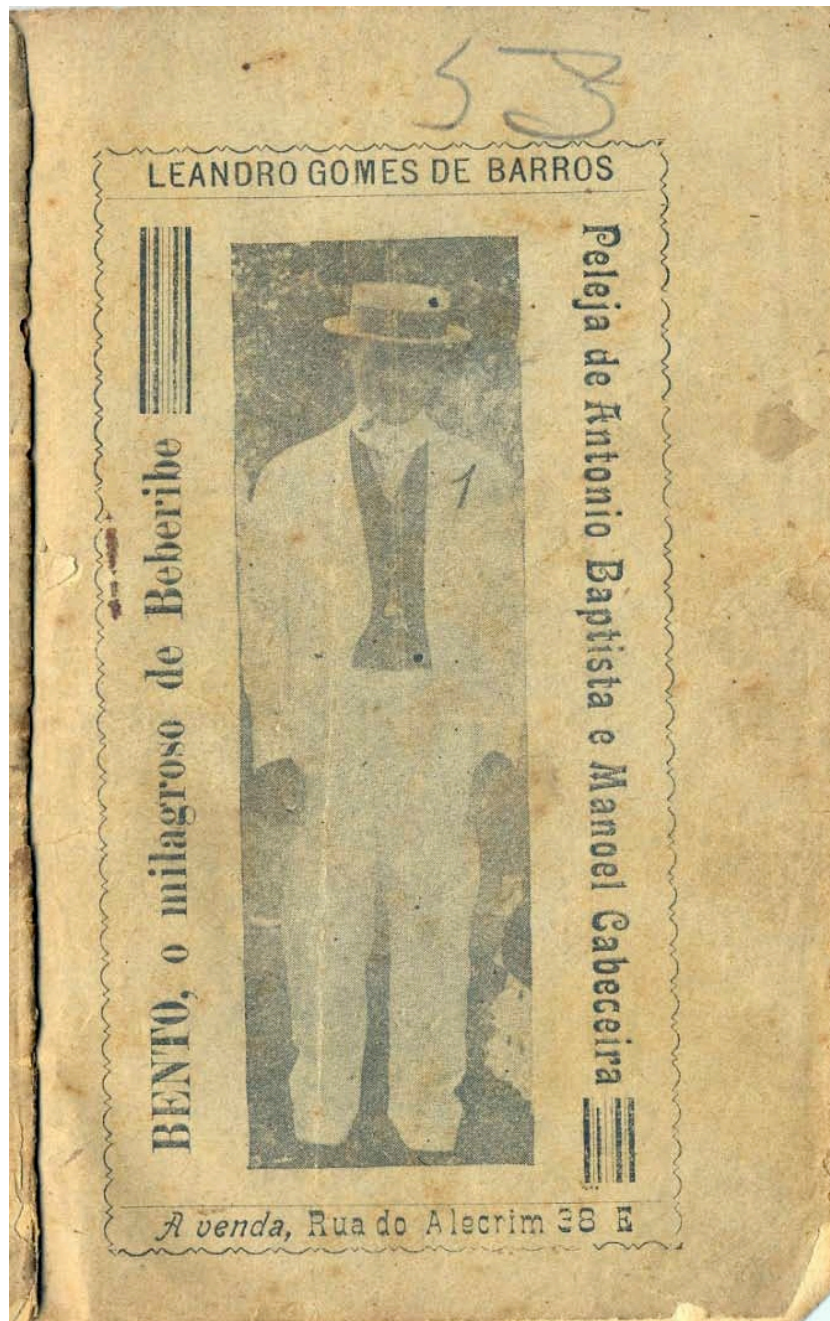


Figura 29: Capa do folheto *Bento, o milagroso de Beberibe*, de Leandro Gomes de Barros. 1912. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP

- (1) Pernambuco é um Estado
Aonde tudo se apoia
E quasi todos os annos
Vem de novo uma pinoia,
Este anno em Beberibe
Milagre já está de boia.
- (2) O que já morreu está morto
E quem escapou não morre,
Devemos aproveitar
Enquanto o alambique corre,
Ainda que a morte venha
Tem o Bento que soccorre.
- (3) Um dia desses, eu vindo
Da Fabrica Camaragibe,
De volta vi muita gente
No cáes de Capiberibe,
Tudo dizia a um tempo:
- Tem um santo em Beberibe.
- (4) Dirigi-me a um rapaz
E perguntei-lhe o que era;
- Disse o rapaz – é um homem
Que o povo no cáes espera,
Cura gente com milagre
E é curador de vera.
- (5) Eu indaguei como era
A cura que elle fazia,
Então o moço me disse
Que com certeza sabia
Era com alma de indios
E agua de pote, fria.
- (6) Tanto que o rapaz disse:
- Vai se fechar o hospital;
A pharmacia, adeus viola,
A medicina vae mal.
Remedio perdeu a moda,
Se acaba tudo afinal.
- (7) Disse a pessoa – elle lá
Faz a cousa de maneira,
Que a “Saude da Mulher”
E o “Elixir de Nogueira”
Tem o valor de bananas
De tarde, no fim da feira.
- (8) Com almas de dez caboclos
E um frasco d’agua fria
Cura erysipelae lasthma
Rheumatismo e anemia
Dôr de cabeça, enxaqueca,
Bexiga o dyspepesia.
- (9) Renova a pessôa velha,
Põe na idade que quer,
Faz cair cabellos brancos
Da pessoa que os tiver
Faz serem pretos ou louros,
Da côr que o dono quizer.
- (10) Os reporteres de um jornal
Foram lá, tomaram nota.
Disse-lhe um dos curados
Que ali não tinha lorota
O homem aqui tira lingua
Endireita e depois bota.
- (11) Chegou um aleijado
Que causava até assombro,
As pernas já estavam seccas
Tinha nas costelas um rombo,
Foi lá em duas molêtas
Voltou com ellas no hombro.
- (12) Aqui havia uma moça
Pobresinha, mas honrada
Não a queriam por pobre
Já estava desenganada
Com 3 gottas d’agua benta
Foi pedida, está casada
- (13) Dizem que no Amazonas
Elle ganhou até apostas
E uma viúva lá
Foi um das grandes mostras
Botou agua no defunto
Trouxe elle vivo nas costas.
- (14) Ella foi ao cemiterio
Viu a cova do defunto,
Tirou da agua do Bento
E passou na cova unto,
Não trouxe dois outros vivos
Porque achei que era muito.

- (15) Eu fui um dos que fui lá
Quando elle appareceu,
Meu bigode era pequeno
Mas num instante cresceu
Tanto que minha mulher
Disse que não era eu.
- (16) Quando os meninos me viram
Foi sem limite o sussurro,
Um me ameaçava pau,
Outro soltava-me murro,
Gritando tudo a um tempo:
Um pai assim só p'ra burro.
- (17) A mulher me perguntou
E que é vossa mercê?
Eu disse sou seu marido.
Ella disse – quem você?
Disse – o caçula de todos:
Esse é lá papai o que!
- (18) Disse o menino papai
É um velho rabugento
Tem cento e vinte janeiros
Já tem o couro cinzento
O Sr. ainda é rapaz
Robusto e bem corpulento.
- (19) O Sr. diz que é papai?
Porém, assim não se safa
O palitot de papai
Parecia uma tarrafa
A cabeça côr de neve
O queixo como garrafa.
- (20) O Sr. aqui não entra
Da calçada logo arribe
Senão eu metto-lhe o pau
Pois a lei não me prohiibe
Eu disse sou teu pai mesmo
Vim hoje de Beberibe.
- (21) Na bolsa no corpo em tudo
Eu já sentia desfalque
Foi tocar nagua do Bento
Senti inteiro meu frack
Apareceu-me bigode
E nasceu-me *cavagnac*.
- (22) Ahi o menino disse
Hoje eu levo mamãe lá
Ella vive muito rouca
Eu lhe disse: deixa está
Você é muito creança
Ainda não sabe o que há
- (23) Sogra muda e mulher rouca
São de bem necessidade
Esses dois incommodos nellas
São de grande utilidade
Quando nada essas assim
Descançam a humanidade.
- (24) O menino perguntou-me
Papai como isso se deu?
De que forma é esse homem?
Como foi que appareceu?
Cahiu do ceu por descuido?
Seria trovão que deu?
- (25) Então eu disse: não sei
Se elle foi ou não nascido
Só sei que elle faz milagre
E é muito concorrido.
Muito breve o hospital
Será até demolido.
- (26) Mas que remédio dá elle?
O menino perguntou:
- Eu disse: agua do pote,
Foi o que elle me applicou.
Bebi e com 10 minutos
O *cavagnac* apontou.
- (27) Muitos dizem que elle é santo
Veio do céu enviado
Assim dizem dez ou doze
A quem ele tem curado
É cada espiritão
Que está ali encostado.
- (28) Tomara que elle não vá
Para as bandas de Santo Amaro
As sogras no cemiterio
Só andam tomando faro
E minha sogra está lá
Se sahir me custa cura.

(29) Segundo o que eu tenho ouvido
Dizer o que elle está fazendo
Cego já tem ido lá
Bebe a agua d'elle e volta vendo
Tem ido gente sem pernas
E volta de lá correndo.

(30) A casa onde elle habita
Vive cheia como um ovo
As vezes cura 3 mil
Chega outro tanto de novo
Com 2 ou 3 potes d'agua
Cura elle todo povo.

(31) Aqui tem uma mulher
Que 3 linguas possuia
Admira a todo mundo
Como é que ella comia
E 3 linguas n'uma boca
Eu nem sei como cabia

(32) Tomou agua milagrosa
Não tem cicatriz alguma
Tratamento de 10 horas
Ella ficou bôa d'uma
Cahiram logo 2 linguas
Quasi fica sem nenhuma

(33) Agora note o leitor
A que ponto ia chegar
Mulher só tendo uma lingua
Já não se pode aturar
Existindo uma com 3
Que a podia supportar.



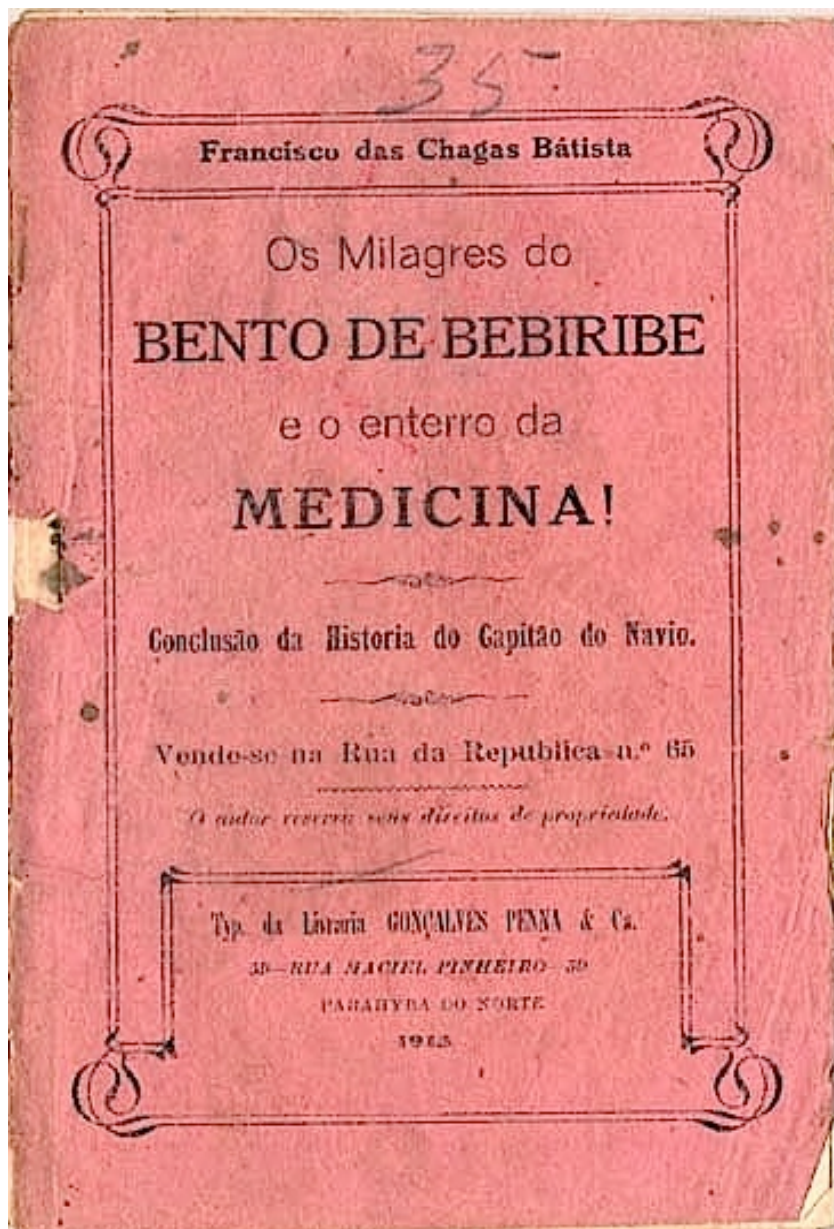


Figura 30: Capa do folheto *Os milagres do Bento de Beberibe e o enterro da medicina!*, de Francisco das Chagas Batista. 1913. Documento sob guarda do Arquivo IEB-USP

