

CADERNOS

DO IEB

11

CULTURA NORDESTINA NO CONTEXTO URBANO DO SUDESTE


Instituto de
Estudos
Brasileiros

Mariana do Nascimento Ananias
Paulo Teixeira Iumatti
Solenne Derigond
Organizadores

DOI : 10.11606/9788586748158

MARIANA DO NASCIMENTO ANANIAS
PAULO TEIXEIRA IUMATTI
SOLENE DERIGOND
ORGANIZADORES

CULTURA NORDESTINA NO
CONTEXTO URBANO DO SUDESTE

1ª edição

São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP
2019



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez



INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Diretora Prof.^a Dr.^a Diana Gonçalves Vidal
Vice-diretora Prof. Dr.^a Flávia Camargo Toni

CADERNOS DO IEB

Título Cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste

Organizadores Mariana do Nascimento Ananias
Paulo Teixeira Iumatti
Solenne Derigond

Editor Marcos Antonio de Moraes

Editor-executivo Pedro B. de Meneses Bolle

Projeto gráfico Eduardo Junqueira e Karine Tressler

DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO

Chefe técnico de divisão Pedro B. de Meneses Bolle

DIFUSÃO CULTURAL

Supervisora técnica de serviço Maria Izilda Claro do Nascimento Fonseca Leitão

Diagramação Flavio Alves Machado

Preparação e revisão de textos Cleusa Conte Machado

Capa Flavio Alves Machado

CADERNOS

DO IEB

11

CULTURA NORDESTINA
NO CONTEXTO URBANO
DO SUDESTE



MARIANA DO NASCIMENTO ANANIAS

PAULO TEIXEIRA IUMATTI

SOLENE DERIGOND

ORGANIZADORES

Copyright © 2019 by Instituto de Estudos Brasileiros - USP

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra desde que citadas a fonte e a autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

C968

Cultura nordestina no contexto urbano do sudeste [livro eletrônico] / Mariana do Nascimento Ananias, Paulo Teixeira Iumatti, Solenne Derigond, organizadores - São Paulo : Instituto de Estudos Brasileiros, 2019. 232 p. (Cadernos do IEB, ISSN 2525-5959 ; v. 11, 2019)

Bibliografia

ISBN 978-85-86748-15-8

DOI : 10.11606/9788586748158

1. Cultura popular 2. Região Nordeste 3. Literatura de cordel I. Título. II. Série.

CDD 398.0981

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola (CRB-8/9171)

DIREITOS RESERVADOS AO

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP
Espaço Brasiliana
Avenida Professor Luciano Gualberto, 78
Cidade Universitária - CEP: 05508-115
São Paulo - SP, Brasil
Difusão Cultural: tel. (11) 3091-1149
difusieb@usp.br

Apoio

- Laboratório Interdisciplinar do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (LabIEB)
- Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB/USP
- Programa de História Social da FFLCH/USP
- Institut des Amériques (divisão de São Paulo)

CADERNOS

DO IEB

11

CULTURA NORDESTINA
NO CONTEXTO URBANO
DO SUDESTE



MARIANA DO NASCIMENTO ANANIAS
PAULO TEIXEIRA IUMATTI
SOLENE DERIGOND
ORGANIZADORES

SUMÁRIO

Cadernos do IEB	10
<i>Marcos Antonio de Moraes</i>	
Apresentação	11
O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa)	
<i>Paulo Iumatti</i>	
Capítulo 1	34
A invenção de um Brasil “cultural” nos anos 1930: o caso da jurema	
<i>Marcus Vinícius Barreto</i>	
Capítulo 2	44
<i>Tropicália lixo lógico</i> – das representações de Nordeste em Tom Zé	
<i>Patrícia Anette Schroeder Gonçalves</i>	
Capítulo 3	58
Possibilidades de vivência em comunidade no Glicério	
<i>Victor Martins de Aguiar</i>	
Capítulo 4	77
Renovando a renda renascença: o trabalho das Mães da OCA em Carapicuíba (São Paulo)	
<i>Cécile Petitgand</i>	
Capítulo 5	91
Representações do “Nordeste” no Nordeste: realocando a Feira Central em Campina Grande (PB)	
<i>Milla Maués Pelúcio Pizzignacco</i>	
Capítulo 6	112
Vozes migrantes: o cordel na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro (1940-2010)	
<i>Sylvia Nemer</i>	

Capítulo 7	131
Setenta anos de vida pra poesia: os circuitos contemporâneos da literatura de cordel e do repente em São Paulo	
<i>Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento</i>	
Capítulo 8	159
São Paulo, capital cultural do Nordeste	
<i>Solenne Derigond</i>	
Capítulo 9	176
As cores dos versos: a produção de imagens na Editora Luzeiro	
<i>José Rodrigues Filho</i>	
Capítulo 10	196
Jerônimo Soares – agulhas de gravar	
<i>Andréia de Alcantara</i>	
Capítulo 11	219
A comunidade nordestina no contexto urbano pelo olhar de Patativa do Assaré	
<i>Renata de Carvalho Nogueira</i>	

CADERNOS DO IEB

Série editorial concebida em 1997 pelo prof. dr. Murillo Marx, na época diretor do Instituto de Estudos Brasileiros, para a divulgação de “Cursos & conferências” e de “Instrumentos de pesquisa” produzidos em âmbito institucional, os *Cadernos do IEB*, a partir de 2015, ampliaram o seu raio de abrangência, difundindo também estudos monográficos e documentação inédita resultante de investigações. Nesse mesmo ano, na sequência do sexto número, a coleção passou a integrar, no formato *on-line*, o Portal de Livros Abertos da USP, obtendo expressiva visibilidade, considerando-se o número de acessos verificados.

A substancial matéria estampada nos *Cadernos do IEB*, em sintonia com a perspectiva científica inter, multi e transdisciplinar do espaço acadêmico de integração idealizado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, exhibe a assinatura de docentes e técnicos do IEB, como também de especialistas das demais unidades da USP e de outras universidades. Tendo em vista as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em “Culturas e identidades brasileiras” e as indagações teórico-metodológicas propostas pelo LabIEB – Laboratório Interdisciplinar do IEB, os livros da coleção tencionam colocar em pauta, em perspectiva crítica, aspectos da complexa realidade do Brasil, dos tempos coloniais à atualidade, na sua abrangente geografia e em seus vínculos, para além de suas fronteiras. Cultura erudita e popular, história, ciências sociais, economia, educação, artes visuais e música, literatura, educação, em complexas conexões, instigam debates e desdobramentos reflexivos, inclusive almejando diálogos com as ciências da natureza.

Os estudos, inventários e textos de fonte primária inéditos propostos aos *Cadernos do IEB* para publicação escudam-se, no processo avaliativo previsto, em pareceres de mérito da Câmara Científica (CaC) da instituição, colegiado que congrega docentes de diversas áreas do conhecimento nas ciências humanas, literatura e nas artes. Os *Cadernos do IEB*, assim como a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)*, afirmam-se como importantes instrumentos de propagação de saber produzido nas universidades.

Marcos Antonio de Moraes
Editor

Apresentação

O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa)

Paulo Teixeira Iumatti

Livre-docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

E-mail: ptiumatt@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8038-6606>

Pesquisa realizada com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Agradeço aos colegas do núcleo de atividades “O Brasil no espaço: alternativas para o desenvolvimento, cultura e meio ambiente”, do Laboratório Interdisciplinar do IEB (LabIEB), que fizeram sugestões que incorporei ao texto, em particular a Alexandre de Freitas Barbosa, Fernando Paixão, Jaime Oliva, Stelio Marras, Ana Paula Koury e Rosilene Alves de Melo. Agradeço também a Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento, por seus comentários e sugestões, e a Michel Riaudel, pela interlocução. Parte das ideias aqui expostas foram desenvolvidas ao longo do curso de pós-graduação Flux Migratoires, que ministrei na Faculdade de Letras e Línguas da Universidade de Poitiers em 2012, e também durante as várias edições do curso de graduação História, Cultura Popular e Folhetos de Cordel no Brasil, que tenho dado no IEB há mais de dez anos.

Fruito de uma construção social e intelectual recente, intrinsecamente ligada, em um de seus principais aspectos, ao fenômeno da migração, a chamada “cultura nordestina”, quando colocada sob o ângulo de sua presença no Sudeste, pode ser considerada como pontos de convergência e apoio entre indivíduos e experiências sociais em busca de enraizamento e adaptação em contextos urbanos disruptivos – os quais não deixaram de oferecer, porém, ao longo do tempo, oportunidades de trabalho e ascensão. Ao mesmo tempo, ela pode ser vista como constituída por terrenos de disputas, enquanto conjuntos mais evidentes e afirmativos de símbolos, alvo tanto de preconceitos sociais como de apropriações criativas e reinvenções.

No evento que resulta neste livro, propusemos uma reflexão sobre esse amálgama, procurando compreender o modo como a “cultura nordestina”, em seu espectro diverso e múltiplo, teria se afirmado, transformado e reinventado a partir da segunda metade do século XX, a fim de mapear os seus caminhos enquanto território de resistência, memória, diálogo e criação. Os eixos temáticos, propostos por sua comissão organizadora, formada por Mariana Ananias (aluna de iniciação científica, hoje mestranda do IEB/USP), Solenne Derigond (doutoranda em cotutela USP/Rennes 2) e Paulo Teixeira Iumatti (professor do IEB/USP), foram pensados de modo a estimular a transcendência dos recortes disciplinares, e disseram respeito, inicialmente:

- à presença das manifestações e grupos culturais nas cidades;
- às maneiras de criar e recriar em um contexto outro;
- aos questionamentos sobre a “identidade” e a “comunidade” nordestinas e seus processos sociais e psicológicos;
- à literatura de cordel e à cantoria no Sudeste;
- e aos metadiscursos dos agentes culturais sobre suas práticas.

A composição da comissão organizadora – uma aluna do curso de Letras, uma socióloga e um historiador – mostra bem o seu propósito interdisciplinar. Este só foi reforçado com o resultado de nossa chamada para trabalhos, que atraiu pesquisadores com formação em história, arquitetura, música, letras, administração, antropologia, sociologia, educação e artes. Além disso, nosso objetivo era adaptar ao Brasil um formato de evento acadêmico bastante comum na França – o de uma “Jornada de Jovens Pesquisadores” –, mesclando pesquisadores muito jovens com aqueles mais experimentados, o que redundou em um encontro riquíssimo de contrastes entre pesquisas em diferentes fases e graus de amadurecimento, da iniciação científica ao pós-doutorado. A explicitação desses contrastes, longe de ferir suscetibilidades, deu-se em uma atmosfera geral de respeito e compreensão, o que só enriqueceu as experiências de troca e aprendizado ali concentradas.

Como corolário, aproveitamos o espaço do auditório István Jancsó do Espaço Brasileira e convidamos alguns artistas para fazerem palestras, se apresentarem ou simplesmente darem seus depoimentos – o que foi um grande diferencial para a jornada. Tivemos assim a honra de contar com Antonio Nóbrega como palestrante

de abertura; com Sebastião Marinho e Andorinha para o show de encerramento; e com a presença, recitação e depoimentos do poeta Moreira de Acopiara. Essas participações possibilitaram, posteriormente, a elaboração de dois vídeos, produzidos por Pedro Bolle e a equipe da Divisão de Apoio e Divulgação do IEB/USP. Agradecemos, pois, a todos por suas contribuições, bem como ao Laboratório Interdisciplinar e ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, do IEB/USP; ao Programa de História Social da FFLCH/USP; à École doctorale d'Arts, Lettres et Langues e à Équipe de Recherches Interlangues: Mémoires, Identités, Territoires, da Universidade de Rennes 2; e, finalmente, ao Institut des Amériques (divisão de São Paulo) – instituições que apoiaram a realização do evento.

Dar conta de uma dupla face do “Nordeste” como complexo de fenômenos culturais – uma, que se cristaliza em mitologias e imagens que podem estar sujeitas a preconceitos e estereótipos, outra, que se coloca como matriz de vivências, memórias e apropriações criativas – foi o grande desafio proposto na jornada. Acredito que os trabalhos apresentados souberam, com diferentes ênfases e nuances, captar ou evidenciar tal impasse – o qual tem se desdobrado, nos debates contemporâneos que envolvem o(s) nordeste(s), em múltiplas direções. Embora sob o risco de incorrerem em uma supersimplificação do debate, parece-nos possível afirmar que tal campo se encontra polarizado atualmente por duas tendências principais. De um lado, uma corrente que, firmando-se em certo viés da crítica à “invenção das tradições” e à essencialização das identidades, e apoiada, no que concerne ao tema em pauta, na influente obra de Durval Muniz de Albuquerque Jr., tende a negar radicalmente o legado dessas construções, reduzindo-as, além disso, em grande parte, e de forma unidimensional, a suas apropriações e agenciamentos eruditos ou artísticos, parecendo deixar-se aprisionar por um discurso circular de crítica à “invenção do Nordeste” (ALBUQUERQUE JR., 2001); e, de outro lado, uma tendência mais difusa e complexa – que denominaremos de patrimonial – a qual, conquanto por vezes aceitando os aspectos mais pertinentes daquela crítica, e sendo alimentada, ademais, por algumas décadas de reflexões provenientes da história e das ciências sociais, busca compreender tal legado como repertório legítimo da memória social e das cosmovisões dos próprios grupos detentores envolvidos. Essa última tendência dialoga também, por vezes, com as heranças do pensamento e da atuação de Ariano Suassuna, que remetem, a seu turno, a Mário de Andrade, projetando na atuação do Estado possibilidades de preservação cultural, viabilizando ou nucleando recriações até certo ponto mantenedoras de determinadas práticas, ofícios, tradições etc. (os quais ainda são vistos, em alguns círculos, como manifestações “autênticas” da “cultura brasileira”).

Em meio a essas tendências, que se multiplicam em várias direções, é possível observar a implosão de uma visão unitária de Nordeste – real ou não, já que não se verifica em grandes obras como *A terra e o homem no Nordeste*, de Manuel

1. Felizmente, o autor constrói uma visão um pouco mais nuançada em *A feira dos mitos – a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)* (ALBUQUERQUE JR., 2013, especialmente o capítulo 6, “Os agentes populares”, p. 177-224).

Correia de Andrade (1963), para citar apenas um exemplo². Tal implosão é reivindicada pelos seguidores da primeira das correntes elencadas – e eles certamente têm, em alguma medida, para ela colaborado –, mas na verdade subjaz a vários processos sociais inerentes ao Brasil contemporâneo, sendo acompanhada, de forma mais próxima e compreensiva, pelos membros da perspectiva patrimonial. Ela coincide com a ocorrência de transformações sociais profundas no “Nordeste” (vide ARAÚJO, 2013), em meio às quais tem se dado a emergência de uma miríade de movimentos sociais e identitários que têm contribuído para a afirmação da diversidade social, cultural e étnica inerente à “região nordeste” – o que, por sua vez, articula-se a reivindicações por cidadania em escala nacional, por grupos “minoritários”, possibilitadas pela armadura institucional da Constituição de 1988 e pela legislação relativa ao patrimônio e à educação (Decreto 3.551, de 4/8/2000; Parâmetros Curriculares Nacionais, de 1996 etc.)³.

Aquelas duas “tendências”, que evidentemente não chegam a esgotar a complexidade dos debates contemporâneos sobre os vários nordestes⁴, interagem ainda, de forma indireta – mas, a nosso ver, fundamental –, com outros paradigmas e visões de cultura presentes no Brasil de hoje. Assim, parece-nos de central importância inserir o aparente embate entre a perspectiva de crítica à ideia de Nordeste (ou mesmo de “cultura nordestina”) e a tendência que classificamos como patrimonial sob o pano de fundo do esgotamento de determinada interpretação de outro paradigma importante relativo à “cultura brasileira”: o oswaldiano-antropofágico. Nesse sentido, é interessante perceber que, nos últimos anos, tal paradigma tem sido cada vez menos evocado nas falas dos agentes culturais. A nosso ver, isso se dá devido às mudanças estruturais na inserção do Brasil no contexto global a partir dos anos 1990, as quais fizeram com que tal paradigma fosse parcialmente esmagado pela impossibilidade ou, antes, pela existência de possibilidades apenas restritas, em algumas áreas, de domínio, em patamar elevado, pela produção “autóctone”, da criação cultural no âmbito das práticas, formas de organização e dispositivos tecnológicos do capitalismo contemporâneo. Estes, por exemplo, foram convulsionados tantas vezes a partir da revolução microeletrônica, a qual tem um ponto de virada em 1975 (SEVCENKO, 2002, p. 37-47)⁵, nos polos cosmopolitas dos países

2. Com efeito, o assunto deve ser examinado com muito mais cuidado, uma vez que uma visão unitária e homogeneizadora de Nordeste, embora presente em telenovelas e discursos preconceituosos de diversa natureza, bem como na superfície retórica de discursos políticos ou paratextos encomiásticos, parece-nos longe de ser ou de ter sido, em qualquer momento, onipresente.
3. Assim, foram abertos “novos canais de expressão cultural e luta política para grupos da sociedade civil antes silenciados”, detentores de “práticas culturais imateriais locais e tidas como tradicionais” (ABREU, 2007, p. 356). Ver também: Gontijo, 2003.
4. Ver: Trotta; Bezerra; Gonçalves, 2010; Queiroz, 2012; Haesbaert, p. 2010. Agradeço a Tiganá Santana por me indicar esse último texto.
5. O autor estima que, de 1975 a 2000, teria havido cerca de dez revoluções tecnológicas sucessivas (SEVCENKO, 2002, p. 39). Para uma interpretação dos limites que as transformações no capitalismo contemporâneo têm imposto à transplantação tecnológica para os países emergentes, ver: Oliveira, 2003.

centrais – que também lograram estruturar uma arena/mercado global de cooperação e incorporação de capitais e “talentos” – que o tempo de produção e renovação de objetos, sons, imagens, narrativas e valores desejados em escala global passou a ultrapassar em muito as possibilidades de sua assimilação e “devolução” antropofágica pelo mundo periférico –, embora isso se dê, em parte, e de forma significativa, em casos excepcionais, como o de alguns poucos filmes, seriados de televisão e artistas e mesmo o de fenômenos de massa de consumo mais ou menos local, com alguma repercussão internacional, como o rap e, principalmente, o funk. Aquelas possibilidades passaram a estar, pois, demarcadas pela necessidade de uma participação muito mais íntima dos agentes culturais na própria arena/mercado global (algo que não é uma grande novidade para setores como o da produção acadêmica, já de *per se* “globalizada”, por suas características intrínsecas⁶), ocasionando transformações significativas⁷. Tal situação mudou completamente os termos de certa leitura do Manifesto antropófago (ANDRADE, 1928, p. 3; 2017), tornando-os menos pertinentes e/ou convincentes de um ponto de vista estritamente “nacional”, marca contraditória de seu prisma original⁸. Essa é uma questão importante quando pensamos no aproveitamento inventivo dos nossos polos de preservação/criação/transformação cultural como matéria prima para o avançamento social e econômico, em diálogo com perspectivas que, infelizmente, permanecem distantes do pensamento patrimonial⁹.

Com o relativo fracasso (ao menos, até o momento) desse sentido mais estreito da antropofagia¹⁰ – que, apesar de suas outras potências, talvez possa ser encarada

-
6. Como observou C. Charle (1998, p. 58), intelectuais são indivíduos e grupos caracteristicamente menos enraizados que a média num espaço cultural ou linguístico nacional, sendo, portanto, capazes de agir e reagir em função de um horizonte histórico multinacional.
 7. Agradeço ao colega Fernando Paixão por me inteirar das transformações ocorridas nos últimos anos no campo editorial e literário, ao longo do curso Literatura e História Editorial, que demos juntos no IEB/USP, em 2017. Ver: Thompson, 2013. Esse campo está longe, porém, de ser o único em que a necessidade de uma relação mais íntima entre produção cultural e mercado global se verifica.
 8. Assim, Rolnik tem razão ao afirmar: “[...] Numa leitura desatenta, a antropofagia pode ser entendida como uma imagem que representaria ‘o brasileiro’, e que, além de delinear o contorno de uma suposta identidade cultural, teria a ambição de englobar o conjunto tão diversificado de tipos que forma a população deste país. No entanto, o interessante na *demarche* oswaldiana é justamente um movimento que se desloca dessa busca de uma representação da cultura brasileira, e tenta alcançar o princípio predominante de sua variada produção. Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária. [...]” (ROLNIK, 2000, p. 451-462).
 9. Ver, por exemplo, Mangabeira Unger, 2001.
 10. Para outra vertente de leitura ver: Castro, 2015. Nesse caso, a reflexão pretende ultrapassar completamente o viés ocidental/nacional e “desenvolvimentista”.

como a última mitologia nacional forte produzida no país, que subjaz ao tropicalismo e ao chamado *mangue beat*¹¹ – e com a assimilação marginal e descontínua das novas tecnologias e de todo o complexo de saberes, comportamentos e práticas que as envolve, o terreno de crítica às mitologias identitárias, por exemplo, assumiu, no país, um caráter mais selvagem e radical, que se traduziu, justamente, em certo viés iconoclasta e aparentemente niilista dos adeptos da “invenção do Nordeste”. Ao passo que, nos “países centrais” – que passaram a questionar, de diferentes formas, por vezes ambíguas, a sua própria centralidade –, o que se deu foi o inverso de uma negação abstrata: ao contrário do que acontecera nos anos 1920, quando ocorreu, nesses países, a ascensão de mitologias identitárias nacionais de pureza, presenciamos nas últimas décadas, cada vez mais, o estilhaçamento das mesmas, em múltiplas e contraditórias direções (por vezes, com o reforço violento das identidades locais), além do reconhecimento dos processos de hibridização ou mescla inerentes a toda e qualquer cultura – no que talvez possamos dizer ter ocorrido uma antropofagização da própria antropofagia¹². Isso porque, com tal reconhecimento, têm se dado ou se deram (ao menos, até a mais recente ascensão da extrema direita), nos núcleos cosmopolitas dos “países centrais” (grandes capitais, polos tecnológicos e de imigração etc.), a adoção e realização, na prática, de grande parte dos ideais da antropofagia, através da dupla articulação entre, de um lado, o domínio pleno (e, pode-se mesmo dizer, “científico”, já que pensado em termos de pesquisa, com plena inserção institucional) dos meios de produção (novas tecnologias, novas formas de produzir e criar – novo *éthos* criativo –, instituições inter ou transdisciplinares etc.); e, de outro, a implantação e “rotinização” do multiculturalismo e das teorias da mestiçagem e do hibridismo, paralelas a uma maior articulação (conquanto controlada) desses espaços aos fluxos informacionais e migratórios em escala global. Em consonância, o pensamento contemporâneo, com grande contribuição de intelectuais do mundo todo, mas ainda em sua maior parte nucleado nos chamados países centrais (em fenômeno distinto, talvez rebelde, mas não conflitante com o conhecido *brain drain*), tem forjado visões extremamente sofisticadas dos processos culturais (BHABHA, 1995; HALL, 2006), em que memórias, releituras e inovações, radicais ou não, podem se encontrar em vários níveis de diálogo. Esse processo, que se dá no compasso de uma relativa ausência de centro quanto às esferas mais baixas de sustentação e difusão da produção cultural, e que é também concomitante à proliferação dos saberes pertinentes à sobrevivência (possível!) na e pela arte nos países centrais, permitiu uma explosão criativa de enorme magnitude a partir dos anos 1990 (a qual talvez se encontre hoje, todavia, ameaçada por uma nova onda de conservadorismo). Tal explosão só muito recentemente começou a ser percebida, vivenciada ou mesmo “imitada” nos países periféricos, em boa parte (mas não só) por suas classes médias. Não surpreende, assim, que,

11. Ver: Bezerra, 2010.

12. Nesse contexto, importantes perspectivas críticas foram formuladas em *Papiers*, n. 60, set. 2018. Collège International de Philosophie. Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophagique. Interventions de Silvano Santiago, Julio Diniz, Jeanne-Marie Gagnebin, Ana Kiffer, Suely Rolnik, Giuseppe Cocco, Paulo Oneto, Michel Riaudel.

pensando na problemática do “Nordeste”, setores intelectualizados destas últimas, inferiorizados dentro do pacto nacional, revoltam-se, com razão, contra seu lugar simbólico e sentem o descompasso geral talvez com ainda mais urgência que a dos centros supostamente mais cosmopolitas desses mesmos países periféricos, embarcando na dissecação radical das mitologias identitárias – que para muitos são de fato prisões¹³ – mas nos moldes de uma negação abstrata, ou seja, sem que nada seja proposto ou colocado no lugar, além de vagos apelos ao hibridismo etc.). Por outro lado, aqueles centros supostamente mais cosmopolitas, situados no “Sudeste”, têm vivenciado apenas em parte, por intermédio de uma parcela de suas pequenas elites intelectualizadas, o desmonte radical de ideologias como a do bandeirantismo ou mesmo do nacionalismo de cariz conservador¹⁴. Entre outros fatores, os modos como se deram a abolição da escravidão e a ascensão social de grande parte dos descendentes de imigrantes europeus e asiáticos nesses centros, junto à absorção acrítica das matrizes culturais do capitalismo global e à não incorporação expressiva de novas massas migrantes ou imigrantes (sobretudo de origem não europeia), contribuíram muito para a formação de um cosmopolitismo pouco denso e passivo, de cunho majoritariamente norte-americanizante, dando escassa sustentação aos dinamismos sociais de sentido transformador e facilitando o conservadorismo. Tendência esta que se conjumina, agora, com a ascensão, no mundo todo, dos grupos de extrema direita (os quais trazem uma grande diversidade de matizes).

Ao mesmo tempo, é importante perceber o quanto, naqueles mesmos países centrais, a desconstrução das mitologias identitárias deu-se paralelamente, em outro plano, a certa valorização das culturas indígenas, sub, supra ou mesmo “nacionais”. No Japão, repertórios tradicionais se reinventaram em novas linguagens tecnológicas, e o Estado, embora se inscrevesse em uma lógica liberal – em meio a uma forte tradição de mecenato privado –, não se ausentou totalmente da esfera cultural (SERODES, 2007, p. 201-202); na Europa¹⁵, a “exceção cultural francesa” continuou a conviver com uma das cenas de inovação artística mais pujantes e iconoclastas do mundo, ao passo que na Alemanha, onde o nazismo determinou uma ruptura ainda mais radical com as mitologias identitárias, houve e há uma valorização enorme de seus repertórios eruditos, a permear e fecundar, apesar de certa divisão aparente, seu multiculturalismo absorvente e radical (GRÉSILLON, 2009). Nos Estados Unidos, malgrado todas as suas transformações, a cena musical continuou se articulando em torno das ou se voltando para as referências do blues, do jazz e do rhythm & blues, de um lado, e do country, de outro, além da valorização e/ou imposição ao mundo todo de suas “tradições”, por múltiplos caminhos – a começar, pela língua e pela posição dominante no mercado, que permitem uma ação multipolar e descentralizada (BOUHEY, 2007), quase ubíqua –, em

13. Para uma discussão, ver: Dimitrov, 2014.

14. Não esqueçamos que o nacionalismo desenvolvimentista se encontra, hoje, praticamente em ruínas – o que corresponde, sem dúvida, aos interesses do capitalismo global.

15. Ver: Saez; Saez, 2012.

várias áreas, da literatura à filosofia, passando pelo cinema e pelas artes plásticas¹⁶. Tendências aparentemente contraditórias, híbridas, convivem, pois, de forma tensa e dialética, em planos diferentes. Isso pode nos servir de alerta para que não caiamos em leituras que, ao desvelar, de forma pertinente porém parcial, a invenção de nossas “tradições”, na prática colaborem para o desmonte do próprio país ou de seus setores mais fragilizados, já que sua afirmação em uma esfera global depende, é certo, do uso inteligente, criativo e político de determinados repertórios, da chamada cultura com aspas (CUNHA, 2010, p. 356-363) – ou seja, daquilo de aproveitável que ele pode ter (posto que grande parte de sua estrutura social e de valores deve ser sim, e sem qualquer sombra de dúvida, subvertida). E que, ao denunciar armadilhas românticas que rondam os movimentos de defesa do regional – como a da “folclorização” –, acabem se esquecendo, na prática, de um de seus principais e pertinentes bordões: o de que jamais existiram estratégias ou formas de atuação “puras”¹⁷, em qualquer plano, em qualquer espaço-tempo¹⁸.

Se olharmos, porém, no que se refere aos debates sobre o “Nordeste”, com mais atenção para as posições em jogo, percebemos que elas muitas vezes não têm operado em chave de oposição¹⁹. Assim, e apesar de algumas ambiguidades, a própria atuação do Estado tem se pautado por conceitos mais flexíveis e elaborados, que procuram englobar as críticas à invenção das tradições. Por exemplo, nas reuniões de mobilização para o registro do cordel e do repente como patrimônio imaterial brasileiro, os procedimentos de salvaguarda foram definidos a partir dos próprios detentores, que poderiam, inclusive, decidir mudar radicalmente suas práticas, renovando-as e, no limite, extinguindo-as. Com isso, as práticas culturais alvo das ações de salvaguarda deixam de invocar uma “essência” a ser preservada/

16. Ver, dentre muitos outros: Menand, 2001; Breisach, 2007. Embora eventualmente contando com artistas da Índia, do Marrocos, da Austrália e da América Latina, incluindo México, Colômbia, Cuba e Haiti, um livro de divulgação destinado a oferecer ao grande público “um guia de A a Z de 500 grandes pintores e escultores, da época medieval aos tempos modernos”, traz vasta sobre-representação não só de artistas europeus (o que era de esperar) mas também, e ainda que em menor grau, norte-americanos. O livro foi publicado originalmente pela britânica Phaidon Press, em 1994 (VÁRIOS COLABORADORES, s. d.).
17. De forma semelhante, nas apropriações das mais pertinentes críticas ao nacionalismo, é comum o “esquecimento” de que, apesar de seu processo de transformação progressista ou de relativo desmonte nos países da vanguarda do capitalismo, a dimensão nacional ainda faz parte do jogo de esferas que embaralha, em múltiplos planos, os mecanismos que determinam ganhadores e perdedores, opressores e oprimidos, nas trocas internacionais – o que a ascensão da China nas últimas décadas evidencia de forma gritante.
18. Com efeito, ao inventar uma suposta vigência, na academia, de concepções extremamente frágeis de “identidade” e “cultura”, e ao criticar, em tom de denúncia, e sob a capa de um suposto novo vocabulário, uma série de fenômenos culturais por seu histórico de apropriações ou “interferências” por intelectuais e/ou outros agentes quaisquer, o espectro da *pureza* acaba correndo o risco de entrar... pela porta dos fundos. Digamos que, no limite, Michelangelo ficaria invalidado por ter sido patrocinado por mecenas e trabalhar para a Igreja. E que, da mesma forma, o grau de elaboração formal de um Gilvan Samico ou de um José Costa Leite ficasse invalidado por dialogar com ou ser em alguma medida orientado pela estética armorial.
19. Ver: Chuva; Nogueira, 2012; Melo, 2010; Bezerra; Gonçalves, 2010; Anjos, 2005.

congelada, ou ainda “um feixe de recorrências”, acompanhando os debates mais recentes sobre o patrimônio cultural. Pode-se dizer, pois, que os que admitem a cultura como patrimônio não têm estado surdos à importante crítica das mitologias identitárias, tendo o conceito de patrimônio evoluído muito a partir das contribuições da antropologia, da história e das ciências humanas em geral.

É preciso, pois, encontrar um caminho equilibrado entre esses polos extremos, condizente com as contribuições de ambos os lados, e sobretudo fazê-los continuar seus diálogos, colocando-os para muito além dos recortes disciplinares. Por outro lado, não se pode deixar de ressaltar o grande acúmulo “civilizacional” – termo que podemos utilizar sem medo se não nos esquecermos da máxima benjaminiana: todo monumento à cultura é um monumento à barbárie – que representam criações/tradições sociais tão complexas como as culturas indígenas e afro-brasileiras, bem como as diversas culturas locais e regionais do país, em sua infinita multiplicidade, as quais apresentam contornos peculiares, de rumos imprevisíveis. Que volta e meia são apropriadas, é certo, de forma negativa, em suas cascas, em práticas e processos de mobilização de preconceitos manipulados social e politicamente, mas que, ao fim e ao cabo, são atualmente apropriadas e utilizadas politicamente pelos próprios grupos detentores, apresentando-se vazias de conteúdo estável – mas repletas de saberes –, mostrando-se poderosas como alternativas para o pensamento e, particularmente, para um outro tipo de relação, não destrutiva, com os seres “não humanos” e o mundo físico, questionando a própria distinção natureza/cultura²⁰, além de se manifestarem como fenômenos de atualização social, na performance dos indivíduos, em seus processos de autoconstrução e relação com o meio, entranhando-se em memórias, valores e vivências – e não de forma unívoca, “pura” ou “homogênea”.

Felizmente, a realidade é bem mais rica e complexa, mostrando uma multiplicidade de caminhos inusitados. De toda forma, é fundamental enfatizar a responsabilidade que intelectuais das regiões periféricas e/ou subalternas do mundo possuem, para que não caiam em posturas que fragilizam ainda mais os contextos dos quais provêm – já que os fluxos de mercadorias e produtos culturais que nos chegam diariamente e, muitas vezes, de forma “gratuita”, têm, sim, locais de produção e irradiação que, por vários mecanismos, de forma direta ou indireta, também cooptam vozes de todo mundo, produzindo novas/velhas hierarquias e podendo renovar um estoque muito mais nocivo e perverso de estereótipos.

É em âmbito global, portanto, que devemos hoje refletir sobre a questão da cultura, para o que temos contribuições tão importantes quanto díspares (ORTIZ, 2000; SANTOS, 2000; CANCLINI, 1998; MIGNOLO, 2003; MARTÍN-BARBERO, 2004; ANJOS, 2005; CUNHA, 2010; CASTRO; DANOWSKI, 2014). Este é outro motivo pelo qual o impasse entre “invenção do Nordeste” e “preservação da cultura regional/nacional” está por vezes mal colocado. No primeiro caso, ignora-se completamente o contexto global, embora a matriz dessa crítica dele provenha – o que é grave – de forma estrutural (SAID, 1978);

20. Agradeço a Stelio Marras as sugestões para estas últimas formulações. Ver: Marras, 2014.

no segundo, corre-se o risco de assumir uma postura sobretudo reativa, sem um esforço maior de compreensão das transformações nos processos de articulação dos múltiplos contextos sub ou supranacionais com os movimentos globais nos últimos 30 anos.

Migrantes e filhas/os de migrantes nordestinos, junto a migrantes de todos os estados brasileiros e mesmo imigrantes estrangeiros, têm se revelado uma força criativa gigantesca no Brasil contemporâneo. Os deslocamentos e situações disruptivos das migrações e imigrações, forçadas ou não, mas muitas vezes dolorosas, foram fundamentais nesse sentido, e a grande mobilidade populacional certamente contribuiu em muito para que, ao longo da história, o país tenha colocado culturas tão contrastantes em contato, como as das populações indígenas e do “velho mundo”, as africanas e as de origem europeia, as dos diferentes sertões do país e as das megalópoles em formação. Em uma perspectiva de longa duração, é certamente possível pensar no “Brasil” – e, similarmente, também em outros espaços da “América” a partir do século XVI²¹ – como uma espécie de vanguarda de um novo movimento de mescla em escala global, talvez o maior desde o Império Romano – considerando-se, porém, que a chamada “Idade Média” foi também um momento de misturas constantes²², entre culturas e civilizações. Isso até as últimas décadas do século XX, quando os países do centro do capitalismo começaram a receber fluxos migratórios massivos (porém cada vez mais controlados)²³ e, ao mesmo tempo, a reelaborar de forma mais radical suas concepções de “identidade nacional”, forjadas entre os séculos XVIII e XX – algo que nos ajuda a contextualizar a crítica ao essencialismo nacionalista, a qual vemos se acirrar nos cultural *studies* a partir dos anos 1980²⁴. A partir das últimas décadas do século XX, o “capitalismo criativo” passou a ver inúmeras vantagens em incorporar, em seu centro, populações provenientes de sua vasta periferia – não apenas para trabalhos com baixa qualificação, mas também para suas universidades e para a produção cultural e tecnológica como um todo, transformada em vastos conjuntos de engrenagens, controlados, embora não totalmente, em escala global. Nesse contexto, as mesclas inusitadas, antes produzidas na interação com uma periferia semiescravidada, na qual não havia a possibilidade de imposição de formas mais rigorosas de controle da “vida civilizada”, passam a ser procuradas e aperfeiçoadas racionalmente nas áreas mais dinâmicas dos países centrais, como mecanismos disseminados de “inovação”.

21. Ver: Gruzinski, 2012.

22. Ver: Renan, 1991.

23. Não se deve esquecer que os dados globais mostram que vivemos em um mundo majoritariamente de residentes estáveis, mas que se movimentam e circulam cada vez mais (SIMON, 2011, p. 44-47), e que, em meio a uma percepção simplista e a um modelo interpretativo de um passado supostamente fechado e de um presente cada vez mais ou absolutamente aberto, constata-se que, nos séculos XX e XXI, em uma perspectiva de longo prazo, as tendências mais impactantes são as do aumento dos aparelhos gigantesco de Estado controlando os deslocamentos de população entre os países e racionalizando as distinções entre estrangeiros e cidadãos (WALDINGER, 2006).

24. Ver: Dworkin, 1997; Hall, 2006.

Nesse contexto, como pensar as mesclas entre “tradição” e “contemporaneidade” nos termos em que se dão no Brasil hoje, tomando como exemplo a presença do Nordeste no Sudeste? É importante observar que, no Brasil, tais mesclas se processaram, ao longo do tempo, de forma inusitada, mas não tocaram, em grande parte, nas hierarquias estruturantes – sociais, raciais, de gênero, entre “humanos” e “não humanos” etc. A complexidade do fenômeno brasileiro tem a ver com a subversão “até certo ponto” ou elaboração indireta (muitas vezes, tão somente no âmbito do pensamento, da literatura, das artes), por assim dizer, das hierarquias, o que guarda relação umbilical com a extrema instabilidade e mobilidade sociais, reais ou imaginadas, e em um espaço de dimensões continentais. O “Brasil vanguarda” ficou, assim, de certa forma, e por vários motivos, ambigualmente para trás, na medida em que o experimentalismo atual, que se vê em movimentos da periferia das grandes cidades, protagonizados, em grande parte, por filhas (os) e netas (os) de migrantes nordestinos – o que quase sempre passa despercebido – assume uma dimensão estética, social, racial, de gênero, ambiental etc. que não havia sido ainda contemplada, ou o fora de forma pontual e, de todo modo, não suficiente. Assim, nosso vanguardismo “oficial” (o modernismo, o concretismo, o tropicalismo etc.) – porque outros houve, embora silenciados – pode ser hoje classificado e chega mesmo a ser percebido como tímido.

Enquanto isso, núcleos do centro do capitalismo voltaram a apostar na potencialidade explosiva da “carnavalização” – que no Brasil deu-se pela mescla por vezes perversa entre sons telúricos da natureza e experimentação, entre catolicismo e transgressão/violência sexual, entre vigor físico e técnica inventiva, no caso do futebol – e dela se (re)apropriaram, levando-a a patamares completamente inusitados, dentro de suportes tecnológicos e sociais revolucionados, em um processo de reinvenção das bases mercantilizadas da sociedade a cada momento, a cada instante.

Nesse contexto, parece-nos importante que possamos compreender as limitações dos conceitos tradicionais de cultura e região, ao mesmo tempo procurando entender e valorizar os repertórios já produzidos ou ressignificados no país, a partir dos quais, ao menos em parte, poderão ser construídos novos caminhos. Desconfio, porém, que os “novos caminhos” de hoje serão diferentes dos “novos caminhos” de ontem. Daí a urgência quanto à procura por respostas.

Os textos deste volume colaboram para a compreensão do estado da pesquisa em torno de parte desses temas, corroborando, em primeiro lugar, o atual consenso acadêmico quanto ao fato de a categoria “cultura” dever deixar de ser aceita como algo não problemático. Essa tendência tem se reforçado nos últimos anos, encontrando elaborações em vários ramos das ciências humanas, relacionada à crítica das identidades, com grandes contribuições das ciências sociais (BURKE, 2008; HOBBSAWM; RANGER, 1984; ANDERSON, 2008; WAGNER, 2010; CUNHA, 2010; ORTIZ, 1985, dentre muitos outros). Nessa última vertente insere-se o artigo, aqui publicado, de Marcus Vinícius Barreto, “A invenção de um Brasil ‘cultural’ nos anos 1930: o caso da jurema”. No artigo, o autor estuda os discursos sobre o uso da jurema – nome atribuído tanto a algumas árvores no “nordeste”

como a uma bebida alucinógena utilizada, inicialmente, em rituais indígenas – nos anos 1930 como resultado de disputas em torno do monopólio da categoria “cultura”, a partir da celebração das figuras do negro e do indígena. Procura, sobretudo, situar a produção discursiva sobre a jurema em meio aos embates que determinaram a “invenção de um Brasil cultural”, naquela década, e ao posicionamento de intelectuais que, a partir de um projeto de nação que tinha espaços predefinidos e pouco abertos para práticas rituais e mágicas, questionavam essas cerimônias. É, sem dúvida, o próprio discurso sobre a “cultura brasileira” ou “nordestina” – aquilo que possuem de autoritário e excludente – que se encontra tensionado por uma leitura crítica do modo como a “cultura”, enquanto ideologia do estado-nação, articula-se a práticas policiais e a saberes da antropologia, da sociologia, da história e do folclore, que transitam por um vasto leque, que vai da rejeição pura e simples à valorização ambígua e em alguma medida excludente da ideologia da mestiçagem, da sobrevalorização da dimensão afro etc. O artigo sugere que, mesmo a partir dos anos 1980, quando, devido a uma série de mudanças teórico-metodológicas no campo das ciências sociais, a figura do índio e “suas” representações simbólicas conquistaram um lugar de protagonismo na academia, os discursos acadêmicos continuaram dialogando com o histórico de disputas em torno da categoria “cultura” desde os anos 1930.

É em torno dessas mesmas disputas e impasses entre, de um lado, as reflexões e vivências contemporâneas e, de outro, as representações identitárias sobre a “cultura”, vindas de tempos mais distantes, que se situa o debate sobre a história do movimento tropicalista, estudado por Patrícia Anette Schroeder Gonçalves, no texto “Tropicália lixo lógico – das representações de Nordeste em Tom Zé”. A pesquisadora faz uma análise do livro *Tropicalista lenta luta* (2003), relato autobiográfico do compositor Tom Zé, e de seu disco *Tropicália lixo lógico* (2012), buscando evidenciar como, na interpretação de Tom Zé, o “Nordeste” volta a ocupar um lugar simbólico de hibridismo ou mestiçagem, afim com as mitologias identitárias da nação. Contrapondo-se à interpretação de Caetano Veloso em *Verdade tropical*, Tom Zé viu, no tropicalismo, não a herança do modernismo de Oswald de Andrade ou do rock, mas a do choque entre a “cultura moçárabe” nordestina – oral, analfabeta – e a cultura ocidental, a que ele denomina “aristotélica”. A pesquisadora percebe, nessa leitura, uma ressonância épica “assaz modernista”, de cariz antropofágico, observando, além disso, que, nessas produções mais recentes do compositor, o Nordeste – ou antes, o seu Nordeste: um pequeno recorte do Recôncavo Baiano, e, no geral, da Bahia na primeira metade do século XX – tem ganhado um lugar cada vez mais central. Aponta, porém, para um impasse: isso se dá em um contexto pós-migrações, pós-Sudene, pós-formação do Estado nacional e pós-governo Lula, no qual “os habitantes de Irará não precisam ir a São Paulo botar filho no colégio, ter CIC, ter RG, ter geladeira e TV”, possuindo, desde cedo, seus smartphones. Em tal contexto, a interpretação de Tom Zé soa bastante romântica e utópica – e mesmo em contradição com a realidade histórica. É o que se vê, por exemplo, na posição central que a Universidade Federal da Bahia ocupou no contexto dos movimentos de vanguarda artística do país nos anos 1960 – universidade em que, lembra a autora, músicos e intérpretes do movimento tropicalista

se formaram e “profissionalizaram”. É o que se constata também ao lembrarmos, com a autora, que a mediação mercadológica tocava os rincões da Bahia já naquela época. Para Gonçalves, a idealização romântica e o discurso da miscigenação criativa e da identidade nacional têm a ver com a fabricação de um “produto cultural” para ser vendido – o que seria estimulado por editais públicos e privados que teriam a brasilidade como prerrogativa de patrocínio.

Outros impasses são expostos no artigo de Victor Martins de Aguiar, “Possibilidades de vivência em comunidade no Glicério”, que se apoia em trabalho de campo realizado no Glicério, um dos bairros carentes e de maior migração nordestina em São Paulo – hoje ocupado, também, por imigrantes haitianos, sírios etc. Aguiar procura estudar as possibilidades de vivência em comunidade no bairro, atento ao papel mais ativo da população sobre o espaço urbano e à inventividade nas práticas sociais. O autor argumenta pela valorização do espaço público como local de encontro e debate, capaz de ampliar a capacidade dos cidadãos de exercerem seus direitos, adotando, porém, uma postura investigativa objetiva quanto às potencialidades transformadoras das intervenções informais e localizadas no bairro, enquanto possíveis embriões de formas de atuação mais colaborativas e organizadas, que aderissem ao princípio da participação em intervenções para o desenvolvimento de valores locais (algo cada vez mais reconhecido pela administração pública contemporânea). Partindo, além disso, da tentativa de superação das dualidades (centro-periferia/trabalho-moradia/mercado formal-mercado informal) na análise dos fenômenos urbanos, e reconhecendo a complexidade e heterogeneidade das cidades contemporâneas, o artigo faz uma espécie de etnografia do bairro, descrevendo e analisando com minúcias a ocupação de seus espaços públicos por moradores e as iniciativas de líderes comunitários e entidades civis e religiosas. Tais iniciativas produziram, por um lado, efeitos virtuosos, tais como o desenvolvimento de atividades educativas e de lazer para crianças e adolescentes; mas, por outro lado, apresentaram-se como atomizadas, crivadas pela diferenciação social entre os moradores e permeadas por uma noção não muito clara de espaço público – o que teria tolhido seu alcance e perspectivas.

Partindo de um outro ponto de vista, Cécile Petitgand, no artigo “Renovando a renda renascença: o trabalho das Mães da OCA em Carapicuíba (São Paulo)”, acrescenta outras dimensões aos impasses entre mercado – nacional e internacional – e produtos culturais, acompanhando os contatos, a partir de 2015, entre um grupo de rendeiras da cidade de Carapicuíba (SP), denominado Mães da OCA, e o mercado da moda, mediado por uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) – o Instituto Ecotece. O grupo tinha como proposta original “resgatar” a tradição artesanal nordestina a partir do fazer de mulheres das mais diversas regiões do Brasil, especializando-se na renda renascença. Tratava-se, pois, de uma apropriação nacional, deslocada, do regional. Aqueles contatos permitiram-lhe o estabelecimento de parcerias, as quais demandaram, porém, uma transformação nos modos de fazer renda, para se adequarem às expectativas das estilistas e do mercado, o que as fez acrescentar ao seu trabalho uma dimensão de “inovação” e “eficiência”. Por fatores ligados mais à depreciação da remuneração das rendeiras do que à necessidade de inovar, a parceria se mostrou, na pesquisa, fracassada – o que

é analisado pela autora, que faz da experiência um ponto de partida para a proposição de uma série de ações que poderiam tornar mais bem-sucedida a preservação da identidade (parcialmente transformada) da renda renascença e sua concomitante inserção no mercado: a libertação em relação à atuação de intermediários; a ampliação dos canais de distribuição já existentes; o reforço das iniciativas estatais de apoio ao artesanato tradicional (Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural – Promoart etc.); a revisão dos padrões de precificação e comercialização para garantir salários mais dignos às rendeiras; a conscientização do mercado – incluído, aí, o público consumidor – quanto à necessidade de pagar preços mais altos para a compra de produtos artesanais.

No artigo de Petitgand, uma das práticas da chamada “cultura nordestina” apresenta-se como patrimônio a ser preservado, em contexto complexo e vivo e, ademais, em perspectiva não fossilizadora. Apresenta-se, de forma não essencialista, como opção de prática artesanal entre indivíduos de diversas regiões. Da experiência descrita, a pesquisadora vislumbra condições para sua continuidade.

O texto de Milla Maués Pelúcio Pizzignacco, “Representações do ‘Nordeste’ no Nordeste: realocando a Feira Central em Campina Grande (PB)”, contribui para pensarmos as disputas políticas e sociais envolvidas nas representações sobre o Nordeste e o “popular”, mas indo muito além da perspectiva da “invenção do Nordeste”. Aponta, assim, para a insuficiência da visão do processo de construção de identidades como fabricação de uma “unidade imagético-discursiva”, atentando para a sua construção por meio de sistemas classificatórios compostos por diversas operações. Além disso, chama a atenção para a necessidade de não restringir tal processo ao campo simbólico, como tem sido comum, já que ele é também social e econômico, envolvendo, ademais, vivências e memórias que precisam ser ouvidas – mostrando, porém, que isso não necessariamente implica o privilegiamento da memória sobre a história. Assim, valendo-se de procedimentos etnográficos e da história oral, mostra-nos a realidade intrincada da Feira Central de Campina Grande, em estudo que aborda e aprofunda sua compreensão sob uma multiplicidade de prismas, e que enfatiza os trânsitos entre formas culturais, que interagem com a pós-modernidade. No texto, vemos que diferentes grupos sociais campinenses apropriam-se seletivamente daquele espaço histórico e múltiplo de identidades, vivências e saberes, segundo projetos políticos, necessidades e preconceitos, ao mesmo tempo que ocorrem dinâmicas ligadas à transformação da economia local/global, como a instalação de supermercados, que obsoletam a feira. Os impasses entre tradição – que é também chamada pela autora de “(con)tradição”, já que a Feira é referida dentro de moldes que têm apelado cada vez mais para a folclorização e o turismo, mas é, por outro lado, também associada à violência, ao uso de drogas e ao “atraso” – e modernização (ativamente desejada) marcam, de diferentes formas, tanto as lutas em torno do processo de registro da Feira como patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como os embates ocasionados pela tentativa de implantação de projeto de requalificação urbana idealizado pela família Cunha Lima. No que se refere ao processo de registro pelo Iphan, destaca-se a atenção da autora para

a complexidade das representações contraditórias da Feira, que ora figura como espaço de gênese da cidade, ora como espaço social de classes subalternizadas. No entanto, Pizzignacco também apresenta o processo de registro pelo Iphan em suas virtualidades positivas, como reconhecimento do valor histórico, cultural, social e econômico daquele espaço, assim como da necessidade de salvaguarda das particularidades imateriais de seu ambiente, indissociáveis de sua materialidade – vistas, no texto, do ponto de vista de seus detentores. Nesse mesmo sentido, a pesquisadora concentra-se na iniciativa de elaboração de um projeto democrático para a Requalificação da Feira – para o qual foi realizada uma Oficina de Projeto Participativo, contando com diversos setores da sociedade: comerciantes e usuários da Feira, poder público, universidades etc.

Em consonância, em seu texto a autora nos faz ouvir as vozes da Feira – das pessoas que trazem sua história, segredos e meandros em seus próprios corpos e mentes. No que se refere ao processo de registro pelo Iphan, destaca-se a atenção à complexidade das representações contraditórias e múltiplas da Feira. Assim, a Feira é apresentada como espaço vivo de resistências, memórias, sociabilidades e (re)criação, sujeito a constantes ressignificações, nas quais estereótipos acerca do popular são pulverizados por mesclas, hibridismos e ambivalências dos feirantes frente à “modernidade” – o que se explica pela relação dialética entre mudanças e continuidades, resistência e adaptação frente às constantes transformações trazidas pela globalização: “A Feira (r)existe imersa em um campo de atritos entre diferentes segmentos sociais e a partir da relação agônica entre mudanças e continuidades, engendrando novas estratégias de sobrevivência, de comércio, e ancorando-se na potência rígida pela ancestralidade do local”.

Mercado, memória e práticas culturais; projetos de requalificação e patrimônio. Os impasses entre o que se considera “moderno” e “arcaico” nos espaços urbanos contemporâneos também estão presentes no trabalho “Vozes migrantes: o cordel na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro (1940-2010)”, de Sylvia Nemer, que aborda a Feira de São Cristóvão, ponto de convergência entre o Nordeste e o Rio de Janeiro, a partir de seu surgimento na ocupação do Campo de São Cristóvão pelos migrantes nordestinos nos anos 1940 e 1950. Inicialmente, a historiadora acompanha as experiências de dor e refúgio desses migrantes, a partir da leitura de folhetos de cantadores e poetas como José João dos Santos (Azulão), Apolônio Alves dos Santos e Manoel Camilo dos Santos. A Feira emerge, desde os anos 1940, como local de reconstrução de identidades – e também de memória, sonho e liberdade de expressão – até pelo menos 2003. Essa data marca a sua transferência, pelo poder público, para o Pavilhão de São Cristóvão, onde passou a funcionar o Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Tal mudança acompanhou uma transformação no status da Feira, que, inicialmente considerada empecilho ao avanço da modernização da cidade, passou a ser valorizada a partir de seu significado comercial. Assim, e ao contrário do que aconteceu em Campina Grande, onde um projeto talvez semelhante não teve forças para vingar, a “modernização” e transformação radical do espaço foi efetivada, em um processo que, segundo Nemer, reforçou sua dimensão simbólica mas modificou, ao mesmo tempo, sua

estrutura de funcionamento, que passou a abranger maior controle e a afastar feirantes, promovendo, além disso, dinâmicas de espetacularização e padronização dos produtos comercializados, as quais eliminaram a diversidade e os traços de informalidade, improviso e mesmo as sociabilidades que caracterizavam a antiga feira. Nessa transformação, a historiadora vê um processo de descaracterização – ao qual teria sobrevivido, apenas, a saudade –, sintetizado pela frase segundo a qual o Centro de Tradições Nordestinas teria tradições, nordestinos, mas pouca tradição nordestina. A autora faz tal avaliação evocando depoimentos de frequentadores e artistas tradicionais da Feira, que não se reconhecem mais no lugar e chegam mesmo a detectar uma “profunda crise de identidade” na “cultura popular nordestina na cidade do Rio de Janeiro”. Para avaliá-la, a historiadora procura identificar os diferentes espaços ocupados pelo repente e pelo cordel no mapa da Feira, em meio a um público heterogêneo, sintetizando a trajetória de três figuras emblemáticas da velha geração: Azulão, Gonçalo Ferreira da Silva e Raimundo Santa Helena. Se, no Rio, a tradição nordestina seguiu, segundo Nemer, dois rumos diferentes a partir dos anos 1940 – o da mídia e o das feiras –, o lugar ocupado pelos poetas de cordel no Centro de Tradições e mesmo no espaço da cidade revela tendências diferentes, que apontam, de um lado, para uma convivência com as transformações e a busca de novos caminhos e, de outro, para a reinvenção da saudade e o culto da memória: enquanto Azulão instalou-se em uma banca solitária, na entrada principal da Feira, fora da Tenda dos Repentistas – segundo ele, muito barulhenta –, Gonçalo Ferreira da Silva pôde ser encontrado em um antigo casarão do bairro de Santa Teresa, onde funciona a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, que o poeta preside e cuja sede constitui a base a partir da qual ele tem uma ação multifacetada, de escritor, educador e promotor da literatura de cordel, em um contexto em que esta experimenta mudanças e busca se renovar. Por fim, o poeta Raimundo Santa Helena, fundador “simbólico” da Feira de São Cristóvão, ocupa o museu em que se tornou sua casa – o Museu de Cordel Raimundo Santa Helena –, situado em um subúrbio carioca, e que guarda um enorme acervo de documentos relativos ao mundo do cordel.

Vemos, assim, nesse texto, um dos vários focos de irradiação da literatura de cordel no Brasil contemporâneo – o espaço da memória. Mas talvez possamos acrescentar que se trata de um espaço de memória de dimensão também global – na medida em que parte do interesse pela literatura de cordel em países como Portugal, Espanha e França tem a ver com o fato de ela ser vista ali como portadora de narrativas e mesmo de uma estética com raízes profundas na Idade Média europeia (FERREIRA, 1979; PELOSO, 1996; CANTEL, 2005). Acrescente-se, ali, a presença de narrativas e embates africanos e indígenas, em pejeas e narrativas de cunho mágico-religioso, o que vem sendo cada vez mais estudado²⁵, e perceba-se a grande abrangência e importância assumidas pela questão da memória plasmada nos folhetos, o que se desdobra, no terreno do patrimônio, na questão das

25. Ver, entre os estudos mais recentes: Gomes, 2012; Pereira dos Santos, 2010; Lewin, 2007.

diretivas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em relação ao direito à “diversidade cultural” (ALVES, 2010).

Mas o texto de Nemer também menciona, de passagem, a busca de caminhos e renovação que cordelistas têm experimentado nos últimos anos. Essa busca vem sendo realizada por poetas no Brasil inteiro, e se vê fartamente contemplada nos três textos seguintes da coletânea – os quais se debruçam, porém, apenas sobre o contexto paulista. No primeiro deles, “Setenta anos de vida pra poesia: os circuitos contemporâneos da literatura de cordel e do repente em São Paulo”, de autoria de Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento, é apresentada uma vasta pesquisa empírica, de cunho etnográfico, a qual integra o processo de pesquisa na cidade de São Paulo para o registro da literatura de cordel e do repente como patrimônio cultural brasileiro pelo Iphan. Trata-se, assim, de uma memória desse processo a partir de 2010, quando a Academia Brasileira de Literatura de Cordel encaminhou o pedido de registro do cordel ao Iphan, memória que realiza, para além do relato passo a passo do processo, um mapeamento dos circuitos contemporâneos dessas formas poéticas. Observe-se que a autora oferece, além disso, uma síntese histórica da presença dessas expressões em São Paulo, ao mesmo tempo que procede a um inventário da bibliografia sobre o cordel e o repente na cidade, no qual são esmiuçados os nomes dos poetas e cantadores entrevistados em cada pesquisa. Os circuitos do cordel e do repente paulistanos, descritos pela pesquisadora, passam, necessariamente, por algumas editoras, instituições, movimentos e associações, como a Editora Prelúdio/Luzeiro e seus canais de distribuição; as Editoras Cortez e Nova Alexandria; o Serviço Social do Comércio (Sesc) e a Biblioteca Belmonte; a Banca Central da Praça da Sé (esta fechada em inícios de 2018); o Centro de Tradições Nordestinas; o movimento da Caravana do Cordel; o Sarau Bodega do Brasil; as instituições de guarda dos acervos; a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil; a União dos Cantadores, Repentistas e Apologistas do Nordeste; a Rádio Atual; os festivais e congressos de repente; os bares, restaurantes e festas particulares que acolhem cantorias de pé de parede todos os dias da semana etc. A autora produz texto de grande utilidade ao traçar um perfil dos cordelistas e repentistas em atividade em São Paulo hoje, conseguindo elucidar os desenhos específicos pelos quais os circuitos de produção se articulam à distribuição e procuram chegar ao público, valendo-se de editoras, emissoras de rádio, internet etc., e utilizando ou não o espaço das ruas – atualmente ocupadas, no que se refere aos repentistas, apenas pelos emboladores de coco. O texto consegue, assim, fornecer um vislumbre do modo como o cordel e o repente estão entranhados no tecido social e cultural do Brasil contemporâneo – e não apenas de São Paulo, encontrando-se difundidos em todo o país e apresentando enorme diversidade em suas modalidades de expressão e inserção social. Além disso, tais manifestações têm sido atualizadas ao aparecerem sob a forma de livros ilustrados, publicados por grandes editoras; de peças virtuais, produzidas em sites e blogs na internet; de material de ensino em escolas; de programas de rádio e televisão; de enredos de escolas de samba etc. Explicitando essa capilarização, e citando uma passagem de Marco Antônio Gonçalves, a autora sugere um processo de “hibridização recíproca

entre todas estas linguagens, uma vez que o cordel e o repente sempre exerceram o papel de traduzir mundos literários outros para a linguagem e o estilo dos versos”.

Assim, na atualidade, percebe-se uma articulação do cordel e do repente ao tecido social urbano, bem como aos suportes tecnológicos do mundo contemporâneo, revolucionados, como vimos, a partir dos anos 1970 (mas com impactos cotidianos mais decisivos dos anos 1990 em diante). Outros aspectos dessa articulação são estudados de forma original no texto de Solenne Derigond, “São Paulo, capital cultural do Nordeste”, que procura abordar São Paulo como um “espaço-mundo” peculiar para a cultura – e, particularmente, a sua centralidade como polo produtor de “cultura nordestina”. Para tanto, a autora apresenta a capital paulista como cidade-mundo (P. Ouellet) e zona de contato (S. Hall), sujeita a determinadas mudanças estruturais que envolveram, entre outros fatores, um enorme desenvolvimento do mercado de bens culturais e a introdução de novas tecnologias de comunicação, o que viabilizou um processo de hibridação que ensejou a persistência renovada do cordel como fenômeno contemporâneo. Como parte inextricável desse processo, a autora mostra o nexo entre a presença de migrantes na cidade e a existência de aliados em meio às elites artísticas, intelectuais e científicas. Partindo de Howard Becker, a autora compreende, então, a existência de um fundo de valores compartilhados (convenções) e de correntes de cooperação atuando em lugares estratégicos – em organismos de gestão cultural e social, bem como em editoras, por exemplo – que viabilizaram a inserção do cordel em circuitos culturais mais amplos, em relação aos quais esteve, por muito tempo, à margem. Com isso, o cordel pôde, segundo a autora, apropriar-se “dos meios de globalização para produzir-se, comercializar-se e difundir-se”. Isso significou a produção de inovações no mercado editorial, tais como o formato do cordelivro, e a conquista de reconhecimento e legitimação perante o mundo da literatura, como se vê nas indicações de cordelistas para o Prêmio Jabuti. Significou, também, uma articulação simultânea entre espaços de produção e circulação em nível local, nacional e global – o que a pesquisadora vislumbra, por exemplo, ao comentar o caso do Espaço Cordel e Repente, presente na 24ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo, de 2016.

