

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS



A POESIA DE ANTÔNIO FRANCISCO: LENDO O CORDEL
A ARCA DE NOÉ SOB UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

Arinélio Lacerda Dos Santos Júnior

Orientador: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

Campina grande - PB

Março – 2012

Arinélío Lacerda Dos Santos Júnior

A POESIA DE ANTÔNIO FRANCISCO: LENDO O CORDEL
A ARCA DE NOÉ SOB A ABORDAGEM COMPARATIVA

Monografia apresentada a Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande – PB, para obtenção do título de graduado em Licenciatura Plena em Letras, Orientação: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves.

Campina Grande - PB

Março – 2012

FICHA DE APROVAÇÃO

Arinélío Lacerda dos Santos Júnior

Defesa de monografia:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves
(Orientador)

Prof. Ms. Rosilene Alves de Melo
(Examinadora)

Campina Grande, _____ de _____ de 20____

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de vivenciar e concretizar mais um sonho em minha vida e por me mostrar que não sou e não faço nada sem a sua permissão.

À minha família, pelo amor e pelo zelo que sempre teve comigo. E aos meus sobrinhos que, embora “pequeninos”, já confiam e depositam seu amor em mim.

Ao professor Hélder Pinheiro que, através de suas orientações e de sua paciência, oportunizou diversos desafios até o término deste trabalho. A ele agradeço, ainda, o respeito, a compreensão, o incentivo e os conselhos dados a mim não como um professor, mas como um amigo experiente e vivido.

Ao corpo docente do curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande que desde o início contribuiu, cada qual a seu modo, para o meu desenvolvimento pessoal e intelectual.

À professora Rosilene Alves de Melo, que se dispôs a ler e a examinar este trabalho.

Aos meus amigos, pelos momentos de felicidade, de entretenimento e também de angústia, compartilhados muito antes do meu ingresso na Universidade.

Em especial, queria agradecer a Alyere Silva Farias que desde o meu segundo ano no curso se mostrou compreensiva e atenciosa. Muito mais que uma relação de amor, construímos, ao longo desses quase quatro anos de convivência, uma relação de cumplicidade, em que dividimos momentos felizes e tristes de nossas vidas.

Quando você quer convencer o mundo, você deve primeiro convencer em casa. E eu acho que consegui isso. Quando vi um sobrinho meu com o livro na mão aquilo para mim foi uma felicidade. Às vezes, a pessoa pergunta: você é feliz fazendo isso, fazendo aquilo? Então, respondo: eu sou feliz demais!
(Antônio Francisco)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do poema *A Arca de Noé*, do poeta popular Antônio Francisco, através de uma abordagem comparativa. Investiga-se como o cordelista potiguar aborda a narrativa bíblica da salvação de seres do grande Dilúvio, retomando-a em um contexto atual através do suporte do cordel. A abordagem escolhida ancora-se nos estudos comparados, uma vez que retoma o texto bíblico para cotejar o nível de invenção acionado pelo poeta. O objetivo do trabalho é, conseqüentemente, ler o texto já citado a partir das ideias de Márcia Abreu (2006), no que tange o desenvolvimento do folheto em território brasileiro e suas especificidades que diferem do cordel português; Ana Maria Galvão (2001), na qual mapeia o perfil do folheto durante as primeiras décadas do século XX e Tânia Carvalhal (2004), no que aponta a linguagem poética como um possível meio de estudo intertextual. Entre os resultados, podemos destacar a mudança de espaço entre as narrativas presentes no livro sagrado e no poema do cordelista, o uso de uma linguagem que se aproxima da oralidade e a função educativa, no poema do cordelista, que difere do discurso moralizador da narrativa bíblica.

Palavras chave: Literatura popular. Estudos comparados. Intertextualidade. Mito. Antônio Francisco.