- (1) Srs. no ceculo vinte,
Tudo nós temos de ver:
Os progressos da sciencia
São tantos, que fazem crer
Que não se esgota o invento;
Pois temos agora um Bento
Que nos livra de morrer!!
- (2) Não quero dizer com isso,
Que êle nos faça imortal,
Apenas digo e afirmo
Que a todo e qualquer mal;
Com água fria êle cura;
E se um doente o procura
Não gasta nem um real!
- (3) Diz elle: - Com agua fria
Curo quase o povo tôdo:
Seja cego ou aleijado,
Seja mudo, ou seja doudo:
Se o mal não for de nascença,
E o christão tiver creança,
Voltará sadio e gordo!
- (4) Devido a esses prodijios
Chamam êle - O Milagroso.
Uns dizem que êle é de Deus,
E outros, que é do tinôso...
Que faz milagre - está visto!
E não é o Ante-Cristo,
Porque êle é religioso...
- (5) Muita gente diz que Bento,
É de Cristo um mensajeiro
Que veio dar aos doentes
Um alívio passageiro,
Só enquanto Deus quizer,
Pois quando a morte vier,
Mata o próprio curandeiro.
- (6) Ele disse que curava
Por meio do espiritismo,
Mas, outros dizem que isso
É puro maguinitismo.
Eu, nada digo: - acredito
Que êle seja perito
Em materia de ocultismo.
- (7) Diz êle que lá no Acre
Com um indio velho aprendeu
O segredo de curar;
E diz que ainda não morreu.
Nem um que esteja doente
E lhe seja obidiente
Tomando o remedio seu!
- (8) O Jeneral Dantas Barreto
Tinha uma filha doente,
Que todo o recurso medico
Foi p'ra cural-a impotente.
Com um frasco d'agua do Bento
Curou o seu soffrimento:
Tem saude atualmente !
- (9) Chegou lá um pobre velho
Que tinha um beijo rachado,
Um ôlho fóra de orbita,
Um quarto desconjuntado!
Disse-lhe Bento: Isso é nada!
E deu-lhe uma garrafada,
Deixou-o môço e curado!...
- (10) Henrique de Itabaiana
Stava có'uma banda morta;
Já não podia falar
Porque tinha a lingua torta:
Có'um frasco d'agua do rio,
Stá hoje gordo e sadio,
Corre e salta qualquer porta!
- (11) Tinha uma velha uma sarna
Que já stava descascado;
Sofria Bôbas e dartos,
Tinha a barriga furada!
Bento deu-lhe uma mezinha
Que tirou-lhe tôdo a tinha
Deixou-a môça e sarada!...
- (12) O Bento cura bubônica
Bexiga e febre amaréla,
Sifres, tísica e morfêa,
Cancro, bôba erisipéla,
Amorroidas, étirice,
Asma, nervôso, calvice
E qualquer doença de guéla.

- (13) Cura diarréia e sarampo,
Sarna, Goma e reumatismo,
Mordidura de serpentes,
Loucuro e idiotismo
Lépra surdês e cegueira,
Hernia, escorbuto gafeira
Paralizia, esterismo!...
- (14) Já tem tirado feitiço
E curado idrofobia;
Já fez butar solitaria,
E curou idropesia
Com agua pura da fonte
Cura espasmo e mal de monte
Garrutilho e anemia!...
- (15) O Bento para curar,
Basta qualquer camaráda
Mandar-lhe escripto seu nome
E, o lugar da moráda;
E depois guarde a diéta,
Que a cura é rapida e corrêta,
Porque isto é coisa provada.
- (16) Já tem mandado agua benta
F'ra a capital do Pará,
Acre, Manáus, Maranhão,
Rio Grande e Ceará,
Paraiba e Alagoas,
Já tem curado pessôas
De Sergipe e Paraná!...
- (17) Já curou gente de minas,
S. Paulo e Rio de Janeiro,
E do Rio Grande do Sul;
Afimal no Brazil inteiro
Dá remédio ao pôvo em massa;
E a tôdos cura de graça
Porque êle não quer dinheiro.
- (18) E se alguem quer lhe pagar,
Diz êle: - "Basta um tustão;
E só aceito esse mesmo
Por ser p'ra alimentação
De alguns doentes que trato;
Pois muitos dormem no mato
Por não terem abitação."
- (19) Uma sogra chegou lá,
Estava endimoniada!
Com o diabo no corpo;
Já tinha sido curada
Por um biato e um Padre
Um sacristão e um Frade
Que não arranjaram nada...
- (20) Porque o diabo qu'êla tinha
Era quenguista e arisco:
Já tinha levado surras
De cordões de S. Francisco!
Porem quando viu o Bento,
Foi dizendo: Não te aguento!
Vou procurar outro aprisco
- (21) Bento deu remédio á velha,
Ela depois de beber
Pariu um bicho tão feio
Que não o sei descrever!...
O Bento, num frasco então,
Butou-o em esposição
Pra quem o quizer ver!...
- (22) As aguas do Bebiribe
Um doutor envenenou
Para ver se o enrascava,
Porem muito se enganou
Porque Bento conheceu,
E a agua a um burro deu;
Este, a canéla asticou;
- (23) Disse êle: As aguas do rio
Envenenadas estão!
E ali, na vista de tôdos
Poz-se a fazer oração...
Rezou quase meia hora,
Depois disse: Bebam agora
Que êla só mata pagão!
- (24) Remedio para um menino
Um creada levou;
No caminho, um farmaceutico
Ao remedio envenenou...
A creancinha bebeu
E no mesmo instante morreu;
Mas Bento não se enrascou.

- (25) Denunciaram de Bento
Por ter morrido a creança
Porque os médicos queriam
Exercer uma vingança!...
A policia inda o prendeu
Mas depois se arrependeu
Soltou-o logo sem tardança.
- (26) As praças que o aguardavam
Na casa de detenção,
Ouviram êle falando
A' noite có'uma visão!
A policia se assombrou;
Disse êle: Alguem me avisou
Que amanhã saio da prisão.
- (27) No outro dia bem cedo
Mandaram a êle soltar;
Então, houve em Beberibe
Uma fésta popular,
O povo se aglomerou
E em braços não o levou
Por êle isto rejeiar.
- (28) Os medicos de Pernambuco
Estão procurando um meio
De possessarem de Bento;
- Dizem que êle de permeio,
Meteu-se na medicina,
E que, trazer a ruina
A' mais de cem medicos veio.
- (29) Depois que Bento chegou
Medico não viu mais dinheiro:
As coisas ficaram prêtas,
O cobre ficou vasqueiro...
Ninguem mais se receitou
Farmacia a porta feixou;
Porque Bento é verdadeiro.
- (30) Nunca mais uma farmacia
Despaxou uma receita;
O farmaceutico a fazer
Nem uma pilula se ajeita
Já vivem cheios de tédio
Porque só vendem remedio
A' gente da nova ceita.
- (31) Porque Bento aos nova ceita
Não gosta de dar mezinha,
Porque quando morre um dêles,
Se acaba um pouco de tinha;
Desaparece a desgraça,
Pois se acabando essa raça
O mundo a melhorar vinha
- (32) Os medicos andam em grupos
Procurando pela praça
Alguem que esteja doente
Que uma consulta lhes faça;
Porem o povo com tédio
Dêles não querem remedio
Inda que deem de graça!...
- (33) Muitos doentes já teem
Fugido do hospital;
Escalam os muros á noite;
Procuram Bento, afinal,
Ele lhes dá agua fria,
E todos com alegria
Ficam izentos do mal!
- (34) Também já teem fugido
Doudos da Tamarineira;
Chegam na casa de Bento
Ele cura-os da lezeira,
Dar-lhes juizo outra vez
Agora, ele triou três
Diabos, d'uma feiticeira!!
- (35) Nos hospitaes do Recife
Não entrou mais um doente
Porque se adoéce alguem,
Bento cura de repente
Seja a doença qual for,
E' dispensado o doutor
Só Bento é sufficiente.

O primeiro folheto, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), tem início com a descrição de Pernambuco como um estado onde *tudo se apoia*, rimando-se este *tudo*, que resta indefinido, com os milagres que de tão frequentes, uma *pinoia*, viam-se vulgarizados a ponto de encalhar, *estão de boia*. O narrador assume a primeira pessoa e se coloca como interlocutor de cidadãos anônimos, encontrados no caminho de volta à sua casa. A aglomeração no cais de Capiberibe o inquieta: *Dirigi-me a um rapaz, e perguntei-lhe o que era*. O motivo do alvoroço era um homem que fazia milagres: é um curador de *vera*. A cura, como era? Com *almas de índios e água de pote*, fria. O homem milagreiro faz dos remédios uma *boia*, perderam a moda, vão mal, assim como a medicina, a farmácia e o hospital. As doenças são descritas pelos nomes que elas têm, junto ao povo e aos médicos, cruzando-se os seus nomes científicos com aqueles que correm na boca dos que habitam a região.

No segundo folheto, de Francisco das Chagas Batista (1882-1930), o prelúdio não humoriza o estado de Pernambuco, mas os progressos da ciência no recém-nascido século XX. Époça em que *tudo* nós temos de ver, já que não se esgota o *invento*, pois agora se tem um Bento, *que nos livra de morrer!* A adversativa vem lembrar que Bento, não obstante os seus milagres, não torna ninguém imortal. O que o se *diz* e se *afirma* é que *todo mal* ele cura, e se um doente o procura, não gasta nem um real. Bento teria sido enviado por Deus, mas há quem diga que fora mandado pelo *tinioso*. A sua *ciência* de cura se *apóia* no espiritismo, outros relatam ser puro *magunitismo* ou matéria de *ocultismo*. Foi em uma longa viagem ao Acre que um índio velho lhe ensinou o segredo de curar, infalível se o doente fizer o que ele receitar. A fama correu tanto que até o General Dantas Barreto o teria procurado, após o insucesso dos tratamentos médicos dispensados à enfermidade de sua filha. Dantas Barreto, então governador de Pernambuco, escritor cujo assento na Academia Brasileira de Letras pertencera a Joaquim Nabuco, era também herói de guerra no Paraguai e em Canudos. Seu governo se notabiliza pela preocupação com a ordem pública,¹⁰¹ perseguindo cangaceiros como o ilustre Antonio Silvino, personagem de muitos

¹⁰¹ Cf. Villela (2003, 2004).

folhetos de cordel. – “Antônio Silvino foi / Cangaceiro do sertão, / Nunca agravou a pobreza, / Antes dava proteção / Tinha orgulho de matar / Oficial de Galão.”¹⁰²

As estrofes dos dois folhetos seguem humorizando os feitos de Bento e mencionam a impotência dos recursos médicos diante de tamanho *invento*. No folheto de Francisco das Chagas Batista, as matérias de jornal aparecem como provas testemunhais, *foram lá, tomaram nota, que ali não tinha lorota*, enquanto no folheto de Leandro Gomes de Barros, o narrador reassume o pronome para descrever uma experiência pessoal e o que lhe chegava aos ouvidos, em tom humorado, fazendo-lhe temer que Bento curasse a rouquice de sua mulher ou que operasse o milagre de ressuscitar as sogras já falecidas. Fala-se de Bento como um fazedor de mezinhas e benzedor de águas, perseguido por farmacêuticos, pelos médicos e pela polícia que teriam arquitetado a sua prisão. Sebastião Nunes Batista (1971), filho do poeta Francisco das Chagas Batista, sublinha que Leandro Gomes de Barros era devoto de Nossa Senhora e, por isso, combatia o protestantismo e o baixo espiritismo, conhecido no Nordeste por catimbó. Os médicos também não escapavam à sua crítica, sempre humorada, como se pode ver em outro folheto: “O médico faz do doente / Um sítio de plantação / A mulher faz travesseiro / da algibeira de um cristão, / O doutor é sanguessuga / do sangue de uma questão.”¹⁰³

O folheto de Francisco das Chagas Batista descreve a detenção do curandeiro, que já predizia que seria solto. Os praças que o guardavam, ouviram-no à noite em uma conversa *co’uma visão; a polícia se assombrou. Disse ele: alguém me avisou, que amanhã saio da prisão*. Na manhã seguinte, Bento é liberado. Continua, portanto, a incomodar as autoridades públicas por ter-se *metido de permeio na medicina*. Consoante à comicidade das peças de Molière, em que os médicos tratam os doentes como se eles houvessem sido criados para si mesmos;¹⁰⁴ ou, ainda, como na comédia de Mario Monicelli (1957), onde o curandeiro Dom Antônio alerta o médico Dr. Marchetti, recém-chegado à cidadezinha de Pianetta: “Essa gente não precisa do senhor. Mas o senhor, sim. O senhor tem bons olhos, admitamos. Mas falta-lhe o melhor. A adivinhação.” O problema é que Bento era *verdadeiro*: senão o fosse, haveria os *rumores* e