Alguns aspectos das inovações ocorridas no processo de “aclimatação” da literatura de cordel ao contexto paulistano são aprofundados no artigo de José Rodrigues Filho, “As cores dos versos: a produção de imagens na Editora Luzeiro”. O autor entra nos detalhes da história da Editora Luzeiro, abordando, em particular, suas estratégias editoriais, das quais fizeram parte, em destaque, as mudanças empreendidas nos aspectos material e gráfico dos folhetos, que ele aborda a partir do conceito de cultura visual. O estabelecimento de um novo formato para os folhetos, a melhoria na qualidade do papel neles empregado, a utilização da policromia como processo de impressão, a constituição de uma rede de cordelistas e distribuidores, em âmbito nacional, bem como a diversificação de suas publicações estão dentre as inovações estudadas pelo autor, que possibilitaram à editora dominar o mercado de folhetos de cordel no Brasil, dos anos 1950 até recentemente, quando outras mudanças foram empreendidas, as quais a Luzeiro não parece ter

acompanhado. O artigo procura traçar, ainda, a história da recepção das inovações visuais promovidas pela editora, inicialmente rejeitadas por jornalistas e pesquisadores, mas aceitas pelos poetas e seu público. Por fim, procede a um ensaio de análise comparativa das imagens das capas de alguns folhetos editados pela Luzeiro que traziam Antônio Silvino como protagonista, procurando uma leitura formal, relacionada às narrativas dos poemas, e ao mesmo tempo contextual.

Outro estudo voltado à questão das inovações – técnicas e estéticas – promovidas nos repertórios culturais “nordestinos” no contexto urbano do Sudeste, e que mostra como é ilusório estabelecer dicotomias entre tradição e inovação, local e global – seja para exaltar ou detrair (“desconstruir” etc.) qualquer desses polos –, é o de Andréia de Alcantara, “Jerônimo Soares – agulhas de gravar”. Nele, a autora procura entender as xilogravuras produzidas pelo artista, inicialmente, na Paraíba, sua terra natal, sob demanda de seu pai, o conhecido cordelista José Soares, entre os anos 1940 e 1950; e depois, já em São Paulo, a partir de meados dos anos 1950, e em Diadema, a partir de 1968 – época em que, apresentando seus trabalhos na Praça da República, Soares começa a se tornar mais conhecido, inserindo-se em circuitos que possibilitam a publicação de seus trabalhos no exterior, bem como sua divulgação pela imprensa, em nível nacional. O cerne do artigo encontra-se na análise das novas técnicas utilizadas pelo artista a partir de seu desejo de diferenciação em relação às convenções da xilogravura sintetizadas por Ariano Suassuna, o que se dá nos anos 1970. Essas técnicas lhe permitem explorar o fundo de suas gravuras, rompendo com os grandes espaços em branco, bem como abandonar as composições simples e simétricas. Elas foram forjadas a partir da construção de ferramentas próprias, as “agulhas de gravar” – goivas criadas a partir de aço de refugo, conseguido junto a uma fábrica próxima a sua casa – as quais ampliaram as possibilidades estéticas, como se vê na exploração de texturas. Posteriormente, o artista promove a inclusão, em suas obras, de paletas repletas de cores – algo feito por meio da invenção de um novo processo de produção das gravuras, implicando procedimentos e materiais peculiares. Tal processo leva o artista a construir uma visualidade única – algo por ele desejado conscientemente – mas que não deixa de dialogar, por outro lado, com a “tradição” das xilogravuras de cordel de que provém e que subverte.

No último texto da coletânea, são trazidas à tona as críticas de Patativa do Assaré à situação dos migrantes nordestinos no “Sul maravilha”, no artigo “A comunidade nordestina no contexto urbano pelo olhar de Patativa do Assaré”, de autoria de Renata de Carvalho Nogueira. Nele, é feito um recorte temático que privilegia os momentos em que o poeta se voltou às questões político-sociais, ocupando-se das agruras vivenciadas pelos migrantes desde a sua saída do Nordeste até as duras condições de vida encontradas nas megalópoles do Sudeste. A autora se demora na análise do célebre poema “A triste partida”, musicado e gravado por Luiz Gonzaga em 1964, cotejando-o com poemas como “Emigrante nordestino no Sul do país”, “O nordestino em São Paulo”, “ABC do Nordeste flagelado”, entre outros. Para Nogueira, Patativa representou não somente a língua, os personagens e o cotidiano dos nordestinos marginalizados nos mundos rural e urbano, mas também as suas

aspirações e reivindicações. Na obra do poeta cearense encontraríamos, pois, em grande parte, as suas vozes.

A dor vivenciada por grande parte dos migrantes nordestinos pelo Brasil afora participa do mesmo processo de difusão que ajudou a globalizar a chamada “cultura nordestina”, alimentando, de forma direta ou indireta, o ambiente para a sua permanência difusa. Disseminado pelo Brasil e pelo exterior, o Nordeste se misturou, reinventou e institucionalizou em contextos os mais diversos, ajudando a construir novas linguagens – na ciência, na literatura, nas artes – e a criar, também, possibilidades de ação social, que hoje explodem em novas formas e imagéticas na periferia das grandes cidades. A memória está longe, assim, de ser o único terreno em que trafegam as práticas sociais e culturais que apenas aparentemente se aglutinam em torno da “ideia de Nordeste” – na verdade extravasando-a em múltiplas direções. Estas podem representar, atualmente, alguns dos núcleos mais instigantes e inspiradores de invenção e propagação de alternativas sociais e utopia em nosso território-mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 331-370.
- ARAÚJO, T. B. *Um olhar territorial para o desenvolvimento: Nordeste*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. Disponível em: <<http://afbnb.com.br/arquivos/File/apoio2%2047%20rcr.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2019.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global. *Sociedade e Estado*, v. 25, n. 3, set.-dez. 2010, p. 539-560.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- ANDRADE, Oswald. de. Manifesto antropófago. *Revista de antropofagia*, ano I, n. 1, 7 de maio de 1928, p. 3.
- _____. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ANJOS, Moacyr dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- BEZERRA, A. C. Movimento mangue: tradição e modernidade na cultura pernambucana. In: TROTTA, F. da C.; BEZERRA, A. C.; GONÇALVES, M. A. *Operação forrock*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010, p. 65-110.
- BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- BOUHEY, Jeanne. Paysage après le 11 septembre. Les nouveaux enjeux de la diplomatie culturelle américaine. In: TOBELEM, Jean-Michel (Dir.). *L'arme de la culture: les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 169-191.
- BREISACH, Ernst (1987). *Historiography: ancient, medieval, and modern*. 3. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Trad. Sergio Goes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CANCLINI, Nestor. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: CRLA, 2005.
- CASTRO, Eduardo V. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____; DANOWSKI, Déborah. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014.
- CHARLE, Christophe. L'histoire comparée des intellectuels en Europe. Quelques points de méthode et propositions de recherche. In: TREBITSCH, Michel; GRANJON, Marie-Christine (Dir.). *Histoire du temps présent. Pour une histoire comparée des intellectuels*. Histoire du temps présent. Paris: Éditions Complexe, 1998, p. 39-59.
- CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (Org.). *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2012.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DIMITROV, E. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- DWORKIN, Dennis. *Cultural marxism in postwar Britain*. Durham e Londres: Duke University Press, 1997.
- FERREIRA, Jerusa P. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- GOMES, Germana G. *"Insultos", "elogios" e "resistências": participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2012.
- GONÇALVES, M. A. Experiência contemporânea através do cordel. In: TROTTA, Felipe da Costa; BEZERRA, Arthur Coelho; GONÇALVES, Marco Antonio (Org.). *Operação Forrock*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.

- GONTIJO, Rachel. Identidade nacional e ensino de história: a diversidade como patrimônio sociocultural. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 55-79.
- GRÉSILLON, Boris. La musique à Berlin: une symphonie en trois mouvements. In: RAIBAUD, Yves (Org.) *Comment la musique vient aux territoires*. Pessac: Musée des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2009, p. 105-120.
- GRUZINSKI, S. (1999). *La pensée métisse*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012.
- HAESBAERT, R. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares*, n. 3, jan.-jun. 2010, p. 1-24. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Gloria/1s2018/3.haesbaert.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEWIN, Linda. Um conto de dois textos: oralidade, história oral e insulto poético em o *Desafio* de Romano e Inácio em Patos (1874). In: MARQUES, Ana Cláudia (Org.). *Conflitos, política e relações pessoais*. Fortaleza: UFCE/Funcap/CNPq-Pronex; Campinas: Pontes Editores, 2007, p. 81-107.
- MANGABEIRA UNGER, Roberto. *A segunda via: presente e futuro do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- MARRAS, Stelio. Virada animal, virada humana: outro pacto. *Sci. stud.* [online], v. 12, n. 2, p. 215-260, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-31662014000200002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 14 maio 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MELO, R. A. de. Artes do cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, Brasília, jan.-jun. 2010, p. 93-102.
- MENAND, Louis. *The metaphysical club: a story of ideas in America*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- MIGNOLO, Walter. D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

- PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. Cantoras e repentistas do século XIX: a construção de um território feminino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, jan.-jun. de 2010, p. 207-249.
- PHAIDON PRESS. *O livro da arte*. Tradução Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2010.
- QUEIROZ, A. Luis dos Santos (Org.). *Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste*. v. 2. Fortaleza: Serviço Social do Comércio – AR/CE, 2012.
- RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation?. (Conférence prononcée le 11 mars 1882 à la Sorbonne). In: FOREST, Philippe (Dir.). *Qu'est-ce qu'une nation? Littérature et identité nationale de 1871 à 1914*. Texte intégral de Ernest Renan. Paris: Pierre Bordas et fils, éditeur, 1991, p. 32-52. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/renan_ernest/qu_est_ce_une_nation/renan_quest_ce_une_nation.pdf>. Acesso em: 14 maio 2018.
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 451-462.
- SAEZ, Jean-Pierre; SAEZ, Guy (Dir.). *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles: dynamiques européennes*. Paris: Éditions La Découverte, 2012.
- SAID, Edward. (1978). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SERODES, Fabrice. Le nouveau rôle diplomatique informel des institutions culturelles. In: TOBELEM, Jean-Michel (Dir.). *L'arme de la culture: les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 195-216.
- SEVCENKO, Nicolau. O desafio das tecnologias à cultura democrática. In: PALLAMIN, Vera M. (Org.); LUDEMANN, Marina (Coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 37-47.
- SIMON, Gildas. *La planète migratoire dans la mondialisation*. Paris: Armand Colin, 2011.
- THOMPSON, John. *Mercadores de cultura. O mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- TROTTA, Felipe da Costa; BEZERRA, Arthur Coelho; GONÇALVES, Marco Antonio (Org.). *Operação Forrocks*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WALDINGER, Roger. "Transnationalisme" des immigrants et présence du passé. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, (22) 2, 2006, p. 23-41.

Capítulo 1

A invenção de um Brasil “cultural” nos anos 1930: o caso da jurema

Marcus Vinícius Barreto

Doutorando em Antropologia Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

E-mail: marcusbarreto@usp.br

[hwwtts://orcid.org/0000-0003-1741-5811](https://orcid.org/0000-0003-1741-5811)

Se concordamos com o pensamento de Ruben Oliven (2002) sobre o eterno retorno dos temas cultura brasileira e identidade nacional no campo das ciências sociais e, assim como o antropólogo, buscamos compreender certa apreensão dos chamados “intérpretes do Brasil” acerca de quem somos, como somos e por que somos o que somos, parece inevitável uma análise capaz de explicitar o embate discursivo que nos anos 1930 deflagrou a invenção de um Brasil “cultural”. Oliven situa o debate historicamente, e seus argumentos são interessantes para uma discussão acerca da atmosfera de fervor que caracterizou o plano da cultura naquele momento (CANDIDO, 1983, p. 27).

O objetivo deste artigo é mapear alguns discursos construídos pela intelectualidade, que a partir da década de 1930, agenciou a ideia de “cultura” em suas produções, ora celebrando a figura do negro, ora colocando a figura do indígena no centro das

análises. Diferentes abordagens da literatura acadêmica sobre o uso da jurema exemplificam essa dinâmica de agenciamentos e disputas discursivas.

Mesmo que não haja consenso entre os pesquisadores, podemos dizer que jurema é o nome atribuído tanto a algumas árvores, a exemplo da *Mimosa tenuiflora*, quanto à bebida preparada a partir de seus componentes. Duas classificações foram estabelecidas para as espécies de *Mimosa* que ficaram conhecidas como jurema: jurema-preta e jurema-branca. As espécies conhecidas como jurema-preta possuem um composto denominado *N, N-dimetiltriptamina*, que, quando ingerido, provoca no usuário sonhos e visões. Algumas práticas rituais cujos adeptos ingerem a bebida também são chamadas de jurema (BARRETO, 2015).

As primeiras referências sobre o uso da jurema vêm a público nos anos 1930, em meio aos relatos produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, grupo organizado por Mário de Andrade quando esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Segundo Álvaro Carlini (1993), o objetivo da Missão era inventariar aquilo que os integrantes denominavam “manifestações culturais brasileiras”.

No ano de 1926, Câmara Cascudo, considerado um folclorista entre os intelectuais, convidou Mário de Andrade para visitar o Nordeste do Brasil. Entre 1927 e 1929, Andrade realizou essa viagem e, além do Nordeste, visitou algumas cidades do Norte. Em 1938, o modernista convocou profissionais para integrar a Missão e registrar em discos, fotografias e cadernos de viagem algumas danças, músicas e práticas rituais denominadas bumba meu boi, caboclinhos, maracatu, tambor-de-crioula, tambor-de-mina, praiá, xangôs, entre outras, observadas nessas regiões.

Durante a viagem da Missão, os prováveis diálogos estabelecidos entre pesquisadores e nativos contribuíram para a descrição das práticas rituais e, conseqüentemente, as pesquisas construíram sentidos sobre as práticas descritas. Ainda nesse itinerário, os intelectuais catalogaram músicas que, além de serem gravadas, foram transcritas e comentadas por Mário de Andrade em algumas publicações. Por meio de uma análise melódica das cantigas presentes nos rituais de “catimbó” – nome utilizado na época para denominar o uso da jurema em cidades como Natal e Recife – Andrade chamou a atenção para a função hipnótica da musicalidade nesses rituais e elencou alguns elementos ritualísticos a exemplo dos mestres catimbozeiros e da árvore da jurema (ANDRADE, 1983).

Posteriormente aos relatos da Missão, circularam no meio intelectual as descrições realizadas pelos pesquisadores Charles Wagley, acerca da pajelança entre os indígenas Tapiraré, e Carlos Estevão de Oliveira, sobre a festa da jurema na comunidade indígena da Gruta do Padre, ambas publicadas em 1943.

Também na década de 1940, foi publicado o texto *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945), do sociólogo francês Roger Bastide, no qual o autor relata impressões sobre igrejas católicas, terreiros de candomblé e rituais durante sua primeira viagem ao Nordeste, mais especificamente às cidades de Salvador e Recife. Entre os relatos contidos na obra, misto de narrativa de viagem, descrição etnográfica e análise sociológica, Bastide descreve um ritual de catimbó, por ele presenciado no Recife, estabelecendo oposições entre essa prática e o candomblé da Bahia.

Finalmente, entre a primeira e a segunda metades do século XX, Câmara Cascudo publicou alguns escritos sobre folclore. Nos relatos do folclorista, constam referências sobre um documento que faria alusão ao uso da jurema no período colonial. Esse documento, cuja localização não está clara no texto do autor, parece datar de 1758, e seu conteúdo trata da morte de um índio que teria sido preso na capitania do Rio Grande do Norte por causa de uma cerimônia, na aldeia de Mepibu, chamada “Adjunto de Jurema” (CASCUDO, 1969, p. 37).

É possível deduzir que, desde as catalogações realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas até os escritos de Câmara Cascudo, um cânone literário tanto definiu o uso da jurema como um fenômeno recorrente na Região Nordeste quanto atribuiu a esse universo mítico-ritual uma origem indígena.

Dessa maneira, grande parte da literatura acadêmica ainda descreve o uso da jurema segundo essas noções. Consequentemente, a definição do uso da jurema como cultura e religião dos povos indígenas do Nordeste desde o período colonial perpassa quase todas as obras escritas sobre o tema (ASSUNÇÃO, 1999; FREIRE, 2013; GRÜNEWALD, 2005; MOTA, 2005; NASCIMENTO, 1994; RODRIGUES, 2014).

Segundo Marco Tromboni Nascimento (1994), os primeiros documentos encontrados que fizeram referência ao uso da jurema nos rituais indígenas foram redigidos por missionários no período colonial. O antropólogo identifica na utilização ritual da bebida feita a partir da árvore da jurema um fio condutor construído historicamente, perpassando formas rituais que foram associadas a alguma espécie de representação do “índio”.

Guilherme Medeiros (2006), por sua vez, afirma que as fontes coloniais escritas não são suficientes para investigar a história do uso da jurema. Um caminho possível para lidar com as barreiras documentais foi construído no diálogo interdisciplinar entre antropologia, história e arqueologia. Registros gráficos pré-históricos presentes no semiárido brasileiro levaram a uma suposição do uso ritualístico de vegetais por parte dos habitantes dessa região. Tais registros foram denominados pela literatura acadêmica de “cenas da árvore”.

Ainda assim, o historiador argumenta que aquelas fontes possibilitam aventar o uso da jurema a partir do século XVIII, mediante documento datado de 1739, que trata da prática por missões indígenas da Paraíba. Medeiros procurou em arquivos coloniais informações que possibilitassem uma análise dos “processos e espaços de interação dos povos indígenas do Nordeste” a partir de resistências, permanências e criações de “novas dinâmicas socioculturais durante a colonização” (MEDEIROS, 2006, p. 130-131).

Dessa feita, documentos produzidos pela Junta das Missões de Pernambuco de 1739, cartas do governador dessa província endereçadas ao rei de Portugal e datadas de 1741, além de um instrumento jurídico adotado pelo mesmo governador depois da implantação do Diretório dos Índios pelo Marquês de Pombal em 1757, associam os rituais de jurema à ideia de “feitiçaria”, uma vez que a ingestão da bebida pelos indígenas provocaria ilusões e visões conforme os relatos (MEDEIROS, 2006, p. 133).

Nessa linha de raciocínio, Gláucia Freire (2013), ao pesquisar a prática da jurema entre os grupos indígenas Tarairiu durante o século XVIII, analisa uma carta escrita pelo capitão-mor da Paraíba em 1738 e endereçada ao rei, cuja narrativa denuncia a participação de missionários carmelitas nesses rituais. Na visão da historiadora, a leitura da jurema como “feitiçaria” é fruto de circularidades simbólico-rituais.

Ao lado dos discursos que construíram um uso da jurema indígena e nordestino, outras categorias aparecem na literatura para classificar e distinguir o próprio uso, revelando a ânsia dos intelectuais em apreender o fenômeno e sistematizar a prática. Em outras palavras, os pesquisadores procuraram traduzir diferentes denominações e definições atribuídas à jurema durante prováveis contatos estabelecidos com os praticantes.

Uma parte da literatura acadêmica afirma que o uso da jurema constitui um universo plural. Essa afirmação é devedora dos esquemas de classificação construídos pela própria literatura junto aos nativos, a exemplo do estudo de Clarice Novaes da Mota (2005) sobre o que ela denomina de *loci* sociais: “jurema nordestina-indígena-rural” ou “jurema das matas”, “jurema afro-urbana” e “jurema europeia-ocidental-urbana”.

Para Rodrigo de Azeredo Grunewald (2008), o uso da jurema está associado aos tradicionais ritos indígenas de variados lugares do interior do Nordeste. No início do século XX, por meio da interação entre diferentes comunidades que habitavam o sertão, o uso da jurema propiciaria a formação do catimbó, que aparece com mais veemência na Paraíba e em Pernambuco. Finalmente, esse uso é apropriado pela umbanda, pelo candomblé de caboclo¹ e pelo xangô Pernambucano² em contexto urbano.

As referências de Mota e Grunewald demonstram a presença da jurema no universo classificado como “afro” segundo o discurso acadêmico. Alguns pesquisadores, ao constatarem o uso da jurema em meio a práticas denominadas “religiões afro-brasileiras”, procuraram sistematizar esse uso, a exemplo de Bastide (1945), que estabeleceu distinções entre o candomblé e o catimbó, talvez na tentativa de depurar os discursos: indígena de um lado e afro do outro.

Diante desse corolário, observa-se que os discursos formulados em torno do universo da jurema decorrem de narrativas construídas sobre práticas rituais questionadas pela intelectualidade no momento em que um projeto de nação, marcado pelo fim da escravidão e o prenúncio de um Estado moderno, foi elaborado e trouxe

1 “Candomblé de caboclo” é uma rubrica utilizada para denominar uma forma específica de realizar a prática do candomblé. Conforme a literatura acadêmica e os praticantes, além da presença dos orixás, existiria a presença dos “deuses indígenas” no candomblé de caboclo como a figura do próprio caboclo que pode representar os espíritos dos índios ou de antigos “homens do sertão” (SILVA, 2005).

2 Xangô é o nome atribuído a um orixá tanto pela literatura acadêmica quanto pelos nativos. Em Pernambuco, Alagoas e Sergipe, além do orixá, os praticantes utilizam muito mais o nome xangô para denominar a prática ritual ao invés do termo candomblé. Na cidade do Recife, o terreiro Obá Ogunté, mais conhecido como Sítio de Pai Adão, surgiu na segunda metade do século XIX (LINS, 2004, p. 27), e nessa “casa de culto” teriam sido construídas as formas prototípicas do ritual xangô segundo os discursos nativo e antropológico.

como pauta central a inserção de populações negras e indígenas na esfera pública. Ademais, eles são oriundos das dinâmicas estabelecidas pelos próprios intelectuais, que, no intuito de definir tais práticas, agenciaram a noção de cultura em suas produções a partir dos anos 1930.

Já no final do século XIX, as publicações do médico legista Nina Rodrigues iniciaram os “estudos africanistas” por meio dos quais parte da intelectualidade brasileira utilizou o critério racial para definir e classificar práticas rituais. Nesse sentido, a categoria “afro”, historicamente vinculada às noções de raça e identidade (SCHWARCZ, 1999), serviu como paradigma para os discursos construídos acerca dessas práticas.

Segundo Paula Montero (2006), no processo de construção do Estado brasileiro produziram-se conflitos acerca da autonomia de certas “manifestações culturais” de matriz não cristã e de sua expressão no espaço público. Consequentemente, práticas variadas de feitiçaria, curandeirismo e batuque somente foram descriminalizadas quando se constituíram como religiões institucionalizadas em nome do direito à liberdade de culto.

Em um primeiro momento, o conjunto de práticas considerado como “reminiscências africanas” foi denominado de candomblé. Na tentativa de elevá-lo à categoria de religião e inseri-lo no emergente projeto de nação, intelectuais e nativos travaram disputas por legitimidade, criando diferentes rubricas que, mais tarde, foram englobadas na classificação “religiões afro-brasileiras”. Nesse processo, o candomblé foi dividido em candomblé keto, candomblé nagô, candomblé jeje, candomblé angola, candomblé de caboclo, xangô, batuque, tambor de mina etc.

O grupo mais influenciado por Nina Rodrigues e que se dedicou à pesquisa das práticas na Bahia elegeu o candomblé keto como o discurso “oficial” das reminiscências africanas no Brasil (CARNEIRO, 1963; RAMOS, 1940; BASTIDE, 2001). Sinais diacríticos foram atribuídos a essa rubrica para legitimar uma “pureza” afro.

Em contrapartida, revisões críticas vêm sendo realizadas sobre esses discursos, a exemplo da de Beatriz Góis Dantas (1988), que, ao analisar os “usos e abusos da África no Brasil”, critica as pesquisas sobre religiões afro-brasileiras nas quais a busca da África foi realizada mediante uma concepção de cultura como entidade objetiva ou sistema autônomo, sem levar em consideração os diversos significados intrínsecos à noção de “traços culturais” no campo das ciências sociais.

Retomando o pensamento de Oliven (2002), o autor observa que a intelectualidade se apropria das manifestações que têm “origem” nas “classes populares”, transformando-as em símbolos de “identidade nacional” desde a segunda metade do século XIX, por meio de um processo de valorização daquilo que seria “genuinamente” brasileiro. Diferentemente dessa análise, não seria coerente pensar em uma apropriação das manifestações como se elas fossem um dado. Em outras palavras, observa-se um processo dialético de construção discursiva a respeito de determinadas práticas, tanto pelos intelectuais quanto pelas “classes populares”. Portanto, esses discursos forjam uma cultura “genuína” e, consequentemente, uma “identidade nacional”.

No período denominado pela historiografia de “República Velha” (1889-1930), a questão da “identidade nacional” movimentou debates envolvendo diferentes atores

e contextos. Primeiro, intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, entre outros, discutiam a viabilidade de uma civilização nos trópicos, mas na visão deles essa possibilidade se esvaía dadas as condições de raça e clima que prejudicavam o “processo civilizatório”. Segundo, os idealizadores da Semana de Arte Moderna (1922) elaboraram um projeto de “cultura nacional” por meio da busca de “raízes” capazes de reatualizar o Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorriam no exterior. Por fim, o movimento regionalista, encabeçado por Gilberto Freyre, defendeu critérios como região e tradição, nele ocorrendo, também, a defesa do “popular”, que deveria ser protegido de um “falso cosmopolitismo” proposto pelos modernistas (CANDIDO, 1983).

O projeto freyriano agregou elementos que já participavam do debate sobre “cultura brasileira” e, a partir da década de 1930, os ressignificou para a invenção de um Brasil “cultural”, por meio da valorização da figura do negro e da Região Nordeste como símbolos de uma suposta autenticidade nacional.

Em outras palavras, depreende-se que, a partir do regionalismo, a figura do negro a ser exaltada deveria escapar das narrativas raciais propostas no contexto baiano, e os conceitos “interpretativos” acerca da identidade nacional, deslocados da São Paulo modernista e alocados na Região Nordeste. João Luiz Lafetá (1974) argumenta que houve a passagem de um “projeto estético” dos modernistas na década de 1920 para um “projeto ideológico” dos regionalistas na década de 1930. Conceitos como cultura popular, tradições telúricas, oralidade e folclore foram contemplados pelo movimento regionalista.

É interessante perceber que Mário de Andrade vai à Região Nordeste em 1927 e funda a Missão de Pesquisas Folclóricas na década seguinte. Ao registrar algumas “manifestações culturais brasileiras”, a Missão direciona o olhar para determinadas práticas sobre as quais houve embates ideológicos e, dessa maneira, também participa das disputas quanto ao monopólio de uma “genuína” cultura brasileira. Antonio Candido (1983) aponta para o engajamento político, religioso e social dos intelectuais e artistas no campo da cultura durante a década de 1930.

Diante do exposto, observa-se que, nos discursos construídos acerca de um conjunto de práticas, a noção de cultura foi um estratagema utilizado pelos intelectuais para retirar da ilegalidade rituais populares, acusados de “curandeirismo”, “feiticaria” ou “baixo espiritismo”, e inseri-los nos projetos de nação que emergiam. Ou seja, a noção de cultura suplantaria a suposta condição “pagã” ou “diabólica” contraposta ao modelo cristão de referência religiosa.

Uma possível interpretação para esse dado pode estar vinculada às negociações estabelecidas pelos folcloristas que procuravam conhecer o “outro” por meio das “coisas nacionais” definidas por eles como “folclore” ou “manifestação cultural”. Algumas práticas consideradas “mágicas” foram inseridas nessa definição.

Mariza Peirano (1992) observa que, na década de 1930, a Sociedade de Etnografia e Folclore, ligada ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, tinha como objetivo fornecer uma base mais científica ao folclore. Depreende-se que, nas pesquisas realizadas pelos folcloristas, o intuito era definir as práticas rituais enquanto manifestação cultural, tentando produzir uma “desmágica” em termos discursivos.

Como o uso da jurema poderia ser analisado dentro dessas dinâmicas, uma vez que a literatura acadêmica e os praticantes constroem uma origem indígena para o uso, mas a figura do negro, a princípio, é a protagonista nas disputas em torno de uma “genuína” cultura brasileira? A hipótese aventada é que dinâmicas de legitimação já estavam sendo elaboradas em relação a outras práticas excluídas da noção de “pureza” africana. Ou seja, grupos cujos discursos celebraram a “mistura” também produziram suas narrativas de origem, depurações e classificações. Na busca por uma “autêntica” cultura brasileira, intelectuais e nativos atribuíram uma pureza ou uma genuinidade ao “índio” ou “caboclo”³ que lhes cabia, e esses agenciamentos também influenciaram as narrativas acerca do universo da jurema.

Se os pensadores do Recife estavam discutindo a questão da mestiçagem e buscavam uma “autenticidade” brasileira, essa discussão não ocorria isoladamente. Outro grupo composto por intelectuais e praticantes, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, engajava-se em um movimento denominado pela literatura acadêmica de “reforma e sistematização dos cultos populares” nas décadas de 1930 e 1940 (MOTTA, 2005).

Nesse ínterim, os discursos sobre a umbanda foram criados, e alguns cientistas sociais consentem com as definições construídas naquela época e naquele contexto pelo mencionado grupo sobre um conjunto de práticas rituais. Guardadas algumas distinções, a umbanda seria a religião provinda dos cultos populares denominados cabula. Esses cultos teriam sido organizados no Brasil por negros de uma suposta origem africana banto ao final do século XIX.

À medida que praticantes do kardecismo no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul entrassem em contato com práticas denominadas “cabula”, orixás, caboclos, santos católicos e teorias kardecistas teriam se misturado nesse universo propiciando a formação da umbanda (CAMARGO, 1961; CONCONE, 1987; NEGRÃO, 1996; ORTIZ, 1999; SILVA, 2005).

Intelectuais e nativos construíram discursos defendendo a “mistura” na umbanda: traço que possivelmente faria distinção frente à “pureza” buscada no candomblé keto. Os elementos que produziram essa “mistura”, processo denominado pela literatura de “umbandização”, foram calcados principalmente na figura do indígena ou do caboclo bem como nos espaços simbólicos que remeteriam ao convívio entre negros e indígenas ou à produção de uma “mestiçagem”.

3 Caboclo é uma categoria construída historicamente. Para Câmara Cascudo (1969), o termo “caboclo” foi utilizado até o final do século XVIII como sinônimo de “índio”. Depois, ele passou a designar o mestiço, fruto do cruzamento do “branco” com o “índio”. Entretanto, não é somente a mestiçagem que condicionou o uso do termo. Todo habitante do sertão nordestino passou a ser chamado “pejorativamente” de caboclo pelos estratos dominantes da sociedade como forma de salientar uma condição subalterna do “homem do mato” ou do “matuto”. Uma visão mais atual sobre a “cabocloização” foi realizada por Edwin Reesink (1983), que, ao trabalhar com o conceito de ideologia étnica, afirma que no Brasil “a sociedade dominante criou o ‘caboclo’ do índio”. Nesse sentido, o termo caboclo implica um esvaziamento do “conceito étnico de índio”. O caboclo é o índio que, na perspectiva da sociedade dominante, deixou de ser “selvagem” e se tornou “civilizado”, negando sua “cultura original”.

É importante destacar que a defesa da mistura também implica uma forma de depuração discursiva quando os elementos constitutivos da mistura são predefinidos e categorias como tradição, etnia e religião reforçam esses discursos.

No que concerne ao uso da jurema, Michele Gonçalves Rodrigues (2014) argumenta que houve um processo histórico de invisibilidade da jurema como sinônimo da invisibilidade da questão indígena em relação à visibilidade da questão negra. Nesse sentido, a antropóloga traz discussões sobre os posicionamentos ideológicos de Gilberto Freyre e a atuação dele no Serviço de Higiene Mental da cidade do Recife, aludindo – ainda que não explicitamente – às disputas discursivas entre Bahia e Pernambuco ou entre as noções de raça/cultura e pureza/mestiçagem.

Nos anos 1930, as políticas de modernização do Brasil impuseram, entre outros aspectos, a higienização das cidades. Nesse ínterim, Freyre publicou o livro *Casa grande & senzala*, em 1933, e suas ideias influenciaram a medicina psiquiátrica, principalmente o Serviço de Higiene Mental, que deveria “organizar” as práticas rituais populares a fim de tirá-las da criminalidade.

Nesse cenário de controle social e de adoção da psiquiatria preventiva da época, Gilberto Freyre idealiza, com a ajuda de Ulysses Pernambucano, o I Congresso Afro-Brasileiro, no ano de 1934, entre os dias 11 e 16 de novembro, após a publicação de *Casa-Grande & Senzala*. [...] O evento consistiu em um marco no projeto freyriano de legitimação da influência negra na formação da sociedade brasileira, corroborando com a assertiva de controle e monitoramento da população negra e mestiça pelos intelectuais e homens de ciência nordestinos. (RODRIGUES, 2014, p. 47).

Como resultado da valorização do negro em termos culturais, Rodrigues defende a ideia segundo a qual o indígena foi construído em relação ao negro, e o código religioso foi privilegiado para estabelecer diferenças no intuito de desassociar o negro das “desordens indígenas”. Em outras palavras, ainda que se celebrasse a mestiçagem, tudo o que estivesse associado à “tradição indígena”, como o uso da jurema, não gozava de legitimidade pública. Isso, porém, não significa que símbolos supostamente herdeiros dessa “tradição” não fossem visíveis.

Na primeira metade do século XX, por meio da noção de folclore, das tentativas de descriminalização dos cultos e da valorização da figura do negro em contraposição à “tradição indígena”, depreende-se que agenciamentos discursivos ocorreram de todos os lados. Provavelmente, houve diferenças em termos de disputa pelo poder de representação ou capacidade de inserção em políticas culturais no momento da construção de um Estado moderno e da busca por uma “identidade nacional”.

Se até a década de 1980, o mundo afro foi central nos estudos acadêmicos, fazendo jus à valorização da figura do negro em termos culturais (RODRIGUES, 2014), logo na sequência, devido a uma série de mudanças teórico-metodológicas no campo das ciências sociais, a figura do índio e “suas” representações simbólicas também conquistam um lugar de protagonismo na academia. Nessa “reviravolta indigenista”, surgem muitas pesquisas sobre a prática da jurema em contextos do Norte

e Nordeste, além de uma tradição já consolidada na Paraíba e em Pernambuco⁴. Conclui-se que essas mudanças dialogam com todo o histórico de agenciamentos e disputas em torno da categoria “cultura” desde os anos 1930.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. *O reino dos encantados, caminhos: tradição e religiosidade no sertão nordestino*. Tese (Doutorado em Antropologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.
- BARRETO, Marcus Vinícius. *A jurema entre Guarulhos e Recife: os usos políticos da cultura*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015.
- BASTIDE, Roger. *Imagens do nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.
- _____. *Candomblé na Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMARGO, Candido Procopio Ferreira. *Kardecismo e umbanda*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1961.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *O processo de 30 e suas consequências*. Porto Alegre: Erus, 1983.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.
- CARNEIRO, Edson. *Religiões negras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: E. Ouro, 1969.
- CONCONE, Maria Helena Vilas Boas. *Umbanda: uma religião brasileira*. v. 4. São Paulo: USP/FFLCH/CER, 1987.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FERNANDES, Gonçalves. *O folclore mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- FREIRE, Gláucia. *Das “feitiçarias” que os padres se valem: circularidades culturais entre indígenas Tarairitú e missionários na Paraíba setecentista*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande, 2013.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Sujeitos da jurema e o resgate da “ciência do índio”. In: LABATE, B. C.; GOULART, S. L. (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- _____. Toré e jurema: emblemas indígenas no nordeste do Brasil. *Ciência e Cultura*, v. 60, n. 4, São Paulo, out. 2008, p. 43-45.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- LINS, A. *Xangô de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2004.
- MEDEIROS, Guilherme. O uso ritual da jurema entre os indígenas do Brasil colonial e as dinâmicas das fronteiras territoriais do Nordeste no século XVIII. In: CONGRESSO INTERNACIONAL LAS

4 Ver as pesquisas citadas anteriormente, as quais definem a jurema como cultura e religião dos povos indígenas do Nordeste.

- SOCIEDADES FRONTERIZAS DEL MEDITERRÁNEO AL ATLÁNTICO (SS. XVI-XVIII). Madrid: Casa de Vélazquez, 18 a 20 de setembro de 2006.
- MONTERO, Paula. Religião, pluralismo e esfera pública no Brasil. *Novos Estudos*, n. 74, 2006.
- MOTA, Clarice Novaes da. Jurema e identidade: um ensaio sobre a diáspora de uma planta. In: LABATE, B. C.; GOULART, S. L. (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- MOTTA, Roberto. A jurema do Recife: religião indo-afro-brasileira em contexto urbano. In: LABATE, B. C.; GOULART, S. L. (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- NASCIMENTO, Marco Tromboni de S. *O tronco da jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do Nordeste – o caso Kiriri*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.
- NEGRÃO, Lísias. *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- OLIVEIRA, Carlos Estevão de. O ossuário da gruta do padre em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste. *Boletim do Museu Nacional*, XIV- XV (1938-41), Rio de Janeiro, 1943, p. 150-210.
- OLIVEN, Ruben. Cultura brasileira e identidade nacional (o eterno retorno). In: MICELI, S. (Org.). *O que ler na ciência social brasileira: 1970-2002*. v. 4. Brasília: Sumaré, 2002, p. 15-44.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PEIRANO, Mariza. A legitimidade do folclore. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR: AS VÁRIAS FACES DE UM DEBATE/INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- RAMOS, Artur. *O negro brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- REESINK, Edwin. Índio ou caboclo: notas sobre a identidade étnica dos índios do Nordeste. *Universitas*, Salvador, v. 32, jan./abr. 1983, p. 121-137.
- RODRIGUES, Michelle Gonçalves. *Da invisibilidade à visibilidade da jurema: a religião como potencialidade política*. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. Questão racial e etnicidade. In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. Brasília: Anpocs/Capes, 1999.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Summus, 2005.
- WANGLEY, Charles. Xamanismo tapirará. *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Antropologia, n. 3, 1943.

Capítulo 2

Tropicália lixo lógico – Das representações de Nordeste em Tom Zé

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves

Mestre pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: patricia.anette@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6691-4989>

O MONUMENTO É BEM MODERNO – DAS EMBOSCADAS CONCEITUAIS NACIONAL-TROPICALÍSSIMAS

A formação histórica do Brasil transposta em brasilidade e esta, por sua vez, entendida como caráter de povo, sinônimo de criatividade, como resultado da romântica “mestiçagem” e como motor propulsor positivamente valorativo da cultura brasileira, não são fator identitário recentemente narrado. Apesar de os limites desse tipo de interpretação já terem sido delineados em muito pela crítica, ainda nos resta acompanhar o mercado editorial de tempos em tempos lançar um

livro novo' com mais alguma repaginação do mito salvador – um deus *ex machina* em forma de espírito de nação –, prevendo o nosso encontro marcado com o futuro, como observou Paulo Arantes (2004).

A Região Nordeste, nesse sentido, é um dos focos desse tipo de interpretação, sobretudo segundo o ponto de vista culturalista, para o qual muitas vezes o processo histórico de formação política e econômica da região serve apenas como cenário florido para análises do sincretismo nordestino, com seu assim chamado hibridismo² de religiões, de sons, de paisagens, de etnias. Raramente entrevistados como monumentos da barbárie, como destacou Walter Benjamin (1996, p. 225), os monumentos da cultura passam como cenário colorido nas análises e interpretações estéticas da cultura do Nordeste. Afinal, “o monumento é de papel crepom e prata”...

O próprio movimento tropicalista, nascido no seio da cidade de Salvador – ou da Cidade da Bahia –, desde sua concepção apontava, como se tem dito, para um antropofagismo cultural e musical do qual se destacava a justaposição estética. Nas palavras de Celso Favaretto (1996, p. 26), “Quando [a Tropicália] justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora”.

Saindo, com alguma coragem, é certo, in medias res dessa discussão, perguntamo-nos: como se dão essas querelas de representação do Nordeste, na chave do antropofagismo que lhe é inerente, no crescente campo dos estudos da canção popular brasileira, mais especificamente na bibliografia sobre a Tropicália e na obra de seu eminente agitador, Tom Zé?

Em um disco lançado no começo desta década, Tom Zé retoma uma temática que em suas entrevistas tem sido frequente desde os anos 1990: sua versão do surgimento da Tropicália, à qual ele acrescenta a importância fundante das origens nordestinas dos envolvidos (VALVERDE, 2004). Em movimentos de *zoom in* e *zoom out*, se fizéssemos uma análise meramente temática de suas músicas – isto é, das letras, sem passar pela análise musical –, seria possível fazer o recorte de uma representação do Nordeste na obra do cancionista? E, a partir desse recorte, encontraríamos essa prerrogativa de Brasil, do sincretismo, ou do hibridismo criativo?

Para começar a conversa, lancemos nossa atenção à canção que abre o disco aqui comentado. Na canção “Apocalipsom A (O fim no palco do começo)”, do álbum

1 A exemplo de Wisnik, 2008.

2 Vale ver a crítica à noção de hibridismo que faz Maria Elisa Cevalco (2015), em sua apresentação “Como a teoria cultural pode nos ajudar a entender os tipos de inserção disponíveis para o Brasil em um mundo globalizado?”. Em seu texto, Cevalco diz: “Uma vez que se levam em conta as relações reais, ideias como a dos ideólogos de uma mescla híbrida que virá substituir as relações reais de dominação, parecem pouco verossímeis. [...] [um desses ideólogos, no caso, Canclini, nos diz] que os intercâmbios e os contatos possibilitados pela globalização são ‘progressistas e saudáveis’ e dão impulso à proliferação de novas culturas. As velhas ideias de dominação e de imposição não se aplicariam a este novo quadro. [...] Se todos tivéssemos efetivamente aprendido com as ideias fora do lugar [de Roberto Schwarz], seria menos comum termos avaliações que separam de forma tão radical a cultura de suas condições materiais” (CEVASCO, 2015).

Tropicália lixo lógico (TOM ZÉ, 2012), o rapper Emicida foi convidado a interpretar os seguintes versos: “Diabo e Deus numa sala/ Firmou-se acordo solene/ De unir em casamento/ Afé e o conhecimento/ Casou-se com muita gala/ O saber de Aristóteles/ Com a cultura do mouro/ Para ter num só filhote/ O duplicado tesouro”³.

Em meio a outras canções do disco, essa explica o surgimento da Tropicália segundo a versão de Tom Zé, para quem esse movimento artístico do fim da década de 1960 não é herdeiro do modernismo de Oswald de Andrade ou da contracultura do rock internacional, mas do choque cultural entre a cultura moura/moçárabe nordestina – a cultura oral, analfabeta – e o que ele chama de “cultura aristotélica” – que em suas narrativas é uma metáfora que acompanha outros títulos, como “cultura escrita” e “cultura ocidental”. Aqui, percebe-se, o caráter de povo que define o surgimento da Tropicália, segundo essa narrativa, se estabelece segundo uma escala regional, mas sempre identitária, de etnia e formação do Nordeste brasileiro. Um tal casamento mencionado na letra aqui citada, entre o “saber” de Aristóteles e a cultura do mouro, assim romantizado, nos lembra sem demora os relatos de Gilberto Freyre, endossados, em parte, por Caio Prado Júnior, sobre a miscigenação brasileira: sem conflito mencionado, nasce o tesouro, que aqui é especificamente metáfora para a própria Tropicália, mas que poderia servir tranquilamente a qualquer narrativa de formação do povo brasileiro dos séculos XIX e XX. Na negativa das origens oswaldianas, estaria Tom Zé, à sua revelia, numa formulação modernista das origens tropicalistas? Mas de onde vem a ideia, à qual Tom Zé quer se contrapor, de que a Tropicália e o Modernismo brasileiro são aparentados, separados na mater-moder-nidade?

DIABO E DEUS NUMA SALA – DOS DUALISMOS “ARCAICO X MODERNO”, “ARISTÓTELES X MOUROS”, “TROPICÁLIA X MODERNISMO”

Na discussão bibliográfica sobre o movimento tropicalista, as alusões ao modernismo de 1920 e 1930 são numerosas. De tal forma essa relação se estreita que fazer o impossível, nessa esfera dos estudos da canção brasileira, seria realizar um estudo qualquer sobre o tema da Tropicália sem usar as palavras “modernismo”, “antropofagia”, “arcaico”, “moderno” ou “canibalismo”. Marcelo Ridenti comenta a abrangência dessa situação:

3 Vale adiantar: Tom Zé gravou esse disco com patrocínio de um edital que merece ser estudado para entender a circulação e o agenciamento de músicos contemporâneos brasileiros de uma certa cena de MPB indie pop – o Edital Natura Musical. As faixas têm participações de conhecidos cantores jovens dessa cena indie pop, como Mallu Magalhães, Rodrigo Amarante (ex-integrante de Los Hermanos), Tatá Aeroplano e Emicida.

[...] é praticamente consenso – para os integrantes do movimento e para seus estudiosos, tanto na época como hoje – que o tropicalismo articula elementos modernos e arcaicos, embora variem as interpretações sobre o significado estético e político dessa articulação. Parece que há no movimento algo que se pode nomear conjunção tropicalista, a qual retoma criativamente a tradição cultural brasileira – o que Caetano Veloso chamou em 1966, num debate na Revista Civilização Brasileira, de “linha evolutiva da MPB” – e a incorporação antropofágica a ela de influências do exterior, simbolizada nos anos 60 pela tão comentada introdução da guitarra na MPB. (RIDENTI, 2000, p. 274).

Dentre os primeiros nomes que estabeleceram e fomentaram tanto a ideia do jogo estético entre “arcaico” e “moderno” quanto a comparação com os modernistas, está a voz mais conhecida do grupo, Caetano Veloso e, no âmbito dos estudiosos, como disse Ridenti, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos (CAMPOS, 1974), que em textos e entrevistas de época mencionam a fortuita coincidência entre o Oswald de Andrade, que esses mesmos irmãos reeditaram na década de 1960, e os tropicalistas – como sabido, a narrativa de Caetano diz que, depois de compor a canção “Tropicália”, assistiu ao Rei da vela, peça de Oswald de Andrade, na histórica encenação do Teatro Oficina em 1967, aproximando-se da obra e dos manifestos do escritor a partir de então.

Essa analogia terá crescentes reverberações nas falas de alguns dos tropicalistas e nos estudos sobre o grupo. Como já comentado, Celso Favaretto observa no tropicalismo e na antropofagia oswaldiana proposta cultural e maneira de integrar procedimentos de vanguarda muito similares: “segundo uma visão pau-brasil, com ‘olhos livres’, primitivos (na verdade civilizadíssimos), [os tropicalistas] apropriaram-se de matérias e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista” (FAVARETTO, 1995, p. 56).

Na linha do que observara Ridenti, o crítico literário Frederico Coelho assinalou que os anos de 1960 para a intelectualidade brasileira representaram uma forte retomada da obra de Oswald de Andrade – mais ainda que a de Mário. Para refazer o caminho da construção da tradição modernista no Brasil, Coelho parte da Semana de Arte Moderna e verticaliza historicamente os eventos de rememoração e crítica à Semana e aos modernistas. Sua formulação parte da interessante analogia entre a trajetória do Modernismo brasileiro e “a narrativa épica de nascimento, ascensão, queda e retorno triunfante do herói” (COELHO, 2012, p. 17-18). Seria então na década de 1960 que esse herói teria uma reviravolta narrativa: apesar de Mário de Andrade ser a grande figura dessa rapsódia, com a doação de seu acervo ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP),

[...] é Oswald de Andrade quem é objeto de uma revisão surpreendente na década de 1960, a partir de releituras feitas em várias frentes. Na chamada alta cultura, a revisão se deu pela dedicação crítica dos poetas concretos Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Já na cada vez mais robusta cultura de massa, foram muitos os formatos que retrabalharam ou trabalharam pela primeira vez os escritos de Oswald de Andrade. No teatro, temos a famosa montagem de José Celso Martinez Corrêa e do Grupo Oficina, com sua polêmica encenação de O rei da vela, peça escrita a partir de 1933. Na música popular, as teses da Antropofagia, divulgadas por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral, tornam-se o esteio

conceitual do Tropicalismo. Além dos músicos tropicalistas, Glauber Rocha, Hélio Oiticica e outros pesquisaram os textos do escritor. Hoje, o ano de 1967 é muitas vezes considerado uma data de renovação radical da nossa cultura, tão importante quanto 1922. O teatro, a música o cinema, as artes visuais e o mercado editorial recuperaram Oswald de Andrade de um ostracismo prolongado [...]. (COELHO, 2012, p. 20).

Essa forte referência a Oswald na obra memorialística dos tropicalistas pode ser observada no livro autobiográfico-ensaístico de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, de 1997⁴: na história da Tropicália contada por Veloso 30 anos depois dos primeiros discos, a Antropofagia mereceu homenagem em um capítulo inteiro. Mas seu interesse pela obra de Oswald de Andrade já havia sido mencionado desde muito: mais atrás na linha do tempo, Caetano Veloso já tinha declarado a Augusto de Campos: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 1974, p. 207). Ora, como Frederico Coelho bem assinala em seu estudo supracitado, cabe lembrar que há diferenças históricas e políticas em afirmar a “herança” oswaldiana na década de 1970 e na década de 1990; mas é certo que a repetição incansável dessa figura repercute como verdade nos estudos sobre o assunto.

De todo modo, outro caminho da crítica, mais recente, é reafirmar com ressalvas a relação entre os dois movimentos artísticos brasileiros, apontando para um lastro histórico e social de estratégias⁵ dos dois grupos. Para Carlos Eduardo Pires (2011, p. 8), a Tropicália “como o modernismo brasileiro buscava em muitos momentos uma relação de maior autonomia com os centros de produção cultural”. Apesar de reconhecer uma significativa ligação entre a Tropicália e o Modernismo brasileiro, Pires apresenta a seguinte diferença entre os dois movimentos e seus contextos históricos, não menos importante que suas semelhanças:

No fim dos anos 60, com a base industrial significativamente alterada em relação ao país modernista do começo do século XX, acontece um processo concomitante ao tropicalismo de profissionalização da cultura ligado ao desenvolvimento do meio televisivo dentro de um contexto repressivo dado pelo governo militar. Os tropicalistas foram os que levaram em suas formalizações, ao que parece, mais longe as contradições de um acalentado projeto nacional em vias de se realizar, ou se desintegrar, na chave rebaixada de uma sociedade de massa. (PIRES, 2011, p. 8).

Observando os diferentes estágios da indústria cultural entre os dois períodos – resenhando o trabalho de Renato Ortiz sobre a Moderna tradição brasileira –, o pesquisador traz ao bojo da discussão sobre o movimento artístico a questão de um “projeto nacional”, pensando esse movimento em consonância com o Modernismo em suas estratégias de “autonomia”, e em afastamento daquele movimento no que diz respeito ao estágio avançado de profissionalização da cultura – a qual era incipiente nos anos 1920 e já se esboçava nos anos 1930. De todo modo, se pensarmos esses contextos como Pires ou Coelho, tenderemos a entender essa relação da Tropicália com o Modernismo

4 Década celebrativa de 30 anos da Tropicália, em que aparentemente se começa a revisar com mais fôlego o movimento. Caetano e Gill lançam um disco *Tropicália 2* (1993).

5 Numa linha de estudos rumo a Pierre Bourdieu, parece-me.

como resultado da história da indústria cultural brasileira – não como uma ontologia estética de elementos arcaizantes e modernizantes, mas como dois momentos, passíveis de comparação, é claro, no seio da profissionalização da cultura no Brasil, cujas prerrogativas estéticas e políticas têm, não por acaso, similaridades e dissonâncias.

Se falamos de alguns poucos críticos que ressaltam as relações entre arcaico e moderno, entre Tropicália e Modernismo, e se mencionamos os relatos de Caetano Veloso, que colocam os dois movimentos em sintonia, cabe também acrescentar, finalmente, a importante ressalva de que o cancionista Tom Zé, mesmo tendo participado do LP *Tropicália ou Panis et circencis*, não se considera “herdeiro” da cultura intelectual antropofágica do Modernismo de 1920⁶. No encarte de *Tropicália lixo lógico*, ele anuncia: “Atribui-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Some-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc....: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália” (TOM ZÉ, 2012, encarte). Para o cancionista, esse “lixo lógico” seria equivalente a uma determinada “lógica” moura/moçárabe da cultura oral baiana, que sendo processada como lixo, inútil, frente a uma sociabilização de valorização da “lógica” aristotélica, ou seja, “ocidentalizante”, é vazada, desrecalcada, virando gatilho disparador da criatividade dos tropicalistas, quase por totalidade nordestinos.

Diferentemente da biografia de Caetano supracitada, o cancionista nascido em Irará (BA) e morador de São Paulo desde o fim da década de 1960 passa longe de mencionar Oswald em seu relato autobiográfico *Tropicalista lenta luta*. Em muitas entrevistas nas últimas décadas, mas especialmente na época de lançamento do disco *Lixo lógico*, quando fala sobre a eclosão do movimento ou sua participação nele, se distancia do modernismo brasileiro e do rock internacional, afirmando que não os conhecia bem e que sua produção era sobretudo nordestina.

Do ponto de vista da documentação editorial memorialística do grupo tropicalista, apesar de denominar-se *Tropicalista lenta luta*, seu livro autobiográfico não é (só) uma longa especulação sobre o movimento tropicalista, mas encontra-se, também, recheado de histórias do interior da Bahia e de motivações pessoais para a canção. As primeiras páginas do livro são fotografias de acervo pessoal, paisagens de Irará. Essa talvez seja a materialização do desafio lançado no começo deste tópico sobre o arcaico e o moderno na discussão sobre a Tropicália: uma autobiografia de um tropicalista, na qual não se encontrem as palavras “arcaico”, “moderno” ou “antropofagia”. De fato, suas memórias e as de Caetano apresentam relatos de natureza muito distinta sobre a gênese do tropicalismo. Por exemplo, no que toca aos relatos de infância: os escritos de Tom Zé se detêm bastante em aspectos de sua juventude no interior e na capital da Bahia, destacando sua relação de certa forma gauche com a canção e com o status de cantor; diferentemente da autobiografia de Caetano, que, se menciona detalhes de sua infância e juventude, os relaciona sempre com o seu contato com a Bossa Nova e com a Cultura Pop, já indicando uma disposição para a antropofagia e para

6 Valeria também uma análise dos críticos que colocam ressalvas quanto às aproximações entre Tropicália e Modernismo. Infelizmente, pelo caráter breve deste trabalho, não conseguirei aprofundar essa discussão.

a rejeição da resistência que a música popular brasileira forçava, nos anos de 1960, contra as novidades internacionais – a “impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa”, nas palavras de Augusto de Campos (1974, p. 60).

E, no entanto, fica a pergunta: o enquadramento que Tom Zé faz da Tropicália como filha do contato dos artistas nordestinos (destacando-se aí os baianos) com a cultura ocidental (que ele nomeia de “aristotélica”) não seria, ele próprio, uma narrativa épica assaz... modernista sobre o herói-Tropicália?

PRA PLANTAR FEIJÃO EU NÃO VOLTO MAIS LÁ – DO “REGIONAL MOÇÁRABE” EM LETRAS E NARRATIVAS DE TOM ZÉ

Nas criações e entrevistas de Tom Zé, o recôncavo baiano e no geral a Bahia da primeira metade do século XX são espaços frequentemente visitados. No entanto, em suas produções mais recentes, esse assunto parece ter ganhado mais relevância gradativamente: seu último álbum, *Canções eróticas de ninar*, por exemplo, retoma musicalmente algumas de suas experiências de educação erótica durante a infância em Irará. No entanto, particularmente, na sua já citada biografia *Tropicalista* lenta luta e em um de seus últimos trabalhos musicais também citado aqui, *Tropicália lixô lógico*, o tóxico da cultura baiana recebeu um lugar ainda mais central.

Já mencionamos como as autobiografias de Caetano e Tom Zé se diferenciam no que diz respeito à tematização do Modernismo. Também dissemos que elas apresentam pontos de vista diferentes quanto à representação da infância e também da gênese desses sujeitos como artistas. Ainda resta comentar de que maneira as duas narrativas também se distanciam nessas memórias quando representam as cidades onde cresceram os artistas: enquanto Irará não tinha luz elétrica até Tom Zé completar 13 anos⁷, Santo Amaro da Purificação era designada por Caetano quase como uma metrópole do mundo, em que os cinemas de rua eram dois, atualíssimos, os meninos cantavam rock e se vestiam à americana⁸.

7 Pelo ano de 1949.

8 Essa caracterização de Caetano Veloso sobre sua infância e juventude – capítulo que ele nomeou muito interessantemente de “Elvis e Marilyn” – é resumida por Roberto Schwarz (2012, p. 61) da seguinte maneira: “Do ângulo da rebeldia, Santo Amaro parece parada e passada. Vista no conjunto, entretanto, também ela se move e as inquietações de Caetano fazem parte de sua atualização. No dia em que terminou a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, o pai do garoto saiu à rua agitando uma bandeira da União Soviética, para indicar simpatias socialistas, compensadas por um retrato de Roosevelt na sala de jantar. Participando também do mundo moderno, uma prima mais velha, cansada da vida tacanha em Santo Amaro, sonha com as liberdades prometidas pelo existencialismo francês. Nos programas de rádio, quem manda é a concorrência internacional, outra figura do presente”.

Podemos entender essas “duas Bahias” como Antônio Risério (1995), que diferencia na Região Nordeste pelo menos duas “regiões geoculturais” bem definidas, da zona da mata e do sertão, acrescida aí a região intermediária do agreste, mas que, segundo o próprio autor (RISÉRIO, 2002), são regiões definidas não apenas por clima ou vegetação, mas sobretudo por questões culturais, históricas e políticas. Assim, a diferença entre Irará e Santo Amaro parece mais profunda e difícil de situar – e parece dizer respeito à formação econômica da região e à sua ocupação. Isso porque Irará é também entendida como parte da região geopolítica do Recôncavo Baiano, a mesma região que compreende Feira de Santana, Santo Amaro da Purificação e Cachoeira, cidades à sua maneira centrais na região nordestina. Porém, histórica como economicamente são cidades muito distintas: Santo Amaro e região (e.g. São Félix e Cachoeira) assistiram ao ciclo econômico da plantation de cana-de-açúcar, enquanto Irará e Feira de Santana são entrada já para o sertão, caminho do gado entre o interior e a zona da mata. Para Risério (2002), Irará é de fato um ponto de transição em que elementos do sertão contracenam com elementos do litoral: o solo fértil de massapê ainda pode ser visto, assim como a cultura sertaneja. Por conseguinte, para pensar um pouco como duas cidades tão próximas como Irará e Santo Amaro são pontos de partida tão diversos para as interpretações narrativas dos dois cancionistas, assim como para tentar abordar a obra de Tom Zé pelo tema da Região Nordeste, voltemos ao “começo”.

Tom Zé, o tropicalista que se projetou nacionalmente com sua canção “São, São Paulo”, vencedora do prêmio de melhor canção no Festival da Música Popular de 1968, é conhecido por tematizar a cidade de São Paulo em suas letras. Além dessa que virou de certa forma um hino da cidade – inclusive lembrada no aniversário da metrópole, em 2016, nos comerciais da TV Cultura, por exemplo –, lembremos, aqui, algumas outras faixas como a famosa “Augusta, Angélica e Consolação”, do disco *Todos os olhos*, “A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel” (TOM ZÉ, 1972) e as mais recentes “Debaixo da marquise do Banco Central” (TOM ZÉ, 2012) e “Retrato na Praça da Sé” (TOM ZÉ, 2014). Até o hino que ele compôs para o centenário do Corinthians poderíamos inserir nessa lista.

Por outro lado, em seus discos não faltam representações de Irará, pequena cidade hoje entendida como zona metropolitana de Feira de Santana. A primeira menção direta em fonograma, se não me engano, está no álbum *Se o caso é chorar*, já citado aqui, de 1972. Na canção “O abacaxi de Irará”, canta-se o mito do abacaxi conhecido por suas propriedades libidinosas, que possivelmente foram divulgadas como diferencial por um agricultor que havia feito um empréstimo para plantar a fruta cuja safra tinha sido boa para todos – e que acabou virando mito da cidade (ESTEVEZ, 2014)⁹. Assim como essa, muitas outras canções são memórias de Irará e de outros mitos, festas e personagens da cidade, como a primeira faixa do lado B do disco *Correio da Estação do Brás*, chamada “Lavagem da Igreja de Irará”. Essa canção, segundo o

9 Artigo abordando a entrevista a Diogenes de Almeida Campos, paleontólogo iraraense radicado no Rio de Janeiro, neto de tal agricultor.

pesquisador iraraense Roberto Martins, é talvez a única canção de Tom Zé que os habitantes de Irará conhecem – justamente por fazer menção à festa mais famosa da cidade, que acontece no último fim de semana de janeiro (MARTINS, 2007)¹⁰.

Outra canção desse álbum, a que me parece mais interessante para pensar a representação de Irará, da Bahia e do Nordeste na produção de Tom Zé dos anos 1970, é “Menina Jesus”¹¹, que inaugura o álbum *Correio da Estação do Brás* e tem desde logo uma instrumentação e entoação bastante dramáticas. A letra dessa canção celebra não as festas tradicionais de Irará e as personagens cômicas de suas histórias – o que é feito na outra faixa supracitada do mesmo álbum – mas a relação com o contexto da migração. No encarte do disco, assim como nos shows, antes de “performar” a canção, Tom Zé anuncia o seguinte quadro, espécie de mote trovador: “O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros”. Chamando a Menina Jesus com aflição, o refrão pede que lhe valha e lhe acuda para conseguir

Botar filho no colégio
dar picolé na merenda
viver bem civilizado
pagar imposto de renda

Ser eleitor registrado
ter geladeira e TV
carteira do ministério
ter CIC, ter RG.

Num tensionamento crescente da voz e da instrumentação, os diversos aspectos dessa migração não são positivados, e o tema da felicidade explodindo pela televisão, muito presente no primeiro álbum do artista, de dez anos antes, é retomado com ironia. “Porque pra plantar feijão/ eu não volto mais pra lá”, diz um dos versos dessa canção.

Ora, essa canção parece fundamental para pensar a relação da migração nordestina e mineira em massa a partir dos anos 1960 para os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, na busca de emprego e consumo nos grandes centros urbanos, propagados crescentemente pela indústria cultural desde os anos 1950. Hoje, em um contexto pós-movimento migratório de 1950 e 1960, pós-Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) e pós-governos Lula e Dilma, os habitantes de Irará não precisam ir a São Paulo botar filho no colégio, ter CIC, ter RG, ter geladeira

10 Hoje em dia, essa é uma festa organizada pela prefeitura e tem, além dos rituais tradicionais de lavagem das escadarias da Igreja, da charanga E do bloco das *nigrinhas*, atrações pop como shows de bandas de forró e arrocha. Não tenho notícias de que Tom Zé já tenha tocado numa Festa da Lavagem, mas o relato do mesmo pesquisador Roberto Martins sobre Tom Zé tocando o álbum *Estudando a bossa* em 2009 na Festa da Mandioca mostra um pouco esse desajuste entre a Irará das canções, entrevistas e relatos e a Irará da Bahia.