RÉSUMÉ

Cette étude visait à proposer une lecture du poème «A Arca de Noé » écrit par le poète populaire Antônio Francisco, dans une approche comparative. Notre objectif a été celui d'étudier comment le «cordelista» né au Rio Grande do Norte parle du récit biblique du salut des êtres depuis le grand Déluge, dans un contexte actuel et dans une brochure populaire. L'approche choisie c'est fondée dans des études comparatives, vu que notre analyse reprend le texte biblique pour vérifier le niveau d'invention qui est déclenché par le poète. Le but du travail est, ainsi, lire le texte déjà cité à partir des idées de Márcia Abreu (2006), à propos du développement de la brochure en territoire brésilien et de leurs caractéristiques spécifiques qui diffèrent de la brochure portugaise; Ana Maria Galvão (2001), qui étudie le profil de la brochure durant les premières décennies du XXe siècle, et Tania Carvalhal (2004), qui considère le langage poétique comme un moyen possible d'études intertextuelles. Comme résultats, nous pouvons souligner le changement de l'espace entre les récits contenus dans le livre sacré et dans le poème du « cordelista », l'usage d'un langage qui se rapproche de l'oralité et la fonction éducative dans le poème, qui diffère du ton moralisateur du discours narratif biblique.

Mots clés: Littérature populaire. Études comparatives. Intertextualité. Mythe. Antonio Francisco.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01:** Capa do folheto *A Gata Borradeira*, de Manuel Monteiro..... 29
- Figura 02:** Capa do livro *Dez Cordéis num cordel só*, de Antônio Francisco..... 36
- Figura 03:** Quarta capa do livro *Dez Cordéis num cordel só*, de Antônio Francisco.. 46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.....LITERATURA DE CORDEL: FORMAÇÃO HISTÓRICA	12
1.1 Cordel: em Portugal e no Mundo	12
1.2 Cordel: a poética nordestina.....	15
1.3 Estudos Comparados na Literatura de Cordel.....	26
2 DO MITO À POESIA EM VERSO: UM ESTUDO COMPARATIVO	31
2.1 Antônio Francisco: um poeta nordestino	31
2.2 Dez Cordéis num cordel só: um de várias experiências	34
2.3 A Arca De Noé: o Sagrado e o Popular	36
2.3.1 Enredo e composição da narrativa	37
2.3.2 Análise do cordel	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
ANEXO	53

INTRODUÇÃO

Os primeiros registros da Literatura de Cordel datam-se do final do século XIX, com características que se aproximam da oralidade. Isso porque nos folhetos, segundo Alves Sobrinho (2003), os cordelistas conseguiram empregar regras já consagradas pelos repentistas e cantadores às normas de editoração sem haver um distanciamento da poesia oral.

Apesar de termos consciência de que muito já se escreveu sobre o cordel, sabemos, também, que este gênero não foi, ainda, de maneira satisfatória estudada e que também continua desconhecido do grande público. Mesmo quando nos deparamos com pesquisadores consagrados relatando suas experiências com o cordel, temos a impressão de que não estamos em uma mesma linha de estudo do folheto como texto literário. Ao tomarmos os textos de Abreu (2006), de Galvão (2001) e outros autores como fundamentadores teóricos, podemos refletir sobre o folheto de cordel como um suporte literário que obteve de literaturas estrangeiras algumas influências temáticas, como quase todas as modalidades literárias, adequou-se as mudanças de uma sociedade cada vez mais globalizada, mas que ainda mantém seus contornos com a oralidade.

Em outro viés de estudo da literatura popular, vemos que ganhou força, a partir do final do século passado, a elaboração de pesquisas em torno de narrativas populares que tomassem para si, de alguma forma, histórias já consagradas pela sociedade, são os chamados “Estudos Comparados na Literatura de Cordel”. Mesmo que a propagação desses estudos seja recente, o uso de antigas narrativas por poetas populares não pode ser considerado um processo oriundo dos últimos anos, haja vista que autores como Leandro Gomes de Barros, José Costa Leite, entre tantos outros, já se condicionavam suas narrativas a reescritas.

Dentre os novos autores que observamos e vêm escrevendo folhetos em que se refletem esse processo de releitura, podemos ressaltar a contribuição do poeta potiguar Antônio Francisco Teixeira de Melo, que começou a escrever folhetos com quase cinquenta anos de idade e hoje possui uma produção significativa de títulos publicados, nos quais remetem as vivências pessoais e inquietações de um homem contemporâneo.