¹⁰² Batista 1908: 1

¹⁰³ Barros *sem data*: 21, 29, *passim*

¹⁰⁴ Ver a análise de Henri Bergson (2004) das peças de Molière em seu livro, *O riso*.

tamanho alarido? Sua clientela não se compunha apenas dos ditos incautos, mas também de “gente muito boa, fina, que usa camisas de sedas e paletós cuidados, vestidos de Paris e chapéus caríssimos. Deputados, autoridades, advogados, médicos, comerciantes.”¹⁰⁵

Diz o folheto de Batista que aos *nova ceita*, como eram chamados os protestantes naquele período, o curandeiro recusava-se a dar mezinhas porque insistiam na leitura da Bíblia e nos remédios das farmácias como os únicos pilares de sua fé. A liturgia dos *nova ceita* não reconhecia o culto à Nossa Senhora, nem sequer os santos e os milagreiros locais.¹⁰⁶ Narram-se cenas de ironia no desfecho do folheto, rindo-se das instituições que brandiam contra o Bento de Beberibe. *O povo com tédio, deles não querem remédio, inda que de graça!* Vê-se nos dois folhetos que a atuação de Bento de Beberibe não se resumia à coleta e distribuição de uma água mineral cujo valor terapêutico lhe seria imanente.¹⁰⁷ A água por ele benzida sob as instruções de almas de índios e do caboclo Canguruçu fazia-se agente curativo no agenciamento operado por Bento, tornando-os virtuosos.¹⁰⁸

No conhecido livro *Medicina Rústica*, do etnólogo folclorista Alceu Maynard de Araújo (1961), especula-se a afinidade que haveria entre a terapêutica empregada por personagens tais o Bento de Beberibe e as práticas indígenas de “pajelança” registradas no Nordeste sob os nomes de toré e jurema. Afinidade que não se resumiria ao manuseio e ingestão de águas benzidas e variedades de vegetais em procedimentos curativos, fazendo-se presente também na ritualística da “pajelança cabocla.”¹⁰⁹

O toré é de origem ameríndia, onde as pessoas buscam remédios para as suas doenças, procuram conselhos com os caboclos que ‘baixam’. Certamente é o mesmo catimbó dos arredores das capitais e grandes cidades nordestinas, onde os destituídos de fortuna procuram-no como oráculo para minorar os penares e desditas. Quando afirmamos

¹⁰⁵ *Pilheria* 17/10/1925: 16

¹⁰⁶ Cf. Vasconcelos (2005: 63).

¹⁰⁷ Para um estudo minucioso sobre o valor terapêutico das águas minerais e as disputas que elas suscitaram na passagem do século XIX ao XX, ver Marras (2004).

¹⁰⁸ Eduardo Campos relata que “colocar o chapéu do curandeiro na cabeça de quem foi mordido por cobra serve como remédio. Como no caso do curandeiro que, ao ser chamado para atender a vítima de uma cobra, assim respondeu: Se ainda não morreu, não morre mais. Leve meu chapéu, que eu já vou.” (1967: 87)

¹⁰⁹ Cf. Araújo (1961: 61-62); ver também os trabalhos de Fernandes (1938) e Nascimento (1996).

que toré é o mesmo catimbó, pajelança, fizemos porque, neste vasto Brasil, as denominações de uma dança, de uma cerimônia variam de região para região. Em Alagoas, na foz do rio São Francisco, em Piaçabuçu, toré é o mesmo, o mesmíssimo catimbó, onde além das funções medicinais fitoterapêuticas são encontrados os elementos fundamentais deste, herdados do índio: a jurema e a defumação curativa. Basta ler os estudos de Oneida Alvarenga, de Roger Bastide, Gonçalves Fernandes, Luís da Câmara Cascudo ou Eduardo Galvão para que se veja a semelhança entre o catimbó, a pajelança e o toré que nós registramos.¹¹⁰

Como dito acima, os afamados curandeiros não atraíam a atenção apenas dos doentes e desditos. Muitos seguiram os seus rastros, descrevendo-lhes os gestos, as palavras e a sua relação conflituosa com os poderes públicos. Entre eles, os poetas, mas também os folcloristas, os médicos e os jornalistas. É de Gonçalves Fernandes, médico-psiquiatra e folclorista, o texto de uma fotorreportagem feita em parceria com um “fotógrafo itinerante voltado para a etnografia,”¹¹¹ Pierre Verger, na qual retratam o culto à memória de Bento de Beberibe.¹¹² Décadas depois, ainda se falava do curandeiro, cujo ofício mantinha-se vivo por intermédio de José Amaro Feliciano, que outrora fora seu “secretário.” A surpresa pelo encontro dessa matéria deve-se ao perfil da revista em que saiu publicada,¹¹³ pois escapava completamente à superficialidade presente na maior parte dos assuntos tratados. A relativa densidade do texto de Gonçalves Fernandes, no contexto e no perfil da revista, assim como as imagens de Pierre Verger conferem à matéria uma abordagem bastante singular do curandeirismo em Pernambuco e do caso de Bento, em especial. Vejamos.

¹¹⁰ Id., *ibid.*: 61-62

¹¹¹ Depoimento de Pierre Verger *apud* “As múltiplas atividades de Roger Bastide na África,” *Revista da USP*, 1993: 32.

¹¹² Agradeço à Roberta Rodrigues, da Fundação Pierre Verger, por ter disponibilizado as imagens digitalizadas da fotorreportagem. Fernandes, G.; Verger, P. “Adoradores de astros na várzea do Recife,” in *A Cigarra*, São Paulo, março de 1949, pp. 24-27, 32, 73.

¹¹³ Com os mesmos fotógrafos e jornalistas da revista *O Cruzeiro*, *A Cigarra* tinha periodicidade mensal e seu escopo se referia a variedades, sendo mais voltado ao público feminino, que retratavam a cultura regional brasileira, utilizando-se o mesmo padrão imagético consagrado pelo fotógrafo francês Jean Mazon.

O desfile em duas longas colunas, pretos, mulatos e brancos, todos vestidos de branco e ostentando uma espécie de estola bordada de estrelas, e anéis enlaçados, desceu da Estrada da Várzea até o Recife num lia luminoso de maio. Cânticos pobres de versos, mas ricos de fervor, eram entoados em louvor não de santos nem do doce Deus da Cristandade, mas em exaltação ao sol, à lua e às estrelas, a todos os astros do firmamento. O longo desfile desceu até a cidade surpresa, rumou ao cemitério, e diante um túmulo de há muito esquecido, seus componentes celebraram uma estranha cerimônia de veneração à memória de um homem. Seu busto está ali, carregado entre toadas saudando as forças naturais, foi posto dentro do gradil que limita a tumba. *Bento Milagroso* estava sendo louvado mais de vinte anos depois de sua morte pelos discípulos dum seu discípulo e codificador de seu credo. O “Círculo Amor, Verdade, União e Dever” fazia sua pública aparição depois de longo tempo de portas fechadas e de inexistência aparente. Sua história remonta à própria história de *Bento de Beberibe*, o endeusado da restauração da seita de agora, e tudo começou lá para o ano de 1913 quando uma nova atraía para os lados de Beberibe grande massa popular à procura do milagre. As “curas,” acrescidas pela imaginação popular, faziam eclodir uma pequena *epidemia de sugestão coletiva* que se propagava, logo mais, num crescendo assustador. *E pela boca do povo, de estrada em estrada, de rua em rua, corria a fama de Bento – o Milagroso – profeta e curandeiro, que sarava enfermos com água e curava corações com a esperança. O cancionero do Nordeste registra esta irrupção em versos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, como documento folclórico da época:*

Pernambuco é um Estado
Aonde tudo se apoia
E quase todos os anos
Vem de novo uma pinoia
Este ano em Beberibe
Milagre já está de boia

Eu indaguei como era
A cura que ele fazia
Então o moço me disse
Que com certeza sabia
Era com almas de índios
E água de pote, fria

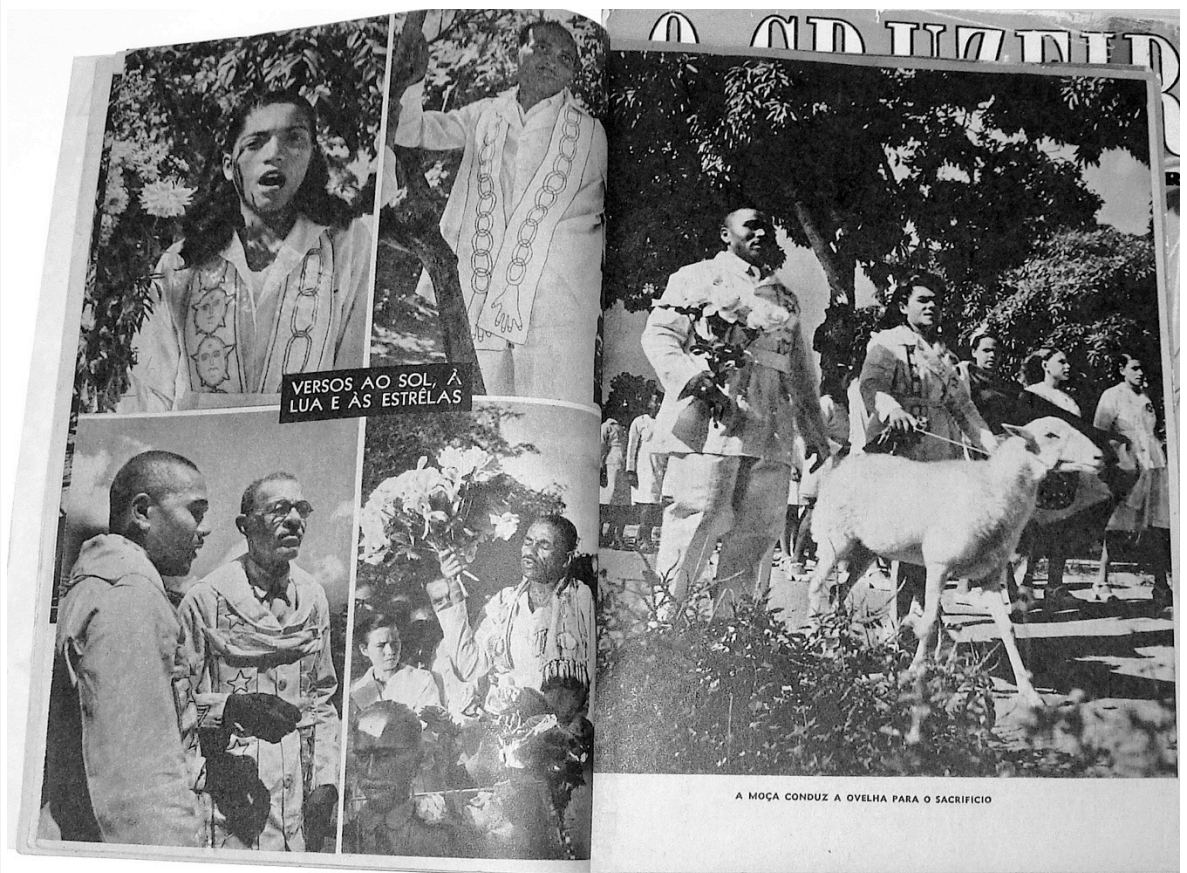
– Leandro.

Devido a esses prodígios
Chamam ele – o Milagroso
Uns dizem que ele é Deus
E outros dizem que é do “tinhoso”
Que faz milagre – está visto
E não é o Anti-Cristo
Porque ele é religioso!

– Francisco.



Figuras 31 e 32: “O busto do milagroso” (à esquerda); “Os adoradores de astros desfilam pelas ruas da cidade do Recife” (à direita). Fotografias de Pierre Verger. Fonte: Fundação Pierre Verger.



Figuras 33 e 34: “Versos ao Sol, à Lua e às Estrelas” (à esquerda); “A moça conduz a ovelha para o sacrifício” (à direita). Fotografias de Pierre Verger. Fonte: Fundação Pierre Verger.