11 Agradeço a Artur Attarian por ter me chamado a atenção para essa canção.

e TV. Ainda que olhemos com suspeita a massificação do consumo e a extensão dos processos institucionais civilizatórios que marcam essas mudanças, o fato é que qualquer um que vá passear à tarde pela praça central da Igreja da Nossa Senhora da Purificação – aquela mesma da lavagem – poderá encontrar os adolescentes de Irará descendo dos transportes escolares depois da aula, alguns com óculos escuros, e quase todos entretidos com seus smartphones – que são, ao mesmo tempo, o relógio e o rádio de pilha de que falava Tom Zé na letra de “Menina Jesus”.

Se “para plantar feijão eu não volto mais pra lá” era a queixa da canção de 1978, quando Tom Zé retoma a questão do Nordeste em seu álbum *Tropicália lixo lógico*, de 2012, a migração não deixa de ser retomada. Aqui, em uma canção do lado B do disco, algo se assemelha ao tema da impossibilidade da volta ao Nordeste pelo migrante – e a lembrança de sua terra natal, de longe. Na chamada “Capitais e tais”, Tom Zé canta alegoricamente as capitais e os estados da região nordestina:

A roupa que me veste melhor
é o luar de Maceió
e o melhor cobertor quando esfria
é o calor da Bahia.

Coisa boa, João Pessoa
As lagoas de Alagoas
Que sina terei, Teresina
Se Recife se refere à cidade Saudade?

E no fim acrescenta a pegadinha, que arremata a canção com certa comicidade: “Eu podia viver lá, mas lá/ lá vou eu ficando cá”.

Quando pensamos essa música tematicamente junto às outras, nessa linha de raciocínio esquemática e temática que propus até aqui, essa representação de Nordeste na canção “Capitais e tais” parece bastante romântica, de lembrança de um Nordeste que é utópico, imaginado por quem está longe, e até bastante vazio, em que o que importa são as palavras-valise, os jogos de palavras e de sons que remetem a sina a Teresina, as lagoas a Alagoas, e por aí vai. Não deixam de ser, essas palavras-valise, elas mesmas dotadas de uma tradição da cultura oral que, com nossa escolarização contemporânea, com a alfabetização que se esquece da oralidade e pretende prescindir dela, perdemos progressivamente¹². No entanto, se podemos sem dúvida pensar que há uma relação afetiva entre o eu-lírico da canção e as cidades, depois de ouvirmos a última frase autodebochada da canção, os versos anteriores até podem soar descolados, como uma apreciação marqueteira similar à da agência de turismo em que as capitais e os estados são chamados para desfilarem suas belezas e encantamentos.

No entanto, como temos sublinhado neste trabalho, essa faixa é parte de um álbum que foi pensado como uma tese por Tom Zé. Uma tese sobre a *Tropicália* e seu

12 Para as relações pedagógicas, práticas e teóricas, entre alfabetização e oralidade, ver: Belintane, 2013.

surgimento. E o ponto principal da tese – motivo pelo qual a música “Capitais e tais” é central nesse álbum – está em demonstrar a importância das origens nordestinas dos cancionistas, músicos e intérpretes que fizeram acontecer o disco *Tropicália ou Panis et circencis*, em 1968, em São Paulo.

O “lixo lógico” de que fala Tom Zé seria toda a cultura oral que ele chama de “não aristotélica”, ou seja, a cultura sertaneja, moura, que ele menciona como elemento moçárabe que subsiste e formou a cultura popular nordestina. Ora, esse elemento cultural moçárabe é frequentemente vinculado a diversas manifestações artísticas, seja dança, música ou poesia, como mostram Antonio Nóbrega e Luís Soler, por exemplo. No entanto, é uma novidade que a *Tropicália*, como evento musical popular que foi intrinsecamente comercial desde seu surgimento – como mencionamos aqui, Tom Zé, como todos os outros, se lança em festivais televisivos –, seja correlacionada à cultura moçárabe. Ora, é preciso fazermos ainda um esforço sociológico como o de Antônio Risério e lembrarmos que o grupo tropicalista era composto por músicos e intérpretes que estudaram e se profissionalizaram na Universidade Federal da Bahia, liderada pelo reitor Edgar Santos e sua equipe “modernista”, da arquiteta Lina Bo Bardi ao compositor Hans Koellreutter. Que esse grupo seja, agora, em 2012, tratado por Tom Zé como debitário sociológica e antropológicamente de uma cultura moçárabe – e não à profissionalização de seus integrantes em cursos de arte em uma universidade central no Brasil dos anos 1960 – é uma representação dessa intelectualidade e da região da Bahia a ser pensada.

Para além da profissionalização temos, em contraponto à tese de Tom Zé, Caetano Veloso, que publica, em 2012, um texto comentando *Tropicália lixo lógico* (VELOSO, 2012), no qual o recomenda como o melhor disco de Tom Zé desde a década de 1990. Nesse comentário, porém, Veloso situa-se diferentemente no que diz respeito à tese do cancionista iraraense: para ele, o disco que se propôs como uma biografia da *Tropicália* tem muito de autobiografia de Tom Zé. Segundo Veloso, Santo Amaro não propiciou a ele e a Bethânia o que ele chama de um “ambiente mental” medieval; assim como Salvador era muito urbana para Gal ter tido uma formação pré-aristotélica. Segundo Caetano, por serem essas duas “cidades coloniais” já urbanizadas há tempos, a cultura sertaneja, o repentista, o boiadeiro e outras figuras desse universo oral não tinham uma presença tão direta. Já Tom Zé, que cresceu em Irará, e Gilberto Gil, que cresceu na Chapada Diamantina, poderiam, sim, pensar nesses termos.

Apesar de interessante a afirmação de Caetano, que aponta, como Risério, para as diferentes Bahias dentro de uma, outros aspectos devem ser aprofundados, para refletirmos sobre o contexto da primeira metade do século XX no estado da Bahia. Vale pensar, por exemplo, que as menções à cultura sertaneja passam, tanto em Gil como em Tom Zé, por menções já a uma indústria cultural¹³: Tom Zé, quando traz a figura do sertanejo em suas entrevistas, em seus textos e letras, repetidamente chama a atenção para o quanto a leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, despertou nele a atenção para a sua própria condição, que na vendinha da família ouvia os relatos dos

13 Agradeço a Rafael Florêncio da Silva e a Carlos de Almeida Toledo por tal observação.

vaqueiros que passavam em viagem. O mesmo diz Gil, mediado agora pelo rádio, e não pelo mercado editorial, como Tom Zé: segundo ele, sua referência estética para entender o sertão era Luiz Gonzaga, que ele ouvia na rádio nacional quando criança (RISÉRIO, 1990).

A título de conclusão, quando voltamos às letras das canções do disco de Tom Zé, ouvimos que uma mitologia baiana e tropicalista é articulada – e canções-tese se intercalam com canções em que o músico parece mimetizar musicalmente o que faziam os tropicalistas em 1967 e 1968. Parece o caso da canção que comentamos aqui, “Capitais e tais”: mimetizando o trabalho alegórico dos tropicalistas em suas canções, aquela letra traz um tom de ironia para a atividade do grupo composto em sua maioria de nordestinos que, à vista de uma indústria cultural em intensificação na Região Sudeste, poderiam viver lá no Nordeste, mas... lá foram eles ficando cá, como canta Tom Zé.

Interessa sobretudo que, ficando por “cá”, o cancionista se refira memorialisticamente sem cessar a uma Irará quase bucólica, sem tecnobrega ou arrocha, de 50 a 100 anos atrás, e a uma Bahia moçarabe, colonial, de Euclides da Cunha; e que o artista-profissional, como mostram os já citados Pires (2011), Coelho (2012) e Risério (1990; 1995; 2002), formado em Música pelo modernista Koellreutter na Universidade Federal da Bahia (UFBA), não hesite em negar semelhanças com a estética oswaldiana para transformar em mito de origem da Tropicália uma operação antropofágica que soma mouros e aristotélicos em um movimento cultural da indústria de massas. À semelhança de uma equação antropofágica das três raças, à revelia do autor, a identidade de povo permanece intacta, e os seus conflitos e processos históricos, dissolvidos.

Partindo tanto das análises críticas ao ideal da brasilidade vistas na primeira parte deste trabalho, como da revisão bibliográfica da segunda parte, poderíamos deixar algumas perguntas remanescentes ao álbum de Tom Zé e à sua tese do “pré-aristotelismo”. A Tropicália seria mesmo resultado de um regional antropofágico, numa equação conciliadora dos povos que moravam no Nordeste, numa situação quase “pura”, sem ocidentalismos, com a dita cultura ocidental? Se respondermos “sim” a essa pergunta, como fizeram alguns pesquisadores, então a crítica à narrativa do caráter do povo como chave interpretativa segue intacta. Se optarmos por mobilizar essa crítica, o disco de Tom Zé se parece mais com um produto cultural que, querendo ser vendido, prefere a conciliação da Tropicália com a brasilidade, com a miscigenação criativa e o discurso de identidade nacional. E o que diriam os encarregados do Edital Natura Musical que selecionou esse disco? Na falta de seu relato, o edital de 2011 já é autoexplicativo: “o Natura Musical procura por projetos capazes de representar a música brasileira em suas mais fortes expressões: uma sonoridade que é diversa e inventiva, feita de fortes raízes e aberta às infinitas influências do mundo” (EDITAL NATURA, 2011). Como este, muitos editais públicos e privados reforçam a brasilidade e a têm como prerrogativa de patrocínio. Poderíamos nos perguntar: numa indústria cultural já tão bem estabelecida, existe ainda o que se poderia chamar uma música brasileira e regional? Para concorrer ao Natura Musical ou à Lei Rouanet, ninguém há de dizer que não.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora, 2004.
- BELINTANE, Claudemir. *Oralidade e alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização e do letramento*. São Paulo: Cortez, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPOS, Augusto (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CEVASCO, Maria Elisa. Como a teoria cultural pode nos ajudar a entender os tipos de inserção disponíveis para o Brasil em um mundo globalizado?. In: SEMINÁRIO DO CENTRO DE ESTUDOS DOS DIREITOS DA CIDADANIA. São Paulo: FFLCH, USP, 2015.
- COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- EDITAL NATURA MUSICAL 2011 ABRE INSCRIÇÕES. 20 de julho de 2011. Disponível em: <<http://dagaveta.com.br/edital-natura-musical-2011-abre-inscricoes>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- ESTEVES, Bernardo. A genealogia e o abacaxi. *Piauí*. Publicado online em 27/6/2014. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/a-genealogia-e-o-abacaxi>>. Acesso em: 9 jul. 2017.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- MARTINS, Marcos Roberto dos Santos. Tom Zé: um tropicalista e sua aldeia. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., Salvador: UFBA, 2007.
- OLIVEIRA, Francisco. *Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. 2011. 217 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. *Revista USP*, São Paulo, dez.-fev. 1990.
- _____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.
- _____. *Adorável comunista*. Rio de Janeiro: Versal, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TOM ZÉ. *Se o caso é chorar*. Brasil, Continental, 1972 (disco).
- _____. *Todos os olhos*. Brasil, Continental, 1973 (disco).
- _____. *Correio da estação do Brás*. Brasil, Continental, 1978 (disco).
- _____. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- _____. *Tropicália lixo lógico*. Brasil, Tom Zé, 2012 (disco).
- _____. *Vira Lata na Via Láctea*, Brasil, Tom Zé, 2014 (disco).
- _____. *Canções eróticas de ninar*. S. l.: Circus, 2016 (disco).
- TROPICÁLIA ou *Panis et circencis*. Produção Manuel Marembein. São Paulo: Philips Records, 1968.
- VALVERDE, Antonio José Romera Valverde. Estudando Tom Zé: Tropicália e o *Lixo lógico*. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 26, n. 39, jul.-dez. 2014, p. 867-886.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. “Lixo lógico” – novo álbum de Tom Zé é o melhor desde seu renascimento. *O Globo*, 5 de agosto de 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980>>. Acesso em: 24 ago. 2013.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Capítulo 3

Possibilidades de vivência em comunidade no Glicério

Victor Martins de Aguiar

Arquiteto e urbanista, mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).
E-mail: victormarq90@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5117-0160>

O trabalho busca analisar as ações de alguns atores sociais¹ no bairro do Glicério com base em diferentes demandas por espaços de uso coletivo, tendo como motivação o desejo de estar e de conviver na cidade, e não o de simplesmente sobreviver. Essas ações não são aleatórias, mas decorrentes dos problemas diários do bairro, e acabam abrangendo “[...] várias significações, que ao mesmo tempo se entrecruzam, complementam-se, contradizem-se” (FRÚGOLI JR., 1995, p. 12).

¹ Denomina-se ator social, neste trabalho, pessoa física responsável pela implementação e gestão de projetos sociais e de espaços públicos. Esses atores no bairro do Glicério ressignificam espaços com diferentes atividades.

Do mesmo modo que as palavras e as ações geram um espaço público, também o espaço gera determinadas formas da política. O ambiente urbano não só reflete a ordem social como constitui, na realidade, grande parte da existência social e cultural. A sociedade é tanto constituída como representada pelas construções e pelos espaços que cria. (INNERARITY, 2010, p. 108).

Nos anos 1980 e 1990, a discussão acadêmica sobre o espaço urbano se ancorou em grande medida na dualidade padrão centro-periferia. Apesar de as cidades crescerem, a forma dominante de entendê-las e descrevê-las valia-se dos pares de conceito: produção e consumo, trabalho e reprodução social, exploração e espoliação urbana, classes e conflito social, dominação e política e contradições urbanas e Estado (TELLES; CABANES, 2006, p. 37)². A atual complexidade da organização da população e do espaço urbano-metropolitano vem engendrando novas leituras das cidades, para além da polarização entre centro e periferia, trabalho e moradia, mercado formal e mercado informal, revelando que a cidade é mais heterogênea do que se imaginava (TELLES, 2010, p. 11). Mas, ainda assim, “[...] pouco se sabe sobre o modo como os processos em curso redefinem a dinâmica societária, a ordem das relações sociais e suas hierarquias, as medições sociais e o jogo dos atores, as práticas urbanas e os usos da cidade” (TELLES, 2010, p. 11).

A análise realizada neste estudo aproxima-se daquela que Heitor Frúgoli Jr. (1995) fez das áreas centrais e outros espaços públicos ocupados por camelôs, engraxates, catadores de papel, trabalhadores ocasionais, prostitutas, travestis, moradores de rua e mendigos. Esses cidadãos, assim como os atores sociais do Glicério, são aqui tratados como ativos, que ressignificam a cidade sob seu próprio ponto de vista e introjetam sua própria subjetividade.

Ao considerar as formas de sociabilidade que se desenvolvem diariamente nas cidades, presume-se que novas maneiras de documentar, representar e avaliar suas complexidades, espacialidades e potencialidades são necessárias.

Pode-se concluir que a experiência da rua, não obstante os conhecidos problemas dos grandes centros urbanos, não morreu: diversificou-se, assumiu novas modalidades, adaptou-se a novas circunstâncias, estabeleceu outros diálogos. Para dar conta dessas transformações, talvez seja necessário desdobrar a clássica categoria de rua de forma a poder descrever a gama mais variada de experiências que a escala das grandes cidades contemporâneas propicia. (MAGNANI, 1998, p. 12).

A investigação sobre a capacidade que os usos informais têm em ocupar espaços por meio de atividades permanentes ou temporárias é, desde o final

2 Destaque aos trabalhos de: Kowarick, 1988; Maricato, 1996; Rolnik, 1997; Villaça, 1998.

do século XX, alvo de reflexões entre arquitetos e urbanistas³. Desse modo, processos corriqueiros da pequena escala do cotidiano, vistos como singelas apropriações, como a vida que se desenvolve nas ruas, nas calçadas e demais espaços públicos, hoje são tratados como essenciais nos projetos urbanos para a promoção e o fortalecimento da diversidade urbana, visto que “aparentemente despreziosos, despropositados e aleatórios, os contatos nas ruas constituem a pequena mudança a partir da qual pode florescer a vida pública exuberante da cidade” (JACOBS, 2000, p. 78).

O espaço público, enquanto local de encontro e de debate, também tem sido tratado como capaz de ampliar a capacidade dos cidadãos de exercerem seus direitos, em relação aos bens públicos, e de instigar propostas coletivas (LYDON; GARCIA, 2015). Esse espaço público que atualmente se busca em algumas intervenções urbanas se alia com uma constatação de Delgado:

[...] o espaço público passa a ser conceituado como a realização de um valor ideológico, lugar em que se materializam diversas categorias abstratas como democracia, cidadania, convivência, civismo, consenso e outros valores políticos hoje centrais. (DELGADO, 2011, p. 11 – tradução nossa).

O valor das intervenções informais nos espaços públicos para recentes estudos urbanos decorre do fato de elas terem a capacidade de construir a consciência pública sobre a importância do coletivo. Mas a continuidade dessas ações e de seus benefícios depende do envolvimento das pessoas, isto é, que elas compreendam que é de sua responsabilidade o espaço proposto. Não basta uma simples apropriação do espaço (PELBART, 2015).

Um terreno, quando vazio, tem que ser preenchido imediatamente, de preferência com alguma atividade de animação. Defendo até a possibilidade de se instalarem estruturas provisórias para consolidar algumas atividades que surjam novos projetos. [...] A mistura de funções é importante. E a continuidade do processo é fundamental. Continuidade é vida. (LERNER, 2003, p. 37-38).

A relevância dessas ações informais para o planejamento urbano está em indicar uma reorientação da sociedade em torno da pequena escala da cidade, o que Gehl denomina de “a vida entre edifícios” (GEHL, 2013, p. 19). As administrações públicas gradualmente estão reconhecendo esse papel mais ativo

3 Destaque aos trabalhos de: Chase; Kaliski; Crawford, 1999; Peran, 2009; Bishop; Williams, 2012.

da população sobre o espaço urbano e também buscando incorporá-lo na gestão da cidade.

Ao considerar esse papel mais ativo, o que se almeja com este trabalho é analisar as contribuições que ele dá à cidade: sob o horizonte da oferta de espaços coletivos e da possibilidade de convivência. Apesar de as recentes intervenções em espaços públicos evidenciarem uma preocupação com essas questões, em alguns casos, ainda são frágeis e com pouco conteúdo para uma discussão crítica. Desse modo, avaliou-se ser significativo revisitar ações de décadas anteriores na cidade, como as dos atores sociais no Glicério, na intenção de identificar aspectos em que essas iniciativas podem colaborar para a discussão contemporânea sobre formas de produção de espaços públicos.

Sobre a origem da motivação para tomarem para si a responsabilidade pela gestão dos projetos sociais e dos espaços públicos, os atores sociais no Glicério normalmente se referem a um “problema” e a um “resolver o problema” relacionados a “o poder público não fazer nada”. No entanto, ao longo dos anos, alguns atores se estabeleceram como os principais interventores do espaço: na maioria das iniciativas, são eles que autorizam a ocorrência de atividades, e não há a abertura para novas questões.

Em um primeiro momento, esse diagnóstico levanta dúvidas sobre as potencialidades de os projetos sociais e espaços públicos estabelecidos no bairro acompanharem as transformações pelas quais passam outros locais da cidade. Transformações que buscam uma atuação colaborativa na cidade e têm como princípio que todas as pessoas possam/devam participar da intervenção para promover o desenvolvimento de valores locais. A maioria dos atores sociais investigados no Glicério não expressa preocupação com essa questão. Seus esforços estão centrados nas formas de manter seus projetos em andamento, sobretudo, pelo viés financeiro.

GLICÉRIO

No bairro, tudo é muito perto. Se a gente precisa de mercado, farmácia, lotérica tem na porta de casa. É algo que facilita o dia a dia porque ele é corrido, ainda mais para mim que tenho filho pequeno. Também estamos perto da rua 25 de Março e do Brás, que são bons lugares para fazer compra. Agora lugar para sair é algo que falta. Até vejo da minha janela algumas crianças aqui na

praça, mas os brinquedos estão sempre quebrados. Lá em casa, no final de semana, a gente costuma ir ao Ibirapuera⁴.



Figura 1 – Localização do bairro do Glicério em São Paulo. O fato de estar próximo do Centro, para alguns moradores, é uma vantagem por facilitar a compra de artigos com preço mais baixo, como na rua 25 de Março. Fonte: Google Earth, editado pelo autor, 2017

A migração do Nordeste para o bairro intensificou-se nos anos 1980 devido à presença de um Terminal Rodoviário no baixo do viaduto do Glicério. Em 1973, deu-se a instalação do terminal no baixo do viaduto pelo poder público. Nele, inicialmente operaram parte das empresas de ônibus intermunicipais com linhas ao litoral sul do Estado de São Paulo (ÔNIBUS do..., 10 nov. 1972, p. 46). O terminal foi proposto como medida de emergência durante a construção do Metrô na praça Clóvis Bevilacqua (TERMINAL do..., 1973), de onde partiam até então esses ônibus, já em um momento em que a Rodoviária da Luz não comportava mais a demanda de viagens. Com a desativação da Rodoviária da Luz, foram propostos terminais provisórios, como o do Glicério e, posteriormente, o do Jabaquara, em 1977, até que a Rodoviária do Tietê fosse construída.

O terminal do Glicério, que a princípio deveria atender apenas as linhas do litoral, foi elevado, nos anos 1980, ao status de Terminal Interestadual, passando a receber os migrantes de outros estados do país, especialmente das regiões Norte e Nordeste (SECRETÁRIO confirma..., 1981). Nesse período, o terminal se constituiu como “porta de entrada” dos migrantes que vieram “tentar a sorte” em São Paulo. Alguns permaneceram no bairro devido ao

acolhimento de algum familiar que vivia ali ou por causa do valor baixo dos alugueis de quartos em pensões e cortiços⁶.

Com a construção da Rodoviária do Tietê, em 1982, as atividades do terminal do Glicério foram encerradas e passou-se a cogitar que o baixio do viaduto abrigaria outras feiras livres, além de ser transformado em área de lazer com campo de futebol, quadra de futebol de salão e de vôlei e circuito radical para bicicletas (TERMINAL do..., 1983). Também se cogitou de ele receber um pronto-socorro (PRONTO-SOCORRO..., 1983).

Enquanto se ponderava o que fazer com o restante do espaço do terminal, em 1983, ele já estava ocupado por famílias de catadores de papel que haviam construído moradias precárias no baixio do viaduto (CARENTES ocupam..., 1983). Através dessa ocupação, o viaduto do Glicério passou a abrigar populações em situação de rua sistematicamente, fato que pautou matérias nos jornais diários⁷. A prefeitura declarou diversas vezes que retiraria a população do baixio sem contudo informar o destino dos moradores. Em alguns casos, adotou ações emergenciais, em outros, ofereceu passagens para que os ocupantes voltassem a seus estados de origem.

Por outro lado, desde o início dos anos 1980, entidades religiosas atuantes no bairro do Glicério passaram a tentar oferecer algumas condições mínimas de sobrevivência a essa população (HOMENS da..., 1982). Esse trabalho com os moradores de rua começou ao mesmo tempo que uma feira livre ocorria em um dos trechos do baixio do viaduto do Glicério. Uma sopa era servida a eles pela Organização de Auxílio Fraternal (OAF), que recolhia os restos da feira livre e com eles a preparava com a ajuda das freiras da Missão Oblatas de São Bento (HOMENS da..., 1982).

Paralelo ao trabalho social com os moradores de rua, a Paróquia Nossa Senhora da Paz promovia ações com os migrantes no bairro. Ações que às vezes ganharam as ruas do Glicério, como na Caminhada do Migrante, entre os anos 1980 e 1990, que tinha o propósito de reivindicar melhores condições de trabalho e de moradia (figura 2). Os trabalhos sociais ainda continuam no bairro, mas hoje eles estão voltados para as crianças e adolescentes.

6 Informação obtida em entrevista com moradores do bairro em 4 de outubro de 2016.

7 Destaque para as reportagens: "Prefeitura exige saída das famílias de antigo terminal", 1984; "Remoção de barracos do viaduto deve terminar hoje", 1986; Castro, 1994.



Figura 2 – A Caminhada do Migrante percorria algumas ruas do Glicério, como a Tabatinguera, e encerrava-se na Paróquia Nossa Senhora da Paz, onde ocorriam debates e apresentações culturais. Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo; Maria Luiza Martinelli, 1993

Nos anos 1990, o Glicério foi eleito o lugar “mais feio” de São Paulo, em razão da concentração de moradores de rua e da presença de depósitos clandestinos de reciclagem, além da criminalidade e do tráfico de drogas. Reportagem da época também atribui esse título às construções do bairro, em especial, aos edifícios de quitinetes e cortiços pela elevada densidade de moradores (CARVESAN; MARCHESINI, 1990).

Hoje, os edifícios de quitinetes concentram famílias de baixa renda. Alguns têm 28 andares, com uma média de 300 unidades, como o Esplanada e o Branca de Neve, na rua Conde de Sarzedas. As unidades têm em torno de 40 m² e às vezes abrigam famílias com dez pessoas⁸. As famílias mais pobres do bairro alugam cômodos em cortiços na rua dos Estudantes e exercem trabalhos informais no Centro, e aquelas que alcançam melhor condição financeira costumam se mudar para as quitinetes.

Essa distinção sugere um processo de diferenciação socioespacial no bairro, fazendo com que os moradores de cada área não estabeleçam tantas relações. E os problemas do Glicério referentes à criminalidade e ao vandalismo são associados, por quem vive nas quitinetes, aos moradores dos cortiços: “O que acontece de ruim no bairro é por causa dos cortiços. Nos cortiços só vive gente que não é direita. Acho que deveriam acabar com eles de uma vez”, disse o mecânico João⁹. Esse olhar pejorativo sobre os cortiços

8 Informação obtida em entrevista com Iolanda, 45 anos, diretora do Centro de Educação Infantil Quintal da Criança, em 13 de agosto de 2015.

9 Informação obtida em entrevista com João, 33 anos, em 12 de setembro de 2016.

também resulta de eles estarem próximos ao viaduto do Glicério, onde vivem moradores de rua.

Se no passado sotaques do Nordeste predominaram no Glicério, hoje se escuta, em suas ruas, uma sucessão de idiomas de imigrantes (haitianos, sírios e outros) que vivem no albergue mantido pela Paróquia Nossa Senhora da Paz. A rua do Glicério tem diversos tipos de comércio – mercados, restaurantes, bares, oficinas mecânicas, salões de beleza e lan houses – cujos proprietários geralmente são nordestinos ou filhos de nordestinos.

Nesses estabelecimentos foi possível notar laços de amizade bastante estreitos. Essa convivência é importante para alguns moradores e também justifica a permanência no bairro porque “todos se conhecem”, “a gente é uma grande família”, “um se preocupa com o outro”¹⁰. No entanto, ela não está presente nos espaços públicos do bairro.

Semelhante a outros bairros da área central, o Glicério tem poucas áreas verdes. Há três praças no bairro: a do Glicério, a dos Bombeiros e a José Luiz de Mello Malheiro (figura 3). Porém, em entrevistas, os moradores afirmaram que elas são pouco utilizadas, pela falta de atrativos¹¹. As leituras etnográficas realizadas nos três espaços públicos confirmam essa afirmação¹².



Figura 3 – Localização dos espaços públicos no bairro do Glicério. Também destaque para as quadras com quitinetes e cortiços, que resultam em um processo de diferenciação socioespacial entre os moradores. Fonte: Google Earth, editado pelo autor, 2017

10 Informação obtida em entrevista com moradores do bairro em 14 de outubro de 2016.

11 Informação obtida em entrevista com moradores do bairro em 18 de junho de 2015.

12 Foram realizadas leituras etnográficas em dias e horários diferentes nos três espaços públicos entre os meses de agosto e dezembro de 2016.

A praça do Glicério, a mais importante do bairro, apresenta uso, sobretudo, no fim da manhã. Nesse período, algumas mães trazem os filhos antes ou depois de irem ao mercado ou a outro comércio. Elas conversam com outras mães ou idosos que estão na praça, mas a permanência no espaço é pequena, em razão da falta de manutenção dos equipamentos e do acúmulo de lixo.

Os idosos com dificuldades de locomoção acabam sentando nos bancos da praça também após a ida ao comércio, depois seguindo para suas quitinetes. Esse descanso é um momento em que encontram familiares e vizinhos. Para os jovens, a praça é um importante espaço de sociabilidade nos finais de semana por conta dos “pancadões” – festas com som alto. Os pancadões ocorrem nos bares do entorno da praça, conforme destacou a auxiliar de laboratório Elida:

O encontro do pessoal até que acontece na praça, mas é mais aos sábados porque nos bares rola um sambinha de tarde. Venho para encontrar amigos e tomar uma “gelada”. O pessoal mais velho reclama do barulho, mas a festa é para descontrair. Agora de noite é o “pancadão”. Vem até gente de outros bairros para cá. Antigamente, o som ia até de madrugada, mas depois que o PCC (Primeiro Comando da Capital) decretou que é só até 22h, tudo se resolveu e ficou bom para os dois lados¹³.

A praça dos Bombeiros foi reaberta no final de 2016, após ação de manutenção do espaço pelo poder público. A praça estava fechada para impedir a ocupação de moradores de rua. Sua reabertura decorreu por solicitação de alguns moradores à subprefeitura da Sé¹⁴. Aos poucos os moradores estavam frequentando o espaço para praticar exercícios, passear com o cachorro, encontrar amigos e outros usos (figura 4). A permanência na praça também era por pouco tempo, uma vez que o poder público não previu na manutenção a instalação de mobiliário. O poder público somente realizou a poda da vegetação e obras de recuperação de duas quadras poliesportivas¹⁵.

13 Entrevista realizada com Elida, 26 anos, em 18 de outubro de 2016.

14 Informação obtida em entrevista com Marta, chefe dos ajudantes da limpeza da praça dos Bombeiros, em 8 de novembro de 2016.

15 A pavimentação das quadras ocorreu em setembro de 2016. Embora em 2016 a praça dos Bombeiros fosse de responsabilidade administrativa da subprefeitura da Sé, a pavimentação foi realizada por funcionários da subprefeitura da Mooca, em razão da sobrecarga de serviços da outra. Informação obtida com um funcionário da subprefeitura da Mooca na praça dos Bombeiros em 23 de setembro de 2016.



Figura 4 – Os moradores do Glicério, em 2016, estavam frequentando a praça dos Bombeiros, mesmo sem o poder público definir outras melhorias para o espaço. Os usos ali eram propostos com bastante liberdade pelos usuários. Fotos: Victor Martins de Aguiar, 2016

Apesar de definida como área de lazer, a praça José Luiz de Mello Malheiro é circundada por vias com intenso tráfego de veículos, o que dificulta o acesso a ela. A praça também não apresenta mobiliário: é apenas um espaço gramado. O seu uso se dava, em 2016, por moradores de rua que ali faziam fogueiras nos dias mais frios, por exemplo. A presença de moradores de rua na praça decorre pela proximidade ao baixio do viaduto do Glicério.

O bairro do Glicério, ainda que apresente problemas no uso dos espaços públicos, tem um “uso público” diversificado. As pessoas estão nas ruas, sentadas na soleira de algum estabelecimento comercial ou nas cadeiras dos bares nas calçadas. Foi possível observar diferentes tipos de sociabilidade, porém poucos indícios, entre os moradores, do propósito de melhorar o bairro de forma coletiva. Pelo contrário, grande parte dos moradores exibe uma postura passiva – oposta à dos atores sociais em suas frentes de trabalho no bairro.

ATORES SOCIAIS E SEUS PROJETOS

No bairro do Glicério há diferentes projetos sociais. Dois deles se destacam: o Centro de Educação Infantil (CEI) Quintal da Criança e a Comunidade Novo Glicério (figura 5). As entrevistas com as idealizadoras desses projetos também foram importantes para entender a organização do bairro.



Figura 5 – Localização do CEI Quintal da Criança e da Comunidade Novo Glicério no bairro. O centro infantil está na rua do Glicério, que possui diferentes estabelecimentos comerciais. Fonte: Google Earth, editado pelo autor, 2017

O CEI Quintal da Criança¹⁶ é parte do projeto Associação Maria Flos Carmeli¹⁷. O projeto é gerido pela Irmã Derly, nascida no Distrito de Nova Estrela (ES), que também coordena as atividades do Centro para Crianças e Adolescentes (CCA), na rua São Paulo, no Glicério.

O centro infantil funciona em período integral, das 7h às 17h, com o objetivo de permitir que pais, especialmente as mães, trabalhem. Além de oferecer atividades educativas para crianças com idade entre 3 e 6 anos, a instituição tem ações de apoio às famílias e de desenvolvimento comunitário. Em 2015, havia 123 crianças matriculadas.

Um dos problemas enfrentados pelo projeto em 2015, destacado por Irmã Derly, era a falta de áreas de recreação:

16 Foram realizadas, de agosto de 2015 a abril de 2016, cinco visitas ao espaço.

17 O projeto, em 2015 e 2016, contava com o apoio financeiro de um grupo de italianos da Associazione Umanitaria Maria Flos Carmeli. Disponível em: <<http://associaomariafloscarmeli.com.br/index>>. Acesso em: 25 de jul. de 2017.

Aqui temos pouco espaço para as crianças. Mas a própria comunidade não tem um espaço para pensar sobre o bairro. Seria bom ter um espaço para unir a comunidade. Caso me entregassem um espaço do bairro eu iria atrás de alguém ou de uma empresa para vigiar e para fazer uma quadra. A comunidade depois pode usar. Ela pode usar colocando algum recurso. Se tivesse a quadra, ela seria de graça para os alunos do meu projeto, mas, quando a comunidade viesse, cobraria um “valor x” para usar¹⁸.

A falta de áreas de recreação no projeto também foi relatada por Iolanda¹⁹, diretora do centro infantil. Na reunião do início do ano letivo de 2015, ela perguntou aos pais: “Que tipo de lazer vocês realizam com os filhos?”. A grande maioria informou não sair nos finais de semana devido à falta de manutenção das praças e que costumava permanecer com as crianças em casa, entretenendo-as com a televisão e outros aparelhos. Uma das mães alegou que pouco saía com o filho porque, logo na porta do seu prédio, havia vários usuários de drogas, e ela não gostava que a criança os visse, por não serem um bom exemplo.

Para demandar ações de conservação dos espaços públicos à prefeitura, os pais de alguns alunos estabeleceram uma comissão que percorreu o Glicério com o fim de pedir assinaturas dos moradores. O abaixo-assinado foi entregue na subprefeitura da Sé.

Em novembro de 2015, como resultado da ação da comissão do centro infantil, os pais dos alunos conseguiram realizar uma audiência pública com alguns funcionários da subprefeitura da Sé no salão da Paróquia Nossa Senhora da Paz²⁰. À audiência pública também compareceram moradores, comerciantes e representantes de ONGs do bairro.

A questão da manutenção e intervenção nos espaços públicos, demanda que motivou o estabelecimento da comissão, acabou ficando para uma discussão posterior²¹. Quando se reuniram novamente, os funcionários da subprefeitura pediram que os presentes na audiência elencassem as principais demandas do bairro. A melhoria das áreas comuns, entretanto, não sobressaiu e acabou ficando fora das necessidades mais urgentes. As prioridades eleitas foram: o fim do lixo nas ruas, da “feira do rolo”²² e dos “pancadões”. Alguns

18 Entrevista realizada com Irmã Derly em 13 de agosto de 2015, que na época tinha 75 anos.

19 Entrevista realizada com Iolanda em 13 de agosto de 2015.

20 Uma proposta defendida por todos os presentes na audiência pública foi a implantação de um Centro de Educação Unificado (CEU) no bairro. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=62248>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

21 Informação obtida em entrevista com Iolanda em 14 de abril de 2016.

22 Entre 2015 e 2016, a feira era praticada por imigrantes na rua do Glicério, que comercializavam roupas usadas, eletrônicos para celular, alimentos e outros produtos.

moradores pediram para a subprefeitura realizar pelo menos um trabalho inicial nos espaços públicos e que eles depois tratariam de fazer intervenções. Mas a subprefeitura informou que, caso assumissem essa responsabilidade, os moradores teriam que eleger entre eles um responsável pela zeladoria dos locais. Nenhum dos presentes na audiência quis se responsabilizar.

Outro projeto voltado para as crianças e adolescentes do bairro é o Comunidade Novo Glicério²³, idealizado por tia Eva. Eva Marisa Alves, conhecida como tia Eva, passou a morar no Glicério na década de 1980, anos depois de chegar da cidade de Catanduva (SP). O projeto idealizado por ela é uma escola de futebol, que, desde 2006, desenvolve suas atividades no antigo terreno da Polícia Militar. Em 2015, havia 200 alunos matriculados.

No final dos anos 1990, o projeto iniciou-se quando tia Eva era empregada doméstica e com alguns garotos do Glicério caminhava até o parque da Aclimação nos finais de semana. No parque eles organizavam pequenos torneios de futebol:

No bairro tentei encontrar algum lugar para jogar, mas em todos tinha que pagar. Então, comecei a levar os garotos ao Parque da Aclimação. Durante a caminhada, até o parque, sempre conversei com eles para que não se envolvessem com a criminalidade do bairro. Esse projeto não é apenas para praticar esporte. Os garotos que vivem nas quitinetes querem correr e brincar. Eles precisam de um espaço, um espaço com bons equipamentos. Mas falta esse espaço no bairro. Com o meu projeto procuro ajudar nisso²⁴.

Paralelo a essa atuação com as crianças e adolescentes, tia Eva disse, em 2015, que era líder comunitária²⁵ e que buscava, junto ao poder público, desenvolver ações que resultassem em melhorias para o bairro, pois, para ela, se os moradores apenas enxergassem os seus problemas, haveria ainda mais degradação, e nenhuma convivência entre eles, o que avaliava como ruim²⁶.

Em ações mais recentes no bairro, outros atores sociais foram capazes de reverter a precariedade espacial dos espaços públicos, conforme encontrado na rua Anita Ferraz e na praça dos Bombeiros (figura 6). Essas ações também buscavam incluir os moradores na gestão das iniciativas para que elas não se concentrassem na visão de uma única pessoa: a do ator social. Como ideal, cada ator ali defendia que a ação proposta deveria representar o bairro. Mas, ao acompanhá-las, verificava-se que esse desejo pouco se efetivava na prática.

23 Foram realizadas, em 2015, duas visitas ao espaço.

24 Entrevista realizada com tia Eva em 14 de maio de 2015.

25 Alguns moradores do moradores do bairro contestaram essa afirmação.

26 Informação obtida em entrevista com tia Eva em 14 de maio de 2015.



Figura 6 – Localização da rua Anita Ferraz e do projeto Comunidade Novo Glicério no bairro. Nessa rua, desde 2015, atividades eram realizadas por um projeto do Instituto Barrichello.
Fonte: Google Earth, editado pelo autor, 2017

Em 2015, a rua Anita Ferraz²⁷ passou a receber usos esporádicos pela intermediação de um projeto do Instituto Barrichello²⁸ intitulado “Esporte na rua para uma cultura de paz”. O projeto foi implantado antes da intervenção do coletivo CriaCidade²⁹. Na intervenção do coletivo, em 2016, os muros da rua Anita Ferraz foram pintados com o propósito de tornar o espaço acolhedor. O trabalho de pintura contou com a colaboração de moradores do bairro e de monitores do Instituto Barrichello.

Através dessa iniciativa, os alunos do Centro de Educação Infantil e do Centro para Crianças e Adolescentes, ambos geridos pela Irmã Derly, desde 2015, passaram a frequentar, às terças e quintas, a rua Anita Ferraz (figura 7). O que resolveu em parte a falta de espaço para recreação nos projetos da Irmã. Na rua Anita Ferraz, em 2016, os alunos desenvolviam atividades em grupo ou individualmente, sempre acompanhados por dois monitores do Instituto

27 Foram realizadas, de outubro a novembro de 2016, cinco visitas ao espaço.

28 Em 2013, a proposta de trabalhar no Glicério foi apresentada ao Instituto Barrichello, fundado em 2005, e o projeto iniciou-se em 2015 (OLIVEIRA; SCHNEIDER, 2016).

29 O coletivo desenvolve suas atividades no bairro através de três linhas de atuação: ressignificação do espaço público, formação de mediadores para trabalhar com as crianças e adolescentes e mobilização de uma rede intersetorial (MONTAGNER, 2016).

Barrichello. As dinâmicas com as crianças e os adolescentes também se davam na “pracinha” da rua Anita Ferraz e duravam cerca de uma hora.



Figura 7 – Em 2016, durante as atividades na rua Anita Ferraz, as crianças e os adolescentes pulavam corda, jogavam basquete e participavam de outros jogos propostos pelos monitores do Instituto Barrichello. Fotos: Víctor Martins de Aguiar, 2016

Como experiência positiva da ação, os monitores destacaram ter observado mudanças no comportamento das crianças e dos adolescentes a partir da participação delas no projeto. Apesar do imprevisto das dinâmicas e de não haver banheiro³⁰ e bebedouro, Leidiane³¹, que dividia a supervisão do espaço com José Henrique, acreditava que a atividade era positiva porque as crianças estavam mais atentas. No início eles sempre tinham que repetir as instruções, mas com o tempo isso melhorou.

A iniciativa na rua Anita Ferraz revela outro aspecto interessante: somente a pintura dos muros não foi capaz de incentivar a construção do espaço público entre os moradores do entorno. Essa constatação se deu, pois, quando as atividades do Instituto Barrichello não ocorrem, os moradores passeiam com os cachorros ou estendem roupas na “pracinha”, mas não há permanência no espaço. É evidente, então, que outros elementos são necessários para que os moradores sintam-se engajados em manter a intervenção e a rua também apresente um uso coletivo por eles.

30 A vizinha de uma casa em frente à “pracinha” da rua Anita Ferraz cedeu, desde 2015, o seu banheiro para as crianças e os adolescentes enquanto eles participassem das atividades do Instituto Barrichello. Informação obtida em entrevista com Jaqueline, 31 anos, educadora do Centro para Crianças e Adolescentes, em 10 de novembro de 2016.

31 Entrevista realizada com Leidiane, 23 anos, em 10 de novembro de 2016. Na data dessa entrevista José Henrique tinha 37 anos.

Embora sem nenhuma grande infraestrutura, apenas duas quadras poliesportivas pavimentadas, a praça dos Bombeiros³², após a ação de manutenção do poder público em 2016, já estava recebendo usos e as pessoas estavam se organizando para propô-los. Os usos se dividiam entre aqueles pensados de maneira coletiva e os propostos individualmente.

Marta³³, chefe dos ajudantes da limpeza da praça dos Bombeiros, destacou que as pessoas eram importantes no espaço para que ele não fosse ocupado por moradores de rua. Graças à limpeza feita pelos ajudantes, formas de ocupação que não puderam ocorrer no espaço, promovidas por outros atores sociais do bairro, estavam se realizando ali. Como, por exemplo, a que propôs Flávia – que nasceu no Glicério, era filha de migrantes nordestinos e por alguns anos morou nos cortiços do bairro (figura 8). Sua iniciativa de usar a praça para atividades com crianças veio após conversa com tia Eva:

A gente queria usar só aos domingos o espaço dela. Mas ela é só focada nela. Digo que o projeto é da Eva, não da Comunidade Novo Glicério, como ela pintou no muro. Não tenho muito a oferecer aqui para os garotos. A gente não tem bebedouro ou banheiro. Mas, como ninguém projetou nada, acho que a gente precisava tomar conta para não ficar de novo abandonado. Digo invadir mesmo e ocupar. Todo sábado a gente está aqui. A gente começa lá pelo horário do almoço e vamos até o começo da noite. Quando vínhamos e não tinha o pessoal da limpeza era muita sujeira. Mas agora que o pessoal está contribuindo fica mais fácil. É só chegar e começar a jogar. Quero que aqui todos os garotos possam usar. Seria bom a gente construir junto o espaço. Quem sabe propor outras coisas, além do futebol³⁴.



Figura 8 – Aos sábados, em 2016, as atividades nas quadras poliesportivas da praça dos Bombeiros eram organizadas por Flávia, com garotos que moravam principalmente nos cortiços do bairro. Fotos: Victor Martins de Aguiar, 2016

32 Foram realizadas, de setembro a novembro de 2016, cinco visitas ao espaço.

33 Entrevista realizada com Marta em 8 de novembro de 2016.

34 Entrevista realizada com Flávia, 33 anos, em 12 de novembro de 2016.

Flávia já pensava em trabalhar no bairro bem antes da conversa com tia Eva, havia cerca de oito anos³⁵. A iniciativa dela decorreu do fato de ser mãe de cinco filhos, quatro deles meninos, que sempre gostaram de jogar futebol. Quando se separou do pai dos garotos, nos anos 2000, ele não manteve mais contato. Foi o momento em que ela assumiu toda a responsabilidade pela educação dos filhos. Como morava em um dos cortiços da rua dos Estudantes e o lugar tinha pouco espaço para recreação, Flávia passou a procurar espaços para levar os garotos. Ela conhecia a dona de uma quadra na rua Tomaz de Lima, no Glicério, e essa mulher deixou que os meninos jogassem futebol de graça por volta de 30 minutos aos domingos.

Em 2008, a dona da quadra não os deixou mais frequentar o espaço. Flávia decidiu então tentar se associar a outros atores sociais do bairro, porém não obteve sucesso. Na iniciativa que vinha realizando na praça dos Bombeiros em 2016, ela procurou trazer os pais dos garotos na organização das atividades. Mas houve bastante relutância deles. Os desafios enfrentados por Flávia também foram constatados por outros atores sociais do Glicério.

As questões que surgiram do estudo de iniciativas de atores sociais em andamento no bairro entre 2015 e 2016 revelam que, embora existam ações ali buscando proporcionar a convivência, há problemas na construção de espaços públicos que de fato signifiquem para os moradores um espaço de lazer, onde possam ficar por algum tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mobilização dos atores sociais no Glicério reflete um princípio que tem pautado a administração pública contemporânea: a capacidade dos moradores de se mobilizar e organizar as suas demandas. Isso revela que esse processo não é tão novo, especialmente quando olhamos para outros territórios da cidade, fora do seu eixo tradicional de análise. No Glicério, esse processo já ocorre por algumas décadas, e as iniciativas sempre estão em reformulação. Em comum, elas buscam superar estigmas do bairro. E, também, há aquelas que desejam atribuir uma outra perspectiva social.

Para que esses objetivos se concretizem, os atores sociais demonstram habilidade para superar os problemas cotidianos dos projetos. Apesar desses

35 Informação obtida em entrevista com Flávia em 12 de novembro de 2016.

desafios, as iniciativas produzem efeitos virtuosos no bairro, como atividades para as crianças e adolescentes, que sofrem com a falta de opções de lazer. No entanto, não há relações entre os atores, e formas de atuação em conjunto não são cogitadas. Cada ator social acabou assumindo uma postura de não envolvimento com o outro.

Essa questão se agrava quando se constata que a compreensão do que é um espaço público por alguns atores sociais pode ser algo bastante contraditório. Como entrevistaram na área e a mantêm, na maioria das vezes eles agem como se acreditassem possuir o espaço, ainda que proponham um uso à comunidade. Esses espaços se revelam, então, para os atores sociais, como fonte de poder e prestígio no bairro.

Aqueles que não se dão com a visão do ator social acabam propondo outra iniciativa, e o bairro permanece sem nenhuma forma clara de espaço público. A diversidade de questões trazidas pelas entrevistas denota que esse espaço público deve ser construído de forma coletiva, até para amenizar questões de diferenciação entre os moradores, caso contrário, ações futuras também serão pontuais.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, Peter; WILLIAMS, Lesley. *The temporary city*. London: Routledge, 2012.
- CARENTES ocupam os banheiros. *Folha de S. Paulo*, 3 fev. 1983, primeiro caderno, p. 18.
- CARVESAN, Luiz; MARCHESINI, Annamaria. Baixada do Glicério é o lugar mais feio de SP. *Folha de S. Paulo*, 18 jun. 1990, caderno Cidade, p. 1.
- CASTRO, Daniel. Viaduto não será mais toca de mendigo. *Folha de S. Paulo*, 18 jul. 1994, primeiro caderno, p. 3.
- CHASE, John; KALISKI, John; CRAWFORD. *Everyday urbanism*. New York: Monacelli Press, 1999.
- DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- GEHL, Jan. *Cidade para pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HOMENS DA rua têm ajuda. *Folha de S. Paulo*, 10 out. 1982, terceiro caderno, p. 28.
- INNERARITY, Daniel. *O novo espaço público*. Lisboa: Teorema, 2010.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KOWARICK, Lúcio (Org.). *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LERNER, Jaime. *Acupuntura urbana*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- LYDON, Mike; GARCIA, Anthony. *Tactical urbanism: short-term action for long-term change*. Washington: Island Press, 2015.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Transformações na cultura urbana das grandes metrópoles, 1998. NAU – Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Disponível em: <http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/transformacoes_cultura_urbana.pdf>. Acesso em: 28 de jul. 2017.
- MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MONTAGNER, Camila. Projeto trabalha com as crianças na transformação do Glicério. 16 de setembro de 2016. Outra Cidade. Disponível em: <<http://outracidade.uol.com.br/projeto-trabalha-com-as-criancas-na-transformacao-do-glicerio/#7>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- ÔNIBUS do litoral para no Glicério. *Folha de S. Paulo*, nov. 1972, primeiro caderno, p. 46.
- OLIVEIRA, Rinaldo; SCHNEIDER, Leandro. Crianças voltam a brincar na rua no centro de São Paulo!. 16 de outubro de 2016. Só Notícia Boa. Disponível em: <<http://www.sonoticiabo.com.br/2016/10/16/criancas-voltam-a-brincar-na-rua-no-centro-de-sao-paulo>>. Acesso em: 26 jul. 2017.
- PELBART, Peter Pál. Parque Augusta ou um desejo de rua. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 15, n. 176.03, Vitruvius, mar. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.176/5455>>. Acesso em: 28 jul. 2017.
- PERAN, Martí (Org.). *Post-it city: cidades ocasionales*. Barcelona: Turner, 2009.
- PREFEITURA exige saída das famílias de antigo terminal. *Folha de S. Paulo*, 19 out. 1984, primeiro caderno, p. 17.
- PRONTO-SOCORRO no Terminal Glicério. *Folha de S. Paulo*, 4 jan. 1983, primeiro caderno, p. 8.
- REMOÇÃO de barracos do viaduto deve terminar hoje. *Folha de S. Paulo*, 11 jul. 1986. Cidades, p. 13.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1997.
- SECRETÁRIO confirma mudança no terminal. *Folha de S. Paulo*, 16 out. 1981, primeiro Caderno, p. 11.
- TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.
- TELLES, Vera da Silva; CABANES, Robert (Org.). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- TERMINAL do Glicério abrigará feiras livres. *Folha de S. Paulo*, 30 jan. 1983, segundo caderno, p. 18.
- TERMINAL do Glicério em operação dia 1°. *Folha de S. Paulo*, 27 mar. 1973, primeiro caderno, p. 9.
- VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1998.

Capítulo 4

Renovando a renda renascença: o trabalho das Mães da OCA em Carapicuíba (São Paulo)

Cécile Petitgand

Pós-doutoranda na Faculdade de Direito da Universidade de Montreal e no Centro de Pesquisa do Hospital Universitário da Universidade de Montreal (CRCHUM).

E-mail: cecile.petitgand@u-montreal.ca

<https://orcid.org/0000-0001-8957-5422>

No Brasil de hoje, várias organizações, com ou sem fins lucrativos, trabalham em prol da valorização do artesanato popular, procurando garantir sua inclusão nos mercados nacional e internacional. Organizações não governamentais (ONGs) e empresas, tais como Artesol, Asta e Solidarium, localizadas em maioria na Região Sudeste do país, possuem plataformas de comunicação e comercialização que permitem a artesãos escoarem os seus produtos. Graças a essa intermediação, muitos trabalhadores e grupos populares conseguem obter uma renda maior e melhorar suas condições de vida, ganhando visibilidade através da valorização de sua arte.

A despeito dessas vantagens, o contato com o mercado viabilizado pela ação de intermediários não acontece sem gerar várias transformações no trabalho dos

artesãos. Nesse estudo, propomo-nos explorar o caso de um grupo de rendeiras – as Mães da OCA – que, graças à ação de uma ONG, o Instituto Ecotece, conseguiu acessar o mercado da moda, produzindo peças de renda para estilistas renomadas. Veremos também como o Instituto trabalhou junto com as Mães da OCA para modificar seus modos de pensar e fazer a renda renascença a fim de atender as exigências das estilistas. Ao expor os resultados desta pesquisa, tentaremos atingir os três objetivos a seguir:

- identificar as transformações geradas pelo contato entre as rendeiras da OCA e os membros do Instituto Ecotece;
- entender as potencialidades da parceria entre artesãs e estilistas no mercado da moda;
- analisar os limites dessa parceria para a preservação e o desenvolvimento da renda renascença no Brasil.

Ao longo deste artigo, apresentaremos os principais atores dessa pesquisa: A renda renascença, as Mães da OCA e o Instituto Ecotece. Após essa apresentação, exporemos a metodologia usada para conduzir este estudo antes de revelar os principais resultados empíricos a que chegamos. Finalmente, a discussão nos permitirá comentar os resultados à luz de nossos objetivos de pesquisa, para então concluirmos levantando algumas questões referentes à valorização do artesanato no Brasil.

ELEMENTOS DE CONTEXTUALIZAÇÃO

A renda renascença no Brasil

A renda renascença é uma técnica artesanal executada a partir de linhas de algodão e lacê (fita de algodão que une os desenhos de renda). O desenho da renda é primeiramente executado em papel-manteiga, no qual as rendeiras colam o lacê para então executarem a trama da renda com linhas e agulha (figura 1). Sendo inteiramente feita à mão, a renda renascença é uma técnica demorada que exige muito rigor e paciência; peças pequenas de renda podem demorar dezenas de horas para serem executadas.

A renda renascença encontra suas origens na Itália, na cidade de Veneza em particular, no século XVI. Foi trazida para o Brasil por freiras europeias que fizeram desse ofício uma atividade artesanal de primeira importância nos conventos e colégios religiosos onde permaneciam (SILVA, 2015). Aos poucos, a arte da renda renascença foi se difundindo pelo país, de tal modo que hoje se encontram grupos de rendeiras amadoras e profissionais pelo país todo. No entanto, é o Nordeste que se destaca

hoje como o polo principal de produção da renda renascença no Brasil (MORAES FILHO; DUDIN; NAVAES, 2009). Nos estados de Pernambuco e Paraíba, milhares de mulheres se dedicam cotidianamente à produção de renda para o mercado nacional e internacional. Apesar de ser considerada como uma atividade predominantemente feminina, a renda também é executada por homens, de várias idades, que muitas vezes aprenderam a técnica na infância com suas mães, também rendeiras (ALBUQUERQUE; MENEZES, 2007).



Figura 1 – A trama da renda renascença é executada primeiramente no papel-manteiga, no qual está colado o lacê de algodão, que representa o desenho da peça desejada. Foto: Cécile Petitgand

Para muitas famílias de agricultores do Nordeste, a renda renascença representa uma fonte de renda significativa, situação que ocorre em outros países da América Latina marcados por uma verdadeira crise da agricultura familiar (ALBUQUERQUE; MENEZES, 2007). No contexto urbano do Sudeste brasileiro, a renda renascença revive através das práticas de artesãos, muitas vezes descendentes de migrantes nordestinos, que veem nessa técnica uma maneira de preservar sua cultura, gerando recursos a partir de uma arte ancestral.

AS MÃES DA OCA

O grupo de Mães da OCA – Escola Cultural nasceu em 2006 a partir da alfabetização de pais, mães, avós e bisavós da Comunidade da Aldeia de Carapicuíba. Ao longo dos anos, o espaço de alfabetização transformou-se em algo muito maior, de tal modo que hoje a OCA tem um trabalho específico com a cultura brasileira, resgatando a tradição artesanal nordestina a partir do fazer de mulheres das mais diversas regiões do Brasil, valorizando suas histórias e memórias.

Em 2010, a renda renascença tornou-se o carro-chefe do trabalho, trazida para o grupo pela mestra de cultura popular reconhecida pelo Ministério da Cultura, Wilma da Silva. A partir desse fazer, outras rendeiras do município de Carapicuíba foram se juntando ao grupo e contribuindo para essa riqueza, além de crianças, adolescentes e jovens, com a missão de conservar e trazer uma maior valorização à renda.

O INSTITUTO ECOTECE

Em 2015, as Mães da OCA começaram uma parceria com o Instituto Ecotece, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) fundada em 2005 com o intuito de transformar o mercado da moda em um espaço mais ético e sustentável. Para isso, o Ecotece procurou convencer marcas de moda a trabalharem junto com grupos populares para desenvolver com eles produtos inovadores, num relacionamento igualitário e humanizado. Além disso, o Instituto ofereceu aos artesãos dos grupos formações em gestão de produção para que conseguissem produzir de maneira segura e responsável para as marcas do mercado, alcançando novo patamar em termos de qualidade e eficiência na prestação de serviços.

Graças à intermediação do Instituto Ecotece, o grupo de Mães da OCA entrou em contato com várias marcas renomadas do mercado da moda: Luiza Perea, Alcaçuz e Mariana Jungmann, entre outras. O grupo produziu protótipos e produtos de renda para essas estilistas, buscando inovar na execução de sua arte, a fim de satisfazer as exigências do mercado. Nas páginas a seguir, relataremos como se deu esse relacionamento entre as estilistas e as rendeiras, descobrindo suas potencialidades e limites. Porém, antes disso, vamos nos aprofundar na metodologia utilizada para realizar essa pesquisa e coletar os dados necessários para nossa análise.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Para conduzir este estudo foi utilizada uma abordagem etnográfica (HAMMERSLEY; ATKINSON, 1995): durante 18 meses, de junho de 2015 a dezembro de 2016, mergulhei dentro do Instituto Ecotece, trabalhando junto com os seus membros ao lado de vários grupos populares de artesanato por cerca de 20 horas semanais. Durante essa imersão prolongada, utilizei várias técnicas de coleta de dados: observação participante, entrevista, conversas informais e coleta de dados secundários, característicos do método etnográfico, a fim de analisar e compreender

as práticas dos diversos atores. Oscilando entre a posição de observadora e atora, entre a de pesquisadora e participante, tentei adotar uma posição de “insider-outsider simultâneo” (HAMMERSLEY; ATKINSON, 1995) com o intuito de melhor reproduzir as visões e representações dos atores a partir de minha própria perspectiva. Portanto, esta pesquisa se inscreve na tradição interpretativista, segundo a qual o pesquisador deve dar conta de como os atores constroem o sentido do que experimentam na vida (human sensemaking), em vez de impor suas próprias interpretações sobre a realidade observada (YANOW; SCHWARTZ-SHEA, 2015).

Fontes	Tipos de dados utilizados
Dados secundários produzidos pelo Instituto Ecotece	Atas de reunião, propostas pedagógicas, projetos de formação, fotografias, vídeos, e-mails e mensagens WhatsApp
Dados secundários produzidos pelas Mães da OCA	E-mails, mensagens WhatsApp, fotografias e vídeos
Observação participante	<p>Anotações etnográficas em diário de bordo: 80 páginas (Arial, 11, espaçamento simples)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Atas de reunião: 120 páginas – Conversas e discussões com os membros do Instituto Ecotece, as rendeiras da OCA e os estilistas do mercado – 200 fotografias tiradas no local das Mães da OCA – 4 curtos vídeos das rendeiras
Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> – Anotações etnográficas em diário de bordo: 80 páginas (Arial, 11, espaçamento simples) – Atas de reunião: 120 páginas 3 entrevistas com as rendeiras da OCA, 6 entrevistas com os membros do Instituto Ecotece e 3 entrevistas com as estilistas do mercado

Tabela 1 – Dados coletados durante a pesquisa etnográfica para estudar o caso específico da parceria entre o Instituto Ecotece e as Mães da OCA. Elaboração da autora

Os dados coletados durante o estudo etnográfico foram tratados manualmente, sem uso de nenhum software, assumindo o papel central do pesquisador, de suas experiências, visões e intuições pessoais, no processo de análise. Portanto, para estudar o trabalho das Mães da OCA foram reunidos e analisados todos os dados observacionais e visuais da etnografia relativos a esse grupo popular. Em primeiro lugar, as anotações etnográficas, entrevistas, fontes secundárias, vídeo e fotos em questão foram analisados seguindo o método da análise temática (BRAUN; CLARCKE, 2006,) a fim de destacar os principais temas evocados pelos dados. Em segundo lugar,

foram escolhidos extratos de entrevistas e conversas, além de imagens, para revelar o significado desses temas para aquelas que viveram o encontro com o mercado e que foram marcadas, em suas mãos e mentes, pelo trabalho efetuado para as estilistas, em conjunto com o Instituto Ecotece.

RESULTADOS DA PESQUISA

Após a apresentação de nossa metodologia, podemos então partir a campo e analisar a experiência concreta vivida pelas Mães da OCA após o começo de sua parceria com o Instituto Ecotece. Entre 2015 e 2017, o Instituto conectou as Mães com várias estilistas para que as primeiras começassem a produzir peças de renda para o mercado da moda. Durante esses encontros produtivos, as rendeiras tiveram que transformar suas práticas para se adequar às expectativas das estilistas, sempre em busca de inovação e eficiência. Essas mudanças geraram sentimentos contraditórios entre as rendeiras – satisfação, mas também exasperação –, como vamos descobrir no relato a seguir.

INOVAR PARA RENOVAR A RENDA RENASCENÇA

No começo da parceria com o Instituto Ecotece, as Mães da OCA foram incentivadas a inovar para se afastar da tradição da renda renascença. Os membros do Instituto tentaram convencê-las da importância de fazer experimentos, criando novos pontos, com novos materiais e tecidos, a fim de demonstrar uma verdadeira capacidade de adaptação e inventividade frente ao mercado da moda. No começo, as Mães negaram o pedido do Instituto: “Já fizemos testes e não deu certo”, falou uma rendeira; “Aprendemos a fazer pontos da maneira certa; se você faz diferente, fica feio”, acrescentou outra. Frente às insistências do Instituto Ecotece, as rendeiras cederam e começaram a elaborar algumas amostras originais (ver figura 2), com pontos novos, mais espaçados e desconstruídos. Longe de ficarem satisfeitas com o resultado, as Mães consideraram as amostras feias e demoradas, desvalorizando totalmente o trabalho efetuado por elas:

Foi uma tortura acabar esses pontos, sabe. Eu sou péssima em criatividade. Se você falar para mim: “Vai ser assim, assim e assim”, aí vai ser do jeito que você falou. Mas se você me falar para criar algo novo, não vou sair do lugar. Eu não tenho capacidade para isso¹.