Através de uma abordagem comparativa, estudamos o folheto *A Arca de Noé*, do referido autor, que se encontra no livro *Dez Cordéis num Só* (2006), e refletimos como o

poeta aborda a narrativa bíblica sobre Noé, sua família e os animais salvos do dilúvio, retomando-a por meio de uma contextualização atual através do suporte cordel. Aquilo que seria uma suposta hipótese de aproximação entre as narrativas – inclusive devido ao título de ambas serem igual – fez surgir alguns questionamentos, a saber: existe realmente uma aproximação entre as duas narrativas? Quais peculiaridades, sejam formais ou temáticas, poderíamos encontrar no folheto? Iremos além, ao chegarmos aos nossos resultados finais e podermos responder por qual (is) razão (ões) o autor do folheto “releu” a narrativa contida no livro sagrado, nos faz asseverar que nosso trabalho, modestamente, obteve êxito.

A partir dessas questões, desenvolvemos nosso estudo em dois capítulos. No primeiro, apresentamos nossa compreensão sobre o surgimento da literatura de cordel em terras brasileiras, desde as possíveis semelhanças com o cordel português até a consolidação do folheto como um bem cultural do nosso país. Ao abordar esses assuntos, temos como objetivo esclarecer nosso posicionamento quanto à formação da Literatura de Cordel e a sua relevância cultural.

Ainda no que concerne ao primeiro capítulo, realizamos algumas breves considerações sobre os estudos comparados que utilizam o cordel como objeto de análise, perpassando, inicialmente, pelo surgimento da Literatura comparada até sua influência nos estudos culturais, a fim de refletimos que, embora, recentes em termos de análise, a intertextualidade já se fazia presente desde os primeiros folhetos de cordel.

O terceiro capítulo traz, inicialmente, considerações sobre a vida do cordelista Antônio Francisco, a partir de depoimentos do próprio autor, sobre o livro *Dez Cordéis num Só*, que comporta *A Arca de Noé*, dentre outros poemas, e nossas análises em que observamos diferenças do folheto escrito pelo cordelista potiguar com a narrativa bíblica, mesmo esta lhe servindo como base de enredo.

Nas considerações finais, buscamos apresentar nossas impressões a respeito da realização do estudo comparativo entre as duas narrativas, destacando elementos que em nossa concepção foram indispensáveis para que pudéssemos refletir, como o poeta popular retoma uma narrativa, presente em um livro sagrado, e a “reconstrói” sob a luz da contemporaneidade, inclusive, com problemas que embora atuais, já se faziam presentes nas escrituras sagradas.

1. LITERATURA DE CORDEL: FORMAÇÃO HISTÓRICA

Ao longo de sua formação, a Literatura de Cordel firmou-se como uma manifestação de caráter popular que, predominantemente, usa formas poéticas específicas, como a métrica e a rima, e uma linguagem simples, fatores que influenciaram e ainda influenciam na apreciação de folhetos por leitores com formação literária não apenas escolarizada. Na realidade, nas primeiras décadas de sua história, o folheto de cordel obteve êxito principalmente junto às camadas mais populares da sociedade em cidades do interior nordestino, uma vez que o folheto não era tido apenas como um meio de entretenimento, mas de informação, segundo Galvão, 2001. Entretanto, como veremos a seguir, a formação histórica da literatura de cordel não se restringe a apenas essas informações. Assim, mapearemos a seguir, a configuração da literatura de cordel brasileira, com destaque para algumas especificidades, como temas, aspectos formais etc, de modo que acreditamos ser necessária uma breve consideração sobre literatura de cordel portuguesa.

1.1 Cordel: em Portugal e no Mundo

Segundo Abreu (2006), a origem da Literatura de Cordel remonta à Idade Média, ligando-se à poesia trovadoresca portuguesa. De acordo com a autora, os poetas portugueses, na época medieval, percorriam os povoados, os vilarejos e castelos em busca de disseminar seus cânticos rimados. Já no século XVIII e até durante o século XIX, esses mesmos poetas poderiam ser vistos pelas ruas de localidades humildes e grandes praças da capital lusitana vendendo as rimas que outrora cantara, agora, escrita em papel, como aponta Marta (Apud. Abreu, 2006, p. 20):

Quem durante o século XVIII, e mesmo no apontar do XIX, percorresse das ruas e praças da baixa Lisboa [...]. Servia-lhe de escabelo uma rima de cartapácios, velhos in-fólios carunchosos, maços de papéis amarrados, breviários; e, parede arriba, bifurcando-se em cordéis paralelos, folhetos de todo feitio e assunto: autos e entremezes, relações de naufrágio, batalhas e monstros aparecidos, milagres e vidas de santos, novelas de cavalaria, livros de astrologia, de São Cipriano, de feitiçarias, testamentos, palestras de vizinhas, casos prodigiosos e castigos de céu, relações de festas e touradas...