Desaparecido o Bento Milagroso, que fez agitar toda a região e viveu influente em largo círculo de almas simples, outros, muitos outros, “homens-medicina,” “profetas,” “santos,” se lhe sucederam, sempre em clima de fácil propagação, sempre em zonas de grande densidade de população pobre, doente e mal assistida, pregando não uma fé, mas a cura do corpo através da fé, invocações e... água. Viveram todos o seu momento e passaram. Um seu devoto, porém, permaneceu fiel à doutrina do mestre e, *passado o tempo, surge José Amaro Feliciano*, um preto alto, magro, de modos mansos e de fala suave, acobertado da mesma glória do seu predecessor, mas *teorizando a sua ideia em forma de seita, seita que entrosa do panteísmo mais primitivo aos mais diversos conceitos católicos, protestantes, espíritas, maçônicos, positivistas, num sincretismo sem precedentes e situa tudo isto num templo por ele mesmo construído dentro de cânones que se diriam impostos pelo surrealismo de Breton*. Lá mesmo em Beberibe lança a sua nova crença e edifica na estrada do Fundão mais um outro templo, “reinos de panteístas,” como denominam, obedientes à “Ordem Mentora dos Panteístas”. O interior reflete a mesma bizarra arquitetura. Balcões dividem a sala principal em vários compartimentos, onde os seus adeptos são divididos por sexo. Num ficam as mulheres, noutra os homens. Ao fundo um altar com cabeças moldadas em gesso e que representam Marte, Netuno, Júpiter e Urano. Sobre o altar uma grande estrela, Vênus, e logo ao lado arrumados em simetria, inúmeros copos cheios d’água. Sobre a mesa – a “Mesa do Definidor” – trabalhadas em barro, miniaturas de montanhas que são substituídas frequentemente. Junto ao altar uma fonte artificial donde se recebe a água “irradiada pelos planetas,” que “purifica o corpo e cura seus males”. O culto realizado ora no templo, ora em excursões às cachoeiras, rios, serras e campos. Cânticos à maneira dos cultos protestantes, entrecortados de versos, referem-se às águas, às florestas, aos planetas, por fim, sendo que estes se “manifestam” através de uma entidade chamada o “habitante,” que fala uma linguagem engrolada e ininteligível, usando como “instrumento” um “medium” que se anima, gesticula, ergue os braços, cai bruscamente de joelhos, tudo enquanto dura a “irradiação do planeta.” Os cânticos se elevam.

A união das águas
Com as estrelas eu via
O Círculo e o meu reino
Que a Deus pertencia

A natureza que tanto nos dava
E a primavera que as luzes mudava
Deus te salve as nuvens e a lua
O sol nos avistou
Deus te salve a estrela
Que nas águas morou.

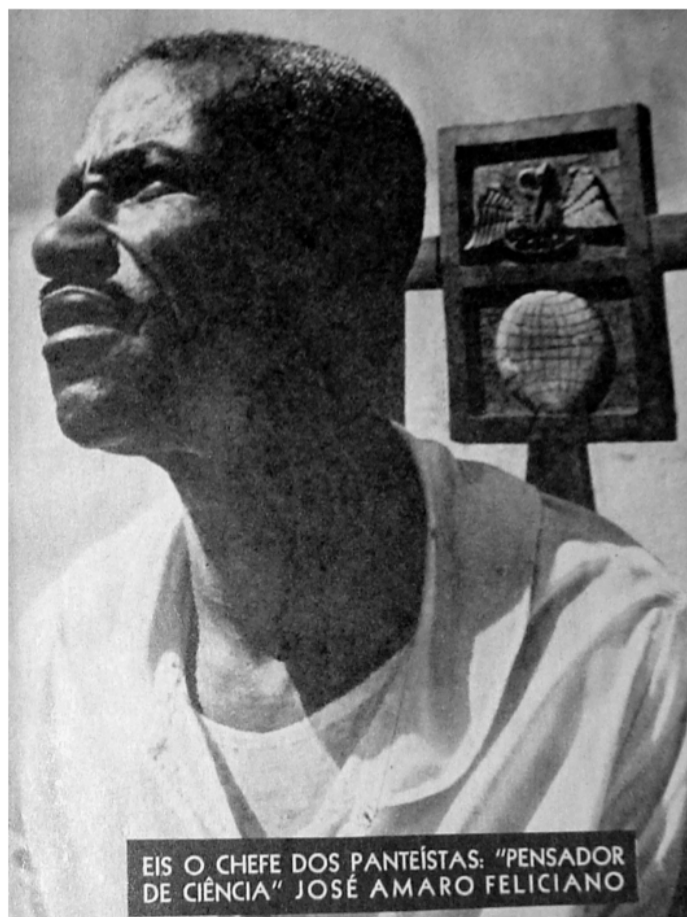


Figura 35: Fotografia de José Amaro Feliciano, por Pierre Verger. Fonte: Fundação Pierre Verger.

O “Círculo Deus e Verdade em Adoração aos Planetas” teve as suas atividades cessadas por portaria de 13 de fevereiro de 1938 da Secretaria de Segurança Pública. Seus dois templos foram fechados ao culto, mas a ideia, esta permaneceu alimentada pela mesma chama do *cérebro atormentado* de José Amaro Feliciano – o “Pensador de Ciência,” como ele se intitula. E para manter a seu derredor discípulos, malgrado tudo, transformou o seu templo principal em escola primária e voltou a uma antiga profissão já ensaiada: mestre-escola, algo que lhe conservou alunos e que o manteve “mestre,” “pensador de Ciência.” Agora, *com a volta dos direitos constitucionais e a liberdade de credo, regressa ele da sua viagem pelas letras primárias e volta ao país do sonho*. Não mais em Beberibe, não mais no Fundão, que os seus pensamentos procuram maior campo, mais espaço e a sua catequese mais crentes. Ei-lo agora na Estrada da Várzea, rodeado dos seus antigos amigos, acrescida a sua seita de novas concepções, mais complexo ritual, adornos bordados em forma de estola para uso individual dos seus filiados, mais entalhes e novas esculturas, símbolos maçônicos, aztecas, egípcios, bisantinos e babilônicos, nova fonte milagrosa e nela quase ao lado de Netuno, São Severino dos Ramos.¹¹⁴

¹¹⁴ Fernandes & Verger 1949: 24-27, 32, 73, *passim*. Grifos meus.

O texto de Gonçalves Fernandes se vale de trechos dos folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista como documentos folclóricos da imaginação popular que demonstrariam, de forma poética, a propagação de uma epidemia de sugestão coletiva, cuja eclosão teria feito a fama de Bento, o Milagroso. A matéria estiliza, dessa maneira, as cores de um suposto sincretismo sem precedentes conforme uma versão pernambucana do surrealismo de Breton. Tal o personagem que descobre ser uma deformidade cerebral a solução para o enigma de Kaspar Hauser, no filme de Werner Herzog (1974), o médico-psiquiatra e folclorista afirma que as ideias do continuador do ofício de Bento de Beberibe mantinham-se alimentadas pela mesma chama de um “cérebro atormentado.” José Amaro Feliciano, que se autodenominava um “pensador de ciência,” é então descrito como um mestre doente, assim como o seriam os seus seguidores. As fotografias de Verger, que era membro ativo e admirador do candomblé, criam uma visibilidade distinta daquela forjada pelo próprio texto que as acompanha. Não é de se admirar, portanto, que a imagem da ovelha sacrificada tenha sido omitida na fotorreportagem. Verger se recusava veementemente a explorar imagísticas descontextualizadas, sendo esta a razão de sua não participação na polêmica que envolveu o cineasta francês Henri-Georges Clouzot que, em 1950, alegando ter descoberto os segredos do candomblé, publicou imagens inéditas dos rituais de iniciação em matéria sensacionalista na revista *Paris Match*.¹¹⁵

Nos folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista o contraponto se revela na narrativa como a simultaneidade de vozes e visadas que se entrelaçam, onde os poetas produzem relações de contraste entre os falares sem submetê-los ao crivo de uma sentença única, esclarecedora, como a pretendida pela monofonia de Gonçalves Fernandes. Se os folhetos humorizam o curandeiro, nem por isso poupam os médicos e as autoridades públicas de sua comicidade. Vendo-os na poesia, não encontramos o tom marcadamente exótico e extravagante da fotorreportagem, mas antes o registro poético de

¹¹⁵ Ver o livro de Fernando de Tacca (2009), onde a controvérsia envolvendo Henri-Georges Clouzot é revista a partir de diversas perspectivas, entre elas as de Pierre Verger, Roger Bastide e, sobretudo, pela via da memória dos praticantes de candomblé (e seus familiares) cujas imagens estamparam revistas e jornais de ampla circulação.

acontecimentos que recobram o seu próprio regime de verdade, como *rumores* versejados.

Lembra-nos Isabelle Stengers (1995) que o imperativo da racionalidade e da denúncia do charlatão se tornaram historicamente solidários: o charlatão passa a ser definido como alguém que afirma suas curas mediante provas, valendo-se do testemunho dos curados e da contraprova que o reitera – a consecutiva perseguição pelas autoridades públicas. Tal definição do charlatão demonstra a sua modernidade, pois sob o nome de efeito placebo, o poder curativo da confiança, da esperança, da “fé que salva” encontra-se encenado de forma sistemática nos protocolos que certificam um composto químico como medicamento.¹¹⁶ A medicina moderna, científica, reconhece oficialmente as virtudes da “fé que salva,” mas a reconhece de um modo negativo, à maneira de um efeito parasita que pode, caso seja desconsiderado, se transformar em obstáculo ao seu progresso. Sendo assim, o problema não se encontra, precisamente, no engano, mas no fato de que tais personagens controversos realmente curavam sem que tivessem a devida autorização para fazê-lo. A irracionalidade não identificará somente o charlatão, mas também o público que se permite ser levado a provar sua eficácia. Para dizê-lo à maneira de Jota Borges, parafraseando-o, pede-se ao público que resista e que se atenha à racionalidade da medicina, deixando de lado a *mesclagem* de artes curativas.

Isto posto, voltemos aos agenciamentos folheto-*mistério* e folheto-*arte* à luz do caso de Bento de Beberibe. Um dos significados da palavra *mistério*, talvez o menos lembrado quando a utilizamos, se relaciona com um corpo de conhecimentos que permitem o domínio de uma arte, técnica ou ciência, que ao leigo parecem intangíveis.¹¹⁷ Trata-se antes de uma qualidade do que de um segredo incompreensível. Neste sentido, a associação de artefatos como os almanaques, as orações impressas, canções, remédios caseiros e imagens de santos não configura apenas o agenciamento de artefatos em uma cultura material, refém da alegoria, mas ousaria dizer que se trata do agenciamento de conhecimentos-e-artefatos que se dá em locais como as bancas de feira e nos

¹¹⁶ Ver Pignarre (1999)

¹¹⁷ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2009, 1ª edição.

mercados, que aos olhos do observador-leigo parecem urdidos em uma antilogia esotérica.

Se muitos dos remédios são frutos da observação popular – o emprego de determinadas folhas, frutos ou raízes de comprovado valor medicinal, p.ex. –, inúmeros outros são apenas tabus ou fetiches que, por motivos ainda ignorados, vão se transmitindo de gerações a gerações, sempre revestidos dos mesmos mistérios. Aí terá o intérprete que recorrer a outros métodos para explicar os motivos pelos quais, apesar de nada existir que logicamente os justifiquem, tais remédios, muitas vezes, dão efeitos satisfatórios.¹¹⁸

Não foi por acaso que os folcloristas viram na “literatura oral” e nos folhetos uma via de entrada para o estudo da “mentalidade popular.” As estórias mentirosas, pilhérias e anedotas de inverossímil sucesso, como dizia Luís da Câmara Cascudo,¹¹⁹ tornaram possível ao folclorista e aos historiadores da medicina no Brasil a determinação de seu grau de civilização, demasiadamente religioso, fetichista e incauto.

Como um mal necessário e de certa forma útil, aceito pelo povo, acobertado pelas autoridades, vicejou no país, desde os primeiros anos, o curandeirismo, ou a Medicina dos conhecimentos vulgarizados, popularizados, adquiridos através do empirismo, da simples experiência prática. Os curandeiros negros, de ambos os sexos, também existiram no século XIX, como até hoje persistem. Aliam os conhecimentos rudimentares da Arte médica às práticas místicas e mágicas das macumbas e dos centros de baixo-espiritismo. E a homeopatia foi largamente preconizada pelos curadores. Proliferam no país os charlatães, nacionais e estrangeiros, indivíduos inescrupulosos, impostores. A terapêutica popular, folclórica, efetuou-se através de rezas, benzeduras, visões, augúrios, palavras cabalísticas, passes espíritas, simpatias, despachos, amuletos, imagens, bentinhos, patuás, ex-votos, fetiches, e toda uma vasta gama de componentes dos reinos animal, vegetal e mineral, desde as garrafadas, chás e infusões aos objetos mais esdrúxulos e geralmente destituídos de qualquer ação medicinal.¹²⁰

¹¹⁸ Martins *apud* Campos 1967: 144

¹¹⁹ Cascudo 1954: 575

¹²⁰ Santos Filho 1991: 346, 442, *passim*

Para Eduardo Campos (1967), são esses os motivos da tardia penetração da medicina na região Nordeste e no sertão, sobretudo. Diz o autor que o médico não os impressionava, preferindo o sertanejo a atenção dos curandeiros e as garrafadas e permanecendo indiferente à modernidade que chegava pela radiodifusão, pela imprensa e pelo cinema (vide fig. 27). Stelio Marras contrapõe-se a tais enunciados, pois “mesmo a concepção naturalista da doença e, por decorrência, o encaminhamento da sua cura, também fornecem imagens ao paciente que fará uso do medicamento,” isto é, mesmo a aceitação dos princípios científicos de cura requer o estabelecimento de um tipo de confiança ou influência, em suma, de persuasão, “e portanto a atividade do espírito.”¹²¹

É o que nos mostra, por exemplo, o filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, cuja história se passa no sertão nordestino no ano de 1942. Johann é um alemão que, fugindo da II Guerra Mundial, vem ao Brasil para trabalhar como vendedor de aspirinas no interior do Nordeste. Dirigindo o seu caminhão, ele conhece Ranulpho, que sonha tentar a vida nas grandes cidades. Os dois viajam pelos vilarejos do sertão exibindo os filmes promocionais do medicamento para pessoas que até então não conheciam o cinema e tampouco as aspirinas.