Para transmitir mais confiança às rendeiras, mostrando-lhes que é possível e desejável criar e inovar com a renda, os membros do Instituto Ecotece organizaram uma visita das Mães ao ateliê de uma estilista renomada, Fernanda Yamamoto, cuja última coleção fora baseada na renovação da renda renascença (MOTTA, 2017).

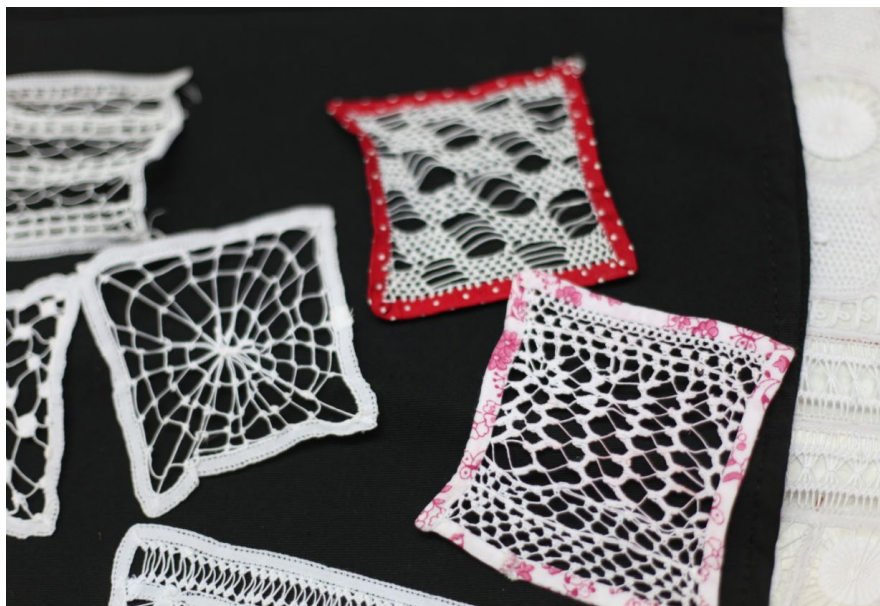


Figura 2 – Pontos novos elaborados pelas Mães da OCA a pedido do Instituto Ecotece.
Foto: Cécile Petitgand

Durante a visita ao ateliê, as rendeiras se surpreenderam com o trabalho da estilista. Descobriram pontos de renda mais abertos, coloridos, desenhando tramas que elas nunca tinham encontrado no passado. Uma rendeira exclamou: “Mas é renda mesmo, é diferente, mas é lindo!”. Nesse dia, Fernanda Yamamoto parou o seu trabalho para se dedicar inteiramente às Mães. Ela lhes mostrou o passo a passo da produção de um vestido, da fase do desenho à comercialização, enfatizando a importância dos testes e experimentos para concretizar o processo de inovação. As Mães ficaram impressionadas com essas descobertas, percebendo de repente que as estilistas não eram seres especiais e geniosos; elas também erravam e hesitavam durante o processo de criação:

¹ Depoimento de uma Mãe da OCA à autora.

Da Fernanda, eu nunca imaginava que era daquele jeito. Sabe? Eu achava que estilista era assim: “Faz isso, olha o desenho está aqui, se vira”. E ela não. Ela põe a mão na massa. Ela pensa, pensa, pensa bastante: “gente isso não está dando certo, vamos mudar, vamos fazer isso aqui”. Isso que achei legal. A gente pode também inovar mudando².



Figura 3 – Uma rendeira exhibe as tramas de renda de um vestido desenhado pela estilista Fernanda Yamamoto para sua nova coleção. Foto: Cécile Petitgand

Após a visita ao ateliê, as Mães da OCA demonstraram uma confiança renovada no seu trabalho. Decididas a inovarem a partir da renda, elas começaram a efetuar testes de tingimento com diversos pigmentos naturais (açafraão, café, cebola roxa etc.) para criar diferentes tons de renda, e elaboraram novos pontos para enriquecer seu portfólio. Encantadas pela personalidade de Fernanda Yamamoto, as Mães convidaram a estilista a visitar seu espaço de trabalho em Carapicuíba para lhe apresentar suas criações e projetos culturais com as crianças da comunidade.

2 Depoimento de uma Mãe da OCA.

PROFISSIONALIZAR-SE PARA DIALOGAR COM O MERCADO

Após a fase de testes e experimentos, que se encerrou em maio de 2016, as Mães da OCA elaboraram um portfólio apresentando seus produtos e técnicas para o mercado da moda. Para realizá-lo, o Instituto Ecotece pediu para as Mães elaborarem uma dezena de amostras de pontos, de formato quadrado, a fim de apresentar para futuros clientes o leque de suas competências. As rendeiras decidiram complementar o portfólio acrescentando fotos de seus vestidos, camisas e camisetas rendadas, vestidas por suas filhas e sobrinhas.



Figura 4 – Portfólio de pontos elaborados pelas Mães da OCA com o Instituto Ecotece para apresentar o trabalho das rendeiras para o mercado. Foto: Cécile Petitgand

Durante suas visitas ao ateliê das Mães da OCA, os membros do Instituto Ecotece procuraram gerar transformações radicais na maneira como o grupo se organiza no dia a dia para confeccionar a renda. Primeiro, as rendeiras foram incentivadas a dividir claramente as tarefas entre elas. Responsáveis pela comunicação com os clientes, produção e comercialização das peças de renda foram nomeados, de modo a evitar uma repartição desigual da carga de trabalho entre os membros do grupo. Além disso, o Instituto pediu às rendeiras que usassem, sempre que possível, um cronômetro para medir o tempo de produção de cada peça. O intuito dessa medição foi facilitar o processo de precificação da renda renascença. Conhecendo o número de horas necessárias para elaborar um protótipo, as rendeiras estariam aptas a justificar melhor o valor de seus orçamentos frente aos seus clientes do mercado. No começo da parceria com o Ecotece, as Mães da OCA encontraram bastante dificuldade para medir corretamente o tempo de produção da renda. Muitas se esqueciam de acionar ou parar o cronômetro, ou simplesmente se negavam a usá-lo considerando que perturbava o seu trabalho. Os membros do Instituto Ecotece tiveram de insistir repetidamente para convencer as Mães da necessidade de medir o seu tempo de produção.

Quando as rendeiras começaram a trabalhar com as estilistas do mercado da moda, o problema da precificação da renda ficou evidente. Na parceria com a marca Alcaçuz, as Mães da OCA, inicialmente, subestimaram o tempo de produção da renda, de tal modo que no final da prototipagem apresentaram para a marca um orçamento muito superior ao previsto. A marca se negou a pagar a conta, interrompendo o processo de produção e deixando as rendeiras magoadas. Em outra parceria, com a estilista Mariana Jungmann, as Mães da OCA, doravante convencidas da necessidade de medir o tempo de produção, elaboraram um orçamento que descontentou a estilista. Comparando o valor do trabalho das Mães da OCA com o das rendeiras do Nordeste, a marca quis renegociar o orçamento proposto. O Instituto Ecotece agiu então como intermediário entre o grupo de rendeiras e a estilista, tentando convencer as artesãs da necessidade de baixarem seu preço e dialogando com a profissional da moda para lhe mostrar o valor diferenciado do trabalho das Mães. Ao final dessa negociação dupla, o Instituto chegou a um acordo que não satisfêz nenhuma das partes. De um lado, as rendeiras acharam o valor do acordo extremamente baixo: “A gente quer se dedicar mais à renda, produzir mais, mas tem que valer a pena. Hoje, fazer renda faz ganhar menos do que fazer faxina, isso é muito pouco, e o trabalho é mais demorado”³.

De outro lado, a estilista considerou a parceria com as Mães um investimento demasiadamente custoso, o que a levou a frear o ritmo de produção com o grupo. Finalmente, ambas as partes aceitaram a produção como um investimento com retorno a médio e a longo prazo. As rendeiras concederam um desconto à estilista em troca da divulgação de seu trabalho no exterior, enquanto a estilista aceitou elevar seus custos para realizar um investimento social suscetível de melhorar a imagem de sua marca. Desse encontro de interesses contraditórios surgiram, porém, várias criações de moda mesclando a arte manual das Mães da OCA e os desenhos da estilista (figura 5).

3 Depoimento de uma Mãe da OCA.



Figura 5 – Vestido da coleção Inverno 2016 de Mariana Jungmann, cujo cinto foi rendado pelas Mães da OCA. Foto: Mariana Jungmann

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Tendo apresentado brevemente os resultados da pesquisa, passemos agora para a sua discussão, expondo as potencialidades e os limites do contato entre as Mães da OCA e o mercado da moda, por meio de sua parceria com o Instituto Ecotece.

Como vimos anteriormente, a ação do Instituto consistiu na racionalização do trabalho das rendeiras. Organizando uma divisão mais clara das tarefas, sugerindo o uso de cronômetro para medir o tempo de produção, os membros do Ecotece tentaram profissionalizar as Mães da OCA para que seus modos de produzir se adequassem às exigências do mercado da moda. Além disso, o Instituto procurou incentivar as rendeiras a inovarem a partir da renda, transformando seus modos de pensar e fazer renda, de maneira a reforçar seu poder de criação e a se afastar da

tradição. Usando novos materiais e fazendo novos pontos, as rendeiras conseguiram ganhar a flexibilidade e a abertura necessárias para responder aos pedidos de marcas de moda em busca de originalidade para se diferenciar da concorrência.

No entanto, essas transformações não aconteceram sem gerar resistência e exasperação por parte das rendeiras. Ainda que as Mães da OCA tivessem consciência da importância de se conectarem com o mercado para aumentar sua renda, elas ficaram muitas vezes magoadas e decepcionadas ao terem de baixar sua remuneração para produzir com estilistas. Já que não existe piso salarial para o trabalho de rendeira, as Mães se baseavam no salário médio de uma bordadeira qualificada, equivalente a 8,6 reais/hora, para construir um orçamento. Porém, frente à insistência das estilistas e do Instituto Ecotece, as Mães muitas vezes diminuíram seus preços por medo de perder uma oportunidade de produzir. Tais sacrifícios geraram desconforto por parte das rendeiras, que tiveram dificuldade em enxergar reais oportunidades no contato com o mercado da moda. Em verdade, as estilistas de pequeno porte com quem trabalharam se negaram a diminuir sua margem de lucro já bastante reduzida, para conceder um preço melhor às rendeiras. Sempre que possível, as estilistas comparavam o valor do trabalho das Mães da OCA com o das rendeiras do Nordeste, cujos preços eram baixíssimos, próximos de 2-3 reais por hora.

Foi preciso, portanto, convencer as estilistas da importância de realizar um investimento social, sem retorno direto, para viabilizar a sua produção com as Mães da OCA. O Instituto Ecotece, desempenhando o papel de intermediário entre estilistas e rendeiras, agiu nesse sentido para garantir a inclusão das Mães da OCA no mercado da moda. Ajudando-as a negociarem seus preços, o Instituto tentou garantir a existência de um relacionamento produtivo e duradouro entre rendeiras e estilistas – o que faz até hoje. Porém, essa ajuda sempre tem um custo: ao intermediar o processo produtivo, o Ecotece cobra das estilistas uma taxa de 30% sobre o valor total da produção. Portanto, sem a presença do Instituto, as Mães da OCA conseguiriam vender sua produção a um preço menor ou aumentar seu lucro. Livrando-se da tutela do Instituto, as rendeiras poderiam negociar de maneira independente com os seus clientes, o que lhes traria mais autonomia. De fato, a presença de um instituto como intermediário limita consideravelmente o potencial emancipatório da entrada das Mães no mercado da moda. Sendo controladas por terceiros, elas não podem negociar diretamente com as estilistas para tentar impor suas próprias condições. Em um mundo onde as rendeiras não possuem poder de decisão, as estilistas acabam sendo as donas do processo produtivo: seja por conseguirem convencer as rendeiras a baixarem seu preço, seja pelo poder de cancelar a produção para procurar um fornecedor mais barato. Em ambos casos, as rendeiras ficam reféns das escolhas do mercado.

CONCLUSÃO

É possível preservar a identidade da renda renascença quando inserida no mercado tradicional? Tal interrogação percorre o presente estudo. Se o encontro das Mães da OCA com estilistas gera algumas oportunidades, mas também muitos entraves, como repensar a inserção comercial de grupos populares de artesanato no Brasil? Hoje em dia existem vários canais de distribuição – feiras de artesanato, redes da economia solidária, canais de comércio justo – que visam dar mais visibilidade e reconhecimento ao trabalho dos artesãos. Porém, esses canais precisam ser ampliados para garantir a preservação de suas práticas e saberes por meio da geração de renda e de novos recursos para os artesãos.

Para isso, iniciativas já estão sendo desenvolvidas por meio da ação pública. O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart), que recebe o suporte do Ministério da Cultura, apoia desde 2009 vários polos de artesanato tradicional por todo o Brasil, ajudando os artesãos a se organizarem para melhor divulgarem seus saberes e escoarem seus produtos. Esse tipo de programa visa primeiramente preservar as identidades culturais e práticas tradicionais dos artesãos para evitar que elas sejam desnaturadas ou danificadas pelo encontro com o mercado. Os artesãos conservam, com tal apoio, a oportunidade de comercializar seus produtos a um preço justo, sem ceder às pressões de intermediários e compradores.

No caso específico da renda renascença, faz-se urgente rever os padrões de precificação e comercialização dessa técnica ancestral para garantir salários mais dignos às rendeiras. Não somente estilistas e atravessadores precisam se conscientizar do valor da renda, mas também consumidores finais, que devem aceitar pagar preços mais altos para a compra de produtos artesanais. Essa tomada de consciência requer, antes de mais nada, a organização de campanhas de comunicação, públicas e privadas, que possam expor a realidade do trabalho das rendeiras brasileiras e suas condições de vida. Sem a conscientização dos compradores, a inserção comercial das rendeiras sempre as deixará em posição de inferioridade no mercado.

REFERÊNCIAS

- BRAUN, V.; CLARCKE, V. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, v. 3, n. 2, 2006, p. 77-101.
- ALBUQUERQUE, Else de F.; MENEZES, Marilda. O valor material e simbólico da renda renascença. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 2, 2007, p. 461-467.

- MORAES FILHO, R. A. de; DAUDIN, L.; NAVAES, A. M. Comércio justo como estratégia de internacionalização de pequenos negócios: empoderamento para as rendeiras da arte renascença no semi-árido pernambucano. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n. 20, Paris, 2009.
- HAMMERSLEY, M.; ATKINSON, P. *Ethnography: practices and principles*. New York: Routledge, 1995.
- MOTTA, E. Histórias rendadas: entrevista com Fernanda Yamamoto. *Obra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 10, n. 21, 2017, p. 167-170.
- SILVA, A. F. L. O funcionamento do APL de renda renascença no agreste central de Pernambuco: suas potencialidades e fragilidades. Dissertação (Mestrado em Administração e Desenvolvimento Rural). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2015.
- YANOW, D.; SCHWARTZ-SHEA, P. *Interpretation and method: empirical research methods and the interpretive turn*. Routledge, 2015.

Capítulo 5

Representações do “Nordeste” no Nordeste: realocando a Feira Central em Campina Grande (PB)

Milla Maués Pelúcio Pizzignacco

Mestranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: millapizzi1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2406-0174>

Antes da sua mãe nascer, eu sei que sua mãe não tem a idade que faz que eu vendo raiz. 58 anos. Sua mãe não tem essa idade. [...] Sei que foi passando o tempo e eu já tenho bisneto, neto, filho, tataraneto até a quinta geração pregada nesse pau, minha filha. Já morreu três maridos e eu pegada no pau. Das raiz, sabe? Das raiz! [risos]¹.

A Feira envelhece. A Feira é tão viva, que envelhece. Ainda assim levanta cedo, estende sua rotina nas barracas, defuma os caminhos com café, alimenta os habitantes com buchada, costurada há 70 anos pelas mãos de dona Dete. Buchada fechada com zelo e consumida em restaurantes da cidade por pessoas que,

¹ Entrevista com dona Inácia Firmino Bezerra (raizeira há 58 anos) em 18 de julho de 2015 em sua banca de raízes na Feira Central de Campina Grande, localizada na rua Manoel Pereira de Araújo. Todas as demais citações de dona Inácia têm como fonte essa entrevista. Na transcrição dos depoimentos, foram mantidas as marcas de oralidade características de conversas informais.

hoje, temem o espaço da Feira. A Feira recusada como marca, quase uma chaga, que macula a modernidade a que Campina Grande aspira, na sua busca por realocar-se na economia regional.

A Feira, que já foi, paradoxalmente, o signo da prosperidade da Campina que se pretendeu grande, hoje é recusada como lugar de gênese da cidade que já se reconheceu como “Rainha da Borborema”, “Capital do trabalho”, “Capital do Nordeste brasileiro” e “Liverpool brasileira”. Recusada pelo que ainda guarda de uma Campina que não parece combinar mais com “O maior São João do mundo”, que vem sempre em boa hora para a economia local (SANTOS, 2008).

A formação da cidade funde-se/confunde-se com o surgimento da Feira, e sua identidade é tecida por múltiplos discursos que disputam a paternidade de sua grandiosidade. A importância de Campina Grande no estado da Paraíba é evidenciada pela sua centralidade geográfica, fincada nas bordas orientais do Planalto da Borborema, e pela fertilidade de seus solos. Daí ter se formado histórico entreposto comercial, um local de trocas e trânsitos, parada de pouso para os tropeiros e boiadeiros que viajavam entre o litoral e o interior, o sertão e a costa. Esse é um discurso histórico hegemônico que privilegia a memória da elite local, bem representada no livro de Elpídio de Almeida (1978), no qual a autoridade da escrita silencia outros discursos.

Mais que recontar essa história oficial, busco neste artigo trazer outras vozes, outros olhares sobre esse passado, inextricavelmente ligados à Feira, à cultura local e às tensões entre popular e erudito, tradicional e pós-moderno. Aqui, vistos não como pares dicotômicos que se excluem em uma lógica binária empobrecedora, mas como termos em disputa, inventados, ressignificados, ora capturados pela força política local, ora apropriados por aquelas pessoas que nesta pesquisa são protagonistas, a gente da Feira de Campina.

Os depoimentos coletados durante a realização desta pesquisa (PIZZIGNACCO, 2016) são de dez feirantes que trabalham ou trabalharam entre 50 e 70 anos na Feira Central, dentre os mais de 50 com quem conversei durante minhas incursões a campo. Essa seleção foi feita em razão de tratar-se de uma pesquisa qualitativa, que alicerça suas bases no estabelecimento de vínculos mais sólidos com alguns sujeitos da comunidade, gerando profundidade investigativa (MARTINELLI, 1999).

Trabalhei com esses depoimentos com a intenção de que as histórias sobre a Feira fossem contadas sobretudo pelas pessoas que atravessaram suas vidas ali dentro. São “vozes [que] não se tornam apêndices ou anexos. Elas são parte integrante e fundamental” do trabalho investigativo, como aborda Sônia Maria de Freitas (2002). Por isso, neste artigo, tais falas aparecem integradas à escrita, na tentativa de compor um texto coletivo.

2 No período de 1930 a 1950 Campina Grande ocupou a posição de maior produtor de algodão do Brasil e segundo polo mundial em comércio de algodão, sendo o primeiro lugar Liverpool, na Grã-Bretanha. Polarizadora desse comércio reconhecido como “ouro branco”, passou a abastecer o mercado internacional e ser denominada, por associação, de “Liverpool brasileira” (ARAÚJO, 2006, p. 29).

A história oral, a partir da perspectiva de José Sebe Bom Meihy e Fabíola Holanda (2007), foi aporte teórico-metodológico fundamental, associado ao trabalho etnográfico. Apropriar-se dela como procedimento significa utilizar narrativas como elemento norteador da pesquisa. A técnica da entrevista é parte central desse campo, sendo incorporada não apenas como aparato instrumental, mas como meio para que os sujeitos assumam papel ativo na composição do texto.

Procurei aproveitar ao máximo essas entrevistas, valorizando o que há nelas de memória afetiva, subjetiva e objetiva – presente em todas as fontes históricas. Através dessas narrativas, a Feira foi se tornando uma personagem dessa história sobre cultura, inscrita nos gestos, nas práticas de sociabilidade, no simbólico, na disputa entre o “tradicional” e o “(pós-) moderno”.

A FEIRA (R)EXISTE

Todos os dias, com exceção do domingo, a Feira se arma para o fluxo. Hoje, diminuído de consumidores, frequentada por aqueles que conseguem vislumbrar, entre a variedade de adjetivos pejorativos, a qualidade dos gêneros alimentícios que oferece, o justo valor dos produtos e a significância cultural daquele espaço resistente. Além disso, a Feira é considerada como um lugar onde se desenvolve uma série de relações sociais, constituindo ponto de encontro de amigos, de simples conhecidos, de feirantes e fregueses que mantêm relações de longa data.

Vamos entrar, então, pelo corredor das bancas de peixe, de onde é possível avistar alguns dos labirintos da Feira, ramificada em estreitas vielas que se estendem para além do espaço edificado, conhecido como Mercado Central. Essa área coberta já abrigou o varejo de carnes³ e hoje divide espaço com mercadinhos e casas de alimentação conhecidas pelos mais antigos como hotel, local onde se vende lanche, almoço e café, como um boteco. Calçados, roupas e uma variedade de produtos *made in China* que desafiam os estereótipos acerca do popular também estão abrigados no Mercado Central. Nove ruas desembocam desse espaço, circunscrevendo-o. Nelas o freguês encontra frutas, verduras, hortaliças, ervas, raízes, galinhas vivas e abatidas, grãos, cereais, laticínios, tabaco, flores, móveis, artigos religiosos, cestaria, artigos de couro e cerâmica. Esse percurso sinestésico é composto de aproximadamente 4.400 pontos comerciais que se esparramam por cerca de 75 mil m² do centro da cidade há mais de 80 anos⁴.

3 O intenso comércio de gado no Nordeste brasileiro, durante os séculos XVIII e XIX, originou grande parte das feiras livres locais. A proeminência da pecuária pode ser explicada pela facilidade do transporte dessa mercadoria diante da carência de outros veículos, visto que transporta a si mesma. A criação de gado também foi uma atividade econômica determinante na ocupação dos territórios da região (SOUZA, 1975).

4 Dados da Secretaria Municipal de Planejamento (Seplan) fornecidos a Giovanna de Aquino Fonseca Araújo em 25 de janeiro de 2009 (ARAÚJO, 2011, p. 40).

Hoje esses quilômetros todos são palco de uma disputa por espaço com os estabelecimentos comerciais que se mimetizam com a Feira, engolfados pela desordem. Em torno desse complexo comercial de origem popular estão os grandes supermercados, padarias, lanchonetes, restaurantes e outros pontos de venda que oferecem mercadorias que concorrem com os produtos encontrados na Feira Central.

Lindete Martins Pereira, Dete da Buchada, trabalha há 70 anos na Feira e me contou sobre as mudanças ocorridas durante sua trajetória de feirante em relação às vendas, determinadas pela concorrência com os novos estabelecimentos comerciais:

Se for pra mim vender com o pessoal passando aqui eu num vendia não... Porque eu forneço [para restaurantes] mais do que vendo aqui. [...] É, antes vendia muito. Agora também tem uma coisa, né, antes não tinha supermercado. Num era? Hoje tem feira em todo o bairro e tem supermercado. Eles bota tudo... até buchada eles bota pra vender⁵.

Dona Teresa, feirante há 65 anos, também avalia que os supermercados são o principal fator de decadência da Feira, “[...] e o pequeno para disputar com o grande só vai pra trás. Tem nem como você disputar com o grande”⁶. Essa questão também apareceu espontaneamente na fala de tantos outros feirantes, como seu Severino, mais conhecido como Biu da Batata, que iniciou seus trabalhos por lá há 60 anos.

Os mercadinho tirou o pessoal da feira né, mas era uma feira arrochada de tudo. Isso era cheio de banco, todo mundo vendendo, todo mundo comprando isso aqui tudim. Hoje tá muito esquisito, tá vendo aí os banco fechado? Isso era box de mercadoria. Estiva [gêneros alimentícios], cereais, roupa, calçado, de tudo tinha aqui. Era conhecido Mercado Central de Campina Grande. Era uma tradição aqui, hoje em dia tá tudo acabado⁷.

As falas das(os) feirantes me levam a refletir sobre os impactos da modernidade urbana nos espaços públicos, capaz de formatá-los, normatizá-los ou excluí-los do projeto hegemônico. É o caso de muitas feiras livres, que, segundo Gilmar Mascarenhas (2008), têm se tornado obsoletas devido às novas formas de varejo e à difusão do automóvel, que monopolizou o espaço de convivência comunitária onde as feiras se armam, a rua.

A “morte da rua” (HOLSTON, 1993; CHOAY, 2001), como aponta Mascarenhas (2008), é uma tendência geral das metrópoles contemporâneas, portadoras de novas formas de sobrevivência material e acumulação, pautadas pelo urbanismo progressista. Os mercados de origem ibérica, a céu aberto, começaram a ser redefinidos por essa lógica do progresso, da moderna racionalidade higienista, pautada nas ideias de limpeza e conforto oferecidas pelos supermercados, espaços de temperatura

5 Entrevista com Lindete Martins Pereira em 16 de julho de 2015 em sua banca de carnes, localizada no Mercado Central. Todas as demais citações de dona Dete têm como fonte essa entrevista.

6 Entrevista com Teresa Maciel em 15 de julho de 2015 em sua banca de carnes, localizada no Mercado Central. Todas as demais citações de dona Teresa têm como fonte essa entrevista.

7 Entrevista com Severino da Batata em 15 de julho de 2015 em sua banca de estiva, localizada no Mercado Central. Todas as demais citações de Biu da Batata têm como fonte essa entrevista.

agradável onde deslizam os carrinhos pelo chão branco e regular, com trilha sonora que imerge o cliente em uma atmosfera que remete às imagens publicitárias.

Importante lembrar que o conflito entre feirantes e supermercados não se restringiu às esferas econômica e jurídico-política. No plano do imaginário, recriam-se as feiras livres como territórios do desconforto, do informal, do transtorno, do atraso, do barulho e sujeira das ruas, enquanto os supermercados são massivamente apresentados como portadores do novo, do belo, do conforto, do “american way of life”. (MASCARENHAS, 2008, p. 79).

Apesar desses elementos que parecem sinalizar o fim das feiras, tanto Gilmar Mascarenhas quanto Giovanna de Aquino Fonseca Araújo apontam para a sobrevivência das feiras na contemporaneidade, “a partir da relação dialética entre as mudanças e continuidades, bem como as estratégias de resistência e adaptação construídas pelos sujeitos no contexto da globalização” (ARAÚJO, 2006).

Há também o campo das reinscrições e ressignificações do espaço da feira e do que ali se vende. Começam a aparecer em muitas delas os produtos anunciados como “orgânicos”, resultado de agricultura familiar, autossustentada, que mobiliza valores contemporâneos daqueles que, em outro momento, deixaram de frequentá-las. No caso da Feira de Campina, seu campo de ressignificação simbólica vem até mesmo das pesquisas acadêmicas que ela tem inspirado (ANDRADE, 1994; ARAÚJO, 2006; NASCIMENTO, 2001; PEREIRA, 1997; SILVA, 2005), bem como da incorporação de produtos industriais de baixo custo, que desafiam algumas definições de “cultura popular” como sendo aquela que cristaliza o passado, perpetuando usos e sentidos das coisas e das relações sociais que se efetivam em torno delas.

Se até os anos de 1950, a Feira era um local onde as classes populares e a elite local se encontravam, ainda que dentro de relações assimétricas, hoje a elite campinense já não aparece por lá, como costumavam fazer alguns de seus ilustres membros. Dona Teresa Gorda cita com orgulho os clientes que atendia em sua juventude, quando ajudava na barraca de sua mãe: “O pai de Cássio [Cunha Lima], Vital do Rêgo, Raimundo Asfora⁸, tudo era homis que vinha cumê na barraca de minha mãe picado com galinha de capoeira. Isso em 1954, 55... e pra descer doze horas pro Eldorado, pra festa do Eldorado⁹”, relembra. Agnaldo Batista, atual administrador da Feira Central de Campina, reitera que a elite local era parte integrante da clientela da Feira: “O pessoal fazia feira, as madame faziam feira. O arroz, a verdura iam colocando

8 Ronaldo Cunha Lima (1936-2012), Vital do Rêgo (1935-2010) e Raimundo Asfora (1930-1987) foram políticos paraibanos que ocuparam cargos estaduais e municipais em Campina Grande. Falecidos, deixaram uma geração de filhos e netos que dão continuidade ao nepotismo na política local.

9 “Eu num sei dizer por que eu não ia. Sei que tinha festa pra lá e era um dos cabaré mais ricos de Campina. [...] Mas, pelo que eu sugiro, assim era como se fosse um clube, uma boate, entendeu?” explicou-me dona Teresa. O Cassino Eldorado foi uma casa de espetáculos, jogos, dança e prostituição construída em 1937, na rua Manoel Pereira de Araújo, localizada nas adjacências da Feira Central. A edificação, em estilo *art déco*, foi um espaço significativo de sociabilidade para os “barões do ouro branco”, a elite agrária local (SOUZA, 2005).

no balaio. O camarada corria, andava a feira todinha com esse balaio na cabeça, até chegar em suas casas ou nos seus automóveis¹⁰.

A narrativa de Agnaldo Batista traz um outro olhar, que transita entre o dentro e o fora da Feira, entre os tempos, visto que sua atuação nesse espaço não foi contínua. Influenciado por sua avó, que tinha um banco de alimentação, Batista começou seu contato com a Feira aos oito anos de idade, negociando verdura, fruta, sal, vassoura, esponja de aço. Depois de muitos anos afastado, retornou como administrador, cargo que ocupa há doze anos. Agnaldo reconhece os saberes que ainda estão presentes na memória e no fazer de muitas(os) feirantes. Saberes que não são associados àquele lugar, hoje recusado por muitos campinenses, que o consideram sujo, perigoso, poluidor. Nada dali poderia ser bom a partir desse ponto de vista.

Agnaldo discorda e nos conta acerca de um fato pontual, uma “hipocrisia” em relação ao consumo dos produtos da Feira:

A maioria dos produtos desses restaurantes chiques sai daqui, mas, pergunte se esse pessoal vem para cá? “Eu num vou para a feira nada, a feira não presta”, isso, aquilo, aquilo outro. Daí eu não vou citar o nome de um colega que não sabia que eu estava gerenciando a feira e que eu encontrei um dia com a esposa. Daí conversa vai lá e vem cá, se falou em feira e a esposa do homem, “pá, pá”, criticando a feira. Daí eu falei de canto: “fulano vem cá, num fale mal da feira não, que nada não presta não... porque dona Dete é que fornece a mercadoria para o seu restaurante, principalmente a buchada”.

Dona Dete fornece buchada e picado para inúmeros restaurantes da cidade que vendem pratos ditos “tradicionais”. Dentre os citados por ela estão os restaurantes Gula, Paladar, Anel do Brejo, Bananal, João de Barro e Mororó. A bandeira do “tradicional”, “regional”, é muitas vezes utilizada como ferramenta mercadológica, mobilizada com o intuito de ativar um imaginário da comida caseira, sertaneja, simulando uma aproximação com saberes populares que esconde os processos e os agentes sociais que a geraram: as mãos marcadas que rasgaram as tripas e as costuraram sobre uma bancada de azulejo da Feira Central.

PURA (CON)TRADIÇÃO

O Nordeste tradicional, do qual a feira e a buchada fazem parte, é um produto da modernidade (ALBUQUERQUE JR., 2001). Sua fundação se dá sob o signo da saudade e da idealização do artesanal, do popular, da experiência folclórica.

10 Entrevista com Agnaldo Batista em 17 de julho de 2015. Todas as demais citações de Batista têm como fonte essa entrevista.

Nesta perspectiva a concepção da tradição é fruto de um processo de folclorização, responsável pela caracterização pitoresca e estereotipada de determinadas práticas culturais. Para tanto o terreno do popular foi assentado no passado, lugar que viabilizaria o cultivo da sua pureza, originalidade, autenticidade e outros tantos adjetivos que conduzem à fixação de suas raízes. Projetada em direção ao passado para legitimar o presente, a tradição é um mecanismo de seleção e até mesmo de invenção (HOBSBAWM; RANGER, 1997).

As “tradições inventadas” estabelecem com o passado uma relação de continuidade bastante artificial, que tem como objetivo a invariabilidade. Para Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2001, p. 85), a construção de uma unidade imagético-discursiva imutável “tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim que vivam uma história pronta, já feita pelos outros”. Portanto, a manutenção da tradição, especificamente do Nordeste tradicional, está circunscrita por um jogo de poder:

Em nome do costume, da tradição e do ato de manter, percebe-se na verdade a manutenção hegemônica de classes, e dos discursos que forjam tal teoria com o intuito de reproduzir, estabelecer e manter o poder sob as classes, instituições, iludidas por tradições, costumes e estereótipos inventados e legítimos pela “cultura” mal empregada e regulamentada a todo instante, sobretudo pelos meios de comunicação de massa. (ARAÚJO, 2006).

Os “objetos tradicionais” são colocados e tirados de cena no jogo das representações. É o caso da Feira Central de Campina Grande: por vezes é anunciada como um ponto turístico tradicional, por outras aparece como espaço de violência e uso de drogas. Frequentemente é tirada completamente de cena, reconhecida como uma “erva daninha” que insiste em brotar no asfalto, um testemunho de um passado rural e pré-capitalista que insiste em subsistir na Grande Campina.

Nos últimos anos, vem sendo divulgada como patrimônio cultural – diante do processo de Registro da Feira pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹¹ –, exaltada como lugar de gênese da cidade, associada, portanto, à identidade cultural campinense.

As identidades ganham sentido por meio dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas, que nos ensinam a ver e imaginar nossa história cultural, assim como conferir sentido a ela. De acordo com Stuart Hall (1997), a representação atua para classificar o mundo e nossas relações em seu interior.

Pode-se apelar às identidades de formas muito diferentes, configurando-as sob o mito da unidade e da autenticidade, condensando identidades nacionais, regionais, estaduais, locais. Em outros momentos, fragmentam-se essas identidades, produzindo novas posições para os sujeitos que em algum momento foram incluídos na

11 A Feira Central de Campina Grande foi registrada oficialmente como patrimônio imaterial pelo Iphan no dia 27 de setembro de 2017, após a finalização deste artigo.

representação da unidade. Ou seja, cria-se um jogo da semelhança e da diferença de acordo com interesses específicos.

A Feira pode figurar como identidade local, por ser espaço de gênese da cidade, ou até mesmo nacional, na medida em que será registrada como patrimônio imaterial pelo Iphan. Por vezes, torna-se *locus* identificado como espaço social de classes subalternizadas.

As identidades são fabricadas pela marcação da diferença, baseadas na dicotomia “nós/eles” (WOODWARD, 2012). O processo de construção de identidades se dá por meio de sistemas classificatórios, não se restringindo, portanto, à soma, à criação de uma unidade imagético-discursiva, mas envolvendo diversas operações, sobretudo divisão e subtração.

A diferença é sustentada pela exclusão e por práticas de significação pautadas por relações de poder, capazes de oferecer sentido aos processos classificatórios, à experiência das divisões de classe e às desigualdades sociais. Portanto, a construção das identidades não se restringe ao campo simbólico, mas é também social e tem causas e conseqüências materiais.

As representações identitárias estão permeadas por discursos potentes na construção dos lugares que os indivíduos podem atribuir a si mesmos, nessa tensão negociada entre o “eu” e o “outro”. Dona Inácia, por exemplo, mobiliza recursos comparativos estruturantes para me falar de seu passado como trabalhadora braçal, um trabalho que se confunde com a própria Feira, espaço constitutivo de identidade: “O trabalho aqui da feira é assim mesmo. Sabe trabalho de pobre como é que começa, né? Trabalho de rico começa fazendo faculdade, coisa e tudo. E trabalho de pobrezinho, que naquele tempo meu não tinha condição, é trabalho grosseiro, né?”.

Durante as conversas com dona Teresa, pude perceber que identidade não é sinônimo de identificação, pois o próprio reconhecimento como trabalhadora feirante, aspecto que em algum momento foi exaltado como elemento estrutural, de força, aparece recusado em outro instante, quando ela relata a trajetória de sua família dentro da Feira:

Eu comecei vender mais minha mãe. Primeiro mamãe tinha um hotel, um boteco. Depois eu vendi verdura, vendi tempero, fui garçõnete de bar, passei jogo de bicho... Em 1959 eu fui vender carne. Criei meus dez filhos vendendo carne, ou bom ou ruim mas vendendo ainda, foi como eu dei de cumê. [...] Os mais pobres tá tudo aqui mais eu, outros se evoluíram, têm uma formação.

Essa compreensão de “evolução” é motivada pela depreciação atual da Feira, que acarretou sonhos de novas possibilidades de emprego e renda. A desvalorização do ofício e a rejeição da identidade de feirante são também influenciadas pelo valor burguês que compreende o ensino superior como signo de distinção, como evidencia dona Teresa na fala referenciada acima.

Segundo Agnaldo Batista, a desvalorização do trabalho de feirante conduz à obsolescência da Feira. O atual administrador relata, a partir da sua experiência na Feira Central de Campina, que legislações também vêm influenciando na sucessão familiar do trabalho da Feira:

Eu acompanhava, vinha para o banco da minha avó, porque minha avó vendia alimentação. Agora, eu vendia para mim mesmo também, vendia verdura, vendia fruta, vendia sal, desde pequeno. A partir dos meus 8 anos de idade eu já vinha para a feira com esse objetivo. De lá para cá, num vejo mais, num vejo criança na feira. Agora tá vendo essa criança aí acompanhando o pai? [diz apontando para um menino]. Mas se o Peti [Programa de Erradicação do Trabalho Infantil] passar por aqui, vai notificar o pai. Num é interessante? Daqui uns dias se num tiver ninguém tendo apreço por esta feira, acostumando, crescendo... a tendência é se acabar... você vê quantos bancos têm vazios hoje?

A fala de Batista evidencia não só uma mudança de valores, mas a quebra da tradição no sentido de continuidade familiar. Rompendo com a ideia da linearidade da história daqueles denominados populares e os equívocos de compreender esses modos de experiência cultural como inteiramente autênticos ou totalmente corrompidos (HALL, 2006, p. 282). Os tensionamentos dos discursos dos feirantes apontam para a tradição em suas descontinuidades, suas recriações.

Sob a ótica dos estudos culturais, Néstor García Canclini (2006) nos ajuda a relativizar o fundamentalismo que contorna as identidades culturais, através da elaboração de um pensamento mais abrangente, capaz de abarcar as interações e integrações entre as categorias culturais simuladas pela modernidade: erudito, popular e massivo. De acordo com o autor, é preciso desconstruir essas categorias, pois em sua perspectiva nada é puro, as culturas são híbridas.

Na radiola de um feirante toca funk carioca, enquanto os universitários paulistanos procuram o Instituto Brincante para se aproximar de manifestações como o coco, a ciranda, o frevo. A cachaça na Feira é servida em copo de vidro ou copo plástico, enquanto, no restaurante “tradicional”, em copinho de cerâmica, adquirido na própria Feira. O apartamento da professora em que me hospedei em Campina Grande tem como decoração quadros na técnica de batique, feitos por artistas de Catolé do Rocha, enquanto na casa de Diva da Vaquejada, poeta de folhetos e cantora, há um pôster de um cantor da moda.

A ideia de hibridação extrapola a noção de identidade como una, pluralizando-a. Nessa perspectiva, as identidades culturais são fenômenos móveis e permeáveis, fruto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais. Em muitos casos, essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva.

“O maior São João do Mundo”, festa campinense que “já nasceu tradicional”, é um exemplo concreto dos processos de hibridação. Seu surgimento foi promovido pelo poder público municipal em 1983 – como estratégia para o soerguimento econômico de Campina Grande –, e sua promoção é feita em parceria com instituições comerciais privadas, como empresas de bebida alcoólica, e pelos meios de comunicação de massa.

O “tradicional” São João de Campina Grande é produto multideterminado. Integram a programação dessa festa, promovida pelo poder hegemônico, agentes de grupos populares e “pop”, rurais e urbanos, locais e nacionais. Hoje os ícones da cultura de massa, como o cantor padre Fábio de Mello, têm mais espaço de atuação nos grandes palcos do evento, que se pretende “popular-tradicional”, do que os grupos

musicais locais, destinados a se apresentar nas chamadas “ilhas de forró” – áreas dispersas pelo Parque do Povo, local onde a festa acontece desde sua primeira edição.

A resignificação comercial e política do São João de Campina é também uma situação real de apropriação ou expropriação das manifestações culturais populares como entretenimento. A espetacularização do “popular” pode ser verificada na cidade cenográfica criada para o evento. O etnomusicólogo Alberto Ikeda, ao analisar o que chamou de “onda etnicista”, afirma:

Propostas de governos, mesmo sob a chancela do fomento e da salvaguarda, podem ser bem equivocadas e pautadas por vícios conceituais, resultantes de visões reducionistas, fragmentadas, e por demais generalizadas das culturas populares. Nesses casos, também não se levam em consideração os conceitos, as visões, os interesses, funções e sentidos mais profundos que as próprias comunidades têm dos fenômenos que praticam, preocupando-se predominantemente com as suas exterioridades, com os seus formatos. (IKEDA, 2013, p. 184).

Os processos de hibridação se dão por caminhos complexos de tensionamentos e negociações discursivas entre atores pertencentes a diversos setores sociais. Com relação às hibridações, Néstor García Canclini salienta que elas não se limitam às estratégias dos setores hegemônicos:

É possível vê-las também na “reestruturação” econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas [...]. (CANCLINI, 2006, p. 18).

A Feira de Central de Campina é um lugar emblemático para observar os trânsitos entre formas culturais; nela, é mais interessante pensar não apenas no que permanece, mas no que muda, por que muda e como interage com a pós-modernidade. Partindo dessas reflexões, a Feira de Campina pode ser compreendida em sua identidade multicultural. Microcosmo onde a vida e as formas de apropriação se revelam, a Feira continua como um lugar de encontro e sociabilidades, mas também de resignificações sobre tradição, cultura, urbanidade, identidades. Talvez ainda seja mesmo, a contragosto, o umbigo de Campina Grande. Ou uma espécie de metonímia dos conflitos políticos que constituem a cidade.

UM ESPAÇO EM DISPUTA

Nas pesquisas de Giovanna de Aquino Fonseca Araújo (2006), a Feira Central de Campina Grande é concebida como patrimônio cultural intangível. Em seu

percurso acadêmico, a historiadora defende a Feira enquanto bem cultural e descreve o processo de encaminhamento dessa proposta para o Iphan, iniciado em 2007.

Pesquisadora referência no tema “Feira Central de Campina Grande” e, na época, diretora de Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (Secult) de Campina Grande, Araújo reconhece a necessidade de preservação da Feira diante do significado histórico e cultural peculiar desse espaço, que, associado à formação da cidade de Campina Grande, representa o passado de muitas gerações que fizeram dela um modo de sobrevivência no sentido não apenas econômico, mas também político e principalmente social. Além disso, a Feira continua resistindo, formando e transformando saberes, mesmo diante da concorrência com os supermercados e de outros impactos derivados do fenômeno da globalização.

A Feira é compreendida pela autora como bem cultural através do conceito contemporâneo de “patrimônio cultural”, que vem sendo ampliado significativamente desde o ano 2000 (BRASIL, 2000), transcendendo a concepção “pedra e cal”, vinculada aos patrimônios edificados produzidos e determinados pelos poderes hegemônicos de cada período.

Pensar em patrimônio agora é pensar com transcendência. Além das paredes, além dos quintais, além das fronteiras. É incluir as gentes, os costumes, os sabores e os saberes. Não mais somente as edificações históricas, os sítios de pedra e cal. Patrimônio é também o suor, o sonho, o som, a dança, o jeito, a ginga, a energia vital, e todas as formas de espiritualidade de nossa gente. O intangível, o imaterial. (Gilberto Gil apud CORÁ, 2014)¹².

Em análise dos livros de registro do Iphan, Giovanna Araújo percebe que a Feira de Campina Grande se enquadra nas categorias que configuram o patrimônio imaterial. Dentre os aspectos que lhe conferem essa condição, destacam-se os vinculados às relações interpessoais que percorrem esse espaço físico, que acomoda uma diversidade não só de mercadorias, mas de ideias, encontros, “abrigando uma vasta subjetividade de valores simultâneos com temáticas ecléticas que em conjunto formam uma memória coletiva, sendo essencialmente um documento da história viva presente” (ARAÚJO, 2006, p. 100).

A Feira de Campina aglutina fazeres e saberes que compõem sua identidade múltipla, multicultural, ressignificada sucessivamente pelas lembranças de feirantes e fregueses. Narrativas que escorrem das paredes, presentificam-se nos sabores e nas vozes daqueles que têm a Feira como parte integrante da sua história. Configurando memórias coletivas que motivaram a composição de canções, fotografias, obras literárias e estudos acadêmicos sobre a Feira.

A conjugação de produções artísticas e científicas que apontam a Feira como ambiente catalisador de manifestações sócio-artístico-culturais colaborou para que a prefeitura da cidade buscasse formalizar seu registro como patrimônio imaterial.

12 Trata-se de um texto introdutório, escrito pelo então ministro da Cultura Gilberto Gil, para folder desenvolvido pelo Iphan para divulgação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial em 2008.

No entanto, o primeiro encaminhamento formal para o registro da Feira como Patrimônio Imaterial no Livro dos Lugares, iniciado em 2007 e autorizado pelo IPHAN em 2009¹³, não foi concluído. Araújo (2013) constatou, em consulta ao Departamento do Patrimônio Imaterial da Superintendência Regional da Paraíba, que a Prefeitura Municipal descumpriu um compromisso fundamental assumido junto ao instituto de proteção patrimonial: realizar o procedimento metodológico de levantamento dos bens culturais, conhecido como Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

Na ausência dessa documentação de pesquisa, a ser incorporada ao registro, o Iphan arquivou o processo de registro da feira campinense. A gestão subsequente¹⁴ teve de dar entrada, novamente, no processo de Registro da Feira Central junto ao Instituto, comprometendo-se a realizar o INRC a ser incorporado no registro da Feira no Livro dos Lugares.

Paralelo ao processo de registro, estava sendo elaborado pela Prefeitura de Campina Grande um Projeto de Requalificação da Feira Central, que, divulgado publicamente em 2009, propunha a execução de reformas físicas na Feira em prol da melhoria das condições de acessibilidade, mobilidade, conforto, segurança e salubridade, assim como a reestruturação do seu regimento interno, de modo a sistematizar questões legais e organizar o funcionamento do comércio.

A proposta de requalificação foi desaprovada pelo Iphan em 2011 (ARAÚJO, 2013) sob a alegação de que o projeto apresentado “não respeita as referências culturais dos feirantes, sua organização espacial tradicional, dissolvendo as formas de apropriação, uso e ocupação do espaço urbano”. De acordo com o laudo do Iphan, houve “dificuldade de entendimento, pelos interventores, dos valores sociais da feira enquanto patrimônio cultural” (cf. ARAÚJO, 2013, p. 8-9).

O projeto de requalificação parece estar inserido em um grande projeto político, pautado pela tentativa de conciliar a aparente contradição entre tradição e modernidade. As constantes iniciativas para a “(re)invenção de Campina (como) Grande” (SANTOS, 2008) são repercussões do projeto político que Ronaldo Cunha Lima traçou para a cidade nos anos 1980, com o intuito de transformar a falida “capital do trabalho” em “capital cultural”.

Vias estéticas como a arquitetura moderna e as festas foram ativadas com o objetivo de produzir uma cidade desenvolvida, grandiosa e espetacular, sem que as “raízes” fossem tolhidas – inclusive porque a “tradição” é um potente atrativo turístico. Esse lastro histórico pode ser observado nos conjuntos arquitetônicos que contornam o Açude Velho da Cidade, como os recém-construídos Museu de Arte Popular da Paraíba (último projeto de Oscar Niemeyer, inaugurado em 2012) e o Monumento aos 150 Anos de Campina Grande (projetado por Argemiro Brito

13 Gestão de Veneziano Vital do Rêgo Segundo Neto (na época pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB), que ocupou o cargo de prefeito de 2004 até 2012.

14 Gestão do prefeito Romero Rodrigues Veiga (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB), que assumiu o cargo em janeiro de 2013.

Monteiro da Franca, inaugurado em 2015). Note-se que a edificação construída para o sesquicentenário de Campina permanece vazia, cumprindo seu papel de aparato cenográfico.

A reterritorialização histórica e temporal das cidades por meio do agenciamento do conceito de “tradição” é um aspecto característico do processo urbano de gentrification (HARVEY, 1992) que ocorre em bairros históricos comumente centrais. De acordo com o sociólogo Rogério Proença Leite, os projetos de revitalização têm se configurado como uma espécie de marketing urbano,

[...] cujas práticas compreendem um conjunto de intervenções urbanas voltadas à transformação de sítios históricos degradados em áreas de entretenimento urbano e consumo cultural. Objetivando modernizar recursos potenciais para uma melhor inserção na “concorrência intercidades”, através do uso estratégico do patrimônio, a mais recorrente característica dessas intervenções urbanas tem sido uma relocação estética do passado, cujo padrão alterado de práticas que mimetizam o espaço público torna o patrimônio uma mercadoria cultural, passível de ser reapropriada pela população e pelo capital. (LEITE, 2008, p. 36).

Esse tipo de “enobrecimento” de regiões da cidade acaba por suprimir a natureza pública do espaço urbano, pois, ao segmentar e disciplinar determinadas áreas das cidades em prol do consumo cultural e do entretenimento urbano, instaura possibilidades desiguais de uso do espaço. Essas transformações (revitalizações/requalificações), geralmente voltadas para o turismo e para o mercado de construção civil, impactam de maneira significativa o *lugar* da comunidade local. Refiro-me a *lugar* a partir da definição de Leite, como espaço de representação, “territorialidade subjetiva” (GUATTARI, 1985).

A demanda por melhorias na infraestrutura da Feira é uma constante nas falas das(os) feirantes, que atribuem a desvalorização simbólica, e a consequente diminuição de fregueses, às más condições físicas da Feira Central. Dona Teresa enfatiza sua insatisfação:

Pelo menos fazer o piso. Se nada eles pudessem fazer pela gente, pelo menos fizessem o piso. Um piso digno. Pelo menos cimento, porque eu vejo cidades muito menores que Campina Grande e o piso do mercado de lá é granizo [granito]. Ali Lagoa Nova, em Santa Rita. Lá o piso é granizo [granito]. E aqui o piso é um “moio de grude” [lamacento].

Em relação às melhorias infraestruturais já realizadas na Feira, dona Teresa e dona Dete colocam apenas uma como relevante em 70 anos de trabalho: o teto do Mercado Central. Segundo Teresa, “No comércio melhorou só a cobertura que Cássio [Cunha Lima]¹⁵ fez, o resto tá é tudo podre, tudo podre”. Dete complementa: “Aí foi muito bom quando essas telhas chegaram. Porque aqui era lama pura”.

15 Cassio Cunha Lima assumiu a prefeitura em 1989-1992, logo após o mandato do seu pai, Ronaldo Cunha Lima, que já havia assumido o cargo de prefeito de Campina Grande em 1969.

Dona Inácia afirma ter perdido as esperanças em relação a qualquer movimento do poder público, capaz de oferecer melhores condições para a realização de seu ofício:

Eu quero, minha filha, ver chegar o dia de eu ver e falar sobre as mudanças da feira. Mas esse negócio de só escutar... Desde que eu comecei a vender raiz que eu escuto conversa e nunca vi nada ser feito nessa feira. [...] Eu só quero morrer quando ver o trabalho dessa feira, que vai ser difícil. O trabalho dessa feira é como pé de cobra.

Assim como as(os) feirantes, Giovanna Araújo reconhece a urgência de reformas estruturais na Feira Central, mas salienta que deve haver sensibilidade na realização dessas intervenções. Ao inibir a requalificação proposta em 2009, o Iphan atesta a preocupação com a execução de modificações que afetem as particularidades físicas do que se compreende como Feira e, por consequência, a dinâmica das sociabilidades locais.

É preciso que haja um equilíbrio entre as intervenções físicas e os aspectos sociais e culturais, sob pena de, com esse projeto de requalificação, a feira se torne vitrina folclórica para turistas ver, descaracterizando sua essência. É preciso manter o estímulo aos seus sentidos sensoriais: os sons, os cheiros, as cores e os sabores. Os melhoramentos são bem-vindos, até para desconstruir o estereótipo de que a feira é sinônimo de “bagunça” e de “sujeira”. No entanto, o equilíbrio – características físicas, sociais e culturais – deve ser perseguido. (ARAÚJO, 2013, p. 11).

A Feira Central de Campina Grande passará a figurar como patrimônio imaterial nacional, integrando o Livro dos Lugares do Iphan, no segundo semestre de 2017 – dez anos após a primeira solicitação. A importância do registro da Feira como patrimônio deve-se ao reconhecimento do valor histórico, cultural, social e econômico desse espaço, assim como à salvaguarda das particularidades imateriais desse ambiente, indissociáveis da sua materialidade. Uma consequência direta da institucionalização do reconhecimento dos bens culturais é a sua visibilidade em âmbito nacional, de modo que, com ela, os feirantes poderão concorrer por mais investimentos e ações por parte da gestão pública municipal e estadual.

UM ESPAÇO DE MEMÓRIA

Reconhecendo a necessidade de inclusão das(os) feirantes nas decisões relativas à Feira Central, e percebendo a pertinência de colocar tal questão em cena no momento de mudança de gestão da prefeitura, o professor Marcus Vinicius

Queiroz¹⁶, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), alunos e alunas da UFCG e cidadãos campinenses engajados, fizeram pressão nas redes sociais, demandando um projeto democrático para a requalificação da Feira Central de Campina Grande que salvaguardasse suas particularidades culturais, materiais e imateriais.

Amobilização nas redes foi uma ação disparadora para que setores da Universidade Federal de Campina Grande estreitassem o diálogo com a Prefeitura Municipal. Em 2013, o poder público acordou uma parceria com segmentos dessa instituição acadêmica, incumbidos de elaborar diretrizes e partidos projetuais para a requalificação da Feira Central, nos campos do projeto urbano, da engenharia, da arquitetura e do design. A área em questão envolveria o Mercado Central de Campina Grande e as ruas que irradiam desse espaço, onde a Feira se arma, bem como o espaço ao redor, que impacta diretamente a dinâmica da Feira e onde está localizado o Cassino Eldorado, patrimônio histórico paraibano¹⁷.

Com o intuito de integrar a comunidade campinense às decisões relativas à Feira Central, foi realizada a Oficina de Projeto Participativo “Qual é sua ideia para a Feira de Campina Grande?”. A ação é fruto de um projeto de extensão do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande (CAU/UFCG), coordenado pelo professor Marcus Vinicius Dantas de Queiroz em parceria com Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Campina Grande (Seplan/PMCG), com a colaboração de diversas unidades acadêmicas e segmentos sociais do município¹⁸.

A Oficina teve duração de três dias (31 de maio a 2 de junho de 2013) e foi aberta ao público: trabalhadores(as), clientes, usuárias(os) da Feira Central de Campina Grande, comunidade acadêmica local, técnicos da Seplan/PMCG, do Iphan e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (Iphaep), assim como a população campinense de maneira mais alargada.

16 Marcus Vinicius Dantas de Queiroz é arquiteto e urbanista (Universidade Federal da Paraíba – UFPB), mestre (Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo – EESC/USP), professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Campina Grande..

17 De acordo com o segundo projeto de requalificação da Feira, o Cassino Eldorado – hoje ponto de tráfico e uso de drogas – deve ser transformado em um Espaço de Memória da Feira e da origem da cidade de Campina Grande. Para tanto, o local será destinado a exposições, permanente e temporárias, biblioteca e espaço para oficinas que visam ao ensino dos fazeres e saberes de ofícios da Feira, como a cestaria, por exemplo.

18 A Oficina de Projeto Participativo contou com o apoio e a participação da Secretaria de Desenvolvimento Econômico (Sede), Secretaria de Educação (Seduc), Secretaria de Cultura (Secult), Gerência de Vigilância Sanitária (GVISA) e Superintendência de Trânsito e Transporte Público (STTP) da Prefeitura Municipal de Campina Grande; Unidade Acadêmica de Ciências Sociais (UACS), Unidade Acadêmica de Design (UADesign), Unidade Acadêmica de História (UAHis), Unidade Acadêmica de Geografia (UAG) e grupo de extensão Campina Grande (PB), arquitetura e patrimônio cultural (PROBEX) da Universidade Federal de Campina Grande; Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba (CAU/UFPB), Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (CAU/UFPE), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (Iphaep)..

De acordo com o relatório do projeto de extensão¹⁹, a Oficina de Projeto Participativo foi elaborada a partir de estudos prévios acerca do espaço de intervenção, físico e simbólico, envolto de questões não apenas estruturais, mas também de ordem econômica, social e cultural. Os estudos precedentes foram realizados por três equipes multidisciplinares e objetivaram identificar, a partir do levantamento bibliográfico e imersão no campo, problemáticas locais e demandas das(os) feirantes para serem colocadas em pauta durante o debate coletivo do projeto de requalificação.

Os levantamentos registrados pelas equipes multidisciplinares – formadas por arquitetos, urbanistas, designers, engenheiros, historiadores, sociólogos, antropólogos, assistentes sociais, técnicos do Iphan e do Iphaep – foram desenvolvidos a partir de três pontos de sustentação do projeto de requalificação da Feira: Negócio, Turismo e Cultura. A partir desse tripé, foram elaboradas e articuladas propostas de gestão do espaço, de estruturação física e de identidade visual.

Para o compartilhamento das propostas, foram montadas no Mercado Central de Campina Grande uma estrutura para servir de estúdio de trabalho colaborativo e uma área para a realização de palestras, mesas-redondas e assembleias. As propostas desenvolvidas pelas equipes foram apresentadas com a utilização de maquetes e projeções de texto, desenhos, esquemas e mapas. E, em seguida, debatidas em plenárias. As atas das plenárias foram base para a constituição das diretrizes projetuais do novo projeto de requalificação da Feira Central campinense, a ser desenvolvido pela Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal da cidade, com acompanhamento dos membros do Coletivo Feira²⁰.

A Oficina de Projeto Participativo teve por intuito a socialização de saberes, a aproximação dos agentes promotores do projeto e os que serão diretamente impactados por ele, os(as) comerciantes e usuários(as) da Feira. Essa foi uma iniciativa fundamental para a criação de uma relação mais democrática nesse processo, porém basta fazermos a equação do tempo de execução da proposta e da quantidade de comerciantes da Feira Central para percebermos que o período não foi suficiente para o acolhimento de uma comunidade maior de feirantes.

Após entrevistar o professor Marcus Vinicius Dantas Queiroz²¹, concluí que os resultados não são os ideais, mas os possíveis e os mais inclusivos até então em relação às decisões sobre os destinos da Feira Central de Campina Grande. Há uma comple-

19 O Relatório do Projeto de Extensão está disponível em: <https://www.dropbox.com/s/v32k1lqhj7ros3d/Feira%20CG_Oficina%20de%20Projeto%20Participativo_Relat%C3%B3rio%20Final.pdf?dl=0>. Acesso em: 12 de julho de 2017.

20 Conforme consta no Relatório, o Coletivo Feira é um “grupo formado por representantes de diversos setores da sociedade e por pessoas que, de algum modo, se dispuseram a contribuir com o debate acerca dos rumos da Feira e do Mercado Central de Campina Grande. Seu objetivo é discutir, acompanhar e participar das ações de requalificação da área, empreendidas pelo poder público municipal”. Os nomes dos membros e instituições integrantes do grupo estão registrados no Anexo 1 do Relatório do Projeto de Extensão (ver: Relatório de atividades, 2013).

21 Conversa informal com o prof. dr. Marcus Vinicius Dantas de Queiroz no dia 12 de julho de 2017, após contato profissional na Jornada de Estudos dos Jovens Pesquisadores – A Cultura Nordestina no Contexto Urbano do Sudeste, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (São Paulo-SP).

xidade significativa nesse processo, pois acontece a partir de negociações estabelecidas entre diversos setores da sociedade: comerciantes e usuários da Feira, poder público, universidades e órgãos de promoção e proteção do patrimônio cultural, dentre outras instituições.

É importante destacar que as disputas e negociações relativas à Feira não se dão apenas entre diferentes setores, mas dentro dos próprios segmentos sociais, que não são homogêneos. Entre os(as) comerciantes há uma série de disputas internas, seja por poder político, reivindicado pela Associação dos Feirantes e Comerciantes do Mercado Central de Campina Grande (Afemec), seja por questões econômicas, como é o caso de proprietários de bancas que monopolizam determinados tipos de serviços ou produtos no local, a exemplo do comércio de calçados localizado no Mercado Central, dominado por um único cidadão que recusa mudanças no regimento interno da Feira, pois impactarão em seus privilégios.

Portanto, as mudanças estruturais da Feira interessam às(aos) feirantes, assim como ao poder público, a partir de diferentes perspectivas. Dentre as conquistas das(os) feirantes decorrentes de suas negociações está a possibilidade de permanência em seus pontos tradicionais de venda, muitas vezes herança familiar, assim como a manutenção do comércio em vias substanciais da Feira. A rua Deputado José Tavares, por exemplo, recebeu a proposta, pela Prefeitura, de se tornar passagem para automóveis ou dividir com a Feira uma faixa de ônibus. Tal proposta foi refutada durante assembleia.

Observando o desenho digital do projeto arquitetônico da Feira²², podemos perceber a pretensão da Prefeitura Municipal em investir no potencial turístico do local. Esse aspecto aparece na insistência da criação de um mezanino para abrigar uma praça de alimentação, à moda do Mercado de São Paulo. Possivelmente, a praça será ocupada por restaurantes que atenderão a um público mais elitizado e que se apresentarão como tradicionais, como o Bar do Cuscuz. Essa proposta foi acatada pelos feirantes. Cito esses breves exemplos para evidenciar as negociações tecidas nesse processo que se propõe dialógico.

O registro da Feira como Patrimônio Nacional pelo Iphan, a participação de pesquisadores(as) responsáveis e a inclusão dos(as) trabalhadores(as) locais no atual projeto de requalificação poderão evitar transformações insidiosas na Feira, como as já propostas pelo poder público no primeiro projeto de requalificação, que, tolhido pelo Iphan em 2011, previa cercar a Feira com uma estrutura de vidro e instalar uma fonte luminosa no Mercado Central, embrião da Feira, a modelo de um shopping center.