Este homem é o papelista, e esta vasta literatura, aquela que nós hoje alcunhamos cordel.

O início da literatura de cordel portuguesa está ligado à divulgação de narrativas tradicionais ouvidas ou contadas ou ainda presenciadas pela população, narrativas que a memória popular vai conservando, transmitindo e, às vezes, até recriando novas histórias baseadas em tradições passadas.

Já quanto à denominação dos folhetos em território português, Abreu (2006) discorre que a literatura de cordel também era conhecida como “literatura de cegos”, uma vez que as pessoas com problemas audiovisuais obtiveram, junto à aristocracia, por muitos séculos, o direito de comercialização exclusiva, com o propósito de terem uma atividade lucrativa, uma fonte de renda. Entretanto, é com o nome *cordel* que os versos rimados em folhas volantes passaram a ter notoriedade perante a sociedade portuguesa. E isso deve-se ao fator da comercialização, já que os folhetos em Portugal eram expostos pendurados em cordões nas paredes ou em malotes, como apresenta Diegues Jr. (1977, p. 01):

O nome literatura de cordel vem de Portugal, e, como todos sabem, pelo fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nas casas em que eram vendidos. Com este nome já os assinala Teófilo Braga em Portugal do século XVIII, se não mesmo antes.

Em suas considerações, Diegues Jr. ainda assinala que antes do surgimento do jornal, o cordel português era tido pela população como meio de informação. Similar a esse processo, o cordel no Brasil também terá um papel instrutivo junto à sociedade, principalmente, nordestina como iremos mencionar mais adiante em nosso trabalho. Contudo, em Portugal, com a propagação do jornal impresso, a literatura de cordel passou a perder seu espaço perante a sociedade.

Uma das grandes dificuldades de estudiosos da cultura popular brasileira é quanto à origem da Literatura de Cordel no Brasil. Diversos pesquisadores como Manuel Diégues Jr e Joseph Luyten, por exemplo, afirmam que o folheto encontrado nas feiras e praças nordestinas nada mais é que um registro popular tal qual existe em Portugal, contribuindo para outros pesquisadores adotarem tais concepções/linhas de pesquisa. Dentre os aspectos apresentados por esses estudiosos, percebemos como principais argumentos as possíveis semelhanças das características gerais e estéticas que envolvem os folhetos de ambos os países. Segundo Diégues Jr. (1977, p. 03):

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal; [...]. Eram “folhas volantes” também chamadas de “folhas soltas”.

Atentos a citação de Diégues Jr., percebemos sua inclinação para aproximar o folheto brasileiro da literatura de cordel portuguesa. Segundo esses pesquisadores, mais do que denominações parecidas, os folhetos brasileiros e portugueses possuem a mesma formação temática, que circundam o heroísmo, a religiosidade, fatos históricos ou romances de cavalaria. Outro ponto que pesa para essa aproximação, diz respeito ao aspecto colonizador, que, segundo pesquisadores, quando Portugal colonizou o Brasil trouxe consigo suas marcas culturais nos porões dos seus navios, trazendo não apenas a literatura de Camões, como também os cordéis de diversos autores da região lusitana. A mudança se daria apenas nas condições em que as produções culturais brasileiras e portuguesas teriam sido criadas, estando o cordel brasileiro mais propenso a retratar a realidade do sertanejo.

É sabido que o modelo do folheto de cordel não foi encontrado apenas em território lusitano ou brasileiro, mas espalha-se por toda a Europa, Ásia, África e América. O próprio Diégues Jr. (1977), aponta que o Peru, na América do Sul, é um país em que o *corrido*¹ é encontrado como forma de manifestação popular, estando muito próximo das características gerais do cordel, assim como na Argentina, México e Nicarágua.