– “Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo, com esse povo atrasado?” Pergunta Ranulpho.

Tem início a projeção do filme...

– “A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro, ainda pouco informado, como produto inequívoco de virtudes humanas. Nela se encontram, à primeira vista, os exemplos de disciplina, de pertinácia, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora... Acabou o carnaval! Já não resta mais em nosso espírito, senão a doce lembrança da alegria passada. São as consequências dos prazeres do homem, da fadiga, das danças e do abuso de bebidas alcoólicas.”

¹²¹ Marras 2004: 329



Figura 36: Cena do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*. 2005.
Direção de Marcelo Gomes.

– “Mas fossem assim todos os males do mundo... Este, ao menos, tem remédio pronto e imediato. Na hora da dor, não perca a cabeça. Tome aspirina e mostre que tem cabeça!”



Figura 37: Cena do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*. 2005.
Direção de Marcelo Gomes.

– “Quer quantas caixinhas?”
– “Vai passar o filme de novo?” Pergunta o sertanejo.
– “Pensa que é festa?”
– “Quero caixa, não. Quero o filme!”

Seguindo viagem, Johann estaciona o caminhão próximo a uma casa para oferecer as aspirinas. Ao descer, é surpreendido por uma cobra, sendo por ela picado. Os moradores vêm ao seu encontro, oferecendo-lhe o tratamento de que dispunham: uma meizinha com raiz de mandacaru acompanhada de um rosário. Em repouso, Johann pede a Ranulpho que lhe conte uma história.



Figura 38: Cena do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*. 2005. Direção de Marcelo Gomes.

- “Falar a verdade ou a mentira?”
- “Por quê?” Pergunta o alemão.
- “A verdade é 250, agora a mentira é 400.”

Partem para Triunfo, em Pernambuco, a cidade natal de Ranulpho.

- “Os filmes são muito bem feitos. Eles impressionam muito. Uma pessoa que nunca teve dor de cabeça vai começar a ter, somente para tomar remédio.” Garantia Johann a um empresário local interessado em se associar ao comércio das aspirinas.

- “Parece que tem uma guerra que explodiu na minha cabeça, moço.”
- “Quer uma aspirina Ranulpho?”
- “Já tomei vários desse negócio, não adianta nada comigo, não.”

A história contada pelos filmes encantava Ranulpho, mas não o persuadia quanto à eficácia do medicamento, assim como havia se passado com o sertanejo que entrou na fila da venda de aspirinas apenas para perguntar se o filme seria novamente exibido. Inócua para alguns, eficaz para outros, foi assim que a venda de aspirinas passou a partilhar o espaço medicamentoso com as mezinhas, rosários e garrafadas indicadas por curandeiros.



Partimos da epígrafe de Jean Rouch. Nela, o etnógrafo-cineasta define o *cinéma-vérité* com um cinema de mentiras e o bom contador de histórias como aquele que é capaz de tornar a mentira mais verdadeira que a realidade. O que está em cena? Uma crítica dirigida à primazia da verdade. A alternativa consistindo, portanto, na desativação da ilusão e do engano. O que se contesta é a necessidade de conferir inteligibilidade aos fenômenos por conceitos exteriores aos mesmos. A aposta de Jean Rouch está em tratar o pensamento e as práticas dos povos africanos com base nos próprios termos por eles empregados.¹²² Daí a consonância com esta dissertação, quando nela se propõe um experimento de leitura da poesia que se baseia nas instruções de poetas como Jota Borges e José Costa Leite. Ambos os poetas falam de algo que se poderia definir como a eficácia da poesia: faz rir e *desarnar*, ativar e avivar a percepção. O bom poeta, como bom contador de histórias que é, forja verdades para as suas *mentiras*. Assim o fazem os folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, quando humorizam tanto os médicos quanto o curandeiro e exibem as suas vicissitudes, revezes e infortúnios, pois “as pessoas são como as rimas, quando igualadas, dão mais prazer.”¹²³

¹²² Sztutman (2009).

¹²³ J. Borges *s.d.*: 100

Resta por divisar todo esse emaranhado de referências ao universo indígena e à jusante dos três afluentes que teriam desaguado no curso do brasileiro – ameríndios, africanos e europeus –, que surgem tanto na narração poética quanto nos estudos literários e de folcloristas. Pontos conectivos e de convergência, disjunção e alternância que, por um lado, revelam um vasto campo inexplorado pela antropologia mas que, por outro, é tomado como lugar e imagem de fundação da cosmogonia que informa o entendimento sobre um povo dito supersticioso e mitômano. Aqui se tentou apanhar esses pontos pelo movimento da fortuna crítica de algumas fontes historiográficas e poéticas com o intuito de explorar outras leituras possíveis acerca da poesia dos folhetos de cordel. Nesse caminho o curandeiro faz-se intercessor dessa visada justamente por sua experiência-limite que transvaza a veridicidade presumida pelos estudiosos que o descrevem como exímio impostor, *ciarlatani*, contador de histórias cujo poder de influência é capaz de curar. O poeta, segundo nos dizem os relatos colhidos ao longo da pesquisa, é antes um *traduttore inventore* que fala daquilo que poderia ter acontecido, do que aconteceu ou poderá acontecer, fabricando histórias enquanto as desrealiza e as transforma em poesias humoradas, fazendo proliferar as verdades por *meio* da *mentira* como eixo, dispositivo e ferramenta conceitual.



{ Conclusão }

Falando a respeito da poesia, sempre na Gaia Ciência, Nietzsche afirma haver quem procure a origem, Ursprung, da poesia, quando na verdade não há Ursprung da poesia, há somente uma invenção da poesia. Um dia alguém teve a ideia bastante curiosa de utilizar um certo número de propriedades rítmicas ou musicais da linguagem para falar, para impor suas palavras, para estabelecer através de suas palavras uma certa relação de poder sobre os outros. Também a poesia foi inventada ou fabricada. À solenidade de origem, é necessário opor a pequenez meticulosa e inconfessável dessas fabricações, dessas invenções.

A verdade e as formas jurídicas, MICHEL FOUCAULT

No decorrer deste trabalho, procurei costurar diferentes experiências etnográficas com três modos de dizer e fazer ver os folhetos de cordel. Uma variedade considerável de materiais e de temporalidades interveio na tentativa de reconstituir e explicitar as relações que os enredam dentro e fora do Arquivo IEB-USP: como artefatos de colecionismo, problematizando os termos em que se dá a sua preservação, classificação e entendimento; como agentes de socialidade, cujo estilo poético se refrata noutros meios de propagação e em novos mercados; e, por fim, como espaços de reflexão poética acerca de acontecimentos, *rumores, modas, curiosidades e mentiras*, de onde se podem extrair interpretações alternativas àquelas que constam no rol dos nossos fósseis teóricos.¹

Na Parte I, tracei um panorama da vida de arquivo pelo prisma dos folhetos de cordel. Seguindo-os de perto, levaram-me ao encontro de intelectuais modernistas que os colecionaram e às pesquisas acadêmicas, mas também a

¹ Tomo de empréstimo a expressão de Roy Wagner (2010: 13).

alguns dos poetas-autores desses folhetos. A pesquisa se dirigiu à Pernambuco, às suas feiras, mercados, outros arquivos e coleções, onde pude estabelecer contato direto com poetas e apreciadores, os sabedores nativos da poética. O deslocamento do olhar classificatório-arquivístico para o olhar etnográfico produziu uma dupla transformação: no objeto (folheto) e no pesquisador, divisando-se assim outras experiências aquém e além do Arquivo.

A Parte II narrou os percalços da pesquisa a partir de uma interrogação que surge dessa mudança de ambiente: como se faz uma etnografia da poesia? A incerteza perante uma lacuna disciplinar, tanto na antropologia como na minha formação acadêmica, ganhou os contornos e os dizeres da esfinge: decifra-me ou te devoro! Pude avançar no rastro dos trabalhos precedentes e, principalmente, devido ao período de pesquisa neste outro campo, em Pernambuco. Tal uma quimera, compósito híbrido, surgiu a feição de uma leitura alternativa da poesia dos folhetos de cordel. Leitura que tentou não limitar a ecologia dos saberes aos signos, à matéria do escrito ou às glosas da exegese, mas, ao contrário, a inseminou e conectou aos pontos de intersecção que perpassaram todo o percurso etnográfico.

As verdades da *mentira* foram o tema e o problema da Parte III. Alinhavam-se nela alguns elementos dispersos no decorrer do trabalho, em detrimento de outros incontáveis que ficaram pelo caminho, com o intuito de explicitar o funcionamento da formação discursiva nacional-popular – pedra angular dos estudos do folclore, do Movimento Modernista de 1922, do Movimento Regionalista de 1926 e do próprio Movimento Armorial – e a sua incidência no entendimento da poesia dos folhetos de cordel. Procurei cercar de perguntas os vieses ofuscantes do folclore, da crença e dos predicados atribuídos à poesia, optando por um convite a ver de modo diferente um objeto que se costuma segmentar em aportes teóricos e disciplinares específicos, como os da Antropologia, da área de Letras e do – ora finado, ora redivivo – Folclore. Matéria de concernimento, já o dizia Bruno Latour (2004).

São tantos os juízos ambivalentes acerca dos folhetos de cordel que ao propor outras visadas o pesquisador dá-se conta de que são muitos os nós a desatar. A ausência nos livros de história da literatura brasileira se justifica quando se reconhece o seu caráter extraoficial, embora a conotação de literatura

oficiosa também esteja muito distante de uma justa definição etnográfica de sua textualidade em termos positivos. Enquanto se afirma que os folhetos são “os melhores documentos da vida sertaneja de outrora”² e que neles se encontram “valiosas informações de interesse histórico, etnográfico e sociológico,”³ persiste a atribuição de predicados que vão no sentido contrário e que imprimem aos poetas, ao público, aos personagens, acontecimentos e saberes veresados os vereditos da superstição e da crença. Os estudos do imaginário, das ideologias e dos regimes simbólicos encontraram aí um de seus alvos preferenciais e colaboram para a sobrevida de métodos que amplificam o silêncio daqueles de quem se fala. Ao afirmar a incapacidade reflexiva ou a inconsciência das leis que regeriam a vida dos informantes, justifica-se a função do observador como o decifrador dos enigmas da cultura.

Ao longo da dissertação, demonstra-se a participação desses juízos na constituição de “um arquivo de imagens e enunciados, de um estoque de verdades, de uma visibilidade e de uma dizibilidade do Nordeste,”⁴ colocando-os em situação de contraste com os versos e as falas de poetas de cordel. Trata-se de uma simetrização explanatória forjada pelo entrecruzamento de um lugar de visibilidade dos ditos supersticiosos com um campo poético de dizibilidade da *mentira*. Os folhetos que versam casos de cura e outros acontecimentos controversos permitiram entrever, justamente, algumas das definições convencionais atribuídas a esta poética e ao seu público nordestino, sendo por isso elementos-chave para uma crítica etnográfica de fontes historiográficas e acadêmicas que os tomaram como objetos de estudo.

Este trabalho, de tom marcadamente ensaístico, se apoia na invenção etnográfica da *mentira* como alternativa analítica a fim de evitar a sua literalização ou redução aos termos das ideologias de que dispomos,⁵ tais aquelas que orientaram o estudo das mentalidades pelos folcloristas e a acusação do charlatanismo como engano e ilusão na história da medicina. Trata-se de um exercício de reversão que se inspirou nas instruções de poetas como J. Borges, fazendo-se assim outra leitura dos folhetos de cordel. Ao tomar a *mentira*

² Cascudo 1984: 110-11

³ Freyre *apud* Campos 1959: 10

⁴ Albuquerque Jr. 1999: 32

⁵ Cf. Wagner (2010: 66) e Hansen (2004: 64).

como elemento nuclear dos folhetos cabe advertir, novamente, que essa leitura não pretendeu fixar uma verdade, tampouco uma tese, mas antes uma hipótese reflexiva que poderá ser rejeitada, inclusive, por outros poetas de cordel. O constrangimento das escolhas pede que se tenha uma, que poderiam ser muitas outras, vias de entrada a esse universo, assim como em qualquer outro caso etnográfico. Aqui, a via privilegiada é sobretudo nativa, embora diretamente referida a trabalhos como os de Jean Rouch e Pierre Clastres (2003), este que certa vez apontou o equívoco de se tomar muito a sério o que os mitos têm a dizer sob o risco de avaliar mal a dimensão humorada de seu pensamento. Consonâncias, entre as quais se fez ouvir a de Mikhail Bakhtin (1993), que demonstrara a incompreensão da comicidade presente nas imagens grotescas, que foram interpretadas com absoluta seriedade e unilateralidade, razão pela qual se tornaram falsas e anódinas.