A espera ansiosa – por parte dos proponentes da Oficina de Projeto Participativo – pelo registro da Feira Central de Campina pelo Iphan está diretamente relacionada ao anseio de salvaguarda dos aspectos culturais e sociais inerentes a esse espaço, a partir de uma perspectiva que leva em consideração as transformações inerentes às manifestações culturais das culturas tradicionais. O desejo das(os) feirantes é que as intervenções implementadas no espaço sejam capazes de melhorar as condições de

22 Ver imagens em: Projeto de Requalificação..., 2013 no blog do prof. dr. Márcio Caniello (UFCG).

trabalho e potencializem o comércio através do aumento da quantidade de frequentadores da Feira.

O novo projeto de requalificação da Feira Central de Campina Grande foi aprovado pelo Iphaep em agosto de 2014, conforme divulgado na página oficial da Prefeitura Municipal (PMCG, 2014). Em fevereiro de 2015, a Prefeitura Municipal anunciou o início das obras do Projeto de Requalificação da Feira Central:

Já estão bem avançadas as obras de execução da primeira etapa do projeto de requalificação da Feira Central de Campina Grande. [...] A primeira fase do projeto, orçada em R\$ 7,5 milhões, abrange a construção de 450 pontos comerciais que abrigarão os feirantes, à medida que os trabalhos de reforma forem acontecendo. (PMCG, 2015).

Em minhas incursões a campo, em 2015-2016, três anos após a realização da Oficina de Projeto Participativo (2013), as(os) feirantes entrevistados parecem desconfiar da real intervenção do poder público na Feira e confirmam a ausência dessas “obras avançadas”. Dona Teresa relata que se encheu de esperança durante o processo da Oficina (“Qual sua ideia para a Feira Central de Campina Grande?”), pois naquela época “inda perguntavam as opinião da gente”. A feirante considera essa ação como parte integrante da estratégia eleitoral dos políticos locais e complementa:

Romero, eu dei tudo por Romero [Rodrigues Veiga, atual prefeito do município]. Tudo. Eu tenho 59 votos na minha casa, entre filho, neto, bisneto, genero. Noventa e nove por cento desses 59 votos foi tudo pra Romero, mas praticamente em vão, porque ele jogou mal a administração e isso aqui tá mal administrado que faz até vergonha.

Os anos subsequentes ao anúncio das “obras avançadas” foram marcados por silêncio. A retomada das notícias referentes à requalificação da Feira aconteceu em maio de 2017. Nesse período, a prefeitura anunciou, em matéria oficial, a reunião do prefeito Romero Rodrigues com diversas autoridades em Brasília, incluindo o ministro do Turismo, que garantiu a liberação das verbas para a retomada da obra, orçada em 18 milhões de reais.

De acordo com a matéria, o próximo passo é a reunião com a direção da construtora responsável pela execução do projeto. Para os proponentes da Oficina de Projeto Participativo “Qual sua ideia para a Feira Central de Campina Grande?”,

Nas próximas etapas de desenvolvimento do projeto, e ao longo da obra, é importante que a Prefeitura Municipal de Campina Grande, seja através da Secretaria de Planejamento, da Secretaria de Obras ou da Secretaria de Cultura, mantenha este diálogo aberto com todos os agentes envolvidos na ação, de modo a consolidar, aplicar ou reavaliar, *coletivamente*, os conceitos e consensos construídos durante a oficina. (grifos nossos).

Para as(os) feirantes, a Revitalização da Feira representa a possibilidade de continuidade desse espaço, pois a Feira não é apenas o local onde trabalham, mas um lugar de sociabilidade, constituidor de identidade, que dá sentido às suas vidas, provendo-as não só no plano econômico, mas no plano das relações interpessoais.

A Feira envelhece. Mas está viva na resistência dos velhos, como seu Antônio, que atravessou seus 90 anos dentro da Feira Central, e dona Inácia, que continua comercializando raízes após 58 anos de trabalho, pois não concebe viver sua vida “entre quatro paredes, sem poder palestrar”. Dona Luzia, feirante há 73 anos, também expressa o seu vínculo vital com a Feira: “Eu cheguei aqui com 7 anos e tô com 90, só saio quando morrer! Que se lasque!”²³.

A Feira (r)existe imersa em um campo de atritos entre diferentes segmentos sociais e a partir da relação agônica entre mudanças e continuidades, engendrando novas estratégias de sobrevivência, de comércio, e ancorando-se na potência regida pela ancestralidade do local.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo/Recife: Cortez, 2001.
- ANDRADE, Maristela Oliveira de Andrade. *A feira de Campina, tradição e identidade: uma visão antropológica*. João Pessoa, MSC/UFPB, 1994.
- ARAÚJO, Giovanna de Aquino Fonseca. *Múltiplos discursos sobre a Feira de Campina Grande*. Campina Grande: Agenda, 2006.
- _____. As feiras livres nortistas portuguesas e nordestinas brasileiras como locus de trabalho informal, e de bens simbólicos na contemporaneidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 4, Maringá – PR, 2009.
- _____. *Continuidade e descontinuidade no contexto da globalização: um estudo de feiras em Portugal e no Brasil (1986-2007)*. Tese (Doutorado em História). Guimarães, Portugal, 2011.
- _____. *Requalificação espacial e elaboração de inventário imaterial: duas experiências em andamento na centenária Feira Central de Campina Grande-PB*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2013. *Anais...* Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/475_trabalho.pdf>. Acesso em: 17 out. 2015.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 17 de outubro de 2015.

23 Entrevista com dona Luzia em 20 de março de 2016 em sua banca de feijão verde, localizada na rua Marcílio Dias.

- CANCLINI, Néstor García. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*, en *Antología sobre cultura popular e indígena*. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción. Primera Etapa. México: Conaculta, 2004.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. *Cultura popular: de la época al simulacro*. *Quaderns Portàtils MACBA* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), 2007.
- CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 8, 1995.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- CORÁ, Maria Amélia Jundurian. *Do material ao imaterial: patrimônios culturais do Brasil*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Ed. Stuart Hall. London: Sage, 1997.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996, p. 68-75.
- _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovic. Tradução de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Claudia Alvares; Francisco Rudiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cerdim Cavalcante. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, 2013.
- LEITE, Rogério Proença de. *Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 83, p. 35-54, dezembro 2008.
- MARTINELLI, Maria Lúcia (Org.). *Pesquisa qualitativa: um instigante desafio*. São Paulo: Veras, 1999.
- MASCARENHAS, G. *Feira livre: territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea*. *Ateliê Geográfico – Revista Eletrônica (UFG – IESA)*, Goiânia-GO, v. 2, n. 2, 2008, p. 72-87.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Definindo história oral e memória*. *Cadernos Ceru*, n. 5, série 2, 1994.
- _____. *Manual de história oral*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____.; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.
- NASCIMENTO, Sousa F. G. R. B. de. *Imagens da cidade: letrados, políticas e memórias (... a feira)*. In: _____. *Cartografias e imagens da cidade: Campina Grande – 1920-1945*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campina, 2001.

- PEREIRA JUNIOR, Francisco. *Feira de Campina Grande, um museu vivo na cultura popular de folclores nordestino*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1997.
- PIZZIGNACCO, Milla Maués Pelúcio. *Histórias que vós me Nordestes: discursos sobre “o popular” em Campina Grande*. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2016.
- PMCG – Prefeitura Municipal de Campina Grande. Projetos da PMCG para reforma da Feira Central são aprovados pelo Iphaep. 7 de agosto de 2014. Disponível em: <<http://pmcg.org.br/projetos-da-pmcg-para-reforma-da-feira-central-sao-aprovados-pelo-iphaep>>. Acesso em: 12 de julho de 2017.
- _____. Prefeitura executa primeira etapa da revitalização da Feira Central de Campina Grande. 25/2/2015. Disponível em: <<http://pmcg.org.br/prefeitura-executa-primeira-etapa-da-revitalizacao-da-feira-central-de-campina-grande/>>. Acesso em: 12 de julho de 2017.
- PROJETO de Requalificação da Feira Central de Campina Grande é apresentado à população. 20 de outubro de 2013. Postado por Márcio Caniello. Disponível em: <<http://caniello.blogspot.com.br/2013/10/o-projeto-de-requalificacao-da-feira.html>>. Acesso em: 12 de julho de 2017.
- QUEIROZ, Marcus Vinicius Dantas de. Qual é sua ideia para a feira de Campina Grande? Oficina de projeto participativo. Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.165/5125>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- RELATÓRIO de atividades. Extensão universitária: Qual é a sua ideia para a Feira de Campina Grande? Oficina de projeto participativo. Relatório de atividades (abril a junho de 2013). Coordenador: prof. Marcus Vinicius Dantas de Queiroz. UFCG/CTRN/UAEC/CAU. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/v32k1qjh7ros3d/Feira%20CG_Oficina%20de%20Projeto%20Participativo_Relat%C3%B3rio%20Final.pdf?dl=0>. Acesso em 12 de julho de 2017.
- SANTHIAGO, Ricardo. Da fonte oral à história oral: debates sobre legitimidade. *Saeculum – Revista de História*, n. 18, João Pessoa, jan.-jun. 2008, p. 33-46.
- SANTOS, Wagner Geminiano dos. *Enredando Campina Grande nas teias da cultura: (des)inventando festas e (re)inventando a cidade*. 1965-2002. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.
- SILVA, V. P. *Artes de fazer a Feira: práticas e representações de negociação na Feira Central de Campina Grande (PB)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB, 2005.
- SOUZA, E. C. Feira de gado. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Tipos e aspectos do Brasil. 10. ed. Rio de Janeiro: Departamento de Documentação e Divulgação Geográfica e Cartográfica, 1975.
- SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. *Cidade e vida boêmia: um passeio pelos “maus costumes” de Campina Grande*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Anais... Londrina: Anpuh, 2005.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 7-72.

Capítulo 6

Vozes migrantes: o cordel na Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro (1940-2010)

Sylvia Nemer

Pós-doutoranda no Laboratório de Estudos de Imigração da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Labimi/UERJ).

E-mail: nemer.sylvia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8345-9866>

***A FEIRA DOS NORDESTINOS NO CAMPO DE SÃO CRISTÓVÃO*¹**

Ponto de convergência entre o Nordeste e o Rio de Janeiro, a Feira de São Cristóvão funcionou, durante várias décadas, no Campo de São Cristóvão, transformado em local de encontro dos migrantes nordestinos com os seus conterrâneos, com as músicas, as comidas, as bebidas, os jogos, os objetos que lembravam a sua terra natal.

¹ Título do folheto de José João dos Santos – o Azulão (SANTOS, 1982).

Hoje funcionando no interior do Pavilhão de São Cristóvão, a Feira surgiu entre os anos 1940 e 1950 na praça onde se situa o referido prédio, em construção na ocasião². Na época, grandes contingentes da população carente do Nordeste chegavam às grandes cidades do Centro-Sul do país, onde se concentravam os capitais financeiros, as indústrias e as ofertas de postos de trabalho.

A cidade do Rio de Janeiro foi um dos alvos desse processo, impulsionado pelo programa desenvolvimentista, pela propaganda ufanista disseminada pela mídia e, sobretudo, pela força de trabalho do migrante nordestino, que constituía não apenas a peça central da engrenagem de construção da moderna metrópole carioca, mas também um constrangimento para seus habitantes, que, inebriados pela atmosfera de modernidade e cosmopolitismo da Cidade Maravilhosa, viam com maus olhos os recém-chegados, reveladores de um suposto atraso em que permaneceria mergulhada a maior parte do país³.

“Vitrine do progresso” da nação, a cidade do Rio de Janeiro, na condição de capital federal, deveria servir de modelo para aquilo em que o “Brasil, país do futuro” viria, com o tempo, a se transformar.

Nas revistas lidas pela boa sociedade carioca tal visão era endossada, revelando-se em imagens em que a ideia de moderno sobressaía nas cenas de transeuntes circulando pelas ruas, automóveis em ritmo frenético, prédios altos, praias, guarda-sóis, mulheres de maiô e calças compridas⁴.

Excluídos dos espaços frequentados pela elite, os migrantes nordestinos⁶, responsáveis pela construção dos imponentes edifícios que modificavam a paisagem da “cidade-capital”, passaram a se apropriar das suas áreas antigas e desvalorizadas.

O Campo de São Cristóvão
É palco de tradição
Dos primeiros nordestinos
Que deixaram seu torrão
Sua família querida
Vieram tentar a vida
Viajando de caminhão.
(SANTOS, 1982, p. 1).

- 2 O projeto, de autoria do arquiteto Sergio Bernardes, começou a ser executado no final dos anos 1950 e foi inaugurado em 1962.
- 3 Sobre a relação entre modernização e migração, o texto “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, de João Manuel Cardoso Mello e Fernando Novais (1998), traz contribuições importantes.
- 4 A expressão, que se tornou de uso corrente no vocabulário brasileiro, tem sua origem no livro homônimo, escrito em 1941 pelo escritor austríaco Stefan Zweig, então exilado no Brasil.
- 5 Essas imagens podiam ser vistas com frequência nas páginas da revista *O Cruzeiro*, cuja política editorial era “informar” a opinião pública a respeito do progresso em curso no país.
- 6 A visão estereotipada acerca dos migrantes aparece com frequência em matérias publicadas pela imprensa carioca dos anos 1950, como se percebe, por exemplo, na matéria assinada por David Nasser, “Rio, perdoa o ingrato”, publicada na revista *O Cruzeiro* de 7 de maio de 1960 (NASSER, 1960).

O Campo de São Cristóvão, outrora cercado por residências aristocráticas, foi um deles. Abandonado pela elite, que trocou os tradicionais sobrados pelos edifícios altos construídos à beira-mar, o local se transformou em ponto de encontro dos nordestinos recém-chegados ao Rio de Janeiro com os seus conterrâneos estabelecidos há mais tempo na cidade⁷.

Era o Nordeste que ressurgia no cheiro do sarapatel, nos objetos coloridos vendidos em esteiras espalhadas pelo chão, nos acordes da viola, nos falares típicos e, acima de tudo, nas vozes dos poetas que traziam de volta as histórias que, desde a infância, o público ali reunido se acostumara a ouvir nas feiras e mercados de sua terra natal.



A feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão, 1974 (Jornal do Brasil: Coleção CP-DOC). Fonte: Nemer, 2011, p. 6-7

Essas histórias e essas memórias, que têm como corolário o drama das secas e o fenômeno da migração, constituem, na visão do retirante, o primeiro capítulo da história da Feira de São Cristóvão.

7 Em pleno desenvolvimento econômico nos anos 1950, a cidade do Rio de Janeiro, segundo Luciana Correa Lago em *Desigualdades e segregação na metrópole*, costumava “tolerar a presença de parte dos trabalhadores pobres em determinadas áreas do core (sic) e liberar as extensas periferias para que os demais ali se assentassem.” LAGO, Luciana Corrêa do. *Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempo de crise*. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 63.

OS RETIRANTES DAS SECAS: “NÃO CHOVE MAIS NO SERTÃO”⁸

A dureza que a seca imprime à paisagem e à vida das pessoas associada à falta de condições mínimas para sobreviver no lugar de origem são elementos formadores do quadro através do qual o retirante percebe a sua sina, descreve a sua trajetória, define o seu destino.

Desesperança, tristeza, morte, devastação são os signos de uma experiência comum que o cordel, como expressão de uma realidade vivida pelo cordelista e compartilhada pela comunidade migrante, traduz com maestria:

A seca está devorando
O Nordeste castigando
E o nordestino chorando
Sem fazer mais plantação
De fava, milho e feijão
Nem trovão nem invernada
Não há mais terra molhada
Não chove mais no sertão

O gado urra com sede
Morre ao pé da parede
Seu dono desarma a rede
Vai procurar remissão
Arruma seu matulão
E segue sem ter demora
Dizendo estrada afora

Não chove mais no sertão

Viaja fazendo planos
Nos mais cruéis desenganos
Por passar anos e anos
Sem chover no seu torrão
Em cima dum caminhão
Vai pra São Paulo ou Goiás
Dizendo adeus a seus pais
Não chove mais no sertão.
(SANTOS, 1993, p. 1).

Em seu folheto “Os retirantes das secas, não chove mais no sertão”, o poeta popular Apolônio Alves dos Santos, um dos pioneiros da Feira de São Cristóvão, descreve não

8 Título do folheto de Apolônio Alves dos Santos (SANTOS, 1993).

só a própria trajetória, mas a de grande parte dos migrantes que decidiram deixar o Nordeste para tentar a vida nas regiões mais ricas e “adiantadas” do país.



Nordestinos chegando ao Rio de Janeiro, 1968 (Agência O Globo). Fonte: Nemer, 2011, p. 26

Composto em terceira pessoa, o poema retrata uma realidade de miséria e abandono comum aos habitantes do sertão nordestino, que reconhecem um pedaço de sua história nas palavras simples, impressas em folhetos baratos vendidos pelo próprio poeta em bancas improvisadas.

Realidade conhecida pela parcela bem situada da sociedade brasileira, em geral, apenas por meio de representações literárias ou audiovisuais, a seca, contada e cantada nos versos de cordel, ganha uma dimensão única: pela voz do cantador, o verso “não chove mais no sertão”, que encerra cada uma das 19 estrofes do poema, não só se revela como representação de uma experiência vivida, mais do que tudo, ele soa como uma sentença que indica como único caminho a migração.

Atuando como instrumento de registro e transmissão de memórias, de uma memória que não se quer e não se pode apagar, o cordel traz o passado até o presente, fazendo com que histórias reais ou imaginárias, vividas ou ouvidas, sejam guardadas e repassadas por gerações sucessivas de ouvintes e narradores.

Eram essas histórias que levavam o nordestino migrante a se reunir aos domingos no Campo de São Cristóvão. Ali, cercado por ouvidos atentos e olhares saudosos, o poeta, com a viola na mão e os versos na memória, reproduzia o repertório de sons e imagens conhecido e amado pela plateia.

A FEIRA NORDESTINA: FOI ASSIM QUE COMEÇOU⁹

A realidade do sertão nordestino serve de base para o poeta migrante falar para a sua comunidade de ouvintes nas grandes cidades da Região Sudeste.

Na linguagem do seu público, ele traduz a dor da separação da família e do abandono da terra, as aventuras e desventuras da viagem e as dificuldades enfrentadas na chegada ao Rio de Janeiro.

Recorrendo ao repertório dos cantos e contos populares do Nordeste, seus versos repetem a saga de Viramundo¹⁰, personagem típico do cordel nordestino, que reproduz, em sua viagem imaginária, a longa e penosa trajetória percorrida pelo migrante através dos caminhos poeirentos da recém-aberta Rio-Bahia¹¹.

Sujeito ao desconforto da travessia feita na carroceria do “pau-de-arara”, à exposição ao sol e à chuva, à má alimentação, às doenças e a vários outros imprevistos e dificuldades, ele por fim chega ao seu destino.

Depois de dez, doze dias
Numa viagem sofrida
O Campo de São Cristóvão
Era o ponto de descida
Onde cada nordestino
Procurava seu destino
Em busca de nova vida.
(SANTOS, 2007, p. 1).

Ao desembarcar no Campo de São Cristóvão, última parada dos caminhões antes de retornarem ao Nordeste com a carga de mercadorias necessárias ao abastecimento dos mercados da região, o recém-chegado se deparava com a dura realidade da cidade grande. Nesse momento, uma nova etapa na sua trajetória de lutas se iniciava.

Aqui, a narrativa passa a ter como cenário o local de chegada dos caminhões, que começou a concentrar grande número de nordestinos carentes de ajuda e em busca de algum meio para sobreviver na cidade.

⁹ Título do folheto de José João dos Santos – Azulão (SANTOS, 2007).

¹⁰ Para Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, em *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*, existe um modelo, a partir das narrativas tradicionais, “a que os poetas populares recorrem para criar os personagens picarescos, malandros ou ‘amarelos’ (alusão tanto à cor doentia quanto a uma mestiçagem indeterminada), que são Cancão de Fogo, Pedro Malasartes, João Grilo [...] Da mesma forma, os ‘romances exagerados’, que hesitam entre o maravilhoso e o riso, como a série dos Vira-Mundo de João José da Silva” (SANTOS, 2006, p. 76). Da série dos Vira-Mundo, com nove títulos publicados, três constam do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa: *A história de Vira-Mundo*, *Cava-Mundo* e *Gonçálinho Vira-Mundo*

¹¹ A Rio-Bahia foi aberta no governo do presidente Dutra, mas só foi concluída e inaugurada em 1963, no governo do presidente João Goulart.

Quando os caminhões chegavam
No começo da semana
Os nordestinos ficavam
Comendo pão e banana
Esperando alguém chegar
No domingo, e os levar
Pra obra em Copacabana.
(SANTOS, 2007, p. 4).

Sem emprego, sem família, sem lugar para se instalar, muitos permaneciam vários dias após a chegada perambulando pelas redondezas, na tentativa de conseguir comida, um cantinho para morar, um trabalho ou, como acontecia com frequência, algum dinheiro para a retirada da sua mala, mantida como caução, pelo motorista do pau de arara, enquanto não fosse efetivado o pagamento da viagem, tratado, como era de costume, para ser feito no destino.

Dormindo embaixo de árvores enquanto esperavam surgir alguma ocupação, muitos migrantes tiveram que se sujeitar a praticamente acampar nas imediações do local onde tinham desembarcado, que com o movimento viu nascer um pequeno comércio de produtos do Nordeste. Era a Feira de São Cristóvão que surgia. Em que momento preciso, não se pode dizer.

Isso já foi no final
Da década de quarenta
O sofrer dos nordestinos
Quem viu ainda lamenta
E a feirinha a seguir
Só começou a se expandir
No início de cinquenta.
(SANTOS, 2007, p. 4).

O CANTINHO DA POESIA

No espaço das grandes cidades, as áreas próximas aos centros comerciais, administrativos e financeiros foram tradicionalmente ocupadas pelos segmentos sociais hegemônicos, beneficiários do processo de divisão capitalista do território urbano que, sistematicamente, expulsou as minorias socioeconômicas para as zonas periféricas (LAGO, 2000, p. 59-77).

Esse processo, que começou no Rio de Janeiro no início do século XX com as reformas de Pereira Passos, se intensificou ao longo da década de 1950 quando a então capital federal, em intenso processo de modernização, expansão imobiliária em direção à zona sul da cidade e crescimento da demanda de força de trabalho para emprego nos canteiros de obra, adotou uma política menos coercitiva em relação ao uso dos espaços

próximos à sua região central pela população pobre, que aproveitou a oportunidade para se apropriar de áreas como o Campo de São Cristóvão, onde funcionou e se manteve por muitas décadas a Feira de São Cristóvão, transformada, pouco tempo após a sua criação, em um dos maiores, senão no maior reduto de nordestinos fora do Nordeste.

Dentro desse reduto, um ponto, em especial, chamava a atenção; era o “Cantinho da poesia”, considerado como o coração da Feira de São Cristóvão pelos frequentadores habituais do local, que, vendo no cordel um meio de manter o vínculo com o passado, ali se reuniam para ouvir histórias de beatos e cangaceiros, valentes e princesas, reinos distantes e paraísos perdidos.

Tal como São Saruê, o país imaginário criado pelo poeta popular Manoel Camilo dos Santos, o “Cantinho da poesia” representava um refúgio no qual a dor dava lugar à alegria, o trabalho ao descanso, a carência à abundância.

“Doutor mestre pensamento”
me disse um dia: – Você
Camilo vá visitar
o país São Saruê
pois é o lugar melhor
que neste mundo se vê.

Eu que desde pequenino
sempre ouvia falar
nesse tal São Saruê
destinei-me a viajar
com ordem do pensamento
fui conhecer o lugar.

Iniciei a viagem
as duas da madrugada
tomei o carro da brisa
passei pela alvorada
junto do quebrar da barra
eu vi a aurora abismada.
(SANTOS, M C., s. d., p. 1).

O mesmo ambiente de sonho e evasão no qual se entrava ao ouvir as histórias narradas nos folhetos e romances de cordel se experimentava no “Cantinho da poesia”, onde o migrante tinha oportunidade de vivenciar a liberdade de expressão que lhe era negada nos demais espaços da cidade.

A possibilidade de o poeta evocar a memória, reconstruir identidades, trazer de volta o passado o transformava em figura referencial em seu meio de atuação. Essa situação ganhava mais relevo quando o passado se associava à saudade, como acontecia entre os migrantes. Nesse caso, o cordel assumia a função de ponte, o poeta, a de veículo de ligação entre o passado e o presente, e o “Cantinho da poesia”, a de meio de acesso a uma memória transmitida através dos tempos e que dependia da voz do poeta e do espaço ocupado por ele e pelo seu público para se fazer, de novo, presente.



Mestre Azulão declamando na Feira de São Cristóvão, 1973 (Agência O Globo). Fonte: Nemer, 2011, p. 58

Local privilegiado para venda de folhetos, apresentação de cantadores e duelos de repentistas, o “Cantinho da poesia” era um espaço síntese da cultura nordestina

praticada na Feira de São Cristóvão, que, por sua vez, atuava como um ponto no mapa da cidade do Rio de Janeiro reservado à música, à literatura e aos produtos da culinária e do artesanato do Nordeste.

Todos esses sentidos, significados e valores passaram por um processo de reelaboração a partir de 2003, quando a Feira teve seu funcionamento transferido para o Pavilhão de São Cristóvão.

“POPULAR COM PAPEL PASSADO”¹²

Lugar de memória da comunidade migrante na cidade do Rio de Janeiro, a Feira de São Cristóvão, após décadas de lutas dos feirantes, dos cordelistas e dos frequentadores por sua manutenção no Campo de São Cristóvão, sofreu em 2003 uma grande intervenção por parte do poder público, que resolveu transferi-la para dentro do Pavilhão de São Cristóvão, onde, a partir de então, passou a funcionar o Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas.

A mudança na estrutura da Feira de São Cristóvão realizou-se em três etapas sucessivas: a primeira, em 1982, determinou o fim da condição de clandestinidade que, desde os seus primórdios, na década de 1940, caracterizara a sua atuação; a segunda, fruto da Lei 2.052, decretada em 1993, garantiu a sua permanência no Campo de São Cristóvão; a terceira, em 2003, promoveu não só a sua transferência para o Pavilhão, mas também formalizou a sua inserção no novo mercado de bens culturais da cidade e do país.

Trata-se de um longo processo de apropriação pelo poder público do espaço ocupado pelas práticas e bens da cultura popular nordestina que, ao longo do referido processo, passou de uma condição marginal, na qual era associada ao atraso, à desordem, e considerada um empecilho ao avanço da modernização em curso na cidade do Rio de Janeiro, para um *status* comercial, percebendo-se, também, uma mudança na tônica do discurso sobre a Feira que, ao mesmo tempo que teve a sua dimensão simbólica reforçada teve, simultaneamente, a sua estrutura de funcionamento modificada.

12 Título da matéria assinada por Viviane Nogueira (2001).



Visão da Feira de São Cristóvão do alto, 2011 (fotografia de César Duarte). Fonte: Nemer, 2011, p. 93

Passando para o interior do Pavilhão, o controle sobre o espaço tornou-se bem mais rígido, o que provocou a eliminação de muitos feirantes, seja pela impossibilidade de arcarem com as exigências da nova administração, seja pela natureza de muitas das atividades praticadas do lado de fora, não admitidas no interior da nova Feira onde a diversidade deveria dar lugar a uma espécie de padrão: padrão de alimentos – todos empacotados e dispostos de forma atraente nos balcões; padrão dos objetos – todos pertencentes, mais ou menos, à mesma linha (ao mesmo campo semântico) e expostos da mesma maneira, respeitando a harmonia das cores e o equilíbrio das formas.

O ideal da nova Feira era apagar os traços de informalidade e improviso, característicos da antiga. A ideia de Feira deveria permanecer, mas em doses controladas. Era isso que estava em jogo na proposta de Agamenon Almeida, de transformar a Feira em um parque temático¹³.

Embora pareça cômica, a ideia, do então presidente da Cooperativa dos Comerciantes da Feira de Tradições Nordestinas do Campo de São Cristóvão (Coopcampo), não é de todo sem fundamento. Ainda que por caminhos diferentes dos idealizados por seu mentor, que pretendia instalar a Feira em uma área livre bem longe do centro da cidade, o projeto, pode-se dizer, acabou se realizando. Um breve passeio pelas ruas e avenidas que cortam a Feira nos permite constatar isso.

¹³ Em entrevista concedida a André Cardoso, Agamenon Almeida comenta sobre o assunto: “vai ter tudo que tem aqui só que lá vai ser melhor, vamos começar do zero não tem nada em volta [...] vamos cobrar para entrar [...] vai ser como um parque temático (CARDOSO, 2006, p. 94).

Na verdade, antes mesmo de passarmos pelas roletas instaladas nas entradas do Pavilhão já nos deparamos com vários símbolos da cultura nordestina espetacularizada. Em um ponto próximo à entrada principal, um fotógrafo conduzindo um jogue oferece ao público infantil uma volta e uma foto sobre o animal. Ao lado, a estátua de bronze de Luiz Gonzaga recepciona os visitantes, fazendo-os lembrar que ali a atração principal é o Nordeste. Mas isso é só o começo.

À medida que entramos efetivamente no espaço da Feira, a sensação de que estamos ingressando em um ambiente de atrações se torna cada vez mais forte. Aqui, ali e por todos os cantos nos deparamos com um Nordeste estilizado representado por cabeças de boi, chapéus de couro, berrantes, abóboras, cocos, abacaxis, cactos, coqueiros, berimbau, sanfonas, pandeiros, redes, carrancas e uma infinidade de outros itens que convidam o visitante a recordar e consumir.

Atração à parte no cenário da Feira, os restaurantes, quase todos decorados por profissionais renomados, oferecem, além de ambientação peculiar, um serviço especial de recepcionistas e garçons vestidos a caráter, portando indumentárias do folclore nordestino com destaque para os figurinos de baiana e cangaceiro.

Em um dos restaurantes mais bem situados e procurados pela clientela da Feira, as estátuas de Lampião e Maria Bonita fazem as honras da casa, recebendo os interessados em degustar as iguarias da culinária nordestina.

Arrumados em travessas de barro claro cuidadosamente cobertas com filme plástico transparente, pratos típicos do Nordeste, como carne de sol, aipim frito, carne seca com abóbora, farofa, arroz de leite, são expostos sobre mesas compridas colocadas em frente às vidraças dos restaurantes. Com ótima apresentação, decoração caprichada, adornados com rodela de cebola, tomate, limão e laranja, esse tipo de prato, bem conhecido no Sudeste, é o carro-chefe da maioria dos estabelecimentos culinários.

Longe de ser uma unanimidade fora do semiárido nordestino, receitas como o sarapatel e a buchada de bode, bastante valorizadas entre os sertanejos, não entram no esquema de exposição dos restaurantes, ainda que possam ser servidas a um ou outro cliente eventual.

Ambientes muito bem apresentados, lacrados com vidros, climatizados, os restaurantes estão instalados na alameda principal do Pavilhão, em cujas extremidades se localizam as praças João do Vale e Jackson do Pandeiro, onde se situam os dois palcos principais, destinados às grandes atrações musicais da Feira.

As apresentações dos astros e estrelas do show business nordestino atraem, para o local, públicos numerosos, formados por pessoas de diferentes classes sociais e faixas etárias, que, com coros e coreografias próprias, transformam a plateia em um espetáculo à parte.

Palco de inúmeras tendências, ritmos e estilos, o Centro de Tradições Nordestinas, como foi assinalado em matéria publicada em agosto de 2005 pelo guia Programa do Jornal do Brasil, “tem tradição, tem nordestinos, mas tem pouca tradição nordestina” (JORNAL DO BRASIL, 2005).

A matéria, que integra uma edição do guia dedicada à Feira de São Cristóvão, chama atenção para os “modismos” que, dois anos após a reabertura, tomaram conta da Feira, onde “videokês e pizzarias dividem espaço com forró e carne de sol”¹⁴.

A mistura “entre a sanfona e os teclados”, segundo o paraibano Zé da Onça, que toca em São Cristóvão desde 1964, não representa uma ameaça. “O forro pé de serra”, ameniza ele, “tem seu público certo e o forró de banda também. Ninguém roubou espectador de ninguém”¹⁵.

A opinião de Zé da Onça não é ponto pacífico. Entre os frequentadores e artistas tradicionais da Feira de São Cristóvão, a cultura popular nordestina na cidade do Rio de Janeiro vivencia, desde as mudanças ocorridas no seu principal espaço de manifestação, uma profunda crise de identidade.

A sensação que se tem, pelo tom geral das observações que circulam a respeito da Feira, é de que o nordestino não se reconhece mais naquele lugar que por décadas foi o seu principal ponto de referência na capital carioca.

Hoje a Feira está completamente,
Avançada, moderna e esquisita
Não há mais pé de serra nem coquista
Pouca prosa e bastante barulhenta
Nordestino não mais se alimenta
Das lembranças do tempo que passou
Precisamos rever o que sobrou
Pra que ela volte a ser verdadeira
Com sessenta e dois anos, nossa Feira
São Cristóvão saúda o Redentor.
(VÁRIOS, 2007, p. 11)

Para esse nordestino, não só o espaço, mas quase tudo na Feira mudou: não se come mais a mesma comida, não se ouve mais a mesma música, não se encontram mais as mesmas pessoas. O que, então, sobreviveu? Como diria Guel Arraes, a saudade.

“Os nordestinos matam a saudade do Nordeste na Feira de São Cristóvão. Os cariocas inventam a saudade do Nordeste na Feira de São Cristóvão”¹⁶.

14 Subtítulo da matéria.

15 Comentário de Zé da Onça (JORNAL DO BRASIL, 2005, p. 23).

16 Observação de Guel Arraes em: PREFEITURA DO RIO. *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. Rio de Janeiro: s. e., s. d.

ONDE ESTÁ O POETA?

Na década de 1940, o radialista Almirante levou ao ar pela Rádio Tupy do Rio de Janeiro o programa Onde está o poeta, que promovia apresentações de artistas anônimos ligados ao universo da poesia e do cancionero tradicional.

Na mesma época Luiz Gonzaga se lançava nos meios radiofônicos cariocas, participando de programas como o famoso No mundo do baião, da Rádio Nacional, onde se apresentavam os artistas consagrados da música nordestina.

A Tupy e a Nacional foram, entre as décadas de 1940 e 1950, as emissoras brasileiras de maior audiência e impacto popular. Ter acesso aos seus cobiçados microfones era o sonho de todo artista da voz. Esse era o meio mais fácil e rápido de chegar ao público, tornar-se conhecido e fazer sucesso.

Mas isso, obviamente, era para poucos. Luiz Gonzaga foi um deles. Eleito Rei do Baião, ele se transformou, em pouco tempo, não só em um símbolo da música e da cultura nordestina, mas em um ícone do Nordeste, representado pelo sertanejo rude de gibão e chapéu de couro.

Fruto de uma época em que o novo mundo do espetáculo começava a penetrar no velho mundo das tradições, Luiz Gonzaga teve seu nome escolhido para batizar o novo espaço ocupado pela cultura e pelas tradições nordestinas na cidade do Rio de Janeiro. Essa escolha, no entanto, não se deve ao acaso.

O Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, vale repetir, “tem tradição, tem nordestinos, mas tem pouca tradição nordestina”. O que ali há, de acordo com a supracitada matéria do Jornal do Brasil, é o espetáculo da tradição nordestina que traz para a Feira os holofotes da mídia, a multidão de fãs e as celebridades do forró e da axé music. Com eles a tradição nordestina encontrou, enfim, o seu lugar. Mas, e o poeta, onde está ele nesse novo lugar?

A geografia da nova Feira é representativa dos diferentes lugares ocupados pelas tradições nordestinas na cidade do Rio de Janeiro.

Nas extremidades do mapa encontram-se as duas praças principais, batizadas com nomes de artistas nordestinos consagrados na MPB: João do Vale e Jackson do Pandeiro.

No centro do mapa, no ponto de convergência da alameda que liga as duas praças principais, encontra-se a praça Catolé do Rocha, nome dado em homenagem à cidade homônima, localizada no interior do estado da Paraíba, considerado o berço da poesia de cordel e dos maiores poetas do gênero que o Brasil já conheceu: Silvino Pirauá de Lima, Francisco das Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros. É esse o lugar reservado ao cordel, ao repente e à cantoria no mapa da nova Feira.

Conhecido como Tenda dos Repentistas, o espaço é coberto por uma tenda azul que define os limites de ocupação da área reservada à poesia tradicional nordestina. Organizado de forma circular, o espaço é cercado, em um dos lados do semicírculo, por bancas reservadas à venda de folhetos de cordel, de xilogravuras e de CDs e, no outro, por bancos compridos de madeira onde se sentam as pessoas interessadas em assistir às apresentações feitas no pequeno palco instalado no centro da tenda. Ali, normalmente,

em duplas se exibem os poetas, no caso, os repentistas, pois os poetas de cordel só têm, na área da tenda, espaço reservado à venda de folhetos (GIACOMINI, 2008).

Com suas violas, versos de improviso e quase sempre lidando com as pessoas presentes e as situações à sua volta, os repentistas, embora com público não muito numeroso, conseguem sempre reunir na tenda alguns espectadores que, seja para descansar nos bancos, seja para ouvir os versos, assistem às apresentações, riem de um ou outro verso lançado pelo poeta a alguém da plateia, pedem temas, batem palmas, retribuem colocando alguns reais na cestinha, em suma, participam do espetáculo mantendo vivo o vínculo entre o poeta e o público, que é a condição básica para a realização da poesia popular tradicional.

No caso do cordel, esse vínculo, pelo menos na Feira de São Cristóvão, desapareceu. Um dos motivos talvez seja o tipo de público frequentador da nova feira; um público heterogêneo formado, majoritariamente, por pessoas sem laços ou com laços distantes com o romanceiro popular tradicional.

Diferente do público que costumava frequentar a antiga feira, normalmente, chegado ao Rio de Janeiro nos idos dos anos 1950 e ainda acostumado a ouvir cantar romances, o novo público não interage com o poeta, não se interessa pelos enredos, não se insere na lógica da narrativa, não compartilha das expectativas que envolvem a poesia de cordel. Com isso se perdeu o vínculo entre o público e o poeta, que teve que tomar outros rumos.

Desde que se estabeleceu, nos anos 1940, no Rio de Janeiro, a tradição nordestina tem seguido dois rumos distintos: o da mídia e o das feiras.

LUIZ GONZAGA E AZULÃO – ORIGENS COMUNS, DESTINOS DIFERENTES

Luiz Gonzaga ajudou a divulgar a música e os ritmos nordestinos no Centro-Sul do país; fez sucesso no Rio de Janeiro; participou, junto com o parceiro Zé Dantas, do programa No mundo do baião; apresentou-se em recepções presidenciais; virou Rei do Baião, símbolo do Nordeste e patrono da Feira de São Cristóvão, homenageado no cordel do seu então diretor Marcus Lucenna.

Luiz Gonzaga mostrou
Como se dança o baião
E o Brasil todo aprendeu
Prestando bem atenção
Sua sanfona gemeu
E o verde se estendeu
Por “riba” da plantação.
(LUCENNA, 2009, p. 8).

Azulão ajudou a fundar a Feira de São Cristóvão e a espalhar pelo Rio de Janeiro os versos do romanceiro tradicional nordestino; cantou em praças, feiras e canteiros de obras, trazendo o Nordeste à memória de seus conterrâneos; participou, junto com Palmeirinha e outros artistas anônimos, do programa *Onde está o poeta*; sua arte, presente na memória da Feira de São Cristóvão, foi lembrada nos versos do cordel escrito em comemoração aos 62 anos de existência daquele lugar.

No cantar de Azulão e Palmeirinha
No famoso programa de Almirante
Em um tempo que vai muito distante
A cultura de um povo assim caminha
Rapadura, feijão, beiju, farinha
O destino por sábio professor
A viola empunhada com amor
Sob um peito entoando a gemedeira
Com sessenta e dois anos, nossa Feira
São Cristóvão saúda o Redentor.
(VÁRIOS, 2007, p. 2).

Hoje, com mais de 80 anos de idade, Azulão integra a galeria de tipos marcantes da arte do cordel praticada no Rio de Janeiro. Mas por onde ele anda?

Presente em toda a história da Feira de São Cristóvão, desde seu surgimento no Campo de São Cristóvão, entre as décadas de 1940 e 1950, até a sua transferência para o interior do Pavilhão, Azulão é figura de destaque em seu meio. Reconhecido tanto pelos poetas mais antigos quanto pelos mais jovens, ele nunca deixou de cantar, compor e vender folhetos.

A Feira de São Cristóvão continua sendo seu ponto de trabalho, porém, diferente dos outros cordelistas que trabalham no local, Azulão preferiu montar a sua banca fora da Tenda dos Repentistas, segundo ele, muito barulhenta.

Fiel ao velho estilo, o poeta, acompanhado da sua inseparável viola, não abandonou a cantoria, os romances e as histórias cantadas. É assim que ele continua vendendo os seus folhetos. Aos domingos, em uma banca solitária, instalada na entrada principal da Feira, é ali que podemos encontrá-lo.

Dos poetas remanescentes da primeira geração de cordelistas atuante na Feira de São Cristóvão, Azulão é o único que continua trabalhando no local. Os outros dois, igualmente, na faixa dos 70, 80 anos de idade, deixaram de atuar na Feira, frequentando-a, atualmente, apenas de forma esporádica.

Gonçalo Ferreira da Silva ocupa a função de presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABCL) desde a fundação da instituição nos anos 1980. Muito ativo, o poeta, além de presidir a entidade, continua escrevendo e publicando cordéis, organizando livros e antologias, dando palestras e entrevistas, visitando universidades e escolas, viajando pelo Brasil para participar de eventos diversos, atuando, enfim, em múltiplos segmentos da literatura de cordel, que hoje não só experimenta mudanças como busca caminhos para renovação.

Com sua sede instalada em um casarão antigo no bairro de Santa Teresa, a ABLC, ou Casa de Cultura São Saruê, como é mais conhecida, é um lugar onde tanto se discutem os rumos da literatura de cordel quanto se tenta preservar a memória dessa literatura. É nesse lugar que podemos, quase sempre, encontrar o poeta Gonçalves.

O último dos três cordelistas remanescentes da antiga Feira é Raimundo Santa Helena, o poeta mais controvertido, polêmico e extravagante da história da Feira de São Cristóvão, da qual é considerado fundador.

A polêmica começa aí, pois a versão do poeta em relação à fundação é reconhecida como a versão oficial, o que gera certa animosidade entre os poetas que também participaram dos primeiros momentos da Feira.

Na condição de fundador simbólico da Feira de São Cristóvão, Santa Helena a visita anualmente na data de comemoração do aniversário da sua fundação. Fora isso, a Feira hoje, para ele, se resume ao seu enorme acervo, formado por documentos de diferentes tipos e suportes, fitas de VHS, DVDs, CDs, fitas cassete, recortes de jornais, panfletos, manifestos, fotografias, desenhos, xilogravuras, bilhetes, cartas e outros manuscritos que ele tenta não só organizar como recuperar, uma vez que boa parte deles se perdeu nas sucessivas enchentes que atingiram a sua residência em um bairro do subúrbio carioca.

Obstinado na tarefa de preservação da memória do cordel praticado na Feira de São Cristóvão, o poeta transformou a sua casa em um museu: o Museu de Cordel Raimundo Santa Helena. É ali, entre caixas de documentos e paredes inteiramente cobertas com capas de folhetos de cordel, que podemos encontrá-lo.

Onde está o poeta?

Do seu modo e do seu canto – do seu “Cantinho da poesia” – cada um deles tenta recriar o passado, representado pela migração, pela Feira de São Cristóvão e, acima de tudo, pelo cordel, que lhes permite reelaborar as experiências vividas, transformando-as em histórias, e reinventar a saudade, transformando-a em memória.

REFERÊNCIAS

A NOTÍCIA. Feira exige respeito. Rio de Janeiro, 5/10/1995.

_____. Cordel também foi ao sambódromo. Rio de Janeiro, 26/2/1996.

AZEVEDO, Cecília da Silva. *Rompendo as fronteiras: a poesia de migrantes nordestinos no Rio de Janeiro (1950-1990)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

- CARDOSO, André Luiz Carvalho. *Arquitetura encapsulando a informalidade: da feira dos paraíba ao Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Feira vira *point* badalado por cariocas. Recife, 25/12/1999.
- EXTRA. Feira no Pavilhão ficará porreta. Rio de Janeiro, 16/7/2003.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____. A palavra, ocupação de rivais. In: BATISTA, Maria de Fátima et al. (Org.). *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2004, p. 353-357.
- GIACOMINI, Sonia Maria. Sociabilidade, gênero e emoções num espaço de lazer popular: os cordéis na Feira de São Cristóvão. *Desigualdade e Diversidade* – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 3, jul.-dez. 2008, p. 16-29.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JORNAL DO BANCÁRIO. A Lapa vai virar sertão. Rio de Janeiro, 18/11/1994.
- JORNAL DO BRASIL. Crise de identidade. *Revista Programa*, 19 a 25 de agosto de 2005.
- _____. Uma polêmica porreta: confusão sobre o futuro da Feira de São Cristóvão. 26/8/2002.
- LAGO, Luciana Corrêa do. *Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempo de crise*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- LUCENNA, Marcus. *A voz de Luiz Gonzaga traduz o grande sertão*. s. l.: s. e, 2009. (Folheto).
- MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4 – Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.
- MORALES, Lucia Arrais. *A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- NASSER, David. Rio, perdoa o ingrato. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 7 maio 1960. Disponível em: <<http://www.memoria.com.br/ocruzeiro>>. Acesso em: 16 set. 2008.
- NEMER, Sylvia. O panorama atual das pesquisas em literatura de cordel no Brasil. In: _____ (Org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 7-11.
- _____. *Feira de São Cristóvão: a história de uma saudade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- _____. *Espaço urbano e migrações: Feira de São Cristóvão, os desafios da memória*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- NEVES, Margarida Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1986.
- _____. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins (Org.). *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Mast, 1992, p. 35-43.
- NOGUEIRA, Viviane. RIO CULTURA. Popular com papel passado. Rio de Janeiro, dez. 2000-jan. 2001.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. t. I. v. I. Paris: Gallimard, 1984.
- NORDESTE OXENTE. Violência dos decibéis expulsa cantadores. Rio de Janeiro, 19/10/1998.
- O GLOBO. Selada a paz entre o cordel e o samba. Rio de Janeiro, 4/3/1982.
- _____. Carimbo homenageia 50 anos da Feira do Nordeste. Rio de Janeiro, 16/10/1995.

- _____. Acervo arretado reforça candidatura. Rio de Janeiro, 18/6/2008.
- OLIVEIRA, José Rodrigues. *O cardápio nordestino na Feira de São Cristóvão*. s.l.: s. e., s.d. (Folheto).
- PANDOLFO, Maria Lucia Martins. *Feira de São Cristóvão: a reconstrução do nordestino num mundo de “paraibas” e “nortistas”*. Dissertação (Mestrado em Educação). Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1987.
- PINSK, Cláudia Bassanezi; LUCA, Tânia Regina (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- PREFEITURA DO RIO. *Centro Luiz Gonzaga de tradições nordestinas*. Rio de Janeiro (Revista), s. d.
- RESENDE, Cláudia Barcellos. Os limites da sociabilidade: cariocas e nordestinos na Feira de São Cristóvão. *Estudos Históricos*, n. 28, 2001.
- RIOCULTURA. *Popular com papel passado*. Rio de Janeiro, dez. 2000-jan. 2001.
- SANTA HELENA, Raimundo. *Feira nordestina de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: s. e., 1998. (Folheto).
- SANTOS, Apolônio Alves dos. *Os retirantes das secas – não chove mais no sertão*. s.l.: s. e., 1993. (Folheto).
- _____. *Guerra contra a inflação e o valor do cruzado*. S.l.: s. e., s.d. (Folheto).
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- SANTOS, José João dos – Azulão. *A Feira dos Nordestinos no Campo de São Cristóvão*. s. l.: s. e., 1982. (Folheto).
- _____. *A Feira nordestina: foi assim que começou*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007. (Folheto).
- _____. *Azulão canta dizendo como é o nosso folclore*. S.l.: s. e., 1978. (Folheto).
- _____. *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. S.l.: s. e., s. d. (Folheto).
- _____. *O trem da madrugada*. S.l.: s. e., s. d. (Folheto).
- _____. *Os loucos da moda*. Japeri (RJ): A voz da poesia, s. d. (Folheto).
- SANTOS, Manoel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Campina Grande: Estrela da Poesia, s. d. (Folheto).
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Historiologia da feira nordestina*. S.l.: s. e., s. d. (Folheto)
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global Editora, 1983.
- TRIBUNA DA IMPRENSA. Jogo de caipira na feira dos nordestinos. 31 de julho de 1956. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/maio66/pa66005b.asp>>. Acesso em: 4 out. 2010
- VÁRIOS. *Feira de São Cristóvão, 62 anos*. Rio de Janeiro: s. e, 2007. (Folheto).
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Capítulo 7

Setenta anos de vida pra poesia – os circuitos contemporâneos da literatura de cordel e do repente em São Paulo

Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento

Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ).

E-mail: carolcanascimento@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5985-7250>

No título, tomo de empréstimo os versos do cordel *Poeta Pedro Bandeira: setenta anos de vida pra poesia*, de Maria do Rosário Lustosa da Cruz (2011).

No ano de 2017, o baião “Asa branca” (composto em 1947 pelo pernambucano Luiz Gonzaga e o cearense Humberto Teixeira), um lamento da migração dos nordestinos forçada pela seca, que se tornou um clássico do cancioneiro nacional, completa 70 anos. Datam da década de 1940 também os primeiros registros

conhecidos da chegada de poetas de cordel e repentistas a São Paulo. Setenta anos depois, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) promove a Jornada de Estudos “A cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste”, propondo pensar os modos como o constructo social e intelectual “cultura nordestina” tem se afirmado, transformado e reinventado a partir da segunda metade do século XX. O texto que segue pretende colaborar com essa reflexão, produzindo uma memória do processo de pesquisa para o registro da literatura de cordel e do repente como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), mais especificamente a pesquisa na cidade de São Paulo. Pretende também fazer alguns apontamentos para o desenho de um retrato dos circuitos contemporâneos desses gêneros poéticos a partir das entrevistas e diálogos travados no contexto desta pesquisa¹.

A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216 (BRASIL, 1988), ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado, em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Para atender às determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais, o Iphan coordenou os estudos que resultaram na edição do Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000 – que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI (BRASIL, 2000). Desde então, foram registrados mais de 40 bens.

O registro é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial do Brasil, sendo aplicado a práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural. A “instrução de um processo de registro requer pesquisa documental e de campo, mobilização e consenso social sobre motivações e propósitos; diagnóstico sobre vulnerabilidade e recomendações para salvaguarda do bem cultural. Trata-se tanto de um processo administrativo, quanto de um processo social de mobilização” (IPHAN, s. d.).

O pedido de registro da literatura de cordel foi encaminhado no ano de 2010 ao Iphan pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), entidade com sede no Rio de Janeiro, seguido do pedido de registro do repente, no ano de 2011, pela Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (Acrespo), entidade com sede em Brasília. O pedido de registro é feito pela sociedade, e o Iphan dá início à instrução técnica a partir da qual é elaborado um dossiê de pesquisa. A etapa seguinte é a submissão ao Conselho Consultivo do

¹ Participei da equipe de pesquisa, conduzida pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e coordenada por Rosilene Alves de Melo e João Miguel Sautchuk, realizando pesquisa de campo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Agradeço a Rosilene Alves de Melo, João Miguel Sautchuk, Maria Elisabeth de Andrade Costa, Claudia Marcia Ferreira, Raquel Dias Teixeira, Livia Ribeiro Lima, Guacira Waldeck e Daniel Reis pelo aprendizado que me proporcionaram nesse processo.

Iphan, que aprova ou não a concessão do título. A literatura de cordel foi registrada como patrimônio cultural do Brasil no ano de 2018, inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão².

A instrução do registro foi conduzida pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que compôs uma equipe de pesquisadores, coordenada por Rosilene Alves de Melo³ (para a literatura de cordel) e João Miguel Sautchuk⁴ (para o repente), e combina diferentes abordagens: pesquisa bibliográfica e documental em acervos públicos e privados; pesquisa de campo em locais de produção e circulação da literatura de cordel e do repente em diversas cidades; entrevistas em profundidade com detentores; e reuniões coletivas de mobilização (para que os processos sejam realizados com a participação efetiva do maior número possível de detentores destes bens). Reconhecendo a abrangência do cordel e do repente em diversas regiões do país e a amplitude de sua inserção social, a metodologia de pesquisa parte do pressuposto de que não contemplará todos os agentes, acervos e locais de difusão, e aponta a necessidade de complementar continuamente as informações durante a fase de salvaguarda (MELO, 2015a).

A partir do diálogo com os detentores nas entrevistas e reuniões de mobilização, buscou-se investigar as definições do que é literatura de cordel e repente; suas diversas formas de expressão; os processos históricos e atuais de produção, difusão, comercialização; o público e o mercado; os bens associados (como a xilogravura); os territórios históricos e contemporâneos; os mestres, grupos e comunidades de referência; as entidades de representação de detentores. Faz parte do processo de instrução técnica, também, a sistematização das demandas apresentadas para composição de material que subsidie ações de salvaguarda (MELO, 2015a).

A realização da pesquisa e do encontro de mobilização na cidade de São Paulo foi demandada pelos poetas de cordel, repentistas e pesquisadores já na primeira reunião regional em torno do registro da literatura de cordel e do Repente pelo Iphan, ocorrida em Brasília no mês de maio de 2015. Na ocasião, poetas e repentistas chamaram atenção para a importância desse polo, uma vez que, em suas palavras, São Paulo seria “o maior estado do Nordeste”, dada a massiva presença de migrantes nordestinos.

A equipe de pesquisa e de coordenação do registro começou então a planejar o trabalho de campo e a reunião coletiva em São Paulo, que já passaram a ser anunciados para os detentores nos encontros regionais seguintes. Nesses encontros foi iniciada a mobilização dos agentes em torno da reunião, uma vez que estiveram presentes poetas e repentistas atuantes em São Paulo. Identificados como agentes-chave, dada a posição que ocupam à frente de instituições ou movimentos, forneceram listas de contatos de outros agentes e, de volta a São Paulo, passaram

2 O processo de Registro do Repente encontrava-se em fase de instrução quando da elaboração deste artigo.

3 Professora e pesquisadora da Universidade Federal de Campina Grande. Autora de *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel* (MELO, 2010).

4 Professor e pesquisador da Universidade de Brasília. Autor de *Apoética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino* (SAUTCHUK, 2012).

a anunciar a reunião que ocorreria poucos meses depois. Procurou-se ampliar o máximo possível a rede de contatos obtidos, a partir das indicações dos detentores e da pesquisa em fontes diversas (arquivos, livros, internet) considerando-se a existência de disputas internas entre os detentores e o risco de que poderiam restringir suas indicações aos seus grupos afins, num contexto em que o sentido de “peleja” estrutura tanto a forma de composição dos versos como a dinâmica das relações sociais entre os poetas. Começamos a realizar o contato prévio por telefone, e-mail e redes sociais com os nomes indicados. Todos foram informados sobre o processo de instrução para o registro e convidados a colaborar, divulgando o que ocorria para outros poetas e repentistas e fornecendo novos contatos. Dessa forma, chegamos a uma lista dos agentes atuantes em São Paulo: aproximadamente 50 repentistas, 15 emboladores de coco, 2 aboiadores, 30 poetas de cordel, 4 xilogravadores, além de produtores culturais, editores, vendedores de folhetos, pesquisadores e responsáveis por acervos públicos e privados⁵.

O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, inicialmente por meio da então supervisora de arquivo Elisabete Marin Ribas – e, posteriormente, com a participação de seu vice-diretor, Paulo Iumatti –, estabeleceu, desde a primeira reunião realizada em torno do registro, no ano de 2012, importante parceria com o Iphan, expressando o desejo de convidar a equipe e os poetas para que a reunião de São Paulo se realizasse no auditório do IEB. Decidiu-se realizar dois dias de reunião, o primeiro no centro de São Paulo (atendendo à demanda dos detentores de realizar a reunião em local de mais fácil acesso), no auditório do Ministério da Cultura, e o segundo no IEB, na Cidade Universitária. Os detentores foram consultados sobre o dia da semana e horário mais adequados para o encontro, de acordo com suas atividades profissionais. Os convites para o Encontro de Mobilização foram feitos individualmente a cada um dos detentores,

5 Poetas de cordel: Moreira de Acopiara, Costa Sena, Cacá Lopes (José Edivaldo Lopes), Pedro Monteiro, João Gomes de Sá, Josué Gonçalves, Varneci Nascimento, Marco Haurélio, Cleusa Santo, Benedita Delazare, Valdeck de Garanhuns, Carlos Alberto, Cícero Pedro de Assis, João Paulo Resplandes, Gerson Lopes, Fatima Filon, Francis Gomes, Paulo Barja, Aldy Carvalho, Hélio Leite, Francisco Luiz Mendes, José Santos Matos, Assis Coimbra, Zé Francisco, Isaura de Melo Souza, Tintin Alves, Eufra Modesto, Carlos Alberto da Silva, Cesar Obeid, Jarid Arraes, Luiz de Assis Monteiro, José Santos, João de Patativa, Ditão Virgílio; xilogravadores: Nireuda Longobardi, Valdeck de Garanhuns, Regina Drozina, Jerônimo Soares; repentistas: Orlando Dias, Antonio Dantas, Felon Dantas, Dedé Laurentino, Manoel Soares Sobrinho, Adão Fernandes, Enoch Santana, Sebastião Marinho, Luzivan Matias, Andorinha (José Saturnino Santos), Rubens do Vale (Rubens Ney Barros Pereira), Zé Milson Ferreira, Luiz Wilson, Téo Azevedo, Manoel Leite, Vicente Reinaldo de Medeiros, Manoel Sola, Zé Batista, Alcides Barbosa, Alceu José, Zé Américo (José Américo Soares), Almir Ferreira, Claudemir Oliveira, Zé Francisco, Titico Caetano (Francisco de Assis P. de Souza), Edival Pereira, Zé Cândido, João Dotó, João Bernardo, Luiz Gonzaga, Eivaldo da Silva, Chico Pereira, Matheus Malheiro Ferreira, Chico de Oliveira, Horácio Leite, Coriolano Sérgio, Cícero Honório dos Santos, José Roberto da Silva, Bernardino Bezerra, Luiz Antonio, Manoel Ferreira, Antonio Alves, Orlando Batista, Severino Correia, Chico Viola; emboladores de coco: Peneira (Manoel Elias de Freitas), Sonhador (Cícero Honório dos Santos), Verde Lins (Ezequiel Pedro da Silva), Pena Branca (José Rodrigo da Silva), Edy Boy (Edilson Santiago), Raio de Sol, Cravo Branco, Parda, Azulão, Chocha, Erisvaldo, Giovani, Caju e Castanha; Aboiadores: Zé Teotônio (José Teotônio dos Santos), Zé de Zilda (José de Lima Santana), Tadeu. Certamente a lista permanece incompleta. Esperamos continuar encontrando novos nomes.

por telefone, e-mail, redes sociais ou correio. Já durante a pesquisa de campo em São Paulo, os convites e o pedido de divulgação do Encontro foram reforçados durante as entrevistas individuais⁶ e nas situações de trabalho de campo, em locais de produção e circulação da literatura de cordel e do repente. A percepção sobre a importância do rádio nesse circuito foi reforçada, uma vez que diversos dos presentes nas reuniões comentaram ter ouvido a participação da pesquisadora no programa da manhã de domingo. Nas reuniões, contamos com a presença de mais de 60 pessoas, entre poetas de cordel, repentistas, emboladores de coco, aboiadores, xilogravadores, editores, vendedores de folhetos, presidentes de associações, produtores culturais, apresentadores de programas de rádio, jornalistas e pesquisadores. Suas histórias de vida fornecem importantes registros históricos da presença da poesia nordestina na cidade de São Paulo, e um retrato de seus circuitos contemporâneos de produção e difusão.



Reunião de mobilização para o registro da literatura de cordel e registro do repente (à frente, o jornalista e pesquisador Assis Ângelo). Auditório da Fundação Nacional de Artes (Funarte), 2016. Foto: Moreira de Acopiara

6 Em São Paulo, fizemos entrevistas em profundidade com Moreira de Acopiara (poeta de cordel, presidente da União dos Cordelistas Repentistas e Apologistas do Nordeste – Ucrân, promotor de festivais de cantoria), Marco Haurélio (poeta de cordel e pesquisador), Valdeck de Garanhuns (poeta de cordel, xilogravador, bonequeiro), Varneci Nascimento (poeta de cordel, coordenador editorial da Editora Luzeiro), Ednilson Xavier (à época diretor da Livraria e Editora Cortez), Gregório Nicoló (proprietário da Editora Luzeiro), Nelbi Abraão (vendedora de folhetos no Centro de Tradições Nordestinas), Assis Ângelo (jornalista e pesquisador), Sônia Luyten (viúva do pesquisador Joseph Luyten), Luzivan Matias (repentista), Sebastião Marinho (repentista, fundador da Ucrân), Téo Azevedo (repentista, poeta de cordel, produtor fonográfico), Luiz Wilson (repentista, apresentador de programa de rádio, promotor de cantorias), Peneira (embolador de coco), Sonhador (embolador de coco), Pena Branca (embolador de coco), Verde Lins (embolador de coco), Zé Teotônio (aboiador), Zé de Zilda (aboiador). Contamos ainda com um longo depoimento do poeta e cantor Zé Francisco, gravado durante um dos encontros de mobilização, além de outros mais breves de Costa Senna e Nireuda Longobardi. O material está disponível para consulta no acervo do CNFCP. Em todo processo de pesquisa incidem recortes impostos pela limitação de tempo, recursos pessoais e orçamentários. Há muitas histórias a serem registradas, e entende-se que a pesquisa deve continuar como uma medida de salvaguarda. No entanto, é sempre importante lembrar que o título de patrimônio cultural é por princípio inclusivo, e contempla todos os detentores dos bens em questão.