Além disso, segundo o autor, na época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios etc, a Literatura de Cordel já existia, tendo chegado à Península Ibérica – Portugal e Espanha – por volta do século XVI². Na região Ibérica, o folheto recebeu nomes como *pliegos sueltos*, na Espanha, e *folhas soltas* ou *volantes*, em Portugal, como já mencionado. (ABREU, 2006)

Entretanto, é ao nos determos aos folhetos brasileiros que observaremos as diferenças existentes entre o cordel português e que a única semelhança real é a linha editorial adotada para ambos os países, como ressalta Abreu (2006, p. 23):

Parece-me que toda dificuldade reside no fato de não se querer assumir que não há, realmente, nada que unifique esse material, a não ser a questão

¹ Em terras peruanas, o folheto de cordel é denominado com *corrido*, devido sua apresentação em versos.

² Data não confirmada pela autora.

editorial. A chamada “literatura de cordel” é uma fórmula editorial – emprego o termo “editorial” no sentido de padrão editorial de configuração material de brochuras [...] – que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Essa fórmula editorial não é uma criação portuguesa, já que se encontram publicações similares em quase todos os países europeus – basta que se pense nos *chapbooks* ingleses, na *littérature de colportage* francesa, nos *pliegos sueltos* espanhóis etc.

No tópico seguinte, observaremos como o folheto de cordel enraizou-se no território brasileiro, principalmente, no Nordeste, como ambiente principal, e de que forma essa região tornou-se um espaço ideal para o surgimento de uma literatura intensa, que se faz presente até os dias de hoje, sendo atraente, diversa e inovadora.

1.2 Cordel: a poética nordestina

Durante a colonização portuguesa, alguns títulos de cordel podem ter vindo para o Brasil através das embarcações que traziam os imigrantes portugueses a fim de se estabelecerem em nossas terras. Uma das pesquisadoras que destaca esse procedimento é Márcia Abreu, que em seu livro *Histórias de cordéis e folhetos* (2006), nos explica que todo material impresso que vinha para o Brasil de Portugal dependia de uma autorização ou registro, segundo aponta o “Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil”, preservado pelo Arquivo Nacional da torre do Tombo, em Portugal.

Dentre os vários títulos de livros remetidos para o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará, encontravam-se muitos folhetos de cordel. Tais folhetos remetiam as histórias de Carlos Magno, da Princesa Magalona, de D. Pedro, da Imperatriz Porcina, Donzela Teodora, Roberto do Diabo, Paixão de Cristo, D. Inês de Castro, João de Calais e tantas outras narrativas européias.

No Brasil, em meados da segunda metade da década de 60 para a década de 70, os cordéis ainda eram conhecidos por diversas denominações que podiam variar dependendo de cada região em que fossem localizados. Em uma pesquisa realizada para sua tese, Galvão (2001) assinala diversas denominações atribuídas por leitores ao que hoje denominamos de cordel, tais como: “folhetos”, “livrinho de feira”, “romance”, “folhinhas”, “poesias populares”, “brochuras”, “obras” e “arrecifes”. Assim,

entendemos que o nome “cordel” não deriva nem da criação, nem da vinculação dos folhetos a modelos estéticos como acolhem alguns estudiosos.

Entendemos que o termo cordel foi trazido de Portugal por pesquisadores e, dessa forma, instituído a padronizar as diversas denominações em somente uma, facilitando o reconhecimento durante os estudos. Entretanto, o que notamos em muitos textos de pesquisadores, é a necessidade de associar o folheto brasileiro com o português, a fim de justificar o uso da expressão Literatura de Cordel. Isso porque pesquisadores da área adotaram e difundiram a denominação “Literatura de Cordel” por entenderem que as características físicas aliadas à maneira de vendê-los eram semelhantes com as encontradas em Portugal. É o que nos apresenta o poeta José Alves Sobrinho³, ao afirmar que o termo *cordel* era conhecido para os intelectuais, mas não para os poetas da época:

[...] Eles sabiam cordel o que era, mas o poeta não sabia... Que vende escanchado em cordão, nunca no Brasil se vendeu, antes disso, nunca se vendeu folheto escanchado em cordão, vendia-se na mão, vendia-se no encerado, vendia-se na tampa de uma banca, numa banquinha daquela de folheto, numa mala velha, em cima de uma mala velha ou no chão estendido numa esteira. É tanto que poetas como Manuel de Almeida morreram e não aceitou... não aceitou... botou em arame... o sujeito dizia: - “o senhor tem cordel? – Não senhor, tenho aramel. [...]. (ALVES SOBRINHO apud Dias, 2010, p. 163)

Acredita-se também que a denominação “de cordel” se deu pelo fato de serem expostos ao público pendurados em cordões ou barbantes, explicação que não encontraremos fundamento em nenhuma pesquisa. O equívoco acaba sendo ainda maior quando percebemos que livros didáticos seguem tais afirmações e reproduzem para seus leitores que o termo “cordel” no Brasil surgiu por serem expostos, desde os seus primeiros anos, pendurados por barbantes ou pregadores.