No sentido etimológico em que o poeta é um fabricante⁶ repousa uma homologia inversa com o fazer antropológico. O poeta de cordel fabrica as suas histórias ao desrealizar a realidade e os acontecimentos que viu ou ouviu alguém dizer, entretecendo-os com *mentiras* e acréscimos de *retoques* que não se pretendem verdadeiros, mas que, ao seu modo, não deixam de sê-lo. Nossos projetos de pesquisa têm início com a fabricação de uma realidade que não subsiste ao contraste experienciado na pesquisa de campo, pois se alteram e se refazem no itinerário incerto da etnografia, embora se diga que o campo é o local em que são descobertos os termos nativos que tentávamos apreender desde o início. Ao fim e ao cabo, é preciso narrar essa conjunção de adventos e achados, situando-a no debate acadêmico que cuida de temas afins. Ao fazê-lo, traímos? Os poetas que participaram desta dissertação talvez dissessem que não, afinal, contadores de histórias, *traduttori inventori*, traduzem tanto quanto reinventam.



⁶ Cf. Stengers & Prigogine (1986: 374).

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABU-LUGHOD, Lila. 1986. *Veiled sentiments: honor and poetry in a Bedouin society*. Berkeley: University of California Press.
- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval M. 1999. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 4ª edição.
- ANDRADE, Mário de. 1963. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- _____. 1985. *Namoros com a medicina*. São Paulo/Belo Horizonte: Martins-Itatiaia.
- ANDRADE, Oswald de. 2008 [1945]. *Marco Zero II: chão*. São Paulo: Globo.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. 1961. *Medicina rústica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- ARTE EM REVISTA. 1980. número 3, março. São Paulo: Kairós Livraria e Editora.
- BAKHTIN, Mikhail. 1993. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília: UNB.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2004. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo (FFLCH-PPGAS-USP), São Paulo.
- BARROS, Manoel de. 1998. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 1991. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1982. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BASQUES, Messias. 2011. "O riso como expressão do entendimento: do bergsonianismo à antropologia." *Scientiae Studia - Revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência*, v.9, n.1, no prelo.
- _____. 2010a. Resenha de "Esclavos de la ciudad letrada: esclavitud, escritura y colonialismo em Lima (1650-1700)," *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 15 (2), pp. 502-503.
- _____. 2010b. Resenha de "Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética," *Revista de Antropologia*, 53 (1), jan.-jun., pp. 381-395.
- _____. 2010c. "Uma antropologia das coisas: etnografia e método." *Espaço Ameríndio*, v. 4, n. 1, pp.150-165.
- BASSO, Ellen. 1985. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- BASTIDE, Roger. 1960. *Les religions africaines au Brésil: vers une sociologie des interprétations de civilisations*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BATESON, Gregory. 2010. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). 1997. *ABC do IEB. Guia Geral do Acervo*. São Paulo: Edusp.

- BARNARD, Alan & SPENCER, Jonathan. 2010. *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London and New York: Routledge.
- BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal Art as performance*. Rowley, Mass.: Newbury House Publishers.
- _____. 1986. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard; SHERZER, Joel. 1975. "The Ethnography of speaking". *Annual Reviews of Anthropology*, Palo Alto, v. 4.
- BENVENISTE, Emile. 1969. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes, tome 1: Economie, parenté, société*. Paris: Les Editions de Minuit.
- BERGSON, Henri. 1946 [1911]. "On the Pragmatism of William James: truth and reality," in *The creative mind*. New York: Philosophical Library.
- _____. 2001. *A Evolução Criadora*. Lisboa, Edições 70.
- _____. 2006. "A Intuição Filosófica". in *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes.
- BERNUCCI, Leopoldo. 1989. *A imitação dos sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp.
- BÍBLIA SAGRADA. 2003. São Paulo: Editora Vida.
- BICALHO, Charles. 2010. Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, UFMG.
- BIONDI, Karina; MARQUES, Adalton. 2010. "Memória e historicidade em dois 'comandos' prisionais," *Lua Nova*, n.79, pp. 39-70.
- BOLLE, Willi. 2007. "O Brasil jagunço: retórica e poética," *Revista do IEB*, 44, pp. 141-158.
- BONNET, Jacques (org.). 1981. *Georges Dumézil*. Paris: Pandora.
- BORGES, Jorge Luis. 2007. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. 2003. *O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre, Editora Zouk.
- BOYER, Pascal. 1990. *Tradition as truth and communication: a cognitive description of traditional discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2001. *Religion explained: the evolutionary origins of religious thought*. London: Random House, New York: Basic Books.
- CALDEIRA, João Ricardo de Castro. 2002. *IEB: origem e significado*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado
- CAMPOS, Eduardo. 1967. *Medicina popular do Nordeste: superstições, credices e mezinhas*. Rio de Janeiro: Cruzeiro.
- CANDIDO, Antonio. 1976. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional.
- _____. 1980. "A nova narrativa," in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- _____. 1995. "O direito à literatura," in *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1998. "Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução," *Mana*, 4:1, pp. 7-22.
- _____. 2009. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.
- CARVALHO, Antonio Duarte de. 2003. *Curandeirismo e medicina no Brasil: acontecimentos e narrativas*. João Pessoa: Anpuh.

- CATON, Steven Charles. 1990. *Peaks of Yemen I Summon: poetry as cultural practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CERTEAU, Michel de. 1998. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 3ª edição.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2009. "Os poetas". *Folha de São Paulo*. 18/01/2009.
- _____. 2008. Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia Ocidental. Tese de doutorado, Museu Nacional (MN-PPGAS-UFRJ), Rio de Janeiro.
- _____. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios," *Mana*, 12(1), p.105-134.
- CHARBONNIER, Georges. 1989. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus.
- CHENG, François. 1979. *Vide et plein, Le langage pictural chinois*. Paris: Seuil.
- CLASTRES, Hélène. 1978. *A terra sem mal*. São Paulo: Brasiliense.
- CLASTRES, Pierre. 2003 [1967]. "De que riem os índios?" in *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 2003 [1973]. "O dever da palavra" in *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify.
- COUCEIRO, Sylvia Costa. 2004. "Médicos e charlatões: conflitos e convivências em torno do poder de cura no Recife dos anos 1920," *Mneme*, n.10, v.5, pp. 1-17
- CUNHA, Euclides da. 2002 [1902]. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CUNHA, Olívia. 2009. "Uma Colônia de Espíritos: cartografias (in)visíveis das transformações sociais em Camagüey". Texto apresentado no evento *Territórios Sensíveis: Diferença, Agência e Transgressão*; PPGAS-MN.
- _____. 2005. "Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.36, p.7-32.
- _____. 2004. "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo." *Mana*, 10 (2), pp. 287-322
- DALMASO, Flávia Freire. 2009. A magia em Jacmel: uma leitura crítica da literatura sobre o vodu haitiano à luz de uma experiência etnográfica. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, PPGAS-Museu Nacional.
- DEGUY, Michel. 2004. *A rosa das línguas*. São Paulo: 7 Letras.
- DE LA RÛE, E. Aubert. 1957. *Brésil Aride, l'avie des la caatinga*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. 1998. *Foucault*. Lisboa: Vega, 2ª edição.
- _____. 2004. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. 1978. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2007. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, volumes 2 e 5. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2007 [1992]. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- _____. 2003. *Kafka, por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- DERÈZE, Gérard. 2005. "De la culture populaire au patrimoine immatériel." *Hermes*, 42, p. 47-53
- DERRIDA, Jacques. 2005. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- DESCOLA, Philippe. 2006. "Post-scriptum," in *As lanças do crepúsculo: relações jívaro na Alta Amazônia*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, pp. 465-68.
- DIMITROV, Eduardo. 2006. O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador" e "criatura." Dissertação de mestrado em Antropologia Social, FFLCH-USP.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. 2011. "Crer, o que significa?," *Ciência Hoje*. Disponível online: <http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/sentidos-do-mundo/crer-o-que-significa>, acesso em 14/05/2011
- FARAGE, Nádia. 1997. Flores da fala: práticas retóricas entre os Wapishana. Tese de doutorado, FFLCH-USP.
- FAUSTO, Carlos. 1992. "Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico," in CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- FERNANDES, Gonçalves. 1938. *O folclore mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FERNANDES, Gonçalves; VERGER, Pierre. 1949. "Adoradores de astros na várzea do Recife." *A Cigarra*, São Paulo, março, pp. 24-27, 32, 73.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. 1997. "As palavras em jogo: Macunaíma e o enredo dos signos," in *Macunaíma*, de Mário de Andrade; edição crítica organizada por Telê Porto Ancona Lopez. ALLCA XX.
- FOUCAULT, Michel. 1992 [1977]. "A vida dos homens infames" in *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- _____. 1963. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard.
- FREIRE, Wilson. 2008. *Cinquentinha, microcontos*. Recife: Livraria Expressa.
- FRYE, Northrop. 2006. *The educated imagination and other writings on critical theory, 1933-1963*. Canada: University of Toronto Press.
- _____. 1964. *The educated imagination*. Bloomington: Indiana University Press.
- GADELHA, Georgina da Silva. 2007. Os saberes do corpo: a "medicina caseira" e as práticas populares de cura no Ceará (1860-1919). Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Ceará.
- GALENO, Juvenal. 1969. *Medicina Caseira*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno; publicação póstuma.
- GEIGER, Amir. 2009. Entre o Etnográfico e o Nacional, a Memória; Entre o Sensível e o Inteligível, o Esquecimento - ou: Mario de Andrade como antropólogo batesoniano. Apresentação nas Quartas Indomáveis, PPGAS-UFSCar, mimeo.
- GEIGER, Amir. 1999. Uma antropologia sem *métier*: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro. Tese de doutorado em Antropologia Social, PPGAS-Museu Nacional.
- GELL, Alfred. 1988. "Technology and Magic," *Anthropology Today*, vol.4, n.2, Abril.

- _____. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. 1999. *The art of anthropology: essays and diagrams*. London: Athlone.
- GINZBURG, Carlo. 2007. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOLDMAN, Márcio. 2011. "O fim da antropologia," *Novos Estudos – CEBRAP*, n.89, março, pp. 195-211.
- _____. 2006. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.
- _____. 2003. "Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia." *Revista de Antropologia*, 46 (2), pp. 445-476.
- _____. 2000. "Resenha de HASTRUP, Kirsten. *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory*." *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 43, n. 2.
- GORDON, C. & SILVA, F. A. 2005. "Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP," *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 36, jul.-dez., pp. 93-110.
- GOODY, Jack. 1977. *Domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1979. *La raison graphique*. Paris: Editions de Minuit.
- _____. 1986. *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1993. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUATTARI, Félix. 1990 [1989]. *As três ecologias*. Campinas: Papirus.
- HANSEN, João Adolfo. 2000. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 1ª edição.
- _____. 2004. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- HATOUM, Milton. 2004. "Lições de parentesco: ficção e antropologia," in PEIXOTO *et. alii* (org.). *Antropologias, Histórias, Experiências*. São Paulo: Humanitas.
- HENARE, Amiria *et alii*. 2007. *Thinking through things: theorizing artifacts ethnographically*. London and New York: Routledge.
- HERZFELD, Michael. 2008. *Intimidade cultural: poética social no Estado-Nação*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1988. *The poetics of manhood: contest and identity in a Cretan mountain village*. Princeton: Princeton University Press.
- HOLBRAAD, Martin. 2003. "Estimando a necessidade: os oráculos de Ifá e a verdade em Havana". *Mana*, v. 9, n.2, p. 39-77.
- HYMES, Dell H. 2003. *Now I know only so far: essays in ethnopoetics*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- _____. 1987. "Anthologies and Narrators," in SWANN e KRUPAT (orgs.). *Recovering the Wont*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.