Reunião de mobilização para o registro da literatura de cordel e registro do repente. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB/USP), 2016. Foto: Helena Tavares



Visita dos poetas de cordel, cantadores e pesquisadores aos acervos do IEB/USP, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

A LITERATURA DE CORDEL EM SÃO PAULO

Há importantes estudos publicados em livros, separatas e teses de doutorado que visaram panoramicamente os circuitos da literatura de cordel e do repente em São Paulo em diferentes décadas, o que nos permite acompanhar as transformações nesse campo, a chegada de novos agentes, a formação e consolidação de circuitos de produção e difusão, bem como a

permanência de certos personagens em atuação ao longo do tempo. São eles: Manuel Diéguas Júnior (1968), “Literatura de cordel em São Paulo”⁷; Joseph Maria Luyten (1981), *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*⁸; Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (1985), *O cordel em São Paulo: texto e ilustração*⁹; Maria Ignez Novais Ayala (1988), *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*¹⁰; Assis Ângelo (1996), *A presença de cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*¹¹; Marco Haurélio (2010), “O cordel no Sudeste”¹²; Gustavo Magalhães Lopes (2001), *De pés-de-parede a festivais: um estudo*

-
- 7 Manuel Diéguas Júnior é o único entre esses pesquisadores que não trata da trajetória ou obra de poetas específicos. Seu artigo comenta as inovações introduzidas pela Editora Prelúdio no mercado de folhetos de cordel. Permito-me alongar-me nas notas que seguem por considerar importante reproduzir os nomes de poetas e cantadores registrados nas obras dos pesquisadores, tentando colaborar assim para a produção de uma memória textual de sua presença e atuação.
 - 8 Em seu livro, Joseph Luyten apresenta biografias dos poetas Franklin Maxado, Jotabarro, José Rodrigues de Oliveira (Jota Rodrigues), José Francisco de Souza (Zé Francisco), Severino Francisco Carlos, Téo Azevedo, José Luiz Junior, Rafael de Carvalho, Amaro Quaresma dos Santos, João Fernandes de Oliveira, Sizenando Cerqueira Lima (Toni de Lima), Pedro Macambira, Augusto Pereira da Silva, José Nilton de Oliveira (Aleijadinho), José Teotônio Macedo, Marcos Cavalcanti de Albuquerque (Venâncio), Willian Gomes de Barros, Antonio Amaury Correa de Araujo e Jose Giovaldo Gondim. Os xilogravadores em atividade eram Jotabarro, Gerônimo Soares e Franklin Maxado.
 - 9 A pesquisa incluiu depoimentos dos poetas Antonio Amauri Correia de Araujo (natural de São Paulo), Carlos Saraiva, Claudio Assis (natural de Mogi das Cruzes), Franklin Maxado, Jotabarro, Jotabarro Filho, Julio Gomes de Almeida, Raimundo Silva, Souza Queiroz, Zacarias José, Azulão, Coriolano, João Cabeleira, João Quindingues, Januário, Sebastião Marinho, Téo Azevedo.
 - 10 A autora se baseou em entrevistas ou conversas informais em São Paulo com: Antonio Valença, Andorinha, Caboclinho das Alagoas, Coriolano Sergio, Daniel Ferreira dos Santos, Felon Dantas, Formigão, Galvão, Guriatã do Coqueiro, Heleno Silveira, Índio, Januário Gonçalves, João de Barros, João Quindingues, João Bernaro, João Cabeleira, João Fausto, João Ferreira, João de Lima, João Tavares, José de França Lima, José Francisco de Souza, Leôncio Félix de Lima, Lourinaldo Vitorino, Lourival Alexandre, Lourival Bandeira, Lacerdinha da Paraíba, Miro Braga, Oliveira Francisco de Pannels, Pedrão, Rodolfo Oliveira, Santinha Maurício, Sebastião Marinho, Severino Félix, Terezinha de Jesus, Zé Ferreira, Zé Gomes, Zé Miguel.
 - 11 Assis Ângelo cita, chegados nos anos 1940, Antonio Teodoro dos Santos e Augusto Pereira da Silva, o Guriatã de Coqueiro; chegados nos anos 1950, os cantadores Lourival Bandeira, João Quindingues, Horácio Pereira, Januário Gonçalves, Manoel Rodrigues, Zé Gonçalves, Zé Gaspar, Zé Sobrinho, Zé Miguel, Zé Francisco, Manezinho Araujo (conhecido como o Rei da Embolada), Zé Ferreira, Zé Luiz; chegados nos anos 1960, os cantadores Felon Dantas, Dedé Laurentino, Cicero do Nascimento, João Bernardo, Pena Branca, Verde Lins, Roberto de Queiroz, Manoel Soares, João de Lima, Djalma Faustino, Chico Galvão, Louro Guedes, Raimundo Sobrinho, Francisco Ferreira, João Mariano, Nicodemus Santos, José Teotônio e os Irmãos Barros (aboiadores), Orlando Alves Dias, José Cândido, Zito Alves, Coriolano Sergio, Zé Monteiro e João Cabeleira. Dos poetas de cordel são mencionados J. Barros, Isaura Melo, Otávio Maia, Dudu Guabira, F. Maxado, José Pessoa de Araújo e Ulisses Higino da Silva, o xilogravadore Zacarias José, além dos apologistas Heleno de Barros, Josa Gonzaga, Moreira de Acopiara, Wanderley Corsini, Pedro Ferreira de Aquino. Recebem destaque Venâncio, Sebastião Marinho e Téo Azevedo. O livro inclui um álbum de fotografias de alguns desses personagens.
 - 12 Marco Haurélio comenta a atuação dos poetas Antonio Teodoro dos Santos, Amaro Quaresma, Jotabarro, Franklin Maxado, João Cabeleira, Rafael de Carvalho, Antonio Amaury Correa, Severino José, Luiz de Assis Monteiro, Sizenando Cerqueira Lima (Toni de Lima), Téo Azevedo, Costa Senna, Moreira de Acopiara, Pedro Monteiro, João Gomes de Sá, Varneci Nascimento, Assis Coimbra, Nando Poeta, Carlos Alberto, Luiz Wilson, Zé de Zilda, Eufra Modesto, Josué Araujo, Aldy Carvalho, Jackson Ricarte, Cesar Obaid, Dalmo Sergio, além do xilogravadore Jerônimo Soares e do repentista Sebastião Marinho.

de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo¹³; Francisca Batista Barbosa Geribello (2014), *A Caravana do Cordel e a construção de um Nordeste em movimento em São Paulo*¹⁴, e Cristiane Moreira Cobra (2016), *Pluriuniversos: poesia popular, movência e distinção*¹⁵.

Os primeiros estudos sobre a literatura de cordel em São Paulo tratam da presença de poetas migrantes nordestinos a partir da década de 1940. Segundo os pesquisadores Assis Ângelo e Marco Haurélio, o primeiro a chegar teria sido Antonio Teodoro dos Santos, vindo de Jaguari (BA), conhecido como o poeta garimpeiro, que começou a apresentar seus títulos à Editora Prelúdio.

Esses poetas, em sua maioria, publicavam edições caseiras de seus folhetos (datilografados à máquina e xerocados ou mimeografados). Alguns mandavam imprimir em gráficas locais ou nas do Nordeste, e vendiam em suas bancas outros folhetos impressos no Nordeste e títulos clássicos publicados pela Editora Prelúdio.

Realizo uma breve digressão para tratar da história da Editora Luzeiro, a mais antiga editora de folhetos de cordel ainda em atividade no Brasil. Sigo o artigo de Ana Raquel Motta de Souza (1997), que recupera a história da editora, com entrevistas com o antigo proprietário, Arlindo Pinto de Souza, o atual, Gregório Nicoló, o poeta João Firmino Cabral, o revendedor de folhetos Artur Pereira Sales e Telma D'Almeida Gomes, filha do falecido poeta e revisor de textos da editora Manoel

13 Gustavo Lopes entrevistou diversos poetas residentes ou que passaram por São Paulo fazendo cantorias e festivais, além de promoventes, apologistas e frequentadores, nem sempre identificando os que se fixaram lá. A tese apresenta um extenso capítulo sobre a atuação de João Cabeleira, o único repentista que se apresentava regularmente nas ruas de São Paulo quando da realização da pesquisa.

14 O trabalho se debruça sobre a trajetória dos poetas Cacá Lopes, Costa Senna, João Gomes de Sá, Marco Haurélio, Moreira de Acopiara, Nando Poeta, Pedro Monteiro e Varneci Nascimento.

15 A tese de Cristine Moreira Cobra analisa a trajetória e obra dos poetas Ditão Virgílio e Moreira de Acopiara. Sobre as fontes históricas para o estudo da presença da literatura de cordel e do repente em São Paulo, o pesquisador Joseph Luyten realizou um monumental levantamento de notícias de jornal, artigos, livros e teses sobre a literatura de cordel, em que se pode encontrar a referência de centenas de notícias veiculadas pela imprensa paulista desde a década de 1940. Ver em: Luyten, 2001. Sobre São Paulo há ainda preciosos registros audiovisuais: *De repente... São Paulo*. Adilson Ruiz (dir.). Brasil, 1979, 8 min. [filme]; Souza, João Tavares (informante); Frota, Lélia Coelho; JOTA BARROS pseud. de Antonio Jose Barros (informante); MANE BAIÃO pseud. de Manuel Correia de Brito (informante). *Literatura de cordel*, SP, 1984. 1 fita cassete (60 min) [Áudio. Acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Acompanhado de imagem: Frota, Lélia Coelho. João de Barro e cordelistas na feira da Praça da República/SP. 1984. 20 fots: negs.; p&b + 1 folha de contato.]; *Saudade do Futuro*. Marie-Clémence e Cesar Paes (Dir.). França, 2001, 94 min. [filme]; *Pé de parede*. Benjamin Potet e Jesus Carlos (Dir.). Brasil, 2016, 30 min. [filme]. No estado de São Paulo há importantes acervos de literatura de cordel e repente, que guardam folhetos de cordel publicados e manuscritos, almanaques, matrizes e impressões de xilogravura, gravações em disco, artigos de jornal e bibliografia sobre o assunto, especialmente: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP); Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Cedae/ IEL/Unicamp); Biblioteca Mário de Andrade; Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo; Museu Casa da Xilogravura; Acervo da Editora Luzeiro e da antiga Editora Prelúdio; Instituto Memória Brasil (acervo privado do pesquisador Assis Ângelo); Biblioteca Belmonte. Há ainda acervos privados de pesquisadores, poetas e cantadores.

D’Almeida Filho (sujeitos em diferentes posições do circuito)¹⁶. Na década de 1920, José Pinto de Souza (1881-1950), vindo de Portugal, estabeleceu-se em São Paulo com a Tipografia Souza, que imprimia, em folhas soltas, modinhas musicais de sucesso da época, para crianças e cegos venderem nas ruas. Passou a juntar várias modinhas e vendê-las no formato de livrinhos. Em seguida, passou também a publicar as histórias em verso que eram vendidas em Portugal. Com o sucesso de vendagem, decidiu investir mais nesse tipo de publicação, passando a editar as histórias brasileiras, que já eram conhecidas e lidas pela população de migrantes nordestinos que então chegava a São Paulo. Publicou, inicialmente, as histórias de domínio público, sem autor individual, evitando assim pagar direitos autorais. Arlindo Pinto de Souza, filho de José Pinto de Souza, era responsável pelo trabalho editorial – seleção de títulos a publicar, revisão de textos, apresentação dos livros –, e um de seus irmãos, pela administração comercial. Com a morte do pai, Arlindo separa-se desse seu irmão e funda, em 1952, com seu outro irmão, Armando, a Editora Prelúdio.

A Editora Prelúdio publicava, principalmente, livros de música (modinhas). Arlindo não queria fazer concorrência com a Tipografia Souza, da qual seu irmão paterno continuava a cuidar. Por isso não lançava títulos repetidos, que já fossem publicados pelo irmão. A Prelúdio publicava também folhetos de cordel nordestino que já fossem de domínio público – títulos diferentes dos da Tipografia Souza – e introduziu a impressão em duas cores. Mas havia poucos títulos a oferecer e Arlindo, percebendo o grande mercado que havia para esse tipo de publicação em São Paulo, teve a ideia de lançar, em terras paulistas, os folhetos de cordel com autor identificado que faziam sucesso no Nordeste. Sem fazer contato prévio com os autores, a Editora Prelúdio passou a publicar os folhetos. Os poetas começaram a reivindicar seus direitos sobre suas histórias, e a Prelúdio então pagou um valor sobre o que já fora publicado, comprando a propriedade de alguns folhetos. Firmava com os autores um contrato escrito, lavrado em cartório, com um valor estipulado em dinheiro pela venda dos títulos, que eram editados com uma qualidade técnica diferente dos tradicionais folhetos em papel-jornal vendidos nas feiras nordestinas. Os folhetos da Prelúdio, que tinham um tamanho maior, ilustrações coloridas na capa e papel de maior qualidade, alcançaram grande sucesso. Na década de 1970, a Editora Prelúdio passou por uma crise financeira e faliu. Mas os irmãos Arlindo e Armando retomaram o negócio, após comprar os títulos da Editora Luzeiro do Norte (de Recife), e adotaram o nome de “Luzeiro Editora”, experimentando novo momento de prosperidade na década de 1980 e chegando a contar com mais de 600 revendedores (SOUZA, 1997).

As mudanças introduzidas pela Prelúdio provocaram um intenso debate, que envolveu poetas, outros editores, folheteiros, jornalistas e pesquisadores. Poetas e vendedores acusavam a editora de praticar concorrência desleal. Ainda hoje vendedores de cordel, quando falam da clientela, a dividem entre os que preferem os

16 Especificamente sobre a história da editora, ver também: Ferreira, 1995. Ver ainda: Ângelo (1996), Diégues Junior (1968), Haurélio (2010), Luyten (1981).

folhetos “tradicionais” (com capa de xilogravura em preto e branco e papel-jornal) e os que preferem os “coloridos” (da Luzeiro). Pesquisadores participaram da controvérsia, acusando o formato da editora de descaracterização do folheto¹⁷.

Poucos passavam pelo crivo da Editora Luzeiro e, portanto, precisavam financiar a impressão com recursos próprios. Sendo o alto custo da edição uma queixa recorrente, dessa época aos dias de hoje, em São Paulo Joseph Luyten chegou a instalar um prelo em sua casa para uso dos poetas.

Os folhetos eram vendidos em locais de grande circulação pública, principalmente na Praça da República e na Praça da Sé, mas também no Vale do Anhangabaú, Praça Ramos, Praça do Patriarca e terminais rodoviários, não sendo encontrados em feiras populares como no Nordeste (SÃO PAULO, 1985). Problemas com a fiscalização municipal nas praças, com a apreensão de violas, folhetos e discos à venda, e mesmo com a prisão de poetas e repentistas, foram reiteradamente relatados pelos poetas e denunciados pelos autores citados acima (a dificuldade se repete até os dias atuais para o caso dos que continuam trabalhando nas ruas, os emboladores de coco).

No quadro atual, as histórias de vida dos poetas, apresentadas em nossas entrevistas, revelam um campo social complexo, tornando difícil qualquer tentativa de resumo. Mas podemos destacar alguns pontos repetidamente mencionados. A maior parte deles está concentrada na faixa dos 40 aos 65 anos de idade. A imensa maioria é de nordestinos, vindos de famílias trabalhadoras da zona rural, mas há também paulistas de trajetórias diversas compondo o grupo. Entre os nordestinos, ouvimos muitas vezes o relato do primeiro contato com os versos a partir de um familiar (mãe, pai, avós, tios), que reunia parentes e vizinhos para fazer a leitura em voz alta dos romances adquiridos nas feiras em que negociavam sua produção agrícola. Estimulados por essas audições, muitos dos poetas começaram a rascunhar os primeiros versos ainda na infância ou adolescência, mas muitos deles só começaram a escrever ou publicaram o primeiro folheto após a migração. O cordel foi apresentado como meio de alfabetização de parte da população nordestina e de obtenção de notícias do que acontecia no resto do país (conhecido como jornal do sertão). A convivência com outras formas de versos rimados, em manifestações festivas como o bumba meu boi, ou em cantos de trabalho, teria propiciado a familiaridade com os versos de cordel.

As trajetórias de acesso ao ensino formal são heterogêneas, alguns deles frequentaram poucos anos de escola, e outros cursaram o ensino superior. Migraram para São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho do que as que encontravam no Nordeste. Na grande maioria dos casos, trata-se de empregos não relacionados à literatura de cordel. Entre os entrevistados, Marco Haurélio e Varnecki Nascimento são exceções, que enxergaram na cidade oportunidades privilegiadas para o trabalho

17 Joseph Luyten reuniu as matérias de jornal que trataram da controvérsia: Edilberto Coutinho, “No assalto ao menestrel, o fim do cordel” (*Correio da Manhã*, 3/3/1970); Rodolfo Coelho, “Luzeiro Editora Ltda. e os trovadores da literatura de cordel” (*Brasil Poético*, ago./1976); “Cordel, cultura ameaçada” (*O Estado de S. Paulo*, 8/9/1978); Ricardo de Almeida, “Cordel, presa fácil para a grande indústria” (*O Estado de S. Paulo*, 3/12/1978).

como poetas. “Eu tenho certeza que se eu vivesse na minha cidade na Bahia, eu não viveria de literatura, devo isso a São Paulo. Pra você ter uma ideia, na cidade que eu nasci nunca compraram um cordel meu pra prefeitura”¹⁸.

A Editora Luzeiro é a mais antiga editora de folhetos de cordel ainda em atividade. A empresa passou por diversos momentos de expansão e declínio, vivendo um auge na década de 1980. Em fevereiro de 1995, Arlindo vendeu a Editora Luzeiro para os irmãos Nicoló, proprietários de uma distribuidora de livros e de uma editora pornográfica em São Paulo. Em sua gestão, os poetas Marco Haurélio, Aderaldo Luciano e Varneck Nascimento atuaram como curadores e revisores. A edição profissionalizou-se, incorporando o International Standard Book Number (ISBN) e o código de barras. A entrevista com o atual proprietário, Gregório Nicoló, foi marcada por um tom de frustração com a situação difícil em que se encontra a Luzeiro. O mercado não absorve a produção de folhetos. São 400 títulos em catálogo, com direitos autorais de posse da editora. A ilustração (cinco imagens para cada cordel, sendo uma na capa e as outras quatro acompanhando o texto, feitas pelo paraibano Valfredo de Brito), a diagramação, a composição e a impressão são terceirizadas. Os poetas recebem pelos direitos autorais não em dinheiro, mas em folhetos impressos, para venderem por conta própria. A categoria conga refere-se a esse tipo de acerto, comum entre poetas de cordel e editoras. Outra prática frequente, à qual se aplica a mesma categoria, é a troca – sem participação de dinheiro na transação – entre editoras, entre autores e entre vendedores de folhetos. A conga visa uma segunda troca, com outros parceiros, essa sim envolvendo dinheiro, com a venda dos folhetos obtidos na primeira troca.

A Luzeiro sente os reflexos da crise que afeta o mercado editorial como um todo, mas Gregório avalia que seu principal entrave seria a distribuição, por não conseguir arcar com os custos de entregar o material para pontos de venda em todo o país, e não contar mais com o antigo sistema de redistribuidores que marcou a história da editora. Dessa forma, são os revendedores que precisam fazer a encomenda e pagar as despesas do correio. Preferem então comprar o produto em gráficas locais. Segundo o editor, os títulos dos quais a Luzeiro é detentora dos direitos são pirateados.

18 Informação fornecida por Varneck Nascimento, em 20/2/2016, em entrevista realizada no Centro Cultural São Paulo (Vergueiro, São Paulo). O poeta nasceu em Banzaê (BA) em 1978. Graduiu-se em História na Universidade Federal da Paraíba e migrou para São Paulo em 2007.



Editora Luzeiro, estoque de folhetos de cordel. Saúde, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Em São Paulo, há tanto poetas que retiram seu sustento exclusivamente do trabalho com a literatura de cordel, como os que exercem o ofício paralelamente a outras profissões. No caso dos primeiros, as principais fontes de renda são a venda de livros ilustrados (principalmente quando adotados como livros didáticos pelas secretarias de educação), palestras ou oficinas contratadas por escolas e centros culturais e a participação como pessoa jurídica em projetos financiados pelos poderes locais ou editais do Ministério da Cultura. A produção de literatura de cordel atual não se restringe aos folhetos. Alguns poetas defendem que a “essência” do cordel não estaria

no suporte (folheto, livro, virtual), mas em três pilares que seriam as regras de métrica e rima, características da literatura de cordel, e a oração (encadeamento da história com início, meio e fim).

A Editora Cortez publica livros ilustrados em cordel, vende folhetos e livros de cordel em sua livraria e organiza anualmente o evento Cordel da Cortez, com exposições, palestras e oficinas. Seu fundador, Xavier Cortez é considerado, entre poetas, xilogravadores e repentistas, como um de seus principais apoiadores. A Editora Nova Alexandria, por sua vez, publica em livros ilustrados a coleção Clássicos em Cordel, coordenada por Marco Haurélio. Ademais, o Serviço Social do Comércio (Sesc) foi repetidamente citado como um importante parceiro, realizando diversas atividades em torno da literatura de cordel¹⁹, bem como a Biblioteca Belmonte, da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Essas atividades refletem um esforço bem-sucedido dos poetas em conquistar novas frentes para a literatura de cordel e obter reconhecimento e valorização de seu ofício, transformando-o em um meio de vida. Os poetas chamaram a atenção para o interesse acadêmico sobre sua produção, enumerando a quantidade de pesquisadores no país e fora dele que estudam a literatura de cordel. A atuação diligente na internet, em blogs e redes sociais é vista como estratégica para a divulgação de seus nomes e para a facilitação dos contatos com clientes e contratantes, mas também como um importante exercício do fazer poético, por exemplo, ao comporem versos com seus pares em pelepas virtuais. A observação sobre a circulação em livros ilustrados e na internet sempre abria espaço nas conversas para um debate sobre definições do cordel. Os entrevistados foram unânimes em afirmar que o gênero literatura de cordel não se define pela forma folheto, mas pelas regras características de metrificacão e rima.

À época da realizaçãõ da pesquisa encontramos um único espaço de venda de folhetos de cordel nas ruas de São Paulo, a Banca Central, na Praça da Sé, que enfrentava ameaças de desapropriação pela Prefeitura²⁰. Outras bancas vendem cordéis em pouca quantidade, mas a Banca Central foi apontada pelos poetas como ponto de referência de venda de cordel na rua em São Paulo. A banca vendia majoritariamente folhetos da Editora Luzeiro. Seus vendedores observavam que a clientela era formada por nordestinos migrantes que liam cordéis na infância e professoras de escolas e seus alunos. Em geral, esses clientes procuravam títulos específicos, as histórias mais famosas da literatura de cordel, como O pavão misterioso, João Grilo e folhetos sobre Lampião. Notaram que, enquanto os professores de escola recomendavam aos seus alunos os cordéis chamados de tradicionais, em papel-jornal, com a capa de xilogravura, o público não familiarizado era atraído pelas capas de ilustrações coloridas da Editora Luzeiro, sempre perguntando se havia mais ilustrações no interior da publicação. A procura pelos folhetos na banca teria aumentado quando poetas como

19 A exposição *100 anos de cordel* (seguida de publicação em livro), com curadoria de Audálio Dantas e Joseph Luyten, se tornou referência importante para o campo (SESC, 2001).

20 A banca deixou de funcionar no início de 2018.

Marco Haurélio, Moreira de Acopiara e Varneci Nascimento passaram a apoiá-los e a divulgar o ponto.



Folhetos de cordel à venda na Banca Central. Praça da Sé, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Ainda sobre a venda de folhetos nas ruas e feiras, no Centro de Tradições Nordestinas (CTN), de que falaremos mais à frente, quando da realização da pesquisa, havia apenas uma revendedora de folhetos de cordel e nenhum poeta em atuação. O CTN, localizado no bairro do Limão, é um amplo galpão de três andares. O público entra no espaço pela recém-inaugurada Vila do Forró, que possui um pequeno palco móvel e uma decoração estilizada de casas coloridas, de onde se avista a igreja onde são realizadas missas aos domingos e batizados comunitários. A área central do galpão é destinada ao público dos shows, rodeada por restaurantes de comida nordestina. Durante o dia, o público majoritário é de famílias, o que muda nas noites de show. No segundo e terceiro andares, há 15 pequenas lojas, abertas mais recentemente, onde se vendem produtos nordestinos, como bordados, redes, cachaças, figuras esculpidas em madeira, mas também outros tipos de artesanato, não necessariamente nordestino, e brinquedos de plástico importados da China. Entre os vendedores, há não só nordestinos, mas paulistas, gaúchos, descendentes de japoneses. Eles pagam ao Centro uma taxa de condomínio (que financia os custos para a manutenção do espaço, funcionários, segurança, contas de luz, água e gás, reformas) e devem ministrar aulas de artesanato para a comunidade do entorno (contrapartida exigida em contrato com a prefeitura para a cessão do terreno). Apenas uma das lojas de artesanato vende folhetos de cordel, instalada no local há três anos pela pernambucana Nelbi Carvalho. O volume de vendas de folhetos não é significativo em relação aos demais produtos vendidos na loja. Assim como na Banca Central, os clientes são em sua maioria estudantes e professores de escola, ou migrantes nordestinos que

tinham o hábito da leitura dos cordéis desde a infância (dois polos extremos de faixas etárias, ou crianças de escola, ou idosos, a vendedora observa). Antes da chegada de Nelbi ao CTN, era Isaura de Melo Souza, poeta de cordel e irmã do famoso repentista Oliveira de Panelas, a única vendedora de folhetos no local. Atualmente, ela deixou de vender e trabalha no CTN posando para fotografias com turistas, vestida de Maria Bonita.

A retomada da venda de cordel em ruas, feiras e praças tem sido um debate levantado por parte de seus produtores em São Paulo:

Vinte milhões de pessoas em São Paulo, são vinte milhões de potenciais leitores que a gente precisa atingir. Tenho discutido isso com os colegas, nós precisamos voltar para a rua. Se a gente ficar quieto só escrevendo ou só publicando, como o cordel vai chegar ao povo? É preciso olhar a nossa história, Leandro Gomes de Barros criou uma família numerosa com o cordel, mas ele não ficava em casa só escrevendo, ele ia vender no trem, visitava as cidades do interior²¹.

O extinto movimento Caravana do Cordel e o atual Sarau Bodega do Brasil, com apresentações, palestras, oficinas, lançamento e venda de livros e folhetos, realizados em importantes centros culturais da cidade, apontam para a forte capacidade de articulação desses agentes.

O movimento Caravana do Cordel começou a se formar no ano de 2009, com reuniões mensais dos poetas Marco Haurélio, Costa Senna, João Gomes de Sá, Varneci Nascimento, Pedro Monteiro, Nando Poeta, Cacá Lopes e Moreira de Acopiara. Nessas reuniões, inicialmente fixas no Espaço Cineclubista (Rua Augusta), eles promoviam debates sobre a literatura de cordel, apresentavam ao público versos, músicas, esquetes teatrais e vendiam folhetos, livros e CDs. As atividades do grupo foram se expandindo, sendo seus membros convidados a publicar seus cordéis em livros ilustrados por grandes editoras (como a prestigiada coleção Clássicos em Cordel, coordenada por Marco Haurélio na Editora Nova Alexandria). Os encontros se estenderam para outros espaços da cidade, como o Memorial da América Latina²², o auditório da Ação Educativa, bibliotecas municipais e espaços como a Livraria da Vila, a Livraria Cultura e a Livraria Cortez (deve-se notar que são livrarias localizadas em bairros nobres de São Paulo, frequentadas por um público de elite e universitário) (BARBOSA-GERIBELLO, 2012). O grupo se dissolveu, o que foi lamentado por todos nas entrevistas para a pesquisa do Registro.

Os poetas de cordel costumam apresentar seus versos e vender seus livros em alguns dos mais de 400 Saraus que se realizam por toda a cidade. Um deles classificou o movimento dos saraus como uma revolução silenciosa.

21 Informação extraída da entrevista realizada com Varneci Nascimento em 20/2/2016, no Centro Cultural São Paulo (Vergueiro, São Paulo).

22 A Fundação Memorial da América Latina realizou em 2013 a Feira Nacional do Cordel (Fenacordel), com três dias de palestras, debates, saraus, declamações, cantorias, apresentações de teatro e exposição de cordéis (MEMORIAL..., 2013).

Destacamos a participação feminina na realização da poesia de cordel. Cleusa Santo e Benedita Delazari são paulistas e vindas do movimento dos saraus. A jovem Jarid Arraes, natural de Juazeiro do Norte e residente em São Paulo, contando apenas 25 anos de idade, já publicou mais de 60 folhetos, marcados por sua militância nos movimentos negros e feministas, amplamente divulgados e comercializados via internet. Já mencionamos também a poeta do CTN, Isaura de Melo Souza. A xilogradora Nireuda Longobardi é também poeta de cordel.

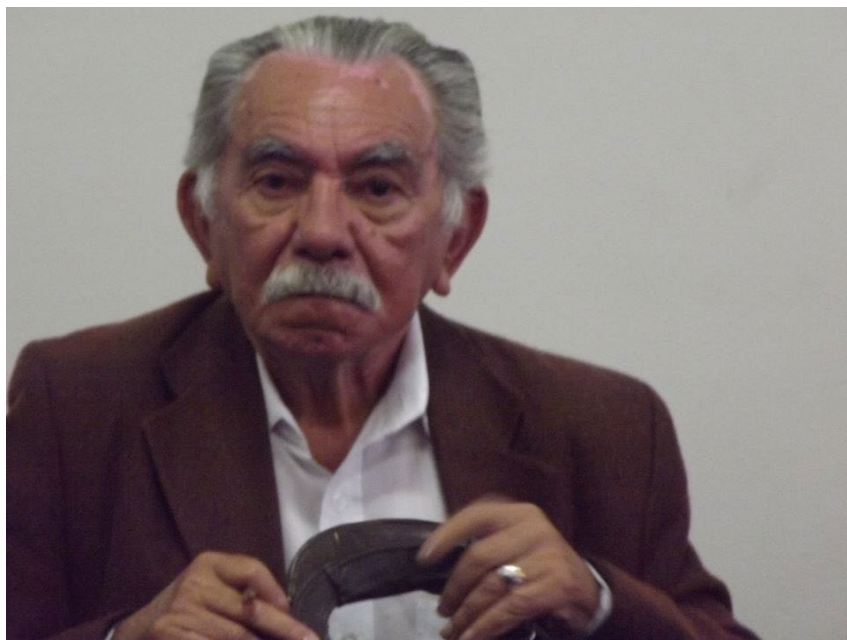
Os xilogradores em atuação mais intensa em São Paulo são Jerônimo Soares (há mais tempo no campo, filho do conhecido poeta-repórter José Soares e irmão do também xilogradora, residente em Pernambuco, Marcelo Soares), Nireuda Longobardi, o casal Valdeck de Garanhuns (poeta de cordel e mamulengueiro) e Regina Drozina.

A CANTORIA DE REPENTE EM SÃO PAULO

Em relação ao repente, o bairro do Brás era o principal reduto para a atividade dos cantadores nordestinos que chegavam a São Paulo. Diversos livros e poetas apontam Augusto Pereira da Silva, o Guriatã de Coqueiro, vindo de Santana do Ipanema (AL), como o primeiro a se estabelecer no local, a partir de 1946 (ÂNGELO, 1996; HORTA, 2014). Zé Francisco é o poeta de cordel e repentista mais antigo em atuação em São Paulo, remanescente da primeira geração de poetas nordestinos que migraram para a cidade²³. Nascido em 1938, na Fazenda Espalhada, município de Alagoa Grande (PB), ele migrou na década de 1950. Na capital, trabalhou inicialmente como camelô, e começou a cantar repentes somente depois de sua chegada ao Brás. Nessa época, os cantadores se apresentavam principalmente nas ruas do bairro e em alguns poucos bares²⁴.

23 Além dos nomes dos cantadores mais antigos de São Paulo citados pelos pesquisadores e recuperados em nota neste texto, nas entrevistas foram mencionados ainda Zé Miguel, Caboclinho da Alagoas, Miro Braga, José Olho de Gato, Pedrão Valente, João Tavares e Andorinha.

24 Ayala (1988) e Lopes (2001) traçam um mapa dos bares do Brás onde aconteciam apresentações de cantadores.



Zé Francisco, poeta de cordel e repentista. São Paulo, 2016. Foto: Telma Queiroz

A história de Sebastião Marinho pode nos dar uma ideia de como os repentistas chegados do Nordeste foram se estabelecendo em São Paulo e formando público para suas cantorias:

Eu trouxe um monte de endereços, depois peguei o endereço de um monte de gente por aqui. Todo dia eu vinha logo cedo pra banda de cá da Liberdade, todo dia eu tinha um almoço num cortiço desses, casa de conhecidos meus lá no Nordeste, lá da minha região, parente, primo, o diabo, vizinhos. Tudo no cortiço, os quatinhos velhos, safados, lotados de gente. Aí eu almoçava com um, o outro dizia “amanhã é lá em casa”. E assim eu fiquei a semana a todinha. E em todo almoço eu rodava uma bandeja. Aí eu pensei “sabe que isso aqui é um lugar bom de viver”. Mas não foi nem pela parte financeira. Eu senti que aqui tava precisando de um trabalho. Enquanto o Nordeste tava cheio de cantadores, aqui tava sem. E foi isso que eu vi aqui em São Paulo. A Semana Nordestina²⁵ foi um sucesso danado, porque o nordestino aqui era carente. Hoje não, hoje tá cheio aí de muita coisa. Mas naquele tempo o nordestino aqui era carente da cultura da terra²⁶.

25 O repentista Sebastião Marinho chegou a São Paulo no ano de 1976, convidado a se apresentar na Semana Nordestina, realizada no Anhembi.

26 Informação obtida na entrevista com Sebastião Marinho, realizada em 18/2/2016, na sede da União dos Cantadores, Repentistas e Apologistas do Nordeste (Ucran), Liberdade, São Paulo. Nascido em Solânea (PB) em 1948, Marinho migrou para São Paulo em 1976.

Os relatos dessa época eram de maciço preconceito dos paulistas contra os nordestinos e perseguição aos repentistas pela fiscalização municipal. O compositor e produtor fonográfico Venâncio²⁷ foi apresentado por todos como um importante apoiador das atividades de repentistas e apologista de cantorias. Venâncio fundou, no início dos anos 1970, a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil (Arpofob), com o objetivo de legalizar a atividade dos violeiros em São Paulo. Segundo Joseph Luyten (1981), as ações da Arpofob abrangiam: a emissão de carteirinhas aos cantadores; a promoção de cantorias em festas particulares ou públicas; a organização de palestras em escolas e faculdades, visando dar publicidade à poesia popular; a articulação de contatos entre os cantadores itinerantes e os residentes em São Paulo; a produção de programas de rádio e televisão; a gravação de discos; a divulgação de matérias em jornais; o estabelecimento de uma rede de público, apoiadores, jornalistas e advogados em torno das cantorias; a mediação da relação com a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) para obtenção de carteiras de músicos práticos.

Após a morte de Venâncio, Sebastião Marinho fundou, em 1988, em um prédio alugado no bairro da Liberdade (em local próximo ao ponto de parada de ônibus e caminhões chegados do Nordeste), a União dos Cantadores Repentistas e Apologistas do Nordeste (Ucran). Seu principal objetivo era formar uma rede de apoio à cantoria, reunindo cantadores, promoventes, apologistas, advogados, jornalistas, pesquisadores e políticos. A associação organizava cantorias e festivais em sua sede, arranjando patrocínios para o pagamento de cachê aos participantes. Segundo o fundador, um bom número de cantadores nordestinos migrou para São Paulo em

27 O pernambucano de Recife Venâncio (Marcos Cavalcanti Albuquerque, 1909-1981) iniciou a carreira artística cantando cocos nas festas de São João, Santana e São Pedro. Foi convidado para substituir um ator numa apresentação. Gostou tanto que foi fazer curso de teatro no Círculo Operário, tornando-se, posteriormente, seu diretor. Em 1928, conheceu o conterrâneo Manoel José do Espírito Santo, o Corumba, formando uma das mais longas parcerias da música nordestina. Começaram a se apresentar na Rádio Clube de Pernambuco, onde permaneceram durante 11 anos, apresentando programas musicais e humorísticos. No princípio da década de 1940, mudaram-se para o Rio de Janeiro para dar prosseguimento à carreira artística. Trabalharam nas rádios Tupi e Tamoio. Em 1950, gravaram a batucada "Sai da frente", de Enedino Silva, Clementino Barreto e Edgard Amaral, e a marcha "O doido", de Enedino Silva e Edgard Amaral. No mesmo ano, integraram o elenco da peça *As rolhas vão rolar*, realizando temporada em São Paulo, onde acabaram por fixar residência. Assinaram contrato com a Rádio Nacional paulista e montaram a Venca Promoções, para empresariar artistas, especialmente nordestinos. Em 1952, gravaram os baiões "Tá mudado" e "Modelo de Adão", de autoria da dupla. Em 1953, gravaram um de seus maiores sucessos, a toada "O boi na cajarana". Em 1956, gravaram outro grande sucesso, que se tornaria um clássico da música popular brasileira, o baião "Último pau-de-arara", em parceria com José Guimarães, o qual seria regravado, também com grande sucesso, em 1973, pelo cantor cearense Fagner. Também foi gravado por Ari Lobo e Catulo de Paula. Tiveram composições gravadas por diferentes artistas, entre os quais Zito Borborema e Seus Cabras da Peste, que gravaram em 1956 o rojão "Mata sete", um grande sucesso; Gilvan Chaves, que, em 1957, gravou a toada "Saudade não mata ninguém"; Jackson do Pandeiro, que, em 1961, gravou o arrasta-pé "Dá eu pra ela"; e Jair Rodrigues, que, em 1962, gravou o samba "Coincidência", entre outros. Em 1968, a dupla se desfez. Corumba tornou-se empresário. Venâncio, por sua vez, continuou a compor, sempre se voltando para os aspectos folclóricos da música nordestina. Criou o grupo Baianos de Aracaju e com ele gravou o disco *Brasil com "S"*, pela RGE-Fermata em 1977, alcançando boa aceitação por parte da crítica. Criou ainda a gravadora Crazy, que, apesar do nome americano, se especializou em gravar música brasileira (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, s. d.).

função da situação propícia criada pela Ucran. A organização de fichas dos contatos dos associados (que teriam chegado a mil, conta Sebastião, entre cantadores e apoiadores), com telefones e endereços, era vista como uma importante estratégia para anunciar e convidar público para as cantorias, e um recurso para pedidos de ajuda em caso de problemas com a polícia.



Moreira de Acopiara, poeta de cordel e presidente da Ucran desde 2015, e Sebastião Marinho, repentista, fundador e presidente de 1988 a 2014, na sede da entidade. Liberdade, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Sebastião conseguiu aprovar o projeto Arte na Praça, durante a gestão de Jânio Quadros na prefeitura de São Paulo, para que os cantadores se apresentassem em pontos da cidade e horários predeterminados, recebendo um cachê e não mais passando o chapéu para os transeuntes. A mudança, em sua opinião, contribuiria para que passassem a ser vistos pela sociedade paulista como profissionais e não mais como pedintes ou mendigos. A tese de Gustavo Lopes (2001) recupera o processo através do qual os repentistas buscaram se descolar dessa imagem, deixando de se apresentar nas ruas e consolidando seu trabalho em outros espaços, como bares, casas de família, teatros e universidades. A conquista de novos meios de difusão, como o rádio e a gravação de discos, ajudou a formar um novo contexto para a prática dos repentistas. Segundo Assis Ângelo (1996), a dupla Zé Ferreira e Zé Luiz teria sido a primeira a gravar um LP de cantoria em São Paulo, ainda no começo dos anos 1960, pela gravadora CBS.

A Rádio Atual exerceu importante papel no campo. Fundada em 1990 por José de Abreu, foi a primeira rádio a apresentar programação ininterrupta de música nordestina, com transmissão para todo o país (LOPES, 2001)²⁸. O locutor Téo Azevedo introduziu uma programação de emboladas, repentis e declamação de cordéis, e

28 Ele observa que a emissora ganhou notoriedade no ano de 1993, quando um grupo neonazista pichou o prédio com mensagens ameaçadoras.

sugeriu a José de Abreu convidar os poetas a se apresentar ao vivo. Segundo conta, os conterrâneos dos artistas teriam se entusiasmado e passado a visitar a sede da rádio levando marmitas e cachaças nordestinas para músicos, locutores e técnicos. Téo Azevedo teria proposto a Paulo Idelfonso, antigo administrador – que repassou a sugestão a José de Abreu –, o projeto de criar uma vila com bares, restaurantes e palco, nos moldes dos centros de tradições gaúchos. A proposta seguinte de Téo foi a criação de um selo de gravações musicais ligado ao CTN. O produtor fonográfico argumentou em favor do baixo custo de gravação de um disco de cantoria, já que não era preciso contratar outros músicos e podia-se finalizar o trabalho em poucas horas no estúdio. Entre 1991 e 1999, produziu em torno de 100 discos para o selo, e calcula que ao longo de sua carreira tenha produzido mais de 200 discos de cantadores. Durante 12 anos, o CTN realizou a Missa do Vaqueiro, organizada por Téo Azevedo e o aboiador Zé Teotônio, nos moldes do tradicional evento em homenagem ao vaqueiro Raimundo Jacó, realizado em Serrita (PE), com vaqueiros montados a cavalo e aboiadores fazendo os cantos da missa.



Centro de Tradições Nordestinas (CTN). Limão, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Sebastião Marinho considera a fundação do CTN, além da eleição de Luiza Erundina como prefeita de São Paulo, como fator responsável para uma mudança gradual de atitude dos paulistas em relação aos nordestinos, até então exclusivamente preconceituosa, em seu ponto de vista. Quando da realização da reunião coletiva em torno do registro da literatura de cordel e do repente, poetas e cantadores criticaram o que consideravam um afastamento da instituição em relação aos cantadores tradicionais, queixando-se de não serem convidados a se apresentar no palco principal, mas sim no chão, e do disparate de sua remuneração, comparada aos cachês pagos a

cantores, duplas e bandas do universo pop. A atual diretora, Cristina Abreu, presente à reunião, demonstrou preocupação e disposição para dialogar, argumentando pelo adoecimento do marido e problemas com um antigo administrador do espaço, e prometendo voltar a realizar eventos com apresentações de poetas e cantadores²⁹. O debate foi entendido pelos presentes como pertinente ao contexto de uma reunião que propunha mobilizar diferentes atores sociais, incluindo o Estado e as instituições da sociedade civil, em prol do desenho de ações de apoio à literatura de cordel e ao repente.

Os festivais de repente são peça importante no processo de valorização da imagem do cantador e de profissionalização da cantoria. Na história do repente em São Paulo, foram mencionados: em 1976, o Festival Nordestino no Anhembi, em que se apresentaram os repentistas João Quindungues e Sebastião Marinho e grandes nomes da música nordestina, como Luís Gonzaga, Dominginhos, Genival Lacerda, Jackson do Pandeiro, Marinês e Trio Nordestino; em 1979, um congresso organizado pelo poeta Gonçalo Gonçalves Ferreira; em 1982, o I Congresso Nacional de Cantadores Repentistas e Poetas Cordelistas; em 1º de maio 1988, o festival patrocinado pela empresa Metal Leve e a prefeitura de Taboão da Serra, em que foi fundada oficialmente a Ucrân; em 1994, o congresso de repentistas da Rádio Atual; em 1997, o Primeiro Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas, promovido pela União Municipal dos Estudantes Secundaristas, o Centro Popular de Cultura da UNE e a Ucrân (com 96 competidores e final no Memorial da América Latina, em que saiu vencedor Oliveira de Panelas); em 1999, o Segundo Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas (que teve Raimundo Caetano como vencedor).

Atualmente, observamos na cidade um circuito aquecido da prática das cantorias de pé de parede, ocorrendo em bares e festas particulares todos os dias da semana. As cantorias são anunciadas por rádio e redes sociais; além disso, nas próprias cantorias se anunciam as próximas programadas. Apesar da regularidade da realização desses eventos e do surgimento de alguns jovens cantadores, os repentistas demonstram preocupação com a renovação do público, já que a faixa etária predominante dos frequentadores vai dos 50 aos 70 anos, em sua maioria nordestinos residentes em São Paulo.

Os cantadores mais renomados no circuito são convidados a se apresentar com cachê em shows em praças públicas ou teatros, contratados por prefeituras, escolas e universidades, em solenidades em órgãos governamentais e em comemorações em empresas privadas. Há cantadores vivendo exclusivamente da profissão, e outros que mantêm vínculos empregatícios diversos. Não foi possível estimar quantos exercem exclusivamente o ofício. Dos entrevistados, todos são nordestinos, vindos da zona rural. Em suas histórias de vida, o hábito de ouvir cantorias no rádio, a convivência

29 No período posterior à realização da pesquisa, Marcelo Fraga, antigo assessor de imprensa e gestor do Centro de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro (conhecido como Feira de São Cristóvão) passou a atuar no CTN, produzindo eventos voltados para a literatura de cordel e o repente, além do evento República do Cordel, todos os domingos na Praça da República.

com um parente próximo que era cantador ou a participação em cantorias em suas próprias casas promovidas por familiares exerceram importante papel em seu interesse pela prática. Uma única mulher, Luzivan Matias, atua como repentista em São Paulo, profissão a que se dedica exclusivamente.

O rádio tem importância fundamental no circuito. O radialista Luiz Wilson apresenta aos domingos, pela manhã, na Rádio Imprensa, o programa *Violas e repentistas*, voltado exclusivamente para o repente. Participam do programa os cantadores Fenelon Dantas e Edival Pereira, além de outros convidados a cada domingo, que se apresentam na rádio, divulgam suas agendas e estabelecem contatos com ouvintes e contratantes. O locutor promove ainda cantorias em bares, negociando com seus donos, produzindo cartazes e folhetos de propaganda e anunciando-as na rádio, pelo que recebe uma parte da bandeja dos cantadores. O cantador Valdir Teles apresenta na televisão o programa *A vez do repente*, na rede NGT. Ainda sobre o rádio, Sebastião Marinho e Moreira de Acopiara gravam, na sede Ucrân, programas para rádios nordestinas, dos quais fazem a edição, enviando o produto final via internet.



Edival Pereira e Titico Caetano, repentistas, e Luiz Wilson, locutor, no programa de rádio *Violas e repentistas*. Rádio Imprensa, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Os cantadores mais antigos tiveram discos produzidos por gravadoras. Hoje, todos gravam discos independentes em estúdio, arcando com os custos. Há opiniões diferentes sobre o papel dos discos: alguns consideram sua venda uma fonte de renda; outros enfatizam seu papel de propaganda, importante para a divulgação de seus nomes e obtenção de convites para apresentações. Os discos são vendidos nos eventos de que participam. Apenas uma loja especializada foi mencionada, a dos radialistas Mano Véio e Mano Novo. Os irmãos foram referidos como agentes

importantes no campo desde os anos 1970, quando apresentavam o programa *Nas quebradas do sertão*, na Rádio Bandeirantes.

Hoje a presença dos repentistas nas ruas de São Paulo se restringe à atuação dos emboladores de coco. Como define João Miguel Sautchuk (2012), o coco de embolada é uma forma de desafio poético em dupla com acompanhamento musical de pandeiros. A embolada utiliza algumas modalidades de estrofes comuns na cantoria, mas emboladores e repentistas de viola concordam que suas regras de rima são mais tolerantes. Mais de dez duplas se apresentam diariamente em praças, trens e ônibus circulando pela cidade (formadas, entre outros, por Peneira e Sonhador, Verde Lins e Pena Branca, Cravo Branco, Pardal e Azulão, Raio de Sol – que ensinou a embolada a seus nove filhos). O talento dos emboladores de coco para atrair a atenção do público e segurar a plateia nas rodas e a disposição e coragem em fazer a vida nas ruas enfrentando a incerteza de remuneração e uma série de outras adversidades foram bravamente saudados por todos os repentistas e cordelistas entrevistados.

Dos emboladores em atividade, o primeiro a chegar à capital foi Manoel Elias de Freitas (conhecido pelo nome artístico de Peneira), na praça há 40 anos³⁰, atraído como os demais pela perspectiva de uma vida melhor em São Paulo. Todos os que encontramos exerceram outras profissões ao longo da vida, principalmente o trabalho na construção civil, mas atualmente vivem exclusivamente do pandeiro. No período em que realizamos a pesquisa, queixaram-se de estar sofrendo o impacto da crise econômica no país. Os convites para apresentações particulares em empresas, comemorações e eventos culturais, com recebimento de cachê predeterminado, outrora mais frequentes, estão escassos. A venda de discos gravados independentemente e custeados por eles mesmos é uma receita importante. O nome de Téo Azevedo foi exaltado como o primeiro a lhes dar uma oportunidade para gravar. Os embates com a guarda municipal nas ruas (proibindo sua atividade, apreendendo seu material e eventualmente efetuando prisões) marcam sua realidade cotidiana, desde o momento que chegaram a São Paulo até os dias de hoje. Mais recentemente, o ex-prefeito Fernando Haddad assinou um decreto³¹ permitindo que os artistas de rua se apresentem na cidade e comercializem seus materiais sem precisar de autorização prévia da prefeitura. No entanto, vivem sempre o receio de que o próximo governante possa revogá-lo³², e reivindicam poder se apresentar livremente em praças públicas em outras cidades e estados. No centro da roda de embolada arrumam um

30 Outros antigos emboladores de coco que trabalharam em São Paulo foram Zé Caboclinho, Caboclinho Embolador (irmão de Sonhador), Cobra Preta, Zizi Gavião, Caetano da Ingazeira, Azulão (irmão de Verde Lins), Tremé Terra (pai de Pena Branca), Curió Velho (sogro do Pena Branca), Curiozinho, Geoval Sebastião e a dupla que ganhou fama Caju e Castanha.

31 A Lei 15.776, de 29 de maio 2013 dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do Município de São Paulo, e dá outras providências

32 No ano de 2017, sob a prefeitura de João Dória, dois poetas de cordel foram proibidos por guardas municipais de vender seus folhetos na Avenida Paulista. Sobre o episódio, foram compostos os versos “Este governo de Dória vem perseguindo o cordel” (disponível em: <<http://patativadoassare.com/este-governo-de-doria-vem-perseguindo-o-cordel>>. Acesso em: 1 mar. 2018).

pandeiro para receber as contribuições em dinheiro dos ouvintes, os CDs e DVDs à venda, junto a um folheto com o decreto da prefeitura, e suas carteiras da Ordem dos Músicos do Brasil (exigidas por alguns de seus contratantes e usadas no contexto da rua como instrumento de legitimação de sua atividade).



Manoel Elias de Freitas (Peneira) e Ezequiel Pedro da Silva (Verde Lins), emboladores de coco. Praça da Sé, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento



Manoel Elias de Freitas (Peneira), com o guia *Arte na rua*, sobre a legislação da cidade de São Paulo para artistas de rua na gestão do prefeito Fernando Haddad. Praça da Sé, São Paulo, 2016. Foto: Ana Carolina Nascimento

Na primeira reunião coletiva de mobilização em torno do registro da literatura de cordel e do repente, realizada em Brasília, os poetas orientaram que a pesquisa deveria estar atenta às práticas dos emboladores de coco, aboiadores e glosadores. Em São Paulo, foram entrevistados os aboiadores Zé Teotônio e Zé de Zilda. O aboio é o canto vogal utilizado pelos vaqueiros para reunir a boiada. Aqueles que são repentistas aboiadores acompanham a chama de gado com versos improvisados e rimados. É canto de com trabalho e também de lazer nas noites de cantoria. Os temas dos versos de gado remetem à vida e ao trabalho nas fazendas e a histórias de amor. A palavra aboio se refere ao canto vogal, mas também pode se referir aos versos improvisados,

chamados ainda de versos de gado ou repente de vaquejada. Quando perguntamos sobre as modalidades de métrica e rima do aboio, os poetas sempre demarcam que o aboio é uma forma de fazer repente, assim como a cantoria de viola e a embolada. Apesar de dizerem que as regras de métrica e rima são as mesmas seguidas pelos repentistas ao som da viola, sempre ponderam que não obedecem à mesma rigidez. As toadas, ou toadas de vaquejada, são canções compostas previamente. Alguns de seus compositores utilizam a forma do repente gaúcho chamada vaneirão. Podem também ser apresentadas em ritmo de forró, chamado forró de vaquejada. Alguns forrós de vaquejadas foram gravados por bandas famosas, como Mastruz com Leite. Em São Paulo, os aboiadores são convidados com pagamento de cachê para se apresentar em bares e festas de família em chácaras do interior. É comum aboiadores e emboladores de coco serem convidados a se apresentar na abertura de festivais de repente (não participando da competição oficial e nem necessariamente recebendo cachê).

À medida que folhetos de cordel são produzidos, impressos, vendidos, trocados ou guardados, e versos de repente são cantados nas ruas, em cantorias de pé de parede e festivais, transmitidos pelo rádio, gravados e reproduzidos em disco ou arquivos digitais, um vasto número de pessoas, grupos e instituições é articulado social e simbolicamente em cada etapa dessa trajetória. Essa extensa rede é formada por poetas, repentistas, xilogravadores, editores, folheteiros, promoventes e apologistas de cantoria, dirigentes de feiras, associações civis de organização dos poetas, pesquisadores e equipes de instituições de guarda de acervos, produtores culturais, apresentadores de programas de rádio, televisão, responsáveis por sites e blogs, leitores, ouvintes e colecionadores.

Se em 1880 Sílvio Romero se preocupava com o declínio do cordel, profetizando o fim dos folhetos a partir do advento do sucesso dos jornais, e, da mesma forma, tantos pesquisadores se preocuparam com os riscos que o rádio e, posteriormente, os festivais, poderiam representar para a cantoria (SAUTCHUK, 2012), a profecia parece nunca se cumprir (GONÇALVES, 2007). Os dois gêneros poéticos estão amplamente difundidos em todo o território nacional, apresentando enorme diversidade nas modalidades de expressão e inserção social, expressivo número de poetas em atuação, circuitos de produção e difusão espalhados em todas as regiões do país (MELO, 2015a; 2015b), que atualizam sua circulação em livros ilustrados publicados por grandes editoras, peças virtuais produzidas em sites e blogs na internet, toadas de vaquejada gravadas por bandas de forró eletrônico, CDs, materiais de ensino em escolas, peças publicitárias, programas de rádio e televisão, novelas, enredos de escolas de samba, espetáculos de teatro. Talvez seja adequado falar de uma hibridização recíproca entre todas essas linguagens, uma vez que o cordel e o repente sempre exerceram o papel de traduzir mundos literários outros para a linguagem e o estilo dos versos (GONÇALVES, 2007; 2010). É como disse o poeta Sebastião Marinho: “A

viola tá nesses lugares, que são os contrastes, a viola tá em todo canto. Não tem jeito, onde a viola tocar, tem sempre alguém pra ouvir”³³.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, Assis. *A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo*. São Paulo: Ibrasa, 1996.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranço do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.
- COBRA, Cristiane Moreira. *Pluriuniversos: poesia popular, movência e distinção*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da Música Popular Brasileira. Venâncio e Corumba. s. d. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/venancio-e-corumba/dados-artisticos>>. Acesso em: jan. 2019.
- DIÉGUES JUNIOR, Manuel. Literatura de cordel em São Paulo. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, n. 38, 1968.
- FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Editando o editor 4: Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo: Edusp, 1995.
- GERIBELLO, Francisca Batista Barbosa. *A Caravana do Cordel e a construção de um Nordeste em movimento em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, 2014.
- GONÇALVES, Marco Antonio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 4, n. 1, 2007.
- _____. Experiência contemporânea através do cordel. In: TROTTA, Felipe da Costa; BEZERRA, Arthur Coelho; GONÇALVES, Marco Antonio. *Operação forroco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.
- HAURÉLIO, Marco. O cordel no Sudeste. In: _____. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- HORTA, Carlos Felipe. *Téo Azevedo: um poeta cantador*. São Paulo: Letras & Letras, 2014.
- LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo*. 290 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- LUSTOSA DA CRUZ, Maria do Rosário. *Poeta Pedro Bandeira: setenta anos de vida pra poesia*. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2011. (Folheto).
- LUYTEN, Joseph Maria. *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*. São Paulo: Loyola, 1981.
- _____. *Um século de literatura de cordel: bibliografia especializada sobre literatura popular em verso*. São Paulo: Nosso Studio Gráfico, 2001.
- MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- _____. Documento técnico. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015a (não publicado).
- _____. Documento técnico. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015b (não publicado).

33 Entrevista com Sebastião Marinho, realizada em 18/2/2016, na sede da Ucrân (Liberdade, São Paulo).

- MEMORIAL da América Latina. Feira traz a São Paulo o universo do cordel. 2013. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2013/09/feira-traz-a-sao-paulo-o-universo-do-cordel>>. Acesso em: dez. 2018.
- ORTEGA, Fernanda Bertella. *Acorda*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- SÃO PAULO (Prefeitura). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. *O cordel em São Paulo*: texto e ilustração. São Paulo, 1985.
- SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SESC – Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo. *100 anos de cordel*. São Paulo: Sesc, 2001. (Catálogo de exposição).
- SOUZA, Ana Raquel Motta de. Editora Luzeiro: um estudo de caso. *Horizontes* (Bragança Paulista), v. 15, 1997, p. 251-269.

Capítulo 8

São Paulo, capital cultural do Nordeste

Solenne Derigond

Doutoranda em Literatura Brasileira (Eremit), Université Rennes 2/Programa de História Social (FFLCH), Universidade de São Paulo.

E-mail: solenne-d@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6605-8238>

São inúmeras as obras musicais, plásticas, fílmicas e literárias, bem como os catálogos de eventos culturais, romances ou folhetos de cordel que se referem a São Paulo como “capital cultural do Nordeste” – aludindo, assim, ao número importante de nordestinos radicados na cidade. Mais interessante ainda, nas últimas duas décadas, São Paulo tornou-se, a nosso ver, um dos núcleos de criação, produção e divulgação mais importantes da literatura de cordel. Se esta assumiu, no Brasil, características de gênero literário, tendo tido seu berço na Região Nordeste, hoje marca presença em várias regiões do país, nunca tendo sido tão dinâmica. Argumentaremos que tal dinamismo deve-se, no que se refere a alguns de seus aspectos mais inovadores, a processos engendrados na capital paulista.

Iniciaremos nosso texto com uma reflexão sobre o espaço da cidade de São Paulo, entendendo-o como um suporte do viver e das relações humanas, e suas mudanças como resultado da lógica mercantil, social e cultural dos últimos tempos. Veremos como São Paulo passou de uma cidade diaspórica, no sentido de fragmentada em comunidades “essenciais”, como a nordestina, a uma “*cidade-mundo*”, reflexo da globalização pela qual o mundo passou e continua passando, a qual fez com que o global, o nacional e o local se articulassem o tempo todo.

Uma vez exploradas essas dimensões, abordaremos, na segunda parte, o que designamos como “o mundo da literatura de cordel”, em referência ao modelo teórico dos *mundos da arte*, de Howard Becker. Trata-se de entender a arte e, no nosso caso, o cordel, não simplesmente como obra, mas como atividade coletiva. Assim, nosso propósito é mostrar as “correntes de cooperação”³ na *cidade-mundo*, as quais permitiram à literatura de cordel ganhar espaço no nível local e, claro, também em nível nacional.

SÃO PAULO: CIDADE-MUNDO

P. Ouellet explica que “a cidade não é um dado do mundo [...] mas seu modo de doação, ou seja, como o mundo se deixa observar [...] não somente através dos órgãos dos sentidos, mas, sobretudo, através da nossa memória e da nossa imaginação” (OUELLET, 2005, p. 142 – tradução nossa). Isso quer dizer que o mundo e o espaço se configuram, hoje em dia, pelos modos de representá-los e relacionar-se com eles. Há, contudo, várias fases históricas que mudaram tais relações.

Restringindo-nos ao nosso caso, pode-se argumentar que, no fim do século XIX, quando as migrações nordestinas para as capitais do Sudeste se iniciaram, os grupos migrantes se organizaram ou foram concebidos em termos de comunidades que se definiam pelas identidades territoriais e culturais, determinadas, em alguma medida, por seus locais de origem. Essa visão essencialista se desenvolvia em um pensamento que hierarquizava as relações e, portanto, também os espaços geográficos. Assim, o espaço brasileiro era pensado na chave de uma oposição binária já qual a Região Sudeste, espaço do progresso e da recente República, era considerada como o centro, e a Região Nordeste, espaço do velho mundo regido por uma organização colonial, era vista como a periferia. Posteriormente, a sociedade brasileira, regida, em parte, pelas relações de poder entre as duas regiões, vivenciou o fenômeno de uma diáspora nordestina, que carregou as identidades culturais como

1 Expressão de Pierre Ouellet, 2005 – tradução nossa.

2 Expressão de Howard Becker, 2005 – tradução nossa.

“traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice” (HALL; SOVIK; RESENDE, 2003, p. 28).

Contudo, os movimentos da modernidade e da globalização trouxeram várias consequências e elementos novos, que transformaram tal panorama. N. G. Canclini identifica, relacionados a esses movimentos, cinco tipos de acontecimentos que provocaram mudanças estruturais, os quais podem ser invocados para compreender o caso paulista (CANCLINI, 2010, p. 106 – tradução nossa):

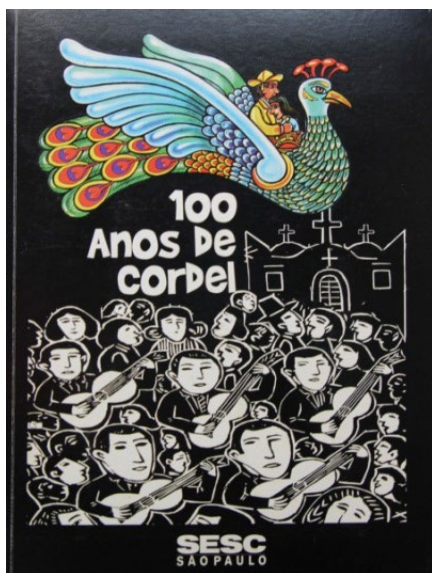
- o desenvolvimento econômico mais intensivo;
- a expansão do crescimento urbano;
- o desenvolvimento do mercado de bens culturais, a redução do analfabetismo e o maior acesso à educação;
- a introdução de novas tecnologias de comunicação que contribuíram para a massificação e a internacionalização das relações culturais;
- o aparecimento de movimentos radicais que viram na modernidade uma via para a mudança da organização social.

A partir de meados do século XX, um crescimento econômico distorcido levou milhões de nordestinos a migrar, sendo uma grande parte em direção a São Paulo, o que contribuiu para o desenvolvimento da cidade e para a difusão nela de fenômenos até então pouco conhecidos, como o da literatura de cordel. Por outro lado, o desenvolvimento de um mercado cultural em um ambiente industrial abrangeu a criação de um parque gráfico e editorial, gerando excelentes condições para o início, nos anos 1950, de uma produção de literatura de cordel em bases locais. Ao mesmo tempo, as principais gráficas e editoras nordestinas ainda estavam em plena atividade. Não por acaso, a década de 1950 foi considerada como uma época de ouro para o cordel. Porém, com a chegada mais massiva da televisão e do rádio, os folhetos pareceram ter sido vítimas de certo desinteresse pelo público que tinha o costume de consumi-los. Em meio a esse contexto, e em decorrência de uma série de fatores que não cabe aqui abordar, surgiu uma corrente de intelectuais empenhados em impedir a “morte” do cordel, procurando resgatar a “essência cultural” do povo antes que ela desaparecesse – uma vez que a indústria cultural supostamente a engoliria.