Segundo Galvão (2001), em muitos lugares do Brasil a venda dos folhetos acontecia de maneira semelhante, principalmente, nas feiras, quando os folheteiros vendiam seus folhetos dentro de uma mala, expostos no chão sobre um pano ou em cima de uma pequena banca para facilitar a fuga, caso os vendedores tivessem problemas com a fiscalização. De fato, essa é a lógica que mais encontramos fundamentos se pensarmos que os chamados pregadores surgiram há apenas algumas décadas atrás e, ainda se existissem, inviabilizariam o comércio dos folhetos devido sua

³ Entrevista concedida ao pesquisador Maurílio Antonio Dias, em 06 de Janeiro de 2007.

fragilidade e baixo custo. Melo (2010), em seu livro *Arcanos do Verso: trajetórias da Literatura de Cordel*, retrata de maneira singular como os folhetos eram comercializados em Juazeiro do Norte – CE, representando os estados nordestinos, . Segundo a autora:

Guardados com aperto nas malas de couro, os folhetos eram conduzidos nos lombos dos animais, nos vagões de trens e desembarcavam nas feiras, sendo logo esparramados no chão pelos poetas mascates. [...] Além dos folhetos, as orações, novenas e almanaques, vendidos pelos mascates nos locais de peregrinação existentes na cidade, constituíam os principais materiais de ordem intelectual acessíveis aos sujeitos de poucas posses em Juazeiro. (MELO, 2010, p. 22)

No passado, os principais locais de venda dos folhetos eram nas feiras e mercados das cidades interioranas e tipografias, indicadas na quarta capa dos mesmos. Já nos últimos anos têm-se como locais de venda as folheterias, livrarias, algumas feiras e mais recentemente surgiu à internet como meio de divulgação e vendas de cordéis. Segundo o cantador José Alves Sobrinho⁴, antigamente, ele vendia os folhetos nas festas, nas praças, nas feiras das cidades por onde passava, narrando em forma de cantorias trechos dos folhetos, esse foi o modo que ele encontrou para chamar a atenção dos leitores e ouvintes compradores. Nos dias atuais, não mais encontramos revendedores nas feiras, narrando as histórias de cordel para chamar a atenção das pessoas e assim poder oferecê-los para a compra. Ainda é comum nos depararmos com os folhetos de cordel para serem vendidos em bancas de revista.

Apesar dos estudiosos ainda não terem conseguido chegar a nenhum consenso no que dizem respeito às origens da literatura de cordel no Brasil, sabe-se que essa manifestação popular já acontecia na poesia oral, como por exemplo, nas cantorias e pelejas, e que o desenvolvimento do impresso se deu tempos depois. Essa questão torna-se ainda mais complicada no caso específico de manifestações populares tradicionais e de um país com várias influências etimológicas e culturais como é o Brasil (GALVÃO, 2001).

É bem verdade que as características gerais dos folhetos tanto em Portugal quanto no Brasil em alguns aspectos são semelhantes. Percebemos essa similaridade quando observamos nos folhetos de ambos os países os materiais humildes, os seus baixos custos de produção com os preços acessíveis, principalmente, àqueles que não podiam pagar um valor alto por um livro de leitura. Contudo, é ao analisarmos de

⁴ Entrevista realizada em 2008 para o projeto *Literatura de Cordel: novos temas, novos leitores*, vinculado ao PIBIC/CNPq-UFCEG.

maneira mais específica que notamos as diferenças entre os folhetos lusitanos e os folhetos brasileiros. (ABREU, 2006)

Essa semelhança existente entre o cordel português e o folheto brasileiro não é comum entre todos os autores. Alguns poetas e estudiosos contradizem a hipótese da literatura de folhetos brasileira ter tido origem em Portugal por acharem que as formas de poesias orais já existentes no Nordeste brasileiro foram um dos principais fatores para o surgimento desse tipo de manifestação popular. (GALVÃO, 2001)

Em Portugal, os autores escreviam seus cordéis não embasados em questões políticas ou econômicas, mas sim voltados para a preocupação de sempre se buscar o bem, temáticas que retratavam, principalmente, a religiosidade e os romances de batalhas. Já no Brasil, os autores de folhetos viviam a compor e vender seus versos que eram direcionados não só aos mais populares como também àqueles que detinham muito dinheiro, guardando fortes vínculos com a tradição oral, cuja tematização se dava, principalmente, ou através de narrativas tradicionais ou circunstanciais, sendo essa elaboração muito próxima ao retrato do cotidiano da população (ABREU, 2006).