- INGOLD, Tim. 2008. "Tres en uno: cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura," in SÁNCHEZ-CRIADO, T. (ed.). *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 2. Madrid: AIBR.
- _____. 2007. *Lines: a brief history*. New York: Routledge.
- _____. 2000. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling, and skill*. London: Routledge.
- _____. (org.). 1996. *Key debates in anthropology*. London: Routledge.
- _____. (ed.). 1994. *Companion encyclopedia of Anthropology*. London and New York: Routledge.
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- JULLIEN, François. 2000. *Um sábio não tem ideia*. São Paulo: Martins Fontes.
- JULLIEN, François; TODD, Jane Marie. 2009. *The great image has no form, or, On the nonobject through painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAGROU, Elsie. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks.
- _____. 2005. Uma reflexão sobre agência e alteridade na produção e percepção de imagens entre os Kaxinawa. Mimeo.
- LEMO FILHO. 1960. *Clã do açúcar*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- LATOUR, Bruno. 1986. "Visualisation and Cognition: Thinking with Eyes and Hands." in KUKLICK (ed.). *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6, pp. 1-40.
- _____. 1988. *La vie de laboratoire: la production des faits scientifiques*. La Découverte, Paris.
- _____. 2000 [1996]. "Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções." in BARATIN, Marc, JACOB, Christian. *O Poder das Bibliotecas: a memória dos livros no ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- _____. 2002 [1984]. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: Edusc.
- _____. 2004 [1991]. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2007 [1962]. *O pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus.
- _____. 2007 [1949b]. "A eficácia simbólica," in *Antropologia Estrutural*, Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 2006 [1968]. "Do mito ao romance," in *Mitológicas*, v.III – *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 2004. *Mitológicas*, v. I – *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 1993. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. 1949a. "O feiticeiro e a sua magia," *Les Temps Modernes*, ano 4, n.41, p.3-24.
- _____. 1958. "La structure des mythes," in *Antropologie Structurale*. Paris: Plon.
- _____. 1979. "Science: forever incomplete," *Society*, Jan/Feb.
- L'HOMME – *Revue Française d'anthropologie*. 2003. Image et Anthropologie. Paris: Seuil.
- LISPECTOR, Clarice. 1978. *A hora da estrela*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

- LOPEZ, Telê P.A. 1972. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades.
- LOYOLA, Maria Andréia. 1984. *Médicos e curandeiros*. São Paulo: Difel.
- MANIGLIER, Patrice. 2008. Bergson Structuralist? Beyond the foucauldian opposition between life and concept. mimeo.
- MARQUES, Ana Claudia. 2002. *Intrigas e Questões. Vingança de Família e tramas sociais no Sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- MARRAS, Stelio. 2004. *A propósito de águas virtuosas: formação e ocorrências de uma estação balneária no Brasil*. BH: UFMG.
- MAUSS, Marcel. 1993 [1967]. *Manual de etnografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- MAYNARD, Kent; CAHNMANN-TAYLOR, Melisa. 2010. "Anthropology at the Edge of Words: Where poetry and ethnography meet," *Anthropology and Humanism*, vol. 35, pp. 2-19.
- MEDEIROS, Sérgio. 1997. "Do canto primordial ao poema contemporâneo e vice-versa," *Travessia*, n.34-35, pp.169-176.
- _____. 2001. *Xamanismo e experimentação: a obra de John Cage*. mimeo.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário. 2003. "Voices on paper: multimodal texts and indigenous literacy in Brazil," *Social Semiotics*, vol.13, n.1.
- MELETINSKII, Eleasar. 2000. *The Poetics of Myth*. New York and London: Routledge.
- MONTES, Maria Lúcia. 2005. "O antiquário e o humanista," in *Coleção Giuseppe Baccaro: a arte de ver o mundo*. Recife: Bandepe, pp.9-12.
- MOUTU, Andrew. 2007. "Collection as a way of being," in HENARE, Amiria *et alii* (ed.) *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge, pp. 93-112.
- NASCIMENTO, Marco. 1996. "Tromboni de S. Toré: ritual e etnicidade entre povos indígenas do Nordeste: o caso Kiriri," in MAUÉS, R.H. (org.). *Anais da III Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste*. Belém: Edufpa, pp. 265-284.
- NORRIS, Christopher. 1993. *The truth about postmodernism*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- NUNES, Benedito. 1969. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEN, Ruben. 1993. "São Paulo, o Nordeste, e o Rio Grande do Sul," *Ensaio FEE*. Porto Alegre, 14(2), pp. 397-409.
- OVERING, Joanna. 1999. "Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica," *Mana*, abril, vol.5, no.1, p.81-107.
- _____. 1996. "Against the motion," in INGOLD, T. (org.). *Key debates in Anthropology*. London: Routledge, pp. 210-214.
- PAZ, Octavio. 1993. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo*. São Paulo: Perspectiva.
- PIGNARRE, Philippe. 1999. *O que é o medicamento: um objeto estranho entre ciência, mercado e sociedade*. São Paulo: Editora 34.
- PINO, Claudia A. & ZULAR, Roberto. 2007. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. 2004. "Traduzir as Mitológicas," in LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*, v. I – *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify.

- PLOTNITSKY, Arkady. 2002. *The knowable and the unknowable: modern science, nonclassical thought, and the "two cultures"*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- PORTER, Roy. 1993. "Expressando sua enfermidade: A linguagem da doença na Inglaterra Georgiana," in BURKE & PORTER (ed.). *Linguagem, Indivíduo e Sociedade – História Social da Linguagem*. São Paulo: Ed. UNESP.
- POUILLON, Jean. 1979. "Remarques sur le verbe croire," in IZARD M. *et alii* (ed.). *La fonction symbolique; essais d'anthropologie*. Paris: Gallimard.
- POUND, Ezra. 1976. *Arte da Poesia: Ensaios*. São Paulo: Cultrix.
- PRADO JR., Bento. 2006. "Entre Narciso e o colecionador, ou o ponto cego do criador," *Revista do IEB*, n.43, setembro, p.9-36.
- PRICE, Sally. 2010. "Rumo ao *mainstream*: trasladando autenticidades na arte," *R@U*, v.2, n.2, jun.-dez., pp.12-42.
- _____. 2007. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 2001. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press. 2ª edição.
- PROPP, Vladimir. 1970 [1928]. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- _____. 1983. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris: Gallimard.
- _____. 1984. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- RATTES, Kleyton. 2009. O mel que os outros faveiam: Guimarães Rosa e a antropologia. PPGAS - Museu Nacional, Dissertação de mestrado.
- REED, Adam. 2006. "Unfolding Documents" in RILES, A. (ed.). *Documents: Artifacts of modern knowledge*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006.
- REINALDO, G. 2008. "A cura pela palavra: Aristeu e Guimarães Rosa," *Ângulo* 115, p. 82-88.
- RELA, P. R.; GOMES, F. F.; THOMÉ, L. E.; KODAMA, Y. 2008. "Recuperação de um acervo: uso da Radiação Gama (Cobalto 60) na descontaminação de objetos do acervo do IEB-USP," *Revista do IEB*, n. 46, fevereiro, p. 285-292.
- RIBEIRO, Berta. 1989. "Museu e memória: reflexões sobre o colecionamento." *Ciências em Museus*, Belém, 1(2): 109-122
- RISÉRIO, Antônio. 2009. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- _____. 1996. *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____. 1993. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago.
- ROE, Peter. 1988. "The Josho Nahuambo are all wet and undercooked: Shipibo views of the whiteman and the Incas in myth, legend and history," in HILL (org.). *Rethinking History and Myth. Indigenous Perspectives on the Past*. Chicago: University of Illinois Press, pp. 107-135.
- ROSA, João Guimarães. 2006. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 2001. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- _____. 1986. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- _____. 1956. "Prefácio," in RÓNAI, P. *Antologia do conto Húngaro*. Rio de Janeiro, Artenova, pp. xxv-vi.
- ROUCH, Jean. 1971. "Entrevista," in LEVIN, R. *Documentary explorations: 15 interviews with filmmakers*. New York: Doubleday.
- SACKS, Oliver. 2007. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro. 1991. "Medicina popular e curandeirismo," in *História Geral da Medicina Brasileira*, v.1, São Paulo: Hucitec.
- _____. 1991. "Medicina pré-científica," in *História Geral da Medicina Brasileira*, v.2, SP: Hucitec.
- SARAMAGO, José. 1995. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAUTCHUK, João Miguel M. 2009. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese de doutorado em Antropologia, UNB.
- SEEGER, Anthony. 2004 [1987]. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2007. "Por que canta Anthony Seeger?" *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 404-405. Entrevista.
- SEVERI, Carlo. 2009. "Autoridades sin autor: Formas de la autoridad en las tradiciones orales." Mimeo.
- _____. 2004 [1996]. *La memoria ritual*. Quito: Abya Yala.
- _____. 2002. "Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language," *Social Anthropology*, n.10, v.1.
- SHERZER, Joel F. 1983. *Kuna Ways of Speaking*. Austin: University of Texas Press.
- SMITH, Barbara Herrnstein. 2002. *Crença e Resistência: a dinâmica da controvérsia intelectual contemporânea*. São Paulo: Unesp.
- SOUSA, Ana Paula. "Arte popular conquista novo status." *Folha de São Paulo*. 14 de março de 2010.
- STENGERS, Isabelle. 2002. *A invenção das ciências modernas*. São Paulo: Editora 34.
- STENGERS, Isabelle & NATHAN, Tobie. 1995. *Médecins et sorciers*. Paris: Les Empêcheurs de Penser em Rond.
- STENGERS, Isabelle & PRIGOGINE, Ilya. 1986. *La nouvelle alliance: métamorphose de la science*. Paris: Gallimard.
- STRATHERN, Marilyn. 1999. "No limite de uma certa linguagem," *Mana*, 5 (2).
- _____. 1998. *The gender of the gift*. Berkeley: UCLA Press
- _____. 1981. "Culture in a net bag: the manufacture of a subdiscipline in anthropology," *Man*, 16 (4): 665-88.
- SZTUTMAN, Renato. 2009a. "De caraíbas e morubixabas: a ação política ameríndia e seus personagens," *R@U*, São Carlos, v.1, jan./jun., p.16-45.
- _____. 2009b. "A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos* a *Petit à Petit*," *Devires*, v.6, n.1, pp. 108-125.
- _____. 2008. "O olhar desconcertante das estátuas africanas," in BORGES, C.; CAMPOS, G.; AISENGART, I. (Orgs.). *Alain Resnais: a revolução discreta da memória*. Rio de Janeiro: CCB, v. 1, pp. 21-26, 2008.

- TACCA, Fernando Cury de. 2009. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e o Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- TADDEI, Renzo Romano. 2005. Of clouds and streams, prophets and profits: the political semiotics of climate and water in the Brazilian Northeast. Tese de doutorado, Escola de Artes e Ciências, Columbia University.
- TAYLOR, Anne-Christine. 1995. "The soul's body and its states: an amazonian perspective on the nature of being human," *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2, pp. 201-215.
- TEDLOCK, Dennis. 1972. *Finding the Center. Narrative Poetry of the Zuni Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 1996. *Popol vuh: the Mayan book of the dawn of life*. Texas: University of Texas.
- TINHORÃO, José Ramos. 2005. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34.
- TOREN, Christina. 1999. *Mind, Materiality, and History: explorations in Fijian ethnography*. New York: Routledge.
- VALENTINI, Luísa. 2010. Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). Dissertação de mestrado em Antropologia, FFLCH-USP.
- VANZELLA, Patrícia *et alii*. 2008. "Incidência e categorização de ouvido absoluto em estudantes de música da Universidade de Brasília," *Anais do IV Simpósio de Cognição de Artes Musicais*, pp. 1-9.
- VERNANT, Jean-Pierre. 2001. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 1ª edição.
- VEYNE, Paul. 1988. *Did the Greeks believe in their myths?* Chicago: University of Chicago Press.
- VILLELA, Jorge. 2010a. "Moral da política e antropologia das relações de poder no sertão de Pernambuco," *Lua Nova*, v. 79, p. 163-199.
- _____. 2010b. "Apresentação," in BIONDI, K. *Junto e Misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Terceiro Nome.
- _____. 2004. "O Dinheiro e suas diversas faces nas eleições municipais em Pernambuco," *Mana*, vol. 11(1).
- VITAE/USP. 2004. *Museologia, roteiros práticos: parâmetros para a conservação de acervos*. São Paulo: Edusp.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato. 2007. *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002a. "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem," in *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, p.185-187.
- _____. 2002b. "O nativo relativo," *Mana*, Rio de Janeiro, n.8, v.1, p.113-148.
- WAGNER, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Revised and expanded edition. Chicago: Chicago University Press.
- _____. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.
- WAIZBORT, Leopoldo. 2009. "O ideólogo do folclore". *Caderno Mais!, Folha de São Paulo*, 15/11/2009.
- WANDERLEY, Eustórgio. *Tipos Populares do Recife Antigo*. Recife: Colégio Moderno, 1953-1954.

- YATES, Frances Amelia. 2007. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- ZUMTHOR, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

BIBLIOGRAFIA RELATIVA AOS FOLHETOS DE CORDEL

- ABREU, Márcia. 2002. "Relações entre folhetos de cordel e literatura erudita," *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218.
- _____. 1999. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras.
- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. 1979. Folhetos: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. FFLCH-USP.
- ALMEIDA, M.W.B. & TERRA, R. 1975. "Análise morfológica da literatura popular em verso: uma hipótese de trabalho," *Revista do IEB*, v. 16.
- ALVES, Alberto. 2001. *O cordel e suas histórias: medicina preventiva*. São Paulo: Abooks.
- ARANTES, Antonio. 1982. *O trabalho e a fala: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. São Paulo: Kairós/Funcamp.
- ARAÚJO, Antonio Amauri C. de. 1985. "Depoimento," in Centro Cultural São Paulo. *O cordel em São Paulo: texto e ilustração*.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. 1973. "O heroico e o messiânico na literatura de cordel," *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v.67, n.9.
- BASQUES, Messias. 2009. "Versos que curam: etnografia dos saberes de cura numa poética-visual," *RECIIS. Revista eletrônica de comunicação, informação & inovação em saúde*, Fiocruz, v. 3, p. 41-46.
- BATISTA, Abraão. 1989. *Literatura de cordel: antologia*. São Paulo: Global.
- BATISTA, Sebastião Nunes. 1971. *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- BELTRÃO, Luiz. 2001. *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação*. Porto Alegre: Edipucrs.
- BRASIL, Aléxia. 2006. Cordel: memória e comunicação em rede. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-São Paulo.
- BURKE, Peter. 2007. "Gravura popular brasileira," *Revista do IEB*, n.44, fevereiro.
- CAMPOS, Renato Carneiro. 1959. *Ideologia dos poetas populares*. Pernambuco: Fundaj.
- CANTEL, Raymond. 1993. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: CRLA.
- _____. 1972. *Temas da atualidade na literatura de cordel*. São Paulo: ECA/USP.
- CARVALHO, Gilmar de. 2001. *Xilogravura: doze escritos na madeira*. Fortaleza: Editora do Museu do Ceará.
- _____. 2000. *Desenho gráfico popular*. São Paulo: Cadernos do IEB.

- _____. 1995. "Xilogravura: os percursos da criação popular," *Revista do IEB*, n.39.
- CARVALHO, Rodrigues. 1967 [1903]. *O Cancioneiro do Norte*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- CASCUDO, Luís da Câmara. 2005. "Resumo biográfico dos cantadores: Leandro Gomes de Barros," in *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global.
- _____. 2001. *Locuções tradicionais no Brasil*. São Paulo: Global.
- _____. 1984. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- _____. 1978. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. 1971. *Ensaio de etnografia brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- CAVIGNAC, Julie. 1997. *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil. De l'histoire écrite au récit oral*. Paris, CNRS.
- _____. 2006. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal: Edufrn.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. 1985. *Cordel em São Paulo: texto e ilustração*.
- CURRAN, Mark. 2003 [1998]. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp.
- DANTAS SILVA, Leonardo. "Os ilustradores do folheto popular," in PENTEADO, J.C. (2008). *A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer.
- DEBS, Sylvie. 210. *Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. 2ª ed. Belo Horizonte : Editora C/Arte.
- _____. 2009. "Littérature de cordel et cinéma: Glauber Rocha et l'esthétique du cinema novo," in CLERC, J.M. (ed.). *Cinéma, littérature, adaptations*. Montpellier: Editions du CERS/ Institut de Sociocritique de Montpellier, pp. 101-117.
- DIEGUES, Manuel; SUASSUNA, Ariano *et alii*. 1986. *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo: Vila Rica.
- FALEIROS, Álvaro Silveira. 2006. "A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro," *Revista do IEB*, n.43, setembro, pp. 99-125.
- FARIAS JUNIOR, Jorge França. 2004. Um estudo sobre arte verbal: da performance do Cordel do Fogo Encantado ao *ethos* da cultura popular do sertão do Moxotó em Pernambuco. Dissertação de mestrado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- FERREIRA, Jerusa Pires. 1979. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec.
- GALENO, Juvenal. 1978 [1865]. *Lendas e Canções Populares*. Fortaleza, 4ª edição.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. 2001. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica.
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2007. "Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita," *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v.4, n.1, pp. 21-38.
- GUESSE, Erika Bergamasco. 2009. Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena: uma proposta de análise. Dissertação de mestrado em Estudos Literários, UNESP.
- HATA, Luli. 1999. O cordel das feiras às galerias. Dissertação de mestrado em Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

- J. BORGES. *s.d. Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros, Pernambuco. 298 p.
- _____. 1993. *Poesia e gravura de J. Borges*. Bezerros, Pernambuco. 199 p.
- _____. 2007. *J. Borges*. Introdução e seleção por Jeová Franklin. São Paulo: Hedra.
- LESSA, Orígenes. 1984. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LEWIN, Linda. 2007. "Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em O Desafio de Romano e Inácio em Patos (1874)," in MARQUES, A. (org.). *Conflitos, Política e Relações Pessoais*. Fortaleza/Campinas: UFC/Funcap/Pontes Editores, pp. 81-107.
- LIMA, Egídio de Oliveira. 1978. *Os folhetos de cordel*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.
- LUYTEN, Joseph Maria. 1981. *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*. São Paulo: Loyola.
- _____. 1992. *A notícia na literatura de cordel*. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. 2001. *Um século de literatura de cordel: bibliografia especializada sobre literatura popular em verso*. São Paulo: Studio.
- MACHADO, Franklin. 1982. *Cordel: xilogravura e ilustrações*. Rio de Janeiro: Editora Codecri.
- MATOS, Edilene. 2003. "O baú sertanejo de Villa-Lobos," *Revista FAPESP*, edição 84, fevereiro.
- _____. 2002. *A outra face dos Fundos Villa-Lobos: a poesia popular*. IEB-USP, mimeo.
- MENEZES, Diatahy. 2003. "Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil," *Habitus*, Goiânia, v.5, n.1, pp. 77-98.
- MEYER, Marlyse. 1980. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultural.
- MELO, Rosilene Alves. 2010. "Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo," *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.35, jan.-jun., pp. 93-102.
- PASTA Jr., José Antonio. 1980. "Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo," *Arte em Revista*, n.3, ano 2, pp. 28-34.
- PORFIRO, José Cláudio Mota. 1999. *Literatura de cordel, educação e formação da consciência crítica*. Tese de doutorado em Educação, UNICAMP.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. 1977. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Imago.
- QUEIROZ, Doralice Alves de. 2006. *Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG.
- RAMOS, Everardo. 2000. "A paisagem na xilogravura nordestina: conquista e transfiguração do espaço," in SALGUEIRO, H.A. (Ed.) *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, e evolução do olhar*, São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte.
- _____. 2005. *Du marché au marchand. La gravure populaire brésilienne*. Gravelines: Musée du Dessin et de L'Estampe Originale.
- ROMERO, Sílvio. 2002 [1883]. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy.
- _____. 1977 [1888]. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes.

- SALES ANDRADE, Cláudio Henrique. 2008. Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, FFLCH-USP.
- SALLES, Vicente. 1985. *Repente e Cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. 2009. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Unicamp.
- SLATER, Candace. 1984 [1982]. *A Vida no barbante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, Liêdo. 1976. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes.
- SOUZA, Vander Lúcio de. 2008. Caminho do boi, caminho do homem: o léxico de Aguas Vermelhas – Norte de Minas. Dissertação de mestrado em Linguística, Faculdade de Letras, UFMG.
- STINGHEN, Marcela Guasque. Padre Cícero: a canonização popular. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 2000.
- SUASSUNA, Ariano. 1975. "A Arte Armorial," *Jornal da Semana*, Recife, 20 maio de 1975.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. 1981. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. A sede do IEB, entrada.
2. O Arquivo, sala de consulta.
3. O Arquivo, guarda do acervo.
4. Capa do folheto “Bento, o milagroso de Beberibe,” de Leandro Gomes de Barros, 1912.
5. Capa do folheto “Manoelina benzendo um paralytico,” sem autor e data.
6. Contracapa do folheto “Manoelina benzendo um paralytico,” sem autor e data, com acréscimo do recorte de jornal “A santa de Coqueiros às voltas com a polícia.”
7. Cartaz da “Caravana da Saúde – Viagem dos Poetas ao Brasil,” Olinda (PE), 1994.
8. Memorial de J. Borges, Bezerras (PE).
9. Sala de impressão de folhetos no Memorial de J. Borges, Bezerras (PE).
10. “J. Borges e o teatrólogo pernambucano Ariano Suassuna,” Olinda (PE), 2003.
11. “J. Borges com o amigo Giuseppe Baccaro, colecionador e artista plástico,” Olinda (PE), 2003.
12. Sequência sem título, com J. Borges.
13. Fotografia sem título, com J. Borges.
14. “O contador de mentiras,” xilogravura de J. Borges, 2005.
15. Capa do folheto “Doutor Raiz e as Ervas Milagrosas,” de Delarme Monteiro da Silva, sem data.
16. Capa do folheto “O leite da Janaguba e a cura do câncer,” de Pedro Bandeira, 1977.
17. Fotografia dos poetas José Costa Leite, José Honório e Marco Haurélio no evento comemorativo “A letra e a voz,” Ano da França no Brasil – 7º Festival Recifense de Literatura. Livraria Cultura, Recife, 22 de agosto de 2009.
18. “O poeta com o seu banco de cordéis na Feira de Itambé (PE),” 1999.
19. Convite do lançamento do livro ABC da Sacanagem, do poeta José Costa Leite. Casa da Cultura, Pernambuco, 2007.
20. “Le carnaval de GravOlinda,” 2006.
21. “Banca da Neva,” Mercado de São José, Recife (PE), 2011.
22. 10ª edição da Fenearte – Feira Nacional de Negócios do Artesanato, 2009.
23. Imagem sem título, 12ª edição da Fenearte, 2011.
24. Vendedor de folhetos na Feira de Caruaru (PE), 2007.
25. Anúncio da novela “Cordel Encantado,” 2011.
26. Capa do folheto “Medicina Prática Sertaneja,” de Manoel Nunes Pereira, sem data.

27. Página 1, folheto “Medicina Prática Sertaneja,” de Manoel Nunes Pereira, sem data.
28. “A Pilheria,” revista, 1925, n. 212.
29. Capa do folheto “Bento, o milagroso de Beberibe,” de Leandro Gomes de Barros, 1912.
30. Capa do folheto “Os milagres do Bento de Beberibe e o enterro da medicina!”, de Francisco das Chagas Batista, 1913.
31. Fotografia “O busto do milagroso,” de Pierre Verger, 1949.
32. Fotografia “Os adoradores de astros desfilam pelas ruas da cidade do Recife,” de Pierre Verger, 1949.
33. Fotografia “Versos ao Sol, à Lua e às Estrelas,” de Pierre Verger, 1949.
34. Fotografia “A moça conduz a ovelha para o sacrifício,” de Pierre Verger, 1949.
35. Fotografia “Eis o chefe dos Panteístas: ‘Pensador de Ciência’, José Amaro Feliciano.”, de Pierre Verger, 1949.
36. Cena do filme “Cinema, Aspirinas e Urubus,” 2005.
37. Cena do filme “Cinema, Aspirinas e Urubus,” 2005.
38. Cena do filme “Cinema, Aspirinas e Urubus,” 2005.

ÍNDICE DE FOLHETOS

1. *A política de Antonio Silvino*. Autor: Francisco das Chagas Batista, Recife (PE), sem editor proprietário, 1908. Coleção Cordel – Literatura Popular em Verso, Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).
2. *Bento, o milagroso de Beberibe*. Autor: Leandro Gomes de Barros, Recife (PE), sem editor proprietário, 1912. Coleção Mário de Andrade, Arquivo IEB-USP.
3. *Doutor Raiz e as ervas milagrosas*. Autor: Delarme Monteiro Silva, Olinda (PE), sem editor proprietário, sem data. Coleção Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo, Arquivo IEB-USP.
4. *É um pouco de tudo dá puizia matuta*. Autor: Manoel Florentino Duarte, sem local, sem editor proprietário, sem data. Coleção José Aderaldo Castelo, Arquivo IEB-USP.
5. *História da Literatura de Cordel*. Autor: José Antônio dos Santos, Fortaleza (CE), Tupynamquim Editora, 1ª edição, 2007. Coleção pessoal.
6. *Manoelina, benzendo um paralytico (milagres)*. Sem autoria, São Paulo (SP), Typographia Suza. Coleção Mário de Andrade, Arquivo IEB-USP.

7. *Marco Parahybano*. Autor: José Adão Filho, 1ª edição, fascículo 1, Recife (PE), Typographia Chaves, 1921. Coleção Mário de Andrade, Arquivo IEB-USP.
8. *Medicina Prática Sertaneja*. Autor: Manuel Nunes Pereira, Vila Bela (PE), sem data, sem editor proprietário. Coleção IEB-I, Arquivo IEB-USP.
9. *O baú de Carolina*. Autor: Manoel d'Almeida Filho, Salvador (BA), 1ª edição, Editora Agência Cavalcante, 1957. Coleção Cordel – Literatura Popular em Verso, Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).
10. *O casamento do velho e um desastre na festa*. Autor: Leandro Gomes de Barros, sem local, sem data, sem editor proprietário. Coleção Leandro Gomes de Barros, Arquivo IEB-USP.
11. *O leite da Janaguba e a cura do câncer*. Autor: Pedro Bandeira, Juazeiro do Norte (CE), sem editor proprietário, 1977. Coleção Gilmar de Carvalho, Arquivo IEB-USP.
12. *O rezador*. Autor: Aleixo Leite Filho, Caruaru (PE), sem editor proprietário, 1974. Coleção Pessoal.
13. *O testamento da Cigana Esmeralda*. Autor: Leandro Gomes de Barros, Juazeiro do Norte (CE), editor proprietário João Martins de Athayde, 1965. Coleção IEB-II, Arquivo IEB-USP.
14. *Vida e morte de Lampião*. Autor: Delarme Monteiro Silva, Olinda (PE), sem editor proprietário, 1974. Coleção IEB-II, Arquivo IEB-USP.

ÍNDICE DE TABELAS

1. Acervo do IEB, cronologia da formação.