Esse foi um temor que subestimou a capacidade humana de desenvolver estratégias de adaptação socioeconômicas e culturais, de atribuir novos significados às suas práticas e, o mais importante, de se recriar constantemente. Néstor García Canclini chama essas estratégias de *processo de hibridação*: “Eu entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2010, p. 19 – tradução nossa).

São Paulo foi palco desse processo por constituir um espaço que, recorrendo a Stuart Hall, poderíamos designar como “zona de contato”. Isso quer dizer, *grosso modo*, que a cidade provocou encontros de sujeitos e práticas anteriormente isolados. Ademais, Hall explica que “a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaçotemporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’” (HALL, 2003, p. 36). Assim, o cordel – que estava numa relação complexa, de um lado, com sua “mãe-terra”, alienada do Nordeste, e, de outro, com sua “madrasta-acolhedora”, a cidade de São Paulo, que hierarquizava os padrões culturais de modo desfavorável aos nordestinos –, vale dizer, o cordel conseguiu, no decorrer do século XX, redefinir-se de modo cada vez mais livre das correntes essencialistas. Assim, ele pôde aproveitar as oportunidades da cidade-global, tais como:

- a presença de organismos de gestão cultural e social, como o Serviço Social do Comércio (Sesc), para fazer oficinas, aulas-espetáculos e eventos como “Cem anos de cordel”, que ocorreu no Sesc Pompeia (SP) em 2001 e é considerado um evento divisor de águas por uma parte dos poetas em relação à procura da literatura de cordel pelo público;
- a presença das elites artísticas, intelectuais e científicas para organizar eventos voltados à literatura de cordel, como o primeiro e o segundo Concurso Paulista de Literatura de Cordel, promovidos pela Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e pela Companhia do Metropolitano de São Paulo (Metrô), em 2002 e 2003, e o “Cem anos de cordel”. Os dois foram idealizados e organizados por jornalistas e/ou especialistas em literatura de cordel de São Paulo (Assis Ângelo e Audálio Dantas);
- a presença de editoras, para sensibilizar os leitores em relação à literatura de cordel, como no evento pioneiro “Cordel da Cortez – Cultura popular na escola”, organizado desde 2002 pela Editora Cortez, direcionado às escolas, e na expansão do formato do livro de cordel incentivado pela coleção Clássicos em Cordel, da Editora Nova Alexandria, iniciada em 2007.



Catálogo e cartaz do evento “Cem anos de cordel” (Sesc-SP, 2001) e cartaz do evento “Cordel da Cortez” (SP, 2016)

Você é nosso convidado a participar do
Sarau e Coquetel de Abertura do X CORDEL DA CORTEZ
Dia 13 de agosto de 2016 (sábado) das 16 às 18h

De 13 a 20 de agosto realizaremos
Exposição e Venda de Livros e CDs sobre o tema, Folhetos, Saraus,
Lançamentos e Apresentações de Artistas Populares
acompanhados de bebidas e comidas típicas do sertão nordestino.

Realização **VISITE-NOS**
LIVRARIA CORTEZ
A sua referência
Rua Bartira, 317 – Perdizes
São Paulo – SP – Inf.: (11) 3873-7111
email: atividades@livrariacortez.com.br

Desse modo, a literatura de cordel deixou de ser uma literatura exclusivamente nordestina, apropriando-se de meios relacionados aos processos de globalização para produzir-se, comercializar-se e difundir-se. E assim chegamos ao que Moacyr dos Anjos chama de articulação local/global:

O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção.

É nesse sentido que a cultura global – aquela difundida a partir das regiões hegemônicas (notadamente Europa e Estados Unidos) – está absolutamente implicada na definição de culturas locais. (ANJOS, 2005, p. 14-15).

Para ilustrar nosso ponto, usamos o exemplo do Espaço Cordel e Repente, presente na 24ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo, de 2016. Ao mesmo tempo que a Bienal era organizada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), o Espaço Cordel e Repente era organizado pela Câmara Cearense do Livro (CCL). Nesse evento, observamos *correntes de cooperação* agindo em nível nacional, e os atores se posicionando em uma lógica de interconexão e de consciência transnacional. O “local” – o Nordeste simbólico – é conduzido, no Espaço Cordel e Repente, por uma instituição cultural nordestina. Mas ele se deslocou para a capital do Sudeste, caracterizada por sua presidente como “a mais nordestina das capitais brasileiras”, a fim de participar de um evento da indústria cultural. As referências geográficas e culturais se entrelaçam

e formam um mundo não mais caracterizado pelo local, mas pelas conexões que as unem. O local é global e vice-versa.



Capa do catálogo do Espaço Cordel e Repente da 24ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo

O MUNDO DA LITERATURA DE CORDEL EM SÃO PAULO

Continuamos com P. Ouellet para abordar o espaço da cidade e seu caráter humano. Ela é *habitat* e *habitus*. Ou seja, a cidade não é somente uma paisagem urbana. Ela é o que os habitantes fazem dela, e como convivem nela. Ela é espaço físico e cívico.

Sublinhamos esse aspecto da cidade para realçar a presença das redes de cooperação cultural e o campo de forças e resistências que estão em jogo quando se fala em literatura de cordel, tanto no aspecto de sua produção e publicação, quanto no de sua distribuição e consumo. P. Ouellet assevera: “A cidade é um ‘mundo vivido’ ou, mais propriamente, um ‘mundo de vida’” (OUELLET, 2005, p. 56 – tradução nossa). Por outro lado, parece-nos útil mostrar o “mundo da literatura de cordel” em São Paulo a partir do conceito de *mundo da arte*, de Howard Becker:

Eu considerei a arte como um trabalho, interessando-me mais pelas formas de cooperação lançadas por aqueles que realizam as obras do que pelas próprias obras ou seus criadores em

um sentido tradicional [...] Isso nos leva, forçosamente, a encarar a arte como um trabalho pouco diferente dos outros, e aqueles que chamamos de artistas, como trabalhadores pouco diferentes de outros trabalhadores que participam da realização das obras de arte [...]. Trata-se, com efeito, menos de elaborar uma teoria sociológica da arte segundo algum esquema lógico do que de examinar as possibilidades oferecidas pela noção de mundo da arte para uma melhor compreensão das modalidades de produção e de consumo das obras de arte (BECKER, 2005, p. 21-22 – tradução nossa).

Trata-se de abordar a arte poética da literatura de cordel como uma atividade resultante de uma organização social. De modo geral, nosso trabalho não toca na questão da “qualidade” desse gênero literário – embora reconheçamos a sua importância, e ainda mais para os grupos envolvidos em sua produção e consumo –, mas o analisa como fenômeno social. Desse ponto de vista, as concepções de H. Becker tornam-se ainda mais relevantes, como quando, por exemplo, compara os artistas a trabalhadores, algo que é muito presente tanto nas narrativas dos cordelistas quanto nas das pessoas que com eles trabalham³.

Em nosso estudo, referimo-nos aos dois aspectos principais desse mundo concebido por H. Becker: as *convenções* e as *correntes de cooperação*, de modo a descrever o “mundo do cordel paulistano”.

AS CONVENÇÕES

Becker compara as *convenções* com a “norma, regra, representação coletiva, costume e hábito” (BECKER, 2005, p. 55 – tradução nossa) que regem as atividades de cooperação de um grupo. Portanto, as *convenções* se referem às noções de memória coletiva, grupo de pertencimento e imaginário cultural compartilhado. Justamente isso nos foi colocado pela maioria dos agentes que atuam no mundo da literatura de cordel. Eles se referiam à sua origem geográfica e cultural nordestina como fundamental para explicar-se e narrar-se:

Por que nós tivemos essa ideia colocar cordel na Cortez? Na primeira coisa é que eu sou nordestino. Não são tantos nordestinos que são livreiros no Sul, Sudeste. Eu sou nordestino, empresa familiar. Ednilson⁴, que foi nosso diretor, até o final do ano passado. Então, viemos da mesma região, Nordeste, Rio Grande do Norte, não é? Como nos outros estados do Nordeste tem a literatura de cordel, tem a sua expressão popular. Quando eu era menino, há sessenta, setenta

3 A exemplo de Paulo Zucherato, diretor comercial da Editora Nova Alexandria: “E assim, é muito trabalho mesmo. Eles trabalham muito na divulgação, vão pra qualquer lugar, fazem palestra, fazem shows, independente se eles vão ganhar ou não”. Entrevista realizada na sede da Editora Nova Alexandria, em 28/4/17.

4 Ednilson Xavier Cortez era o diretor até 2016 da extinta Livraria Cortez e sobrinho de José Cortez, o editor e diretor da Editora Cortez. Ednilson era quem cuidava do evento Cordel da Cortez.

anos, eu ouvi nas feiras, tá certo? Ednilson, que é meu sobrinho, que tem cinquenta agora, também. Então, digamos assim, essa... criação do cordel na Cortez vem de nós, nordestinos querendo trazer aqui para o Sul ou para o Sudeste, essa literatura que nós achamos ou achávamos importante⁵.

Howard Becker informa que o compartilhamento de valores familiares torna possíveis as formas de cooperação mais fundamentais e, no caso da literatura de cordel, constatamos que ela é ligada à origem, vista como cordão umbilical da identidade.

AS CORRENTES DE COOPERAÇÃO

Como vimos anteriormente, Howard Becker evidencia o *mundo da arte* como atividade coletiva. Ele mostra que o artista precisa de uma rede de cooperação de outros profissionais para que sua obra seja realizada, bem como do fornecimento do material, dos instrumentos de produção, de circuitos de distribuição, divulgação etc. A despeito de ser prejudicado por não ter acesso aos meios de produção e distribuição convencionais, o cordel desenvolveu outros meios engenhosos, encontrando aliados entre editores, intelectuais e jornalistas. Os que se aliaram aos cordelistas eram, em sua maioria, nordestinos ou descendentes de nordestinos, que formaram, assim, a maior parte da rede de cooperação de seu mundo. Estes últimos estão inseridos nos circuitos culturais convencionais, e permitiram à literatura de cordel ter acesso ao “mundo chefe” e ao uso dos padrões reconhecidos pela *doxa* brasileira. Além de serem profissionais inseridos nos circuitos do mundo da arte, eles constituem para os poetas um público privilegiado por entenderem melhor seu trabalho e dar-lhes suporte.

Em quase todas as entrevistas feitas com esses profissionais, visualizamos as *correntes de cooperação* entre universitários, editores, especialistas e poetas. Essas alianças têm como meta principal promover a literatura de cordel. O evento “Cordel da Cortez – Cultura popular na escola” é disso um exemplo, desde a elaboração do projeto até sua realização.

O grande incentivador foi o professor Gilmar de Carvalho. Nessa época (ano de 2002), ele fazia doutorado na PUC-SP, e uma das disciplinas que defendia nessa universidade era justamente a Literatura de Cordel. Como o mesmo é frequentador assíduo da Livraria Cortez, em uma de suas visitas, comentei e elogiei o evento realizado no Sesc-Pompeia em 2001. E ele, feliz e surpreso com a minha admiração pela literatura de cordel, imediatamente se prontificou a me ajudar a realizar o evento na Livraria Cortez, oferecendo por conta própria a vinda de dois

⁵ José Cortez, editor e diretor da Editora Cortez, em entrevista realizada na sede da editora em 9/2/2017.

xilogravuristas, Zé Lourenço e Francorli, de Juazeiro do Norte, para a realização de oficinas sobre xilogravura, assim como patrocinou todo o acervo de folhetos e matrizes de xilogravura. De fato, isso aconteceu. Vieram esses dois xilogravuristas e o trabalho da Livraria foi preparar o espaço e contratar uma assessoria de imprensa para divulgar o evento. Com a repercussão do evento, tivemos vários adeptos do gênero que já moravam em São Paulo, como a potiguar Nireuda Longobardi (xilogravurista), o cearense Moreira de Acopiara (cordelista), o pernambucano Waldeck de Garanhuns (mamulengo), entre outros⁶.

O poeta Moreira de Acopiara começou como curador do evento, tornando-se programador quando o cordelista Marco Haurélio o substituiu. Acopiara passou a estar encarregado de reunir poetas, xilogravuristas, repentistas e outros profissionais do imaginário do cordel para montar a programação, enquanto Haurélio tornou-se responsável por escrever a justificativa do projeto e divulgá-la nas mídias.

Howard Becker explica que as *convenções* reconhecidas pelo mundo da literatura o delimitam. Por isso, se um *mundo da arte* não reconhece uma obra como fazendo parte dos seus critérios, ela será rejeitada. Assim, porque a literatura de cordel não corresponde aos padrões definidos pelo mundo literário nacional, por uma série de fatores, ela é marginalizada. Contudo, ele acrescenta que é assim que se desenvolvem circuitos de distribuição paralelos (BECKER, 2005, p. 52 – tradução nossa). Os profissionais da edição, como Ednilson Xavier e José Cortez, constituem uma ponte entre os dois mundos, o da literatura de cordel e o da literatura convencional. São profissionais engajados na defesa da literatura de cordel, considerada por eles como subestimada. Eles apostam em projetos inovadores.

Foi também a meta que a editora da Nova Alexandria quis atingir com a coleção Clássicos em Cordel. Nelson Zuccherato, marido já falecido de Rosa e editor, com ela, da empresa, teve a iniciativa da coleção. Desejando publicar a literatura de cordel nos circuitos da edição convencional, através da área infantojuvenil, Zuccherato idealizou a coleção a fim de operar uma síntese entre as *convenções* dos dois mundos. Ele decidiu convidar poetas cordelistas que viviam em São Paulo para adaptar clássicos da literatura brasileira e internacional – como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Os miseráveis* e *O corcunda de Notre Dame* – ao formato de cordéis infantojuvenis. O editor teve o discernimento de reusar a tradição do cordel para adaptar obras literárias, transpondo clássicos presentes nos programas do ensino fundamental e médio em um formato que se aproximava do livro. Assim, a coleção opera dois processos. Ela consegue ganhar a atenção do público novato, constituído por corpo docente, jovens e pais, pois os títulos são identificados e reconhecidos por eles, e, ao mesmo tempo, ela os sensibiliza para um universo literário e cultural por eles desconhecido. A editora Rosa Zuccherato nos conta sobre os benefícios da inserção do cordel no circuito da cultura convencional:

6 Ednilson Xavier Cortez, diretor-geral do evento “Cordel da Cortez” e da Livraria Cortez, em entrevista feita a distância por questionário em 9/2/2017.

E quando lançamos a coleção no formato de livro, despertamos a atenção não só de alguns públicos que nunca compraram cordel, mas, também, de outros... das escolas e de outras editoras. Hoje tem várias editoras que fazem cordel em formato de livro. *Grosso modo* é essa a história da coleção de cordel⁷.

A literatura de cordel também se ajustou às coerções dos parâmetros já existentes do mundo literário, com a finalidade de nele inserir-se cada vez mais. Desse modo, é possível constatar que São Paulo, “zona de contato”, favoreceu o processo de hibridação da literatura de cordel. Por exemplo, na última década, a Editora Luzeiro, que é a mais antiga editora brasileira de literatura de cordel, localizada em São Paulo, adotou o ISBN, a ficha catalográfica e inseriu uma sinopse na contracapa dos folhetos.

Observamos que os mundos da literatura de cordel e da cultura nacional convivem e se interalimentam, operando incursões um no outro. No entanto, Howard Becker explica que as *convenções* não são rígidas e que, embora o *mundo da arte* opere resistência à mudança, também passa por transformações e reconhece novas formas de arte, desde que estas consigam montar uma rede de cooperação com aliados institucionais (BECKER, 2005, p. 301-302 – tradução nossa). Acabamos de demonstrar que o mundo do cordel está conseguindo montar a sua – o que tem se refletido em um reconhecimento cada vez maior, como se vê nas indicações que cordelistas têm recebido para o Prêmio Jabuti (Klévisson Vianna ficou em terceiro lugar na categoria Adaptação, em 2015, com *O Guarani em cordel*, enquanto Marco Haurélio chegou entre os finalistas da mesma categoria, com *Cordéis de arrepiar: Europa*, em 2017).

O crescimento da rede de cooperação

Como curador do evento “Cem anos de cordel”, Audálio Dantas expressa claramente:

São Paulo é um ministério da cultura paralelo. O Sesc é o ministério da cultura que atua efetivamente. [...] Na verdade, houve um deslocamento da cultura, do movimento cultural, desde que o Rio de Janeiro deixou de ser a capital, e um deslocamento muito grande para São Paulo. Além do que, estão aqui os recursos⁸.

Já falamos anteriormente da potência econômica de São Paulo, que oferece para os cordelistas mais oportunidades lucrativas nos projetos culturais. Todavia, o que

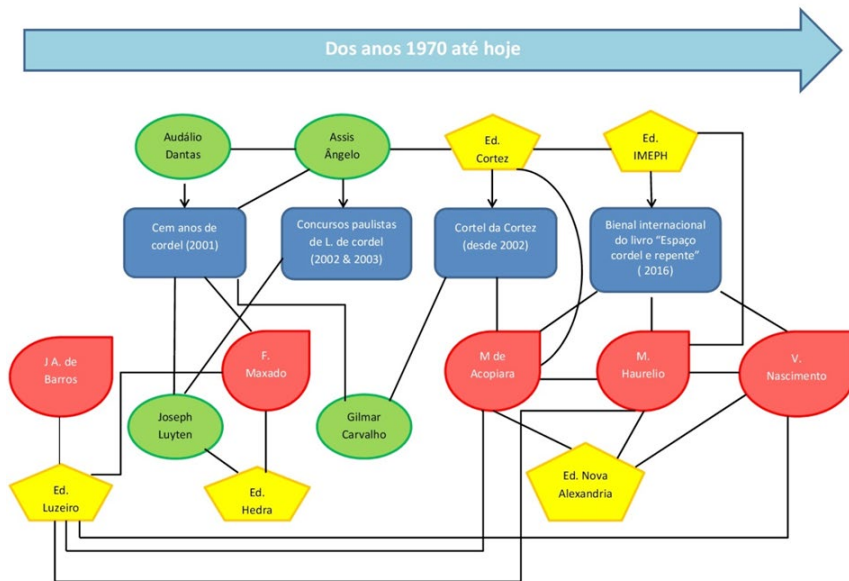
7 Rosa Zuccherato, editora e diretora da Editora Nova Alexandria, em entrevista coletiva realizada na sede da editora, em 28/4/2017.

8 Audálio Dantas, jornalista e curador do evento “Cem anos de cordel”, em entrevista realizada em sua casa, em 18/2/2017.

distingue ainda mais a capital do Sudeste do resto do país é seu potencial para os cordelistas entrarem em colaboração com outros profissionais que operam no circuito do mundo da arte. Howard Becker chama esses profissionais de *provedores de recursos materiais ou humanos*. Assim, enquanto antes o cordelista era, além de poeta, tipógrafo, editor, vendedor e divulgador da sua própria poesia, hoje ele consegue colaborar profissionalmente com alguns editores. Isso lhe permite dedicar-se mais à sua obra. Essa corrente de colaboração abriu-lhe novos espaços de cooperação. Já que a literatura de cordel entrou nas livrarias, bibliotecas e escolas, essas instituições procuram cada vez mais os cordelistas para dar palestras e oficinas. Moreira de Acopiara conta como o evento Cordel da Cortez – Cultura Popular na Escola gerou novas oportunidades profissionais:

Sim, abriu muitas portas. Todo mundo ficou mais conhecido. Quanto mais conhecido você é, mais as portas se abrem. Até hoje, tem escolas que ligam para o Ednilson para ter oficinas e ele me liga para me falar “Moreira, vai lá, acerta com eles que eles querem uma palestra, acerta o cachê com eles” ou até ele acertava com as escolas e foi para muitas escolas⁹.

A Livraria Cortez providenciou, com o evento Cordel da Cortez – Cultura Popular na Escola, um espaço, uma equipe de profissionais e condições financeiras para que o evento, difusor da poesia, ocorresse. Ela foi uma *provedora de recursos materiais e humanos* e uma intermediária entre os poetas e o mundo escolar.



9 Moreira de Acopiara, cordelista, em entrevista realizada na casa do entrevistador em 8/2/2017.

Uma parte do mundo da literatura de cordel de São Paulo

Acima, o diagrama mostra a rede que se formou ao longo dos anos entre os agentes culturais citados no texto. Cada corrente é uma forma de colaboração (publicação de um folheto ou cordelivro, colaboração em uma coleção ou evento, amizade, colegas de trabalho etc.). Dessa forma, ficam mais evidentes os contornos do mundo da literatura de cordel em São Paulo.

Os motivos

Howard Becker indica que o *mundo da arte* é moldado pelas relações entre os fornecedores e os artistas. Contudo, por mais que cada editor entrevistado demonstre certo apego afetivo que o animou a difundir a literatura de cordel, não podemos negligenciar a motivação financeira, já que uma editora é antes de tudo uma empresa. Por isso, o mundo da literatura de cordel é sujeito às restrições das editoras e aos seus interesses financeiros. Veremos, nos dois próximos exemplos, que editoras também sofrem limitações provenientes da demanda.

- A Editora Luzeiro

Escolhemos usar o exemplo da Editora Luzeiro por seu teor simbólico construído ao representar a edição cordelística e mais especificamente a paulista. Atualmente, a Luzeiro é a mais antiga de todas as editoras de folhetos em atividade. Ela passou por várias fases, em parte por motivos econômicos, e sua linha editorial mudou em função delas. Desde 2004, a editora se reduz a um subsolo numa casa, mas já foi, além de editora, uma gráfica que atuava em um prédio de sete andares com cerca de 120 funcionários nos anos 1970. Na época, chamava-se Editora Prelúdio; seu dono era Arlindo Souza. No decorrer dos anos, ela adquiriu os direitos autorais de aproximadamente mil títulos. Por isso, em 1995, quando o atual proprietário, Gregório Nicoló, a comprou em sociedade com seu irmão, mesmo com a sede reduzida a oito funcionários e a terceirização da gráfica, ele a via como um negócio potencialmente lucrativo. Hoje, a Luzeiro tem um catálogo de 400 títulos e o reaprovisiona operando uma tiragem anual de 1,5 mil exemplares de quatro títulos, quando, nos anos 1970, o título mais vendido, *O pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende, recebia tiragens aproximadamente de 20 mil exemplares por ano. Além disso, e mesmo que o catálogo seja maior que antes, ela quase não inclui novos títulos por falta de dinheiro. Como o próprio dono salienta, ao repetir várias vezes:

Comercialmente falando, por que vou me aventurar num poeta novo quando tenho 1.000 obras? Se eu tivesse dinheiro hoje, eu desenterraria umas mínimas 200 obras minhas e

enriqueceria meu catálogo. [...] Eu trabalho mais com o pé no chão. Não arrisco como eu arriscava há 20 anos¹⁰.

No entanto, a editora representou, durante várias décadas, a consagração para os cordelistas que nela conseguiam publicar suas obras. Isso se deu por três principais motivos: 1) ela pagava melhor os poetas que as outras editoras e tipografias do Nordeste; 2) possuía um visual diferenciado; 3) beneficiava-se de uma rede de distribuição maior.

Esses três motivos explicam a soberania da editora no mercado nacional de literatura de cordel a partir do final dos anos 1950. Sua posição privilegiada lhe permitia inovações e ousadias, como publicar obras das quais não detinha os direitos autorais. Ainda hoje, para os poetas, sua aura permanece, mesmo que seja mais pela imagem mítica que ela encarna do que pelo apelo financeiro.



Alguns folhetos da Editora Luzeiro editados nos anos 2000 (divulgação)

- A Editora Nova Alexandria

No caso da Editora Nova Alexandria, a influência da demanda sobre sua linha editorial ocorre de outra forma. Ainda que não tenha sido dito claramente pela

¹⁰ Gregório Nicoló, diretor da Editora Luzeiro, em entrevista realizada na sede da editora, em 3/3/2017.

editora, entendemos que houve uma correlação entre o lançamento da coleção Clássicos em Cordel e a fase mais forte dos programas federais e estaduais que incentivavam a leitura. Assim, quando as primeiras obras da coleção saíram, em 2007, todas foram selecionadas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), e uma parte pelo Edital Biblioteca Nacional (BN).

Rosa Zuccherato: Tinha programas para bibliotecas, era uma coisa contínua. Assim que você tem produto, você mostra para as pessoas que fazem escolhas, os programas... Independentemente de ter um programa aberto ou não. Quando saiu o edital da Biblioteca Nacional, a gente inscreveu todos os cordéis que tinha, e eles entraram quase em todos. Todos eles entraram no programa das bibliotecas nacionais. Então foi também um jeito de...

Paulo Zuccherato: ... Difundir

Rosa Zuccherato: ... De difundir para... desde o Sul até o Norte. Todas as bibliotecas escolares acabaram recebendo os cordéis¹¹.

Atualmente, dos 20 livros da coleção, 14 foram selecionados por um ou vários programas. A coleção teve o efeito positivo de inserir o cordel nesses programas governamentais pela primeira vez, e atingir um público maior e nacional.

Guilherme Zuccherato: Bom, o melhor exemplo é isso, se você pegar todas as vendas governamentais que tiveram até então, nunca teve um cordel. E a partir desta coleção, no formato livro, eles começaram a comprar. [...]

Rosa Zuccherato: E o trabalho que a gente começou a desenvolver nas escolas junto com os cordelistas de aqui de São Paulo abriu campo de trabalho para eles também em outras...

Paulo Zuccherato: ... Editoras¹².

Portanto, mais uma vez houve o crescimento das correntes de cooperação, com a iniciativa da coleção Clássicos em Cordel. Ela abriu para os poetas as portas de outras editoras quando estas perceberam que havia um acolhimento favorável por parte dos programas governamentais educacionais. Desse modo, o cordel se tornou uma fonte lucrativa para as editoras que trabalhavam com as áreas infantojuvenil, didática e pedagógica.

Ao resumir a história da Editora Luzeiro e a da coleção Clássicos em Cordel, salientamos as imposições do mercado que impactaram a linha editorial de cada uma. No primeiro caso, a editora se limitou a gastar o mínimo; no outro, aproveitou para lançar novidades e lucrar.

Da mesma maneira que as editoras procuram conjugar a defesa da literatura de cordel às exigências econômicas, os cordelistas entendem também a necessidade de se adaptar ao mercado editorial. Por isso, o formato do cordelivro tem representado uma via de ingresso no mundo da literatura convencional.

11 Entrevista coletiva realizada com Guilherme, Paulo e Rosa Zuccherato na Editora Nova Alexandria, em 28/4/2017.

12 Informações colhidas na mesma entrevista.

Esse aqui é cordel? [mostrando uma coletânea de um livro cordel] É! Colorido, papel couché para ele concorrer de igual pra igual nas livrarias e nas salas de aula, como qualquer outro livro. Então, é esse tipo de cuidado que o cordelista deve ter, eu acho. Porque é muito mais bonito apresentar um cordel assim que do simplesinho assim [mostra um folheto]. Se o poeta fizer um bom trabalho, as editoras vão se interessar. Se você apresentar um bom projeto pra uma editora, ela vai se interessar¹³.

Como Marco Haurélio, que já publicou vários cordelivros com diferentes editoras (Nova Alexandria, Paulus, IMEPH, Conhecimento, Sesi-SP, Cortez), Moreira de Acopiara e outros poetas tiveram a experiência de serem selecionados pelos programas citados anteriormente.

Eu vou te dizer o que foi que mudou muito na minha vida. Foi quando esse livro [mostrando o cordelivro *O cordel em arte-versos*, ed. Acatu, 2008] e o livro *As aventuras de Robinson Crusoe* [ed. Nova Alexandria, 2011] foram selecionados pelo MEC para o PNBE e foram mandados para todas as escolas municipais do Brasil. Isso me deu respeito, me deu credibilidade¹⁴.

Paradoxalmente, as exigências de uniformização da indústria cultural, que são geralmente criticadas pelas editoras ou por qualquer ator de um *mundo da arte*, representam atualmente, para a maioria dos cordelistas que entrevistamos, a melhor oportunidade para que a literatura de cordel seja considerada e reconhecida pelo mundo da literatura. Vimos neste artigo que, em vez de limitar-se, a literatura de cordel adaptou-se às restrições do mundo convencional, conquistando nele aliados, e, melhor ainda, quebrou barreiras e o enriqueceu com outras formas de criação literária e formatos editoriais.

ENTREVISTAS REALIZADAS

- Audálio Dantas, jornalista e curador do evento “Cem anos de cordel”. Entrevista realizada em sua casa, em 18/2/2017
- Ednilson Xavier Cortez, diretor-geral do evento “Cordel da Cortez” e da livraria Cortez. Entrevista feita a distância por questionário, em 9/2/2017
- Gregório Nicoló, diretor da Editora Luzeiro. Entrevista realizada na sede da editora, em 3/3/2017

13 Moreira de Acopiara, cordelista, em entrevista realizada na casa do entrevistador, em 8/2/2017.

14 Moreira de Acopiara, na mesma entrevista.

- Guilherme Zuccherato, administrador da Editora Nova Alexandria. Entrevista coletiva realizada na sede da editora, em 28/4/2017
- José Cortez, editor e diretor da Editora Cortez. Entrevista realizada na sede da editora, em 9/2/2017
- Moreira de Acopiara, cordelista. Entrevista realizada na casa do entrevistador, em 8/2/2017
- Paulo Zuccherato, diretor comercial da Editora Nova Alexandria. Entrevista coletiva realizada na sede da editora, em 28/4/2017
- Rosa Zuccherato, editora e diretora da Editora Nova Alexandria. Entrevista coletiva realizada na sede da editora, em 28/4/2017

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacyr dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Preface Pierre-Michel Menger. Traduction Jeanne Bouniort. Paris: Flammarion, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultures hybrides: stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Québec: Presses de l'Université Laval, DL 2010.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003.
- OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal: VLB Editeur, 2005.

Capítulo 9

As cores dos versos: a produção de imagens na Editora Luzeiro

José Rodrigues Filho

Membro do Grupo de Pesquisas e Estudo em História e Cultura (GEPHC), vinculado ao CNPq. Mestrando em História Social (FFLCH), Universidade de São Paulo.

E-mail: rodriguesfilhojc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1111-6538>

Pesquisa vinculada ao projeto Memória Visual do Cordel no Brasil: uma Análise Iconográfica do Acervo da Universidade Federal de Campina Grande, realizada sob orientação da profa. dra. Rosilene Alves de Melo.

APONTAMENTOS INICIAIS: TECENDO MEMÓRIAS E ESCRITOS

Neste trabalho, o leitor encontrará apontamentos de uma pesquisa que busca contribuir para os diálogos entre o campo da edição e o da produção e análise das imagens inseridas nas capas dos folhetos de cordel. O campo que se busca explorar diz respeito à edição de folhetos de cordel, além do estudo das imagens presentes nesse suporte.

Para tanto, tornar-se-á necessário ir à cidade de São Paulo em meados do século XX, uma viagem no tempo e no espaço.

No ano de 1952, foi fundada, por Arlindo Pinto de Souza, naquela cidade, a Editora Prelúdio¹, que viria a se tornar, na década de 1980, a Editora Luzeiro. A entrada da Prelúdio no mercado editorial ocasiona mudanças no processo de produção da literatura de cordel no Brasil. Folhetos com tamanhos maiores (13,5 x 18,5 cm) do que os produzidos no Nordeste do Brasil (11 x 16 cm), papel com qualidade melhor (offset) do que o utilizado usualmente nas tipografias do Nordeste e imagens coloridas que pareciam saltar das capas e conversar com os leitores são algumas dessas mudanças – as quais foram diversas, tal como suas consequências. Os impactos que produziram no fazer cordel representam questões que suscitaram opiniões diversas, de sujeitos que se encontravam em lugares de fala distintos.

O que se pretende neste trabalho é problematizar aspectos da história e da atuação da Editora Prelúdio/Luzeiro, compreendendo os impactos causados pela “modernização” que ela empreendeu no mundo da edição da literatura de cordel². Além disso, procura-se realizar um estudo em torno das imagens por ela produzidas a partir do conceito de cultura visual³, o qual abrange a análise do modo como as imagens são portadoras de uma mensagem, constituidoras de memória e permeadas por um circuito social de produção, circulação e consumo.

Inicialmente, o trabalho realiza uma discussão sobre a história da Editora Prelúdio, cujos antecedentes remontam à década de 1920. Em seguida, apresenta as diversas estratégias utilizadas por seu proprietário e editor para inseri-la no mercado, em um momento de ampla concorrência entre as editoras do ramo. A discussão se enveredará pelo processo de modernização da Prelúdio, procurando compreender

- 1 Ao longo do texto utilizou-se o termo Prelúdio por vezes, pois esse era o nome da editora até a década de 1970, quando é fechada e após entrar em concordata reabre na década de 1980 com o nome de Editora Luzeiro. Em outros casos usa-se a expressão “Prelúdio/Luzeiro”, buscando se referir aos dois momentos distintos de produções dessa editora.
- 2 O que hoje se denomina “literatura de cordel” possuiu ao longo do século XX outros termos, como: poesia popular (BATISTA, 1997; ROMERO, 1977); poesia sertaneja (ALMEIDA, 1912); folhetos (ALMEIDA, 1979); literatura oral (CASCUDO, 1952); literatura de folhetos (ABREU, 1999); literatura popular (KUNZ, 1982), entre outras nomenclaturas. Todavia, muitos poetas desse campo literário consideram hoje sua arte como literatura de cordel.
- 3 Entende-se por esse conceito a problematização em torno do denominado “estatuto da arte”. A imagem nessa passa a ser problematizada com novos olhares e novas perspectivas. O campo da cultura visual emerge como fruto do diálogo interdisciplinar sobre o estudo com imagens nos Estados Unidos na década de 1990; nesse sentido, surge uma renovação nos estudos visuais. A imagem nessa abordagem não é entendida mais como uma simples ilustração dos textos, mas sim como objeto constituidor de diálogos culturais, políticos e sociais. Ela abandona o mero estatuto ilustrativo para ser entendida como objeto de estudo. No entanto, cabe salientar que, além disso, o campo da cultura visual insere-se em um quadro mais amplo de discussões que pode ser entendido por meio de duas perspectivas de análise: a primeira, fruto de discussões realizadas no ambiente acadêmico da Inglaterra e dos EUA, apresentada como “abordagem anglo-saxã”, que entende e define os estudos visuais como a institucionalização de uma disciplina, a imagem sendo entendida como “objeto de estudo” em um “campo disciplinar”; a segunda perspectiva, conhecida como “abordagem germânica”, entende a imagem como construção de significados sociais e históricos, como espaço central de formulação de problemas do campo da história da arte (KNAUSS, 2006; MAUAD, 1996). Em suma, a imagem no campo da cultura visual não é entendida mais como ilustração dos textos, mas como constituidora de diálogos. No Brasil, os referidos trabalhos de Paulo Knauss (2006, 2008); Ulpiano Bezerra de Meneses (2003, 2005) e Ana Maria Mauad (2014, 2016) oferecem uma vasta e relevante discussão sobre o assunto.

e problematizar os debates travados por jornalistas, intelectuais e poetas sobre as mudanças editoriais por ela efetuadas. Em seguida, busca-se questionar o que representaria a aceitação e o gosto do público-leitor pelos cordéis produzidos pela editora, citados como os cordéis com capas que “atraíam mais”. Por fim, faz-se um estudo das capas produzidas pela Prelúdio em torno do cangaceiro Antônio Silvino, à luz das imagens do cangaceiro em folhetos de cordel desde os primeiros anos do século XX.

HISTÓRICO

A história da Editora Prelúdio está diretamente ligada à história da Tipografia Souza, fundada em São Paulo na década de 1920. Seu proprietário, José Pinto de Souza, nasceu em Portugal, tendo imigrado para o Brasil e começado a trabalhar como tipógrafo, fundando posteriormente sua editora. A Tipografia Souza editava, inicialmente, modinhas musicais em folhas soltas. Depois, começou a publicar algumas histórias em verso advindas de Portugal, a exemplo de Zezinho e Mariquinha. Muitas dessas obras eram em prosa. Tempos depois, foram transpostas para verso por poetas do Nordeste do país (LUYTEN, 1981).

Nesse contexto, e percebendo que as histórias em verso começavam a fazer sucesso, José Pinto de Souza entendeu que aquele era um caminho a ser seguido. Na década de 1930, começou a publicar folhetos escritos no Brasil, com histórias de alguns autores de São Paulo, mas também do Nordeste, principalmente obras que já eram de domínio público e, conseqüentemente, eram conhecidas e lidas pela população de migrantes que chegavam do Norte e do Nordeste ao Sudeste. Pouco a pouco, a Tipografia Souza crescia e se tornava um negócio de família. Dois filhos de José Pinto de Souza começaram a trabalhar com o pai. Vale salientar a figura de um deles, Arlindo Pinto de Souza, futuro fundador da Prelúdio.

Responsável pelos aspectos visuais dos folhetos (capas e ilustrações), Arlindo Pinto de Souza começou desde cedo a trabalhar com o pai. Assim, o filho adquiriu experiência no ramo e gosto pela literatura de cordel. Após a morte do pai, Arlindo se separou do irmão, que também trabalhava na Tipografia Souza, e abandonou a empresa. Depois de sua saída, uniu-se a Armando, outro irmão, e estabeleceu, no ano de 1952, a Editora Prelúdio, a qual já nasceu “inovando nas formas de fazer cordel” (HATA, 1999). Algumas das mudanças trazidas pela empresa merecem ser esmiuçadas neste trabalho.

Primeiramente, vale destacar a transformação nas dimensões dos folhetos, que no Norte e Nordeste do país seguiam um padrão tradicional de 11 x 16 cm. A Prelúdio estabelece um tamanho de 13,5 x 18,5 cm. Além disso, o papel de impressão passa a ter melhor qualidade, já que os folhetos publicados na Prelúdio não utilizavam o papel-jornal das tipografias do Nordeste. Ademais, uma das maiores mudanças, que

trouxe uma característica marcante aos folhetos de cordel produzidos pela Prelúdio, foi a introdução da impressão de folhetos com capas coloridas (tricromia ou quadricromia) em substituição às técnicas utilizadas no Norte e Nordeste⁴.

Devido a essas mudanças, a Prelúdio ocuparia, tempos depois, um lugar estratégico no campo da edição de folhetos de cordel, colaborando para transformar o Sudeste em seu principal centro de produção e distribuição (HATA, 1999, p. 34). Diante disso, torna-se interessante apresentar os motivos que acarretaram seu crescimento. Veremos que Arlindo Pinto de Souza, proprietário e editor, utilizou diversas táticas e estratégias para que sua editora viesse a ocupar essa posição.

ESTRATÉGIAS EDITORIAIS

A publicação de cordéis na Prelúdio procurava seguir as preferências do público. Assim, Arlindo Pinto de Souza editou, inicialmente, os folhetos que no Nordeste já faziam grande sucesso. No entanto, ao começar a publicar os folhetos nordestinos com autoria expressa nos livros, Arlindo o fez sem nem sequer estabelecer contato com os poetas – e, portanto, sem lhes pedir autorização. Tal fato provocou, de imediato, a reação dos autores das obras, que foram até a capital paulista acompanhados dos seus advogados a fim de obter explicações (SOUZA, s. d.).

Rodolfo Coelho Cavalcanti, Manoel de Almeida Filho e outros poetas tiveram seus cordéis publicados sem a devida autorização. Ao encontrá-los em São Paulo, Arlindo buscava “acalmá-los”, explicando que aquela teria sido uma “tática” – utilizada, justamente, para conseguir contato com os autores e para que negociações fossem entabuladas. E, após pagar um valor sobre as obras já publicadas e comprar a propriedade de outras, o editor começava, de fato, a estabelecer vínculos, o que resultaria na construção de uma grande rede de comercialização e negociação. Assim, enquanto proprietário, ele buscava o crescimento e a ascensão de sua empresa; enquanto editor, inseria-se em um “circuito de comunicações” (DARNTON, 1990), com seus próprios interesses em relação à publicação e à comercialização dos livros.

É interessante ressaltar ainda que a maioria dos poetas desejava o pagamento dos direitos autorais em forma de exemplares dos folhetos, e não em dinheiro. Isso seria outro importante diferencial da editora: a Prelúdio pagava em até mil exemplares cada publicação, enquanto as editoras do Nordeste pagavam no máximo 200 a 300 folhetos pela propriedade. Nesse cenário, Arlindo Pinto de Souza começou a

4 Contudo, torna-se importante ressaltar que alguns cordéis publicados pela Editora Prelúdio ainda usaram inicialmente xilogravuras em suas capas, mas não mais como se utilizava no Nordeste. A impressão agora se dava por meio do offset, e o desenho não era mais feito na madeira da umburana. Apesar disso, poucos foram os folhetos editados na Editora Prelúdio que trouxeram ilustrações em xilogravuras. Ver, por exemplo: Almeida Filho, s. d.

conquistar o mercado nordestino. Além disso, o editor passou a estabelecer relações de compadrio com muitos poetas, a exemplo de Manoel de Almeida Filho, principal revisor da Luzeiro, que veio a se tornar padrinho de um dos seus filhos, como cita Ana Raquel Motta de Souza (s. d.).

Além de folhetos de cordel, a Prelúdio também publicava livros: modinhas populares sertanejas de artistas conhecidos; repertórios musicais de artistas como Roberto Carlos; livros para namorados, com dicas de namoro; livros de palpite de jogos; livrinhos eróticos, de autoria principalmente de Manoel de Almeida Filho, que assinava com um pseudônimo (Adam Fialho), entre outras publicações. Diversificava, assim, suas publicações. Essa era, segundo Arlindo, uma forma de equilibrar as vendas da empresa nos momentos de crise.

Esse fator deve ser destacado, pois ele vem a explicar, segundo Arlindo Pinto de Souza, a falência das editoras do Norte e Nordeste na crise que atingiu a edição de literatura de cordel nas décadas de 1960 e 1970. Ele acredita que, se as tipografias do Norte e Nordeste tivessem diversificado suas publicações, elas teriam conseguido superar a crise. Arlindo afirma:

Na minha opinião os editores do Nordeste deixaram de publicar justamente por isso, porque ali a linha era somente aquela: cordel. E aí a demanda caía, sofriam muito e acabaram parando. Eles fazem somente aquela linha, exclusivamente o cordel. Não diversificaram, como nós fizemos. Não é tanto modernizar, mas diversificar, fazer outros tipos de publicações, outras linhas. Assim, quando o cordel cai, porque as outras linhas que temos aqui são para outro público também, vai se balanceando com outro tipo de livro e aí dá para equilibrar. Eles, no Nordeste, não tiveram esta oportunidade. Não porque talvez não tivessem a visão. Talvez as circunstâncias financeiras impedissem. E então eles pararam de publicar o cordel. O cordel, lamentavelmente, vai se perder. (apud FERREIRA, 1995, p. 54).

Para Alindo, o que levou ao fechamento das editoras nordestinas não teria sido uma deficiência no tocante à modernização dos moldes de impressão, mas sim a falta de publicações em “outras linhas”. Além disso, atribui o fato não a uma questão relacionada ao que se poderia entender como uma “visão empreendedora”, mas sim, sobretudo, a questões financeiras.

MODERNIZAÇÃO EDITORIAL DO CORDEL: E AGORA?

A modernização realizada pela Prelúdio nos moldes editoriais da literatura de cordel não foi poupada de críticas por pesquisadores e jornalistas, que viram as mudanças como um verdadeiro mal à literatura de cordel. Joseph Luyten, em seu livro *A literatura de cordel em São Paulo* (1981), nos aponta algumas dessas críticas, feitas por grupos opostos ao “cordel industrial” produzido pela Prelúdio.

Manuel Diégues Júnior, em artigo publicado no ano de 1969, foi um desses primeiros pesquisadores a comparar as publicações da editora paulistana com as das tipografias do Nordeste, enfatizando as mudanças. Apoiando-se no estudo de Diégues Júnior, Edilberto Coutinho (1970) publica um ano depois, no *Correio da Manhã*, um artigo em tom bastante incisivo, com o título: “No assalto ao menestrel, o fim do cordel”. Segundo ele, os nordestinos estavam

[...] sofrendo um novo assalto do lazer industrial paulista: cantadores, trovadores, repentistas das feiras tradicionais, que tiveram suas produções impressas nas velhas e precárias folheterias, agora começam a ter seus folhetos editados em gráficas, com capas coloridas, “offset” e outros “melhoramentos”. Manoel Diegues Junior, o erudito pesquisador das raízes populares de nossa cultura, é quem denuncia o roubo. (COUTINHO, 1970 apud LUYTEN, 1981, p. 123).

Joseph Luyten elenca ainda a opinião do pesquisador francês Raymond Cantel, que ajuda a esclarecer as reações contra as mudanças. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* no ano de 1978, Cantel afirmou:

Uma editora paulista está imprimindo os livros em papel de melhor qualidade, sofisticando as capas que são impressas em policromia e, o que é mais grave, corrigindo os erros próprios do linguajar popular. Estão, enfim, transformando essas publicações em coisas acadêmicas o que é uma violenta descaracterização. (apud LUYTEN, 1981, p. 123).

Torna-se interessante o fato de que, para além dessas críticas, tenha havido, por outro lado, intervenções que saíram em defesa da editora paulista. Uma delas foi do poeta baiano Rodolfo Coelho Cavalcante, que, em 1976, posicionou-se da seguinte forma:

Não sabemos por que certos Jornalistas e Folcloristas do sul do País atacam sistematicamente a Editora Luzeiro Ltda. nas suas transações comerciais com os trovadores de Literatura de Cordel, no Nordeste, ou as suas próprias edições, assunto este que só interessa aos próprios Trovadores [...] Que os senhores Folcloristas ou Jornalistas façam as suas pesquisas e reportagens em torno das estórias romanceadas mas não intervenham nas bases comerciais entre os trovadores e sua editora que somente a eles interessa sua comercialização. (apud LUYTEN, 1981, p. 125).

Manoel de Almeida Filho, poeta e principal revisor da Editora Prelúdio até o ano de 1995, adentrou o cenário de debates afirmando não entender por que pesquisadores – “inclusive estrangeiros”, referindo-se a Cantel – estariam declarando que os cordéis produzidos pela Prelúdio não eram autênticos, por não utilizarem ou apresentarem “clichê de madeira, erros gráficos e ortográficos”. Além disso, enfatizava:

Será que esses pesquisadores são contra o progresso? Será que não veem que todas as publicações progrediram? Por que não a poesia popular brasileira? Ou esses senhores acham que

os poetas populares devem ser analfabetos e ignorantes para satisfazê-los?. (apud LUYTEN, 1981, p. 125-126).

Esse segundo grupo não se restringiu aos poetas acima citados. O proprietário da Prelúdio, Arlindo Pinto de Souza, entrou na discussão enfatizando que o problema não estava na sua editora, na modernização do seu produto: “Não vejo nada de criticável nisso...”, ressaltando que por conta da “apresentação” dos seus folhetos, os mesmos haviam se tornado os preferidos no Nordeste. Concluía afirmando que, para obter os folhetos da Prelúdio, os leitores preferiam “pagar o dobro do preço que pagam costumeiramente pelos cordéis produzidos no Nordeste” (apud LUYTEN, 1981, p. 126). Para Arlindo, assim como para os poetas que tinham obras publicadas pela Prelúdio/Luzeiro, a editora não era merecedora das críticas dos pesquisadores e jornalistas. Tais agentes saíram, assim, em sua defesa, entendendo o posicionamento dos críticos como retrógrado, folclorizante e intervencionista, algo que não interessava nem aos poetas, nem ao proprietário da empresa.

Joseph Luyten ainda destaca a preocupação de outros pesquisadores, a exemplo de Luiz Ernesto Kawall, que temia o desaparecimento da xilogravura como técnica de ilustração para os folhetos. Segundo a pesquisadora Rosilene Alves de Melo (2010), outros jornalistas, como Assis Tavares (1977), enfatizavam as críticas à Prelúdio/Luzeiro, observando a entrada das publicações dessa editora como uma “invasão” nos centros tradicionais de comercialização da literatura de cordel.

Diante disso, é importante enfatizar as relações de disputa travadas no campo da literatura de cordel em um momento em que o conceito do que era *fazer cordel* passava por mudanças, ressignificações e apropriações. Para o primeiro grupo, composto de jornalistas e pesquisadores, a Prelúdio constituía um verdadeiro “mal” ao mundo do cordel, principalmente em decorrência das mudanças editoriais que empreendeu, entre elas as capas coloridas e “outros melhoramentos”, apontados como “roubo” e “verdadeira descaracterização” do que deveria ser o cordel. Para Manuel Diégues Júnior, Edilberto Coutinho e Raymond Cantel, entre outros, a modernização promovida pela Editora Prelúdio representava um dano gravíssimo ao sistema editorial e ao próprio cordel. Tal grupo estava inserido em um campo que defendia a “originalidade” do cordel, sem alterações que modificassem sua “essência”.

Já para o segundo grupo, composto principalmente de poetas ligados à editora, era preciso mudar e aceitar a modernização, que adentrava outros setores industriais. Torna-se claro que para eles o cordel não deveria se prender às formas tradicionais de editar, ilustrar e imprimir.

As críticas realizadas à Prelúdio tornaram-se ainda mais enfáticas em meio à crise econômica que atingiu o sistema editorial da literatura de cordel nas décadas de 1960-1970, quando o aumento do preço do papel levou a um encarecimento dos folhetos. Além disso, a modernização do parque industrial, com a produção em grande escala, em menos tempo e melhor qualidade, aumentou a concorrência, o que fez com que grande parte das antigas tipografias e editoras fosse à falência (MELO, 2010). Esse último fator pareceu corroborar as críticas à Prelúdio por editores, jornalistas e pesquisadores – que a consideraram culpada pela crise.

No entanto, é necessário recordar que, na década de 1970, a própria editora passava pela mesma crise econômica que incidia sobre a indústria gráfica, tendo chegado a entrar em concordata. A empresa só retomou suas atividades em 1973, com o nome de Luzeiro Editora. Em 1995, foi vendida aos irmãos Nicoló, encontrando-se hoje ainda em atividade.

O que deve ser observado, para além do campo de disputas e tensões entre os agentes envolvidos nessa prática cultural, é o fato de que a entrada da Editora Prelúdio no campo da literatura de cordel teve grande importância, pois, mesmo tendo passado por problemas financeiros, pôde dar continuidade, de forma significativa, ao ramo da produção, divulgação e difusão da literatura de cordel no país.

CORDÉIS QUE “ATRAEM”

Um dos pontos alvo das críticas dirigidas à Prelúdio dizia respeito ao uso das imagens nas capas dos folhetos em policromia, técnica não utilizada no Norte e no Nordeste.

Ana Raquel Motta de Souza, no artigo “Editora Luzeiro: um estudo de caso” (s. d.), faz uma discussão sobre a editora, enfocando desde a sua entrada no mercado editorial até a sua venda para os irmãos Nicoló. Algumas entrevistas foram realizadas em seu trabalho. Dentre elas, a de Arlindo Pinto de Souza torna-se importante para a questão aqui elencada. Nela, Arlindo aborda a técnica das capas coloridas empregada pela Prelúdio/Luzeiro e sua procura pelo público. Além disso, relata uma situação, ocorrida em Aracaju, relativa à venda do cordel *O pavão misterioso*, na qual Manoel de Almeida Filho, interrogado por um leitor sobre qual seria o cordel verdadeiro, respondeu que os dois eram verdadeiros, mas o comprador ficava com o da capa colorida, porque “atraía mais”.

E, de fato, alguns autores, como Marlyse Meyer (1980) e Luli Hata (1999), ressaltam o fato de as capas coloridas terem a preferência do público leitor. Algumas questões discutidas pela antropóloga Candace Slater (apud HATA, 1999) para explicar essa preferência do público parecem-nos pertinentes, dizendo respeito à representação do “moderno e elegante” pelo público, bem como à durabilidade do folheto – já que os folhetos das tipografias do Nordeste eram feitos do efêmero papel-jornal. Em suma, pode-se afirmar que os cordéis produzidos na Prelúdio colocaram em disputa o “arcaico” e o “moderno”, o “antigo” e o “contemporâneo”, do ponto de vista tanto da estética das imagens quanto da durabilidade dos materiais.

ANTÔNIO SILVINO NAS IMAGENS DO CORDEL

As imagens no campo da literatura de cordel emergem como técnica e estratégia editorial no início do século XX. Antes das imagens em cores produzidas pela Editora Prelúdio, as técnicas de ilustração utilizadas pelas editoras e tipografias do Norte e Nordeste eram a zincogravura, a xilogravura e a fotografia. De acordo com o pesquisador Everardo Ramos (2008), o uso dessas técnicas de ilustração esteve associado ao espaço de “produção do impresso”. Ou seja, em cidades como Recife, que possuía setores gráficos mais “desenvolvidos”, utilizavam-se desenhos em zincogravuras e fotografias impressas. Já em cidades pequenas como Juazeiro do Norte recorria-se com frequência ao uso da xilogravura, técnica que foi predominante nessa cidade até meados do século XX enquanto ilustração para os folhetos de cordel (RAMOS, 2007).

O poeta e editor Leandro Gomes de Barros utilizava uma fotografia pessoal no interior dos folhetos como forma de garantir a autoria sobre os seus folhetos, que constantemente eram apropriados por outros poetas. Leandro Gomes de Barros, quando possuiu a Tipografia Perseverança, recorreu a alguns desenhistas que viviam no Recife para ilustrar os seus folhetos. Um dos primeiros folhetos de cordel a possuir uma imagem na capa aborda o tema do cangaço, na figura do cangaceiro Antônio Silvino. Por meio de uma xilogravura, o artista tornou o cordel um suporte não mais apenas escrito, mas também visual.

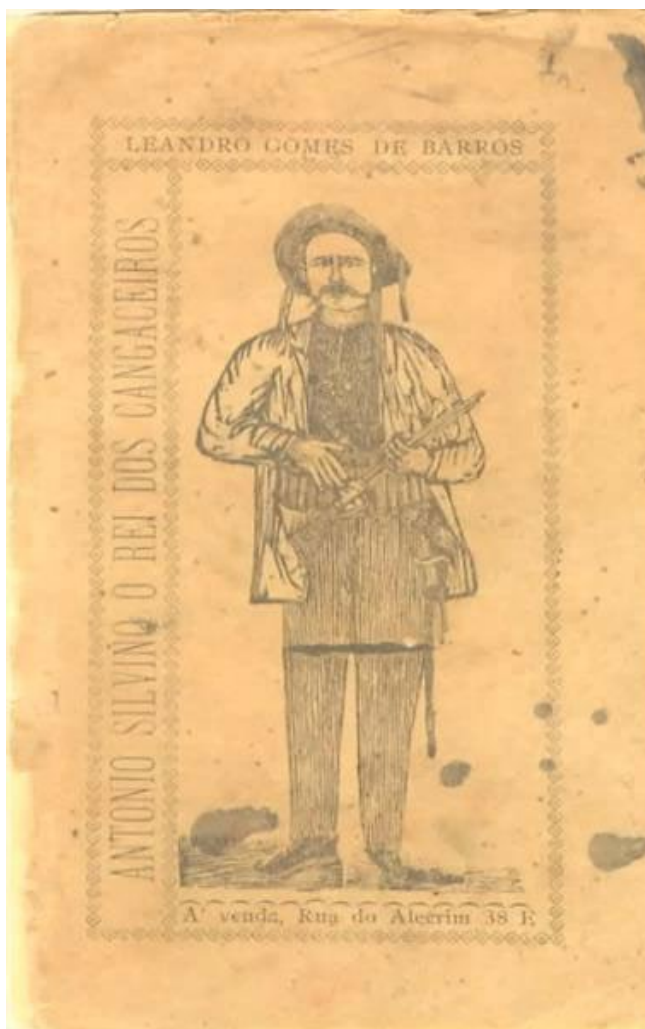


Figura 1 – Capa do folheto *Antonio Silvino o rei dos cangaceiros* (1910-1912), de Leandro Gomes de Barros. Fonte: Acervo FCRB

As imagens do cangaço na literatura de cordel prosseguem com a utilização de fotografias. O poeta e editor Francisco das Chagas Batista utilizava corriqueiramente retratos do cangaceiro Antonio Silvino nas capas dos folhetos editados na Popular Editora. Um de seus possíveis objetivos era tornar a figura do cangaceiro conhecida, facilitando, conseqüentemente, sua prisão.



Figura 2 – Capa do folheto *O interrogatório de Antonio Silvino* (1914-1915), de Francisco das Chagas Batista. Fonte: Acervo José Alves Sobrinho

Em Belém do Pará, no ano de 1914, o pernambucano Francisco Rodrigues Lopes fundou a Editora Guajarina, a primeira editora de folhetos do Norte do país. A Guajarina contribuiu de forma significativa para a produção e divulgação da cultura do cordel. Além disso, imagens começaram a ser empregadas nos seus folhetos. A xilogravura tornou-se, assim, um das técnicas de ilustração utilizadas por Francisco

Lopes. Em *A prisão do célebre Antonio Silvino e Antonio Silvino no cárcere*, um dos folhetos por ele publicados, observa-se a utilização de uma xilogravura representando o busto do cangaceiro, um pouco à moda de uma fotografia. A xilogravura vinha enquadrada em um *box*, mantendo o foco na representação do rosto do cangaceiro.



Figura 3 – Capa do folheto *A prisão do célebre Antonio Silvino* (s. d.), de Leandro Gomes de Barros. Fonte: Acervo José Alves Sobrinho

A PRODUÇÃO DE IMAGENS NA EDITORA LUZEIRO: ANTONIO SILVINO

Com o surgimento da Prelúdio, a estética do cordel passa por mudanças, dando continuidade à vertente das zincogravuras. Os desenhos em policromia colocavam os personagens envolvidos nas cenas de imagens em movimento – algo que se observa, por exemplo, no folheto *A vida criminosa de Antônio Silvino*, um dos primeiros cordéis editados pela Prelúdio.

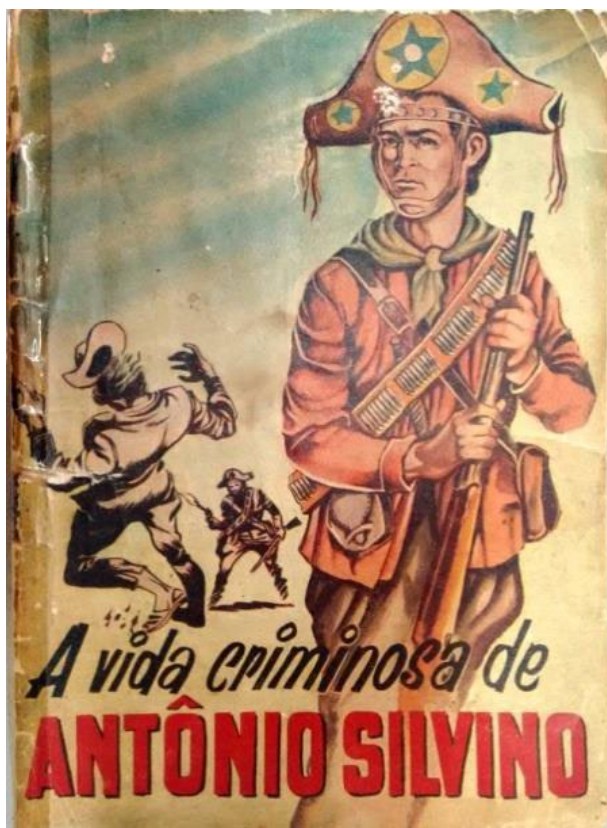


Figura 4 – Capa do folheto *A vida criminosa de Antônio Silvino* (1959), de Antônio Teodoro dos Santos, publicado pela Editora Prelúdio. Fonte: Acervo José Alves Sobrinho

De forma geral, a leitura das imagens está diretamente relacionada a outros suportes, como apontam Paulo Knauss (2006) e Boris Kossoy (1993). No caso da literatura de cordel, torna-se fundamental a leitura da narrativa do poema para a compreensão cultural e social da produção da imagem, bem como de seus aspectos formais. Nesse sentido, o diálogo estabelecido entre as linguagens visual e poética é necessário para a análise do *corpus* imagético inserido na capa de um cordel. Além disso, deve-se salientar que o emprego de uma imagem na capa de um cordel tem duas funções principais: primeiramente, ela parte de uma estratégia editorial com o intuito de tornar o folheto mais vendável e reconhecido pelo público; em segundo lugar, ela possibilita que o leitor reconheça de imediato a história – o que usualmente implicou a repetição ou quase repetição de determinadas imagens para diversas edições de um mesmo título, ou ainda para histórias com temas semelhantes.

A narrativa de *A vida criminosa de Antônio Silvino* aborda uma série de momentos da vida do cangaceiro: a sua entrada no cangaço motivada pelo assassinato do seu pai; os conflitos de Antônio Silvino com inimigos; o seu encontro com o diabo; a sua prisão e a “remissão” de sua vida de cangaceiro. Logo no início da narrativa, o poeta apresenta a morte do pai de Antônio Silvino pelo subdelegado do povoado onde ele e sua família moravam. Tendo procurado a justiça e não a encontrado, Silvino decide vingar a morte do pai.

A construção da imagem da capa aborda os primeiros momentos dessa narrativa, retratando o momento da prematura entrada de Silvino no cangaço. Os traços presentes em seu rosto expressam a tristeza do cangaceiro com a morte e a injustiça sofrida por seu pai, assim como a sua determinação em enfrentar o novo caminho a ser seguido. O segundo elemento da imagem diz respeito a um dos conflitos de Antônio Silvino: o seu confronto com um delegado que o perseguia, o qual é assassinado pelo cangaceiro. Esse assassinato marca, segundo o poeta, o momento em que Antônio Silvino torna-se um grande bandido, o rei dos cangaceiros. A elaboração da imagem objetivou, assim, sintetizar algumas cenas centrais do texto, tendo partido de uma escolha do editor e do autor da imagem.

Uma característica que diferencia as imagens produzidas pela Editora Prelúdio das utilizadas nas capas dos folhetos do Norte e do Nordeste é a imagem em uma dimensão tridimensional, explorando altura, largura e profundidade, ao que se soma a utilização da técnica da perspectiva, que nos leva a observar a imagem no plano sequência.