Diégues Jr. nos explica que:

Desta maneira, podemos desde logo evidenciar a existência, no romanceiro e hoje na literatura de cordel, de dois tipos fundamentais da temática: os temas vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos – e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Dozes Pares de França, de Oliveiros, de Joana D'Arc, de Malasartes, etc; e os temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instantes e que tiveram repercussão na população respectiva – são enchentes que prejudicaram populações, são crimes perpetrados, são cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinios, são também hoje, com facilidade das comunicações, certos fatos de repercussão internacional. (Diégues Jr., 1977, p. 07)

No Brasil a literatura de cordel se espalhou rapidamente, mas foi no Nordeste brasileiro que ela conseguiu seus maiores êxitos com a possibilidade de ser expressa através de inúmeros temas e isso se deve a vários motivos. Segundo Manoel Diégues Júnior:

No Nordeste [...], por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios

econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JR, 1986 apud GALVÃO, 2001, p. 31).

Para Diegues Jr., a receptividade, o enraizamento, e a familiaridade da literatura de cordel com o povo nordestino devem-se ao fato da ausência, de modo geral, de comunicação entre eles. Os trabalhadores e camponeses no final dos serviços do dia buscavam os alpendres das fazendas ou saguões das cocheiras para se reunir e poder ali contar as histórias do folclore regional e até duelar entre aqueles que melhor se identificavam com o improvisado, as famosas pelejas, que muitas vezes eram realizadas entre cantadores que nas fazendas pediam abrigo para passarem a noite e nessa estadia declamava seus versos, suas cantorias. (ABREU, 2006)

O fato de o cordel ter se desenvolvido quase que exclusivamente em alguns Estados do Nordeste brasileiro é explicado a partir da naturalização da região, que teria intrinsecamente, predisposição para acolher esse tipo de literatura. (GALVÃO, 2001, p. 32)

Além da consideração de Galvão, acreditamos que a predisposição no acolhimento da Literatura de Cordel, talvez, não tenha sido o único fator para a aceitação por parte da população da literatura de folhetos. A regularidade do cordel no sentido da estrutura métrica e rítmica podem também ter contribuído para tal aceitação, pois as composições fixas ajudam na sua compreensão e memorização das histórias dos folhetos.

No que tange aos aspectos formais da Literatura de Cordel, o poeta nordestino utiliza-se das quadras, das décimas e das redondilhas um estilo para compor o folheto de cordel. Mais uma vez, recorremos a Abreu (2006), que ressalta as características essenciais no que diz respeito aos aspectos formais do folheto. A autora cita um trecho de um artigo do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, publicado no ano de 1982, intitulado “Como fazer versos”, no qual afirma:

Não adianta escrever poemas, trovas ou estrofes que não sejam em sextilhas, setilhas, décimas, setessilábicas ou em decassílabos, e vir dizer que é Literatura de Cordel. Muitos eruditos andam escrevendo opúsculos até em prosa dizendo ser Literatura de Cordel.

Quando os versos são compostos em forma de narrativa, têm de ser em sextilhas.[...] E assim o poeta vai continuando a sua narração até completar 8, 16 ou mesmo 32 páginas – as mais usadas. Em cada página cabem cinco estrofes [sendo em sextilhas]. Na primeira, apenas quatro – para que o título

da história, do folheto ou do romance fique mais destacado, bem como o nome do autor. [...]

A estrofe em setilhas, também (tem versos) setessilábicos (...) Convém notar a rimação do segundo verso como quarto e o sétimo, e as rimas no quinto e sexto versos. [...]

O tamanho do folheto não deve ultrapassar 11-16 centímetros. Quando maior ou menor, perde sua característica de cordel.

Não adianta