Por outro lado, os desenhos produzidos para os cordéis da Prelúdio/Luzeiro remetem para o diálogo com outro gênero, o das histórias em quadrinhos (HQs). A observação das imagens inseridas nas capas dos cordéis da Prelúdio revela características que mostram, talvez, uma tentativa de aproximação em relação às HQs – no entanto, observe-se que a tentativa posterior de inserção de “balões” nas histórias foi, como aponta Arlindo, um verdadeiro fracasso (SOUZA, s. d.; FERREIRA, 1995): como os leitores possuíam o costume de ler as histórias em determinada sequência, a novidade não foi bem-vinda. É importante destacarmos tais características, pois as

imagens da literatura de cordel dialogaram não apenas com as histórias em quadrinhos, mas também com os jornais e o cinema⁵.



Figura 5 – Capa de história em quadrinhos (1958) publicada na revista *Vida Juvenil*

⁵ As capas dos folhetos (figuras 5 e 6) estão disponíveis respectivamente em: <<http://sallesfanzineiro.blogspot.com/2010/12/as-aventuras-de-milton-ribeiro.html>> e em <<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/aventuras-no-cangaco-n-1/av431100/99090>>. Acesso em: 12 de julho de 2017.

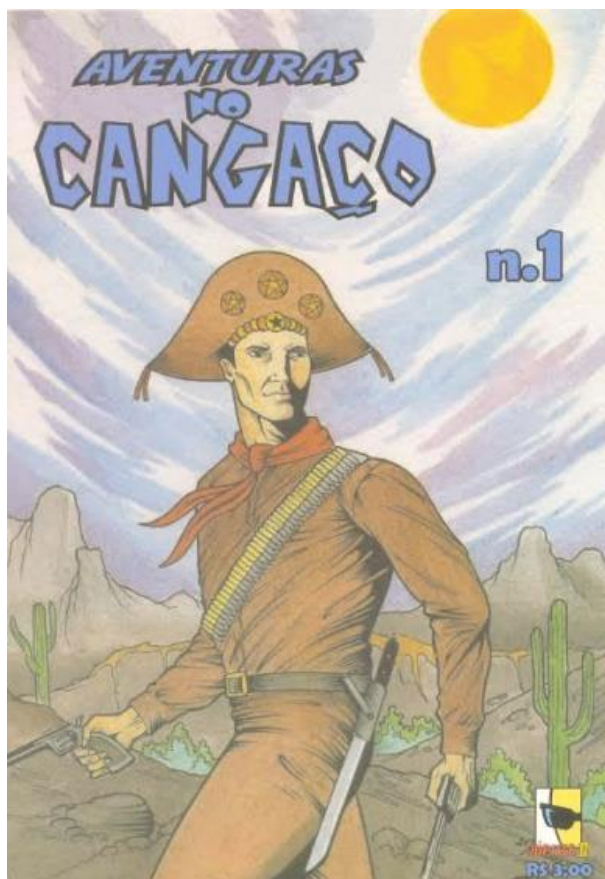


Figura 6 – Capa de uma reedição da história em quadrinhos *Aventuras do cangaço* (a primeira edição é de 1957)

No ano de 1980, foi republicado *A confissão de Antônio Silvino*, agora pela Luzeiro Editora. Ao contrário do folheto anterior, esse cordel apresenta um número maior de elementos visuais, que trazem outro sentido para a construção da imagem.

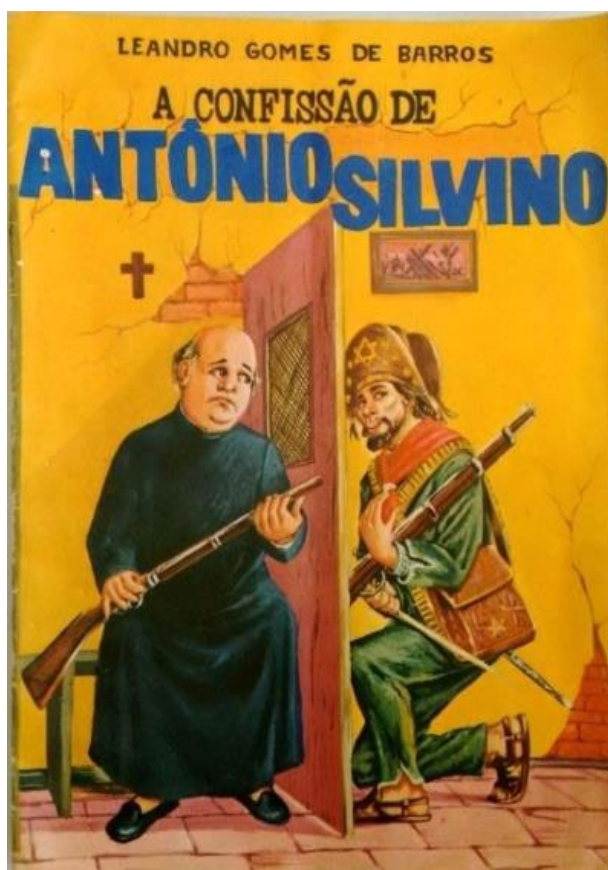


Figura 7 – Capa do folheto *A confissão de Antônio Silvino* (1980), de Leandro Gomes de Barros, publicado pela Editora Luzeiro. Fonte: Acervo José Alves

O Antônio Silvino agora representado expressa um sujeito um pouco mais velho que o anterior. Ele está se confessando – no que ilustra perfeitamente o título do folheto. A composição da imagem também sugere ao leitor uma peleja, uma disputa – observe-se, assim, adicionalmente, que o padre, tal como o cangaceiro, carrega uma arma – como acontece em muitos folhetos de cantorias, em que desafios são realizados. O título e algumas partes do poema também remetem a essa outra expressão cultural.

A narrativa do poema inicia-se com a aflição de Antônio Silvino por acreditar que não alcançaria o perdão divino diante de tantos crimes cometidos. O padre o aconselha a não entrar em desespero, argumentando que Jesus acolhia os pecadores, redimindo os seus pecados. O padre lembrava, então, o exemplo do perdão concedido a Dimas, o Bom Ladrão. Diante disso, o cangaceiro questiona como o perdão poderia ser alcançado por ele; o padre responde que a salvação poderia ser obtida se Silvino se recolhesse à prisão, entregando o seu armamento e todo dinheiro ao padre. O cangaceiro fica indignado com tais condições, principalmente a de deixar seu rifle

e seu dinheiro para a Igreja, e, em seguida, sugere que o padre dê conselhos para o bem e a caridade ao invés do que havia proposto. Assim, Silvino inicia uma série de críticas à Igreja Católica, algo que irrita profundamente o padre, que aconselha Silvino a dar adeus a sua salvação. Começa, então, um conflito mais aberto entre o cangaceiro e o padre.

Em um primeiro momento, o punhal é a arma sugerida pelo cangaceiro ao convidar e intimidar o padre para uma luta. Este aceita o convite, reagindo da mesma forma, ou seja, afirmando ser, dentro da Igreja, padre, mas, fora dela, um diabo. Tem início uma série de insultos, de ambos os lados. Em seguida, Silvino e o padre começam a usar rifles, que são logo substituídos por punhais. Depois de quatro longas horas de conflito, sem haver ganhadores, um cessar-fogo é solicitado pelo padre, que propõe o retorno à confissão do cangaceiro.

Depois da confissão dos crimes do cangaceiro, o padre diz que ele estaria perdoado se o deixasse vivo e se não voltasse a ter problemas com ele. Silvino aceita o perdão, mas não cessa suas críticas à Igreja e à formação clerical, esta sendo corrupta e preocupada mais com coisas mundanas do que com a salvação e a boa ação social. Com tal cena, o poema é finalizado.

A construção da imagem relaciona-se, assim, com a estrutura narrativa do poema. Contudo, ela assume também outras funções, pois interage com a memória coletiva e tem como objetivo fixar no leitor um determinado padrão imagético – ou ainda dialogar com um padrão já consolidado. Assim, ela caracteriza certo padrão que almeja ser aceito e/ou constituído na memória dos leitores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens problematizadas neste trabalho apontam para a importância de compreendê-las enquanto práticas culturais e sociais inseridas em suas temporalidades específicas – incluindo sua relação com as narrativas dos poemas. Por outro lado, as imagens do cordel podem ser entendidas como uma arte que transcende a denominada “cultura popular”, entrando em diálogo com outros suportes, gêneros e sujeitos. A cultura visual da literatura de cordel deve ser compreendida como uma produção relacionada a um espaço, envolta em uma “cultura material” atrelada ao seu contexto de “produção e reprodução” (MAUAD, 1996). As imagens ocupam agora não mais um lugar de ilustração, mas o de um constituidor de problemas, ideias e memórias sobre fatos e personagens.

Além disso, convém compreender que o campo editorial da literatura de cordel está imerso em um espaço de disputas e estratégias envolvendo lugares de poder e legitimação. Assim, Arlindo Pinto de Souza age dentro de um campo de interesses que circunscreve a produção editorial, inserindo-se em um “circuito de comunicações” que está diretamente constituído por procedimentos de produção, publicação,

venda e comercialização. Pode-se, portanto, compreender que “a palavra [imagem] impressa” não é “destituída de poderes” (CHARTIER, 2014, p. 115), mas repleta de intencionalidades e funções sociais e culturais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Histórias de cordéis e folhetos. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- ALMEIDA, José Américo de. Fragmentos de poesia sertaneja. Revista Era Nova, ano II, n. 28, João Pessoa, 1912.
- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. Folhetos: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro. 362f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 1979.
- ALMEIDA FILHO, Manoel de. *Gabriela*. São Paulo: Prelúdio, s. d.
- BARROS, Leandro Gomes de. A prisão do celebre Antônio Silvino. Belém: Guajarina, s. d.
- _____. *Antônio Silvino o rei dos cangaceiros*. Recife: s. ed., 1910-1912.
- _____. *O interrogatório de Antônio Silvino*. São Paulo: Editora Luzeiro, 1980.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *O interrogatório de Antônio Silvino*. Paraíba: s. e., 1914-1915.
- _____. *Cantadores e poetas populares*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952; São Paulo: Global Editora, 2006.
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa. Biblioteca S. Clemente. Coleção de Cordel. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=320>. Acesso em: dez. 2018.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Arlindo Pinto de Souza*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *A voz de um editor popular*. *Revista História*. São Paulo, n. 125-126, ago.-dez. 1991 a jan.-jul. 1992, p. 105-115. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18667/20730>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1999. Disponível em: <file:///C:/Users/ma/Downloads/Hata_Luli_M.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- _____. Representações de leitura nas capas dos folhetos de cordel. Projeto *Memória de Leitura*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio29.html>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ART CULTURA*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, p. 97-115.
- KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, janeiro/dezembro 1993, p. 1-169.

- KUNZ, Martine. *Rodolfo Coelho Cavalcante: poete populaire du Nord-Est brésilien*. Tese, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.
- LUYTEN, Joseph M. *A literatura de cordel em São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.
- _____. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014, p. 105-132. Editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/view/39008/23769>>. Acesso em: 4 mar. 2016.
- MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.
- MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- RAMOS, Everardo. *Escritores – ilustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular*. Encontro Regional da Abralic 2007 Literaturas, Artes, Saberes. São Paulo, jul./2007, p. 1-21.
- _____. *Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas*. S.l.: s. d., p. 285-309.
- ROMERO, Sílvio. (1888). *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTOS, Antônio Teodoro dos. *A vida criminoso de Antônio Silvino*. São Paulo: Prelúdio, 1959.
- SOUZA, Ana Raquel Motta de. *Editora Luzeiro: um estudo de caso*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/raquel.html>>. Acesso em: 23 maio 2015.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste, 1893-1930*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1978.

Capítulo 10

Jerônimo Soares – agulhas de gravar

Andréia de Alcantara

Mestre pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
E-mail: andalcantara@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3475-0737>

“O que há de peculiar na sua arte [de Jerônimo Soares] é a pureza, a ingenuidade, que nem mesmo a vida numa metrópole como São Paulo, tão distanciada do seu ambiente primitivo, conseguiu matar” (HOMERO SENNA apud JOSÉ, 1998¹).

Axilogravura ocupa um espaço significativo na produção artística popular no Brasil – espaço que ultrapassa suas origens, antes em favor exclusivamente da ilustração dos folhetos de cordel e hoje, de forma independente, ocupando seu lugar nas galerias e museus. Segundo Maria Alice Amorim (2004), os folhetos que antes tinham como centro de produção a Região Nordeste, com as correntes migratórias, acabaram se estabelecendo em todo o Brasil.

¹ Em fevereiro de 1998, data da publicação de *Chapéu de Couro*, Homero Senna era diretor do centro de pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Destacaremos neste artigo as xilogravuras de Jerônimo Soares, como se tornam independentes dos cordéis e como o artista se apropria de novas ferramentas, fabricadas por ele mesmo, para a produção de sua obra utilizando objetos de refugo que ele encontra nas proximidades de sua casa em São Paulo.

Jerônimo é da Paraíba, nascido em Esperança, em 1935, e é filho do cordelista José Soares conhecido como poeta-repórter (Figura 1). Aos 12 anos, foi morar com o pai no Recife. Como os gravuristas moravam distante da capital, José Soares pediu ao filho para produzir uma gravura. Segundo o próprio artista, a capa que então realizou não vendeu uma cópia sequer. Isso não o desanimou. Jerônimo produziu posteriormente uma centena de gravuras, principalmente para as capas dos folhetos de seu pai. Algumas delas, já da década de 1970, estão presentes no Acervo de Literatura Popular em Verso, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Dentre os 9 mil folhetos do acervo, estão 107 exemplares de autoria de José Soares; desses, 16 cordéis têm em suas capas gravuras de Jerônimo. As datas de publicação variam entre 1974 e 1975, e os cordéis com datação indeterminada foram doados antes de 1978.



Figura 1 – José Soares (1914-1981), foto revista *Veja*, 11 de maio de 1977

W



O boi "Roberto Carlos" que dá leite, em Carpina!, s. d. Doado em 1975 por Orlando da Costa Ferreira



Pega "ladrão", 1975. Doação Edson Pinto da Silva



Grande debate de José Soares com Bernardino de Sena – sobre o divórcio, s. d.



O menino que nasceu com a cabeça nas costas, 1975



A mulher que matou o marido de "xifre", 1974



A mulher que deu a luz a um Satanaz, 1975



Figura 2 – Cordéis de José Soares, com capas de Jerônimo Soares, pertencentes à Fundação Casa Rui de Barbosa

A década de 1950, época em que um sem-número de migrantes se desloca para as grandes cidades fugindo das secas do Nordeste, é o momento em que Jerônimo Soares também migra. Na bagagem, a experiência que teve com o pai. O destino: São Paulo.

Joseph Maria Luyten (1981, p. 8), ao falar desse período, tendo como foco de pesquisa os poetas do cordel vindos para São Paulo, coletou uma série de folhetos que exprimiam, segundo ele, “um apego nostálgico ao tradicional e uma reação à necessidade de adaptar-se a um mundo novo, sempre enigmático”. E continua: “esta

literatura, apesar de ser produzida em São Paulo, não deixa de ser nordestina”. O autor justifica sua afirmação baseando-se na interpretação de um poeta-cantador e adotando o prisma de sua cultura de origem.

Uma análise semelhante pode ser feita a partir das xilogravuras de Jerônimo. Segundo Gilmar de Carvalho, a xilogravura, na época de sua inserção no cordel, teria sido fundamental para a fusão de texto e imagem, constituindo uma tradução visual da história, que condensa seus elementos mais fortes. Ao nos atermos à obra produzida pelo artista em 2004, *Passeio na favela*, podemos observar tanto o jogo entre as tendências conservadoras de representação de suas origens nordestinas quanto as forças que atuam no sentido da mudança, citadas por Luyten, como a construção narrativa da imagem descrita por Carvalho.



Figura 3 – *Passeio na favela*, de Jerônimo Soares, 43 x 33 cm, xilogravura, 2004

Tanto Luyten quanto Carvalho afirmam que a literatura de cordel tem seu apogeu até a década de 1970; após esse período, há o apontamento de seu declínio. A esse fato, Carvalho elenca uma série de fatores como: o processo de industrialização do Nordeste, no final da década de 1950, onde as tradições, como o cordel, eram tidas como “atrasadas”; o processo de migração, em 1958, devido à forte seca na região; a presença da televisão, a partir do início dos anos 1960, acentuando as mudanças das formas de sociabilidade do interior; o aumento do custo do papel, devido à inflação, desestabilizando as editoras populares, provocando inclusive a desativação de muitas delas; e a morte do principal representante da criação dessas editoras, José Bernardo da Silva, que, por sua personalidade centralizadora e, sobretudo, pela importância de sua tipografia, provocou uma forte crise na indústria impressora.

Luyten, por sua vez, acrescenta que na década de 1970, com a evidente diminuição da produção impressa dos folhetos, muitos jornalistas, intelectuais e pesquisadores passam a se interessar pelo fenômeno, garantindo o ressurgimento do cordel segundo um novo molde, passando a se dirigir não somente ao homem do povo, como também às elites.

A xilogravura também segue esse novo molde. Luli Hata, na dissertação de mestrado *O cordel das feiras às galerias*, afirma que pesquisadores entusiastas como Théo Brandão foram os responsáveis por divulgar a técnica, destacando a qualidade das xilogravuras nas capas, tornando-as assunto de análise para muitos desses estudiosos (HATA, 1999).



Figura 4 – Jerônimo Soares em exposição no Museu de Arte Popular de Diadema (MAP), Ofício Arte, 2011. Foto: Andréia de Alcantara

Em meio a esse contexto, Jerônimo, em 1968, muda-se para Diadema, cidade onde mora desde então. Na época, e por mais de uma década, seu ponto de referência para apresentação de seu trabalho foi a feira de artesanato da Praça da República. Lá, tornou-se um xilogravador conhecido, e seus trabalhos passam a ser publicados em uma série de países, como Suíça, Estados Unidos, Japão, Inglaterra, França, Canadá e Portugal, passando seu nome a figurar em uma série de reportagens em jornais e revistas brasileiras. O artista afirma que o fato de seu nome aparecer nos meios de comunicação sempre o incentivou. “Meu nome começou a aparecer nos livros e jornais. Achei interessante aquilo, sabe? Gostei! E hoje, [70 anos depois] eu estou aqui”².



Figura 5 – Jerônimo Soares, na década de 1970, quando vendia suas xilogravuras na Praça da República. Foto: acervo do artista

² Entrevista concedida pelo artista para este artigo no dia 16 de maio de 2017.



Figura 6 – O artista em visita à França, onde participou da exposição *Accrochage Printemps*, em Montreuil, 2008. Foto: Andréia de Alcântara

Apesar do reconhecimento, uma coisa o incomodava: ele queria que sua obra se diferenciasse da dos demais artistas.

Ariano Suassuna, no artigo “A xilogravura do Nordeste”, escrito para o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 1969, aponta uma série de características e singularidades da xilogravura popular que podem nos ajudar a vislumbrar essas semelhanças percebidas por Jerônimo e, posteriormente, quais dessas características foram transformadas até se tornarem determinantes para a identificação de sua obra. Suassuna cita primeiramente a falta de dúvidas e hesitações na produção da gravura; o traço vigoroso e tosco contornando as figuras; as grandes zonas chapadas de negro em violento contraste com os espaços brancos; a composição simples, quase sempre simétrica; o real transfigurado pela imaginação criadora; a presença de personagens e não de pessoas da realidade cotidiana; e, finalmente, as figuras monstruosas e fortes, saídas da imaginação “alucinada e mística do povo nordestino” (SUASSUNA, 1969).



Figura 7 – Capa de cordel de Jerônimo Soares, década de 1960

Essas características, presentes inicialmente também nas obras de Jerônimo, foram em parte mudadas à medida que o artista passou a explorar, de maneira diferenciada, o fundo de suas gravuras, rompendo com os grandes espaços em branco. Jerônimo também abandona as composições simples e simétricas, apresentando uma complexidade bastante peculiar. São essas duas características, em especial, que tornam hoje sua obra reconhecida.

Para que essas especificidades pudessem surgir, considerando que as ferramentas à venda no mercado não correspondiam às suas expectativas, a solução foi produzir suas próprias ferramentas, tornando assim o fazer parte cada vez mais integrante em sua obra.

São de 1977 suas primeiras matrizes costuradas com agulhas (figura 8). A princípio, pode parecer estranho pensarmos no termo “costurar” para designar a execução de uma gravura em madeira, principalmente se vêm à mente agulhas de costura à mão, caracterizadas por seus movimentos cuja linha nos faz pensar em circularidade. Porém, se considerarmos o modo como as máquinas elétricas de costura movimentam suas agulhas, principalmente quando estão programadas para o bordado – caracterizado por movimentos de ir e vir pontuado, contínuo e para várias direções –, a estranheza se desfaz. Considerando ainda que essas máquinas possuem agulhas duplas que traçam mais de um ponto ao mesmo tempo, recurso também utilizado pelo artista, torna-se mais fácil estabelecermos uma comparação (figura 9).



Figura 8 – Ferramentas elaboradas por Jerônimo para o corte da madeira. Foto: Andréia de Alcantara



Figura 9 – Base de apoio das agulhas de máquina. Na parte superior da imagem, ferramentas elaboradas por Jerônimo; na inferior, Jerônimo Soares em uma demonstração do modo de execução de seu trabalho. Foto: Andréia de Alcantara

Se imaginarmos em um suporte mais espesso, o couro, por exemplo, onde as cisões da agulha são tão aparentes quanto a linha que une seus pontos, e se pensarmos

nas ferramentas de acabamento artesanal desse processo, faz sentido compará-las às ferramentas de Jerônimo, tornando-se ainda mais efetiva a semelhança entre o “gravar” e o “costurar madeira” (figuras 10 e 11).



Figura 10 – Ferramentas elaboradas por Jerônimo para o corte da madeira. Foto: Andréia de Alcantara



Figura 11 – Ferramentas elaboradas por Jerônimo para o corte da madeira. Foto: Andréia de Alcantara

Apesar de o artista afirmar não conhecer essas ferramentas, tanto as agulhas para a costura manual quanto os dispositivos de acabamento do couro guardam muitas semelhanças com as agulhas e goivas de Jerônimo.

O importante para esta análise é assumirmos, como faz o artista, que suas ferramentas são agulhas e, como tais, bordam ponto por ponto a madeira e, segundo

Ricardo Amadasi (2004, p. 2), “deslizam e cortam a madeira como se estivessem tecendo uma manto, costurando uma narrativa do imaginário popular nordestino”.

Com isso, o fundo de suas imagens, tradicionalmente liso, vai ganhando tanta força quanto suas figuras, complementando-as, ampliando as possibilidades estéticas em sua obra. As texturas vão aos poucos ganhando espaço e estabelecendo tons de cinza, em oposição aos contrastes bruscos entre preto e branco das gravuras anteriores.



Figura 12 – *Pavão viajante*, de Jerônimo Soares, 43 x 33 cm, 1978

Quero ver minha mãe é um exemplo dessa ampliação de possibilidades estéticas. O tema, que retorna de tempos em tempos ao imaginário do artista e que nomina vários de seus trabalhos, ilustra um percurso retrospectivo de suas mudanças gráficas.



Figura 13 – *Quero ver minha mãe*, de Jerônimo Soares, 32 x 43 cm, 2003



Figura 14 – *Pavão viajante*, de Jerônimo Soares, 43 x 33 cm, 1978



Figura 15 – *Quero ver minha mãe*, de Jerônimo Soares, 43 x 33 cm. Acervo Museu de Arte Popular de Diadema (MAP), 2005

Dessa vez, além das peculiares texturas já conquistadas e aperfeiçoadas, as imagens ganham uma paleta repleta de cores.



Figura 16 – *Quero ver minha mãe*, de Jerônimo Soares, 43 x 33 cm. Acervo MAP, 2005

A introdução de cor na xilogravura popular não é novidade. Ela aparece já na década de 1980 nas obras de J. Borges (figuras 17 e 18) e também nas obras de outros artistas, como Marcelo Soares, meio-irmão de Jerônimo.

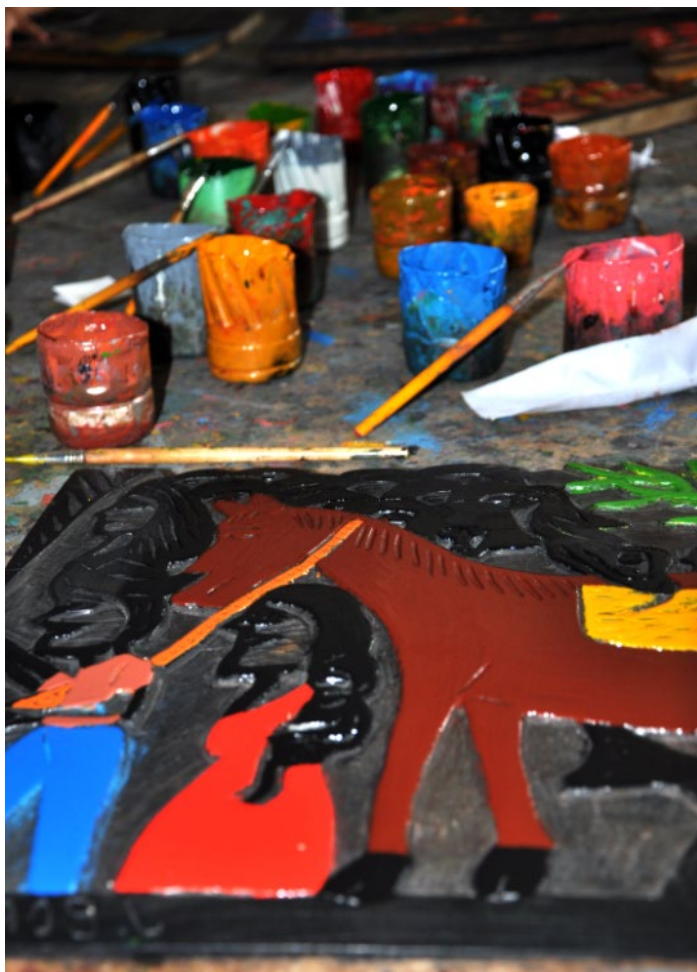


Figura 17 – Matriz sendo entintada, Ateliê J. Borges, abril de 2017. Foto: Andréia de Alcantara



Figura 18 – *O bicho de sete cabeças*, de José Francisco Borges, 66 x 48 cm. Acervo MAP, 2007

No caso dos trabalhos de J. Borges e dos demais artistas que utilizam a cor, as áreas coloridas podem ser divididas por grandes áreas brancas, quando não, por espaçamentos lineares, permitindo que as áreas de uma mesma matriz, com auxílio de um pincel, possam ser coloridas e impressas em uma só etapa. Essa maneira por si só já apresenta diferenças em relação ao processo convencional de produção de gravuras coloridas, que propõe a produção de matrizes separadas para cada cor.



Figura 19 – Matriz de *O bicho de sete cabeças* – fase de escavação da madeira. Ateliê J. Borges, abril de 2017. Foto: Andréia de Alcantara

Colorir cada área na obra de Jerônimo a partir do uso de uma ou outra maneira de gravar descritas acima seria improvável. Com a preocupação de manter os mesmos padrões de textura de suas imagens em preto e branco, e para que cada uma dessas áreas pudesse receber uma cor diferente, de modo que uma cor não interferisse na outra, a solução foi separar cada uma das áreas de texturas, tornando-as pequenas peças recortadas, algumas delas com uma área pouco maior que dois centímetros. O primeiro passo foi a substituição da madeira, o pinho de 2 cm por pinho amarelo de 3 mm, facilitando o recorte. Nele o artista produz seu desenho e introduz suas texturas. O segundo passo se caracteriza por dividir em pequenas peças as áreas da imagem já desenhadas. Uma vez que os arcos de serra disponíveis no mercado limitam o movimento do corte, houve a necessidade da produção de um arco específico.



Figura 20 – Detalhe do corte das pequenas peças para a matriz *Santa Ceia*, maio de 2017. Foto: Andréia de Alcantara

Confeccionado com peças de refugo, seu arco de serra tem sua estrutura de aço e hastes de alumínio. Cada uma das hastes é feita em duas partes, unidas por guias plásticas que permitem seu ajuste de profundidade. O manuseio do arco é feito por uma manopla plástica que também permite ajustes. Jerônimo também adaptou seu posto de trabalho, introduzindo à sua mesa uma base giratória que lhe permite, além de melhor posicionamento ergonômico, as facilidades de encaixe da matriz para cortes mais precisos. Além do arco, Jerônimo também adaptou seu posto de trabalho, introduzindo à sua mesa uma base giratória que lhe permite, além de melhor posicionamento ergonômico, as facilidades de encaixe da matriz para cortes mais precisos (figuras 21 e 22). O resultado é um jogo de pequenas matrizes unidas em um só conjunto. *Quero ver minha mãe*, por exemplo, tem em seu conjunto 60 pequenas peças (figura 16).



Figura 21 – Arco de serra confeccionado por Jerônimo, maio de 2017. Foto: Andréia de Alcantara



Figura 22 – Matriz *Santa Ceia* – fase de corte das peças da matriz colorida, maio de 2017. Foto: Andréia de Alcantara

Em princípio, as partes fixas são entidades de preto, e cada uma das outras peças móveis é entintada separadamente e reposicionada. O conjunto de pequenas matrizes então é colocado na prensa para a impressão de uma só vez. Na hipótese da produção de uma nova cópia, o processo é retomado seguindo pacientemente as etapas acima descritas, entintando-se novamente, uma a uma, as peças desse complexo quebra-cabeças.



Figura 23 – Jerônimo Soares em encontro com os professores da rede municipal de Diadema, MAP, 28/6/2011. Foto: Andréia de Alcântara



Figura 24 – Detalhe da matriz *Gira Mundo*, 2010. Foto: Andréia de Alcântara



Figura 25 – Detalhe da matriz *Gira Mundo*, 2010. Foto: Andréia de Alcantara

Esse novo processo garantiu ao artista a conquista do Pr mio Mais Cultura de Literatura de Cordel – Edi o Patativa do Assaré, organizado pelo Ministério da Cultura (MinC), e do pr mio Proac, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que possibilitaram ao artista a produ o do livro *Na ponta da agulha* e aporte financeiro para a produ o de dez matrizes coloridas, além de sua divulga o em escolas e uma exposi o itinerante de título *Todas as cores do mundo*.

Podemos concluir, a partir das palavras de Carvalho, que “não se pode falar da prevalência da arte sobre o engenho, estando a habilidade manual a serviço de um projeto que implica na criatividade” (CARVALHO, 1995, p. 148).

O que analisamos até agora faz com que possamos afirmar que a forma estética realmente não   aut noma na arte popular, ela estabelece diálogo direto com as possibilidades e margens do fazer, permitindo melhor resultado est tico para a gravura.

Carvalho continua: a “xilo para eles [gravadores populares] é uma forma de expressão e um ofício que precisa ser mantido, porque subvertem a tradição, avançam na sintonia com nosso tempo e dão ou tentam dar conta das perplexidades, crenças e anseios de nós que vivemos este tempo” (CARVALHO, 1995, p. 157).

Jerônimo Soares, hoje aos 82 anos, 70 deles no ofício da gravura, nos mostra como essa capacidade de se expressar e de trabalhar estão interligadas. Não é por acaso que ele chama suas gravuras de “meus trabalhos”. O artista conhece seu caminho, e cada etapa de sua viagem é mais uma experiência na bagagem, mais um marco no caminho trilhado de Esperança até aqui. Seu processo de produção não se intimida por se mostrar, por se colocar tão importante quanto a obra acabada, por se colocar como parte integrante indivisível de sua obra.

REFERÊNCIAS

- ACERVO DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Cordéis de José Soares*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoseSoares/joseSoares_acervo.html>. Acesso em: 25 maio 2017.
- AMADASI, Ricardo. Jerônimo Soares. In: AMADASI, Ricardo (Org.). *Mestre Jerônimo, a poética fantástica na xilogravura*. São Paulo, Public Gráfica e Editora, 2004, p. 2-3.
- AMORIM, Maria Alice. Cordel, literatura do povo. *Continente Documento*, Recife, ano 2, n. 24, ago. 2004, p. 22-25.
- CARVALHO, Gilmar. Xilogravura: os percursos da criação popular. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 39, 1995, p. 143-158. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72075/75314>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- _____. Vozes e letras do cordel. *Revista CULT*, [s.n], n. 54, jan. 2002, p. 43-63.
- HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*, 215p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/tese20.html>>. Acesso em: 1 jun. de 2017.
- JOSÉ, Severino. Jerônimo Soares: xilógrafo nordestino. *Chapéu de Couro*, Vicente de Carvalho e Guarujá, 19 a 25 de fev./1998. Disponível em: <<http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=48384&Pesq=>>>. Item 23/35. Acesso em: 2 jun. 2017.
- LUYTEN, Joseph Maria. *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*. São Paulo: Loyola, 1981.
- OBEID, Cesar. *Cordel em homenagem a Jerônimo Soares*. Diadema, 2004. Disponível em: <http://teatrodecordel.com.br/cordel_jeronimo.htm>. Acesso em: 5 maio 2017.
- SUASSUNA, Ariano. Axilogravura do nordeste. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 9 de nov. de 1969. Disponível em: <<http://docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=48384&Pesq=>>>. Itens 4/35 e 5/35. Acesso em: 5 maio 2017.

Capítulo 11

A comunidade nordestina no contexto urbano pelo olhar de Patativa do Assaré

Renata de Carvalho Nogueira

Mestre pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

E-mail: renata.carvalho.nogueira@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-1967-7321>

PATATIVA DO ASSARÉ: O POETA SOCIAL

A expressão “cultura popular”, sinônimo de cultura do povo, refere-se a uma prática própria de grupos subalternos da sociedade, sendo, então, definida como aquela “criada pelo povo e apoiada numa concepção do mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura ‘erudita’, porém, mantendo sua identidade” (AYALA; AYALA, 1987, p. 41).

Entende-se ainda que a cultura popular só pode ser interpretada por oposição à “cultura erudita” e à “cultura de massa”, ou seja, constitui-se a partir do confronto entre sistemas culturais: “a cultura popular só se torna compreensível quando relacionada com a dominação e com o conflito entre grupos sociais” (AYALA; AYALA, 1987, p. 42).

A cultura do povo deve ser analisada dentro de um processo social mais amplo, considerando seus vínculos com as condições de existência e com os interesses de seus produtores e de seu público, tido como um segmento específico da sociedade. Essas manifestações populares constituem-se como formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das relações sociais de dominados e subalternos, isto é, grupos submetidos à hegemonia das classes dominantes.

Nesse contexto, insere-se o poeta e também camponês Patativa do Assaré, reconhecido como um dos principais representantes da cultura popular nordestina. Antônio Gonçalves da Silva nasceu no dia 5 de março de 1909, no sítio dos pais, localizado na Serra de Santana (pequeno povoado a 18 quilômetros do centro de Assaré, no interior do Ceará). Como filho do casal de agricultores Pedro Gonçalves da Silva e Maria Pereira da Silva, o poeta viveu em meio às pequenas propriedades rurais e, assim como outros muitos, sobreviveu através do trabalho da roça realizado em condições primitivas. Portanto, o poeta dividiu sua vida entre o trabalho no campo, meio de subsistência tradicional para os habitantes daquela localidade, e a composição dos versos que superaram as fronteiras do sertão.

Acreditava-se que estaria reservado a ele um destino semelhante ao de seus pais, isto é, a agricultura de subsistência e um baixo nível de escolaridade. Entretanto, a esse futuro modesto se contrapôs o sucesso que tornou Patativa do Assaré um mito na cultura popular. Apesar de viver nas mesmas condições de vida básicas da classe camponesa, manuseando as ferramentas agrícolas na lida da roça para extrair os recursos para a própria subsistência, Patativa se revelou ao mundo como notável poeta popular pelo valor estético e social de sua obra.

Antônio Gonçalves, nome de batismo, tornou-se Patativa do Assaré, nome artístico, por analogia a uma ave canora muito comum na região do Cariri, e o patronímico, por sua vez, transformou-se em sobrenome da *persona* poética. A força de sua poesia decorre do vínculo existente entre o poeta, o sertão e o humilde caboclo. Seu canto nasce do cotidiano marcado pelo labor e pela fé. O carinho dos sertanejos pelo poeta e os cordéis escritos em sua homenagem são provas de que ele se tornou um personagem-chave do panteão nordestino.

A produção patativiana está distribuída em cinco livros de poesia: *Inspiração nordestina* (1956), *Novos poemas comentados* (1970), *Cante lá que eu canto cá* (1978), *Ispinho e fulô* (1988) e *Aqui tem coisa* (1994); três discos, nos quais recita seus poemas; diversos cordéis e algumas músicas gravadas por cantores, como Luiz Gonzaga e Fagner. A sua poética foi estudada em centros acadêmicos no Brasil, na França e na Inglaterra. Além do reconhecimento como o maior poeta popular do Nordeste, o poeta recebeu inúmeros títulos honoríficos, dentre os quais doutor honoris causa e Cidadão Cearense.

Patativa do Assaré contribuiu para a valorização da cultura popular, subvertendo o juízo recorrente de que as culturas do povo seriam inferiores, exóticas ou pitorescas. Desse modo, os estudiosos têm comparado o poeta matuto a nomes canônicos da cultura erudita, notadamente, Guimarães Rosa, por buscar a beleza e o valor de sua cultura sertaneja: “Enquanto Rosa é um autor de fina cultura erudita, que olha com amor e respeito para a cultura do sertão, dialogando seriamente com ela, Patativa é o artista formado pela cultura popular que olha e dialoga com a cultura erudita” (LOPES, 2003, p. 11).

Os versos patativanos são marcados por uma dualidade de discursos; o poeta se vale ora da norma padrão, ora da chamada “linguagem matuta”, isto é, da língua utilizada pelo caboclo nordestino. Essa polaridade revela, simbolicamente, a luta de classes de que Patativa do Assaré sempre buscou conscientizar seu povo. Logo, a poética desse sertanejo é marcada pela reivindicação de mudanças e busca pela igualdade social: “as idiosincrasias que compõem o artista são muitas, incluem-se nelas o trânsito entre a norma padrão e as variações da linguagem, o registro contundente das ações políticas dos atores sociais, além do tom educativo de sua obra” (AGUIAR; CONTE, 2013, p. 96).

Vale enfatizar que poucos poetas sertanejos receberam tanta atenção quanto Patativa do Assaré. Como bem avaliou Paulo César Lopes, Patativa do Assaré não se revela um gênio isolado, perdido na pobreza sertaneja, mas um filho desse sertão e dessa cultura, fazendo de sua obra uma síntese de sua gente (LOPES, 2003, p. 12-13). O poeta insiste na observação e na experiência como base do conhecimento autêntico do sertão e afirma que o assunto de sua obra é a verdade, assumindo-se como intérprete da beleza, do sofrimento e dos sonhos do homem do campo. Para o poeta caboclo, literatura não é somente beleza, mas também denúncia, logo, deve se constituir como expressão artística e ainda representar a visão de mundo do intelectual: “Ele [o poeta] deve empregar a sua lira em benefício do povo, em favor do bem comum. Ele deve empregar a sua poesia numa política em favor do bem comum, uma política que requer os direitos humanos e defende o direito de cada um” (ASSARÉ, in: CARIRY; BARROSO, 1982, p. 52).

Patativa do Assaré se definia como um “poeta matuto”, cujos versos eram compostos em uma linguagem compreensível para seus pares. Patativa considerava-se, assim, portavoza de todos aqueles econômica e socialmente excluídos, declarando-se: “Eu sou um caboclo roceiro que, como poeta, canto sempre a vida do povo. O meu problema é cantar a vida do povo, o sofrimento do meu Nordeste” (ASSARÉ, 2005, p. 17).

Patativa do Assaré assume o seu pertencimento a uma classe social e faz de sua poesia arma simbólica para despertar o engajamento de seu povo. Desse modo, a poética funcionaria como um “grito de alerta” que mobilizaria aqueles que não se davam conta das injustiças e das desigualdades:

Meus poemas são assim, porque eu sou muito revoltado contra a injustiça. Sempre fui. Agora, sei respeitar os donos do poder. Eu não vou afrontar ninguém coisa nenhuma. Tanto é assim que minha poesia é assim dentro desse tema do povo. É assim como um grito de alerta,

apresentando o estado da vida aqui... ali na... classe pobre, né?. (ASSARÉ, in: CARIRY; BARROSO, 1982, p. 61).

Patativa do Assaré “fez dos noventa e três anos de sua vida um longo poema épico sobre a terra, o trabalho, e as condições de vida de sua (nossa) gente” (CARVALHO, 2002, p. 3). Como poeta matuto da cultura popular, destaca-se, sobretudo, pelo trabalho com o homem simples e anônimo do sertão, o qual, muitas vezes, em virtude das intempéries climáticas e do latifúndio, abandona seu “torrão natal e amado” e parte para o Sul do país. Nesse contexto insere-se o poema mais conhecido de Patativa do Assaré, “A triste partida”, o qual dialoga com diversos outros de sua obra poética.

ANÁLISE DO POEMA “A TRISTE PARTIDA”

1 Setembro passou, com outubro e novembro
2 Já tamo em dezembro.
3 Meu Deus, que é de nós?
4 Assim fala o pobre do seco Nordeste,
5 Com medo da peste,
6 Da fome feroz.

7 A treze do mês ele fez a experiência,
8 Perdeu sua crença
9 Nas pedra de sá.
10 Mas nôta experiência com gosto se agarra,
11 Pensando na barra
12 Do alegre Natá.

13 Rompeu-se o Natá, porém barra não vêio,
14 O só, bem vermêio,
15 Nasceu munto além.
16 Na copa da mata, buzina a cigarra,
17 Ninguém vê a barra,
18 Pois barra não tem.

19 Sem chuva na terra descamba janêro,
20 Depois feverêro,
21 E o mêrmo verão
22 Entonce o rocêro, pensando consigo,
23 Diz: isso é castigo!
24 Não chove mais não!

25 Apela p’ra maço, que é o mês preferido
26 Do Santo querido,
27 Senhô São José.

28 Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,
29 Lhe foge do peito
30 O resto da fé.

31 Agora pensando segui ôtra tria,
32 Chamando a famia
33 Começa a dizê:
34 Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,
35 Nóis vamo a Sã Palo
36 Vivê ou morrê.

37 Nóis vamo a Sã Palo, que a coisa tá feia;
38 Por terras aléia
39 Nóis vamo vagá.
40 Se o nosso destino não fô tão mesquinho,
41 Pro mêrmo cantinho
42 Nóis torna a vortá.

43 E vende o seu burro, o jumento e o cavalo,
44 Inté mêrmo o galo
45 Vendêro também,
46 Pois logo aparece feliz fazendêro,
47 Por pôco dinhêro
48 Lhe compra o que tem.

49 Em riba do carro se junta a famia;
50 Chegou o triste dia,
51 Já vai viajá.
52 A sêca terrive, que tudo devora,
53 Lhe bota pra fora
54 Da terra natá.

55 O carro já corre no topo da serra.
56 Oiando pra terra,
57 Seu berço, seu lá,

58 Aquele nortista, partido de pena,
59 De longe inda acena:
60 Adeus, Ceará!

61 No dia seguinte, já tudo enfadado,
62 E o carro embalado,
63 Veloz a corrê,
64 Tão triste, o coitado, falando saudoso,
65 Um fio choroso
66 Escrama, a dizê:

67 De pena e sodade, papai, sei que morro!
68 Meu pobre cachorro,

69 Quem dá de comê?
70 Já ôto pergunta: - Mãezinha, e meu gato?
71 Com fome, sem trato,
72 Mimi vai morré!

73 E a linda pequena, tremendo de medo:
74 – Mamãe, meus brinquedo!
75 Meu pé de fulô!
76 Meu pé de rosêra, coitado, ele seca!
77 E a minha boneca
78 Também lá ficou.

79 E assim vão dêxando, com choro e gemido,
80 Do berço querido
81 O céu lindo e azú.
82 Os pai, pesaroso, nos fio pensando,
83 E o carro rodando
84 Na estrada do Sú.

85 Chegaro em Sã Paulo - sem cobre, quebrado.
86 O pobre, acanhado,
87 Procura um patrão.
88 Só vê cara estranha, da mais feia gente,
89 Tudo é diferente
90 Do caro torrão.

91 Trabaia dois ano, três ano e mais ano,
92 E sempre no prano
93 De um dia inda vim.
94 Mas nunca ele pode, só véve devendo,
95 E assim vai sofrendo
96 Tromento sem fim.

97 Se arguma notícia das banda do Norte
98 Tem ele por sorte
99 O gosto de uvi,
100 Lhe bate no peito sodade de moio,
101 E as água dos óio
102 Começa a caí.

103 Do mundo afastado, sofrendo desprezo,
104 Ali véve preso,
105 Devendo ao patrão.
106 O tempo rolando, vai dia vem dia,
107 E aquela fãmia
108 Não vorta mais não!

109 Distante da terra tão sêca tão boa,
110 Exposto à garoa,

- 111 À lama e ao paú,
112 Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,
113 Vivê como escravo
114 Nas terra do Sú.

Musicado e gravado por Luiz Gonzaga, no disco *Homem da terra*, de 1964, “A triste partida” é o poema de maior divulgação da obra patativana, o qual lançou o poeta matuto comercialmente. A canção alcançou maior sucesso entre os migrantes nordestinos, pois, assim como toda a discografia de Gonzaga, ela “se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância dos laços familiares” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 178).

Tendo se tornado referência para muitos que bebem da fonte da literatura popular, os versos de “A triste partida” retratam a saída do sertanejo de sua terra e a busca de sobrevivência no Sul. Neles, Patativa retrata o sofrimento do matuto e adapta a história do povo à linguagem popular. O poema apresenta-se, pois, na variante matuta da obra do poeta (veja-se, assim, por exemplo, a não concordância presente em “dois ano, três ano”, supressão do [l] final em “natá”, supressão do [r] final em “senhô”, troca do fonema [l] pelo [r] em “vorta”; redução da semivogal dentro do vocábulo em “dinhêro”, supressão do /lh/ em “vermêio”, mudança de posição do fonema [r] dentro do vocábulo, como “tromento”; redução de fonemas para aproximar-se da oralidade popular como “tamo”, acréscimo de fonemas para se aproximar da linguagem popular em “despois”; além de léxicos típicos do falar caipira como “entonce”, “intê” e “em riba”).

“A triste partida” traz a história do sertanejo que se vê obrigado a abandonar seu torrão natal por conta da seca, a qual não lhe dá condições de sobrevivência. Apesar de o sujeito poético narrar a diáspora nordestina em face da seca, em alguns momentos, ficamos diante dos desabafos do próprio sertanejo a partir do discurso direto. Nesses versos, observa-se como o sujeito poético busca dar o direito de voz ao sertanejo: “Agora pensando segui ôtra tria,/ Chamando a família/ Começa a dizê:/ Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,/ Nós vamo a Sã Palo/ vivê ou morrê” (v. 31-36). Nesse contexto, ao partir para o Sul, observa-se que a cidade representa o ambiente de exílio: “Do mundo afastado, sofrendo desprezo,/ Ali véve preso,/ Devendo ao patrão./ O tempo rolando, vai dia vem dia,/ E aquela fãmia / Não vorta mais não!” (v. 103-108).

A narrativa do drama da diáspora nordestina é constante na obra patativana. Assim como os versos de “A triste partida”, “Distante da terra tão sêca tão boa/ Exposto à garoa,/ À lama e ao paú,/ Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,/ Vivê como escravo/ Nas terra do Sú” (v. 109- 114), temos, por exemplo, em “Emigrante nordestino no Sul do país”:

- O carro corre apressado
E lá no Sul faz despejo,
Deixando desabrigado

O flagelado cortejo,
Que a procura de socorro
Uns vão viver pelo morro
Num padecer sem desquite,
Outros pobres infelizes
Se abrigam sob as marquises,
E outros por baixo da ponte.

Rompendo mil impecilhos,
Nisto tudo o que é pior,
É que o pai tem oito filhos
E cada qual é menor.
Aquele homem sem sossego,
Mesmo arranjando um emprego
Nada pode resolver,
Sempre na penúria está
Pois o seu ganho não dá
Para a família manter.
(ASSARÉ, 2014, p. 327).

Os versos de “O nordestino em São Paulo” também retratam tal realidade:

Em consequência de uma seca horrível,
para São Paulo o nordestino vai
leva no peito uma lembrança incrível
da boa terra onde morreu seu pai
[...]
E passa vida sem gozar socego
sem esquecer o seu torrão natal,
com o salário de um misquinho emprego
sua família vai passando mal.
(ASSARÉ, 2012, p. 57).

O nordestino em diáspora luta por melhores condições de vida, formando uma legião de mão de obra barata e descartável nos grandes centros urbanos. A urbe surge para o retirante a partir do despejo, pois o sertanejo foge da pauperização imposta pela seca do Norte e pode, por fim, acabar marginalizado no Sul. A cidade não se mostra um ambiente acolhedor, na maioria das vezes condenando o nordestino à exploração, ao lugar periférico ou ao espaço da indigência. O otimismo com relação à megalópole logo é substituído pela realidade dura das ruas ou das periferias.

Já no início de “A triste partida”, observamos como o sujeito poético constrói a caracterização do Nordeste diante das imagens da seca: “só” (v. 14), “vermeio” (v. 14), “verão” (v. 21). A região é marcada pela combinação de significantes negativos, como “pobre” (v. 4), “seco” (v. 4), “medo” (v. 5), “peste” (v. 5) e “fome” (v. 6), com o emprego das negações “sem chuva” (v. 19), “não chove” (v. 24) e “nada de chuva” (v. 28).

Como de costume, traços religiosos são trazidos para evocar a fé e sua importância no Nordeste: “Apela p’ra maço, que é o mês preferido/ Do Santo querido,/

Senhô São José./ Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,/ Lhe fuge do peito/ O resto da fé” (v. 25-30). No entanto, da mesma forma que essa fé foge do peito do nordestino, o próprio acabará por fugir do seu berço natal.

A partir da fuga do sertão, o sujeito poético descreve cada membro da família. Acompanhando as imagens que compõem os filhos, sempre tristes, saudosos e chorosos, Patativa dá-lhes voz, cada um mencionando as poucas “posses” que a família nordestina deixara para trás. Vale observar que estas não se referem a posses materiais, visto que constantemente o caboclo é descrito como “sem cobre”, “quebrado” e “pobre”.

Na oitava estrofe, o sujeito poético compõe a imagem da seca como antagonista, da mesma forma como fizera Graciliano Ramos em *Vidas secas*. Apesar de Patativa do Assaré não mencionar tal autor entre suas leituras, como já fizera acerca de Castro Alves e Casimiro de Abreu, há grandes similaridades entre a prosa do escritor alagoano e sua poesia. Assim como havia, em *Vidas secas*, o patrão de Fabiano, sujeito desonesto e explorador, o sujeito lírico de “A triste partida” apresenta o fazendeiro, ligado ao “dinhêro” (v. 47), à “compra” (v. 48) e à felicidade (v. 46), vivendo à custa da desgraça do pobre caboclo. Além disso, também vale notar a semelhança entre o verso “Ali véve preso” (v. 104) e o famoso desfecho do romance:

Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2002, p. 126)

A seca “terrível” (v. 52) e opressora é personificada, ganhando os verbos de ação “devora” (v. 52) e “bota pra fora” (v. 53), pois é ela que impulsiona a fuga da família sertaneja do Ceará, tido como “terra natá” (v. 54) e “lá” (v. 57). Patativa nos traz inúmeros poemas com a temática da seca, entre eles “ABC do Nordeste flagelado”, no qual o sujeito poético descreve detalhadamente as mudanças na natureza com a prolongada ausência da chuva e suas consequências para o povo daquela região. Nestes versos, novamente o sertanejo recorre à migração e, na nova terra, não encontra uma melhor qualidade de vida, mas sim a já conhecida exploração enquanto mão de obra barata:

A – Ai, como é duro viver
nos Estados do Nordeste
quando o nosso Pai Celeste
não manda a nuvem chover.
É bem triste a gente ver
findar o mês de janeiro
depois findar fevereiro
e março também passar,
sem o inverno começar
no Nordeste brasileiro.
[...]

P – Porém lá na construção,
o seu viver é grosseiro

trabalhando o dia inteiro
de picareta na mão.
Pra sua manutenção
chegando dia marcado
em vez do seu ordenado
dentro da repartição,
recebe triste ração,
farinha e feijão furado.
(ASSARÉ, 2014, p. 308-312).

Com frequência, o Nordeste é visto como uma região fadada à miséria pelas secas, cabendo ao governo federal medidas paliativas para reduzir a calamidade social:

É a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente dos jornais do sul do país, para a existência do Norte e de seus “problemas”. Ela é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 81).

Entretanto, sabe-se que a seca não é o único fator responsável pela migração rural-urbana. São três as maiores causas do êxodo rural no Nordeste: a estiagem, o desemprego e os baixos salários. Tais fatores decorrem da estrutura agrária do Nordeste, marcada pelo predomínio do latifúndio e da baixa remuneração de mão de obra, o que acarreta a alta concentração da renda. Como o processo de crescimento do setor industrial é lento, esse mercado de trabalho não consegue absorver o excedente de mão de obra do setor agrário. Surgem então, nos núcleos urbanos, as populações marginais. Nesse contexto, em “Nordestino sim, nordestinado não”, o sujeito lírico novamente aborda a questão do êxodo rural, porém explica que a culpa da “legião de retirantes” não é de Deus, mas consequência da desigualdade social:

Não é Deus Quem nos castiga,
Nem é a seca que obriga
Sofrermos dura sentença!
Não somos nordestinados
Nós somos injustiçados
Tratados com indiferença!
[...]
Sofre o neto, o filho e o pai.
Para onde o pobre vai,
Sempre encontra o mesmo mal.
Esta miséria campeia
Desde a cidade à aldeia,
Do Sertão à capital.

Aqueles pobres mendigos
Vão à procura de abrigos,

Cheios de necessidade.
Nesta miséria tamanha,
Se acabam na terra estranha,
Sofrendo fome e saudade!
(ASSARÉ, 2005, p. 38-39).

Durval Muniz de Albuquerque Junior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, demonstra como o Nordeste foi inventado como o “outro” do Sul do país. Segundo o pesquisador, o regional é mais do que um recorte físico ou geográfico; ele nasce de um modo de vida, de uma cultura e de uma sociabilidade específicos. Assim, São Paulo, comumente identificado como o Sul, é o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste, espaço subalterno na rede de poderes.

A mobilização dos camponeses para os grandes centros urbanos fomenta o fenômeno do subemprego ou mesmo do desemprego nessas regiões. A velha dicotomia entre Norte e Sul, isto é, entre uma área “arcaica” e outra “moderna”, alimentada pelos canais de informação, possibilita a ilusão de melhores condições de vida, o que impulsiona as ondas de migração para o meio urbano.

Patativa do Assaré, reconhecido como porta-voz do Nordeste, traz, em seus versos, a imagem de São Paulo, na visão do sertanejo, como cidade das oportunidades. No entanto, nota-se como se mantém viva a esperança do seu povo, de voltar futuramente para sua terra. Nesse sentido, o poeta descreve a urbe como “terras alêia” (v. 38) e o sertão como “cantinho” (v. 41).

Ao longo de todo o poema “A triste partida”, a terra natal é descrita de forma afetiva como “berço” de “céu lindo e azú”, em contraste com a cidade alheia, “Sã Palo”, associada à “cara estranha”, “feia gente” e “diferente”. No último verso, Patativa revela que, apesar das dificuldades no sertão, o nordestino mantém uma relação afetiva com a sua terra, julgando-a “tão sêca, tão boa” ao mesmo tempo. Seca que se coloca em oposição à garoa, à lama constante nas “terra do Sú”. E, para findar sua poética, o sujeito lírico valoriza o caboclo com os léxicos “forte” e “bravo”, que se contrapõem à vida “mesquinha” que enfrenta e à sua situação constante de “vivê como escravo”, explorado no exílio.

A imagem do opressor é trazida pela figura de um “*patrão*”, aquele que explora o pobre retirante nordestino na nova terra e a quem o caboclo “*só véve devendo*”. O sujeito poético revela o processo de desenvolvimento desigual dentro do sistema capitalista, tendo em vista que o Nordeste, além de ser identificado com o atraso econômico, tornou-se um fornecedor de mão de obra e de mercado para o polo dinâmico da economia, São Paulo.

A temática do êxodo rural é muito recorrente na poética patativana, trazendo consigo o tema da saudade. O sertanejo do poeta sempre demonstra saudade da terra natal, dos amigos e dos animais. Com a diáspora, o Nordeste é evocado na memória como um sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sua poesia saudosista é uma viagem a esse “espaço afetivo” que ficou no passado, marcado pela vida camponesa pacata e alegre.

No poema “Vou vorta”, por exemplo, o sujeito poético é o migrante que já se alojou na cidade e agora decide voltar para o sertão por duas razões: a não adaptação aos grandes centros urbanos – (“Eu não gostei do rejume,/ Da vida da capitá”) (ASSARÉ, 2014, p. 211) – e a saudade da culinária (“Dêrne que eu sai de casa/ Nunca mais comi pirão/ Mexido em prato de barro,/ Como se faz no sertão”) (ASSARÉ, 2014, p. 211), dos amigos e dos animais:

Já tou com munta sodade
Lá das minha capoêra,
Do meu cavalo Peítica
E da vaca Lavadêra,
De Zefa, minha muié,
De João, de Chico e José,
E de tudo, finalmente.
Vossimincêis não conhece
O tanto que se padece
Longe da casa da gente.
(ASSARÉ, 2014, p. 211).

O sertão patativano é inferno, purgatório, mas também paraíso, com seu estilo de vida simples e suas belezas naturais. Terra seca e pedregosa, mas também lugar de brisas e pássaros. Pode-se dizer que se trata de uma visão “católico-sertaneja”, na qual bem e mal convivem construindo uma visão totalizadora:

O vento assopra manêro
Durante os teus mês de estio,
Trazendo um certo tempero
Que não faz calo nem frio.
E no tempo da invernada
Canta alegre a passarada
Cada quá sua canção,
E a garça de branca pena
Encruza as água serena
Do rio dos Bastião.
(ASSARÉ, 2006, p. 45).

Nesse sentido, o sertão, para Patativa do Assaré, não é somente miséria, fome e sofrimento, mas também o “cantinho” (2014, p. 210) do nordestino, que sempre lhe dá saudade. “O retrato do sertão” é um claro exemplo dessa poesia dialética que valoriza o Nordeste e suas belezas naturais, crenças e valores sertanejos, sem deixar de apontar os problemas da região:

Porém, se ele é um portento
De riso, graça e primor,

Tem também seu sofrimento,
Sua mágoa e sua dor.
Esta gleba hospitaleira,
Onde a fada feiticeira
Depositou seu condão,
É também um grande abismo
Do triste analfabetismo,
Por falta de proteção.
(ASSARÉ, 2014, p. 236).

Patativa do Assaré, como poeta social, revela, em “A triste partida”, a questão da diáspora da seca no Nordeste, bem como a luta desse povo cheio de esperanças e coragem. Em seus versos, aborda a luta e, principalmente, a fé do povo nordestino, ao trazer a realidade dramática que este enfrenta na sua terra natal, com a seca e o fazendeiro, e também em sua chegada à cidade grande, onde é explorado pelo patrão. Dessa maneira, o poema transmite toda a opressão sofrida pelo nordestino ao longo de sua história; pressão da “sêca”, do “fazendêro”, da metrópole e “do patrão”. O sertanejo revela-se representante desse Nordeste, cuja estrutura econômica integrada de forma perversa e sem possibilidades de desenvolvimento o faz participar desse processo como força de trabalho barata para o Sul, onde se encontra o polo dinâmico da economia nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (2010, p. 77) afirma que “a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos”. Com base nessa asserção, pode-se inferir que a obra literária coloca-se como um instrumento de reorganização do universo à nossa volta, a partir do momento em que se constitui como uma revelação do mundo real, contudo, de forma mais plena e bela.

Nesse contexto, podemos pensar na poética popular de Patativa do Assaré, que tinha total consciência de que a produção cultural possuía, necessariamente, um caráter político e social. Como poeta matuto, o sertanejo representou não somente a língua, os personagens e o cotidiano do mundo rural e urbano, mas também as aspirações sociais e as reivindicações políticas e econômicas de seu povo.

O espaço desenhado em seus versos é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Esse espaço abstrato surge em meio a temas e imagens ligados à própria cultura popular: as festas de santos (“A fogueira de São João”), a fé cristã (“Se existe inferno”), a vida simples do sertão e suas superstições (“No meu sertão”). Entretanto, diferentemente de outros poetas populares, Patativa do Assaré dedicou-se à

composição de versos nos quais o povo marginalizado e oprimido foi o principal personagem. Sua poética engajada é marcada por temas que revelam as desigualdades existentes entre o doutor da capital e o sertanejo (“Seu Dotô me conhece?”), o “dono da casa caiada” e o agregado (“O agregado”), os políticos e os “ingênuos eleitores” (“A política”), sempre em busca da justiça social.

A poética patativana, vista pelo autor como “poesia rude, poesia do povo” (ASSARÉ, in: ANDRADE, 2004, p. 33), apresenta uma grande relevância para a literatura brasileira, tendo em vista a conquista de espaço para a cultura nordestina nos meios acadêmicos, contribuindo para desconstruir o estabelecido complexo de inferioridade da produção popular. O poeta matuto busca afirmar o que considera “uma cultura marginalizada”, ajudando-a a se atualizar e reafirmar em outro nível, pois, longe de ser uma visão do passado, é uma visão do presente de um grupo social e regional silenciado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- AGUIAR, Rafael Hofmeister de; CONTE, Daniel. Patativa do Assaré: o canto ilimitado. In: PUHL, Paula Regina; SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Processos culturais e suas manifestações*. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013, p. 94-115.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Salles. *Patativa do Assaré: as razões da emoção* (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ASSARÉ, Patativa do. *Ispinho e Fulô*. São Paulo: Hedra, 2005.
- _____. *Inspiração nordestina*. Coleção de literatura popular. São Paulo: Hedra, 2006.
- _____. *Aqui tem coisa*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. Patativa do Assaré, sua poesia, sua vida. Entrevista. In: _____; _____. *Cultura insubmissa*. Fortaleza: Nação Cariri, 1982.
- CARVALHO, Gilmar. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura e Esporte do Ceará, 2002.
- _____. *Cem Patativa*. Fortaleza: Omni, 2009.
- LOPES, Paulo César. História e esperanças de um artista do povo. In: ANDRADE, Cláudio Henrique Salles. *Patativa do Assaré: as razões da emoção* (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: Editora UFC / São Paulo: Nankin Editorial, 2003. Introdução.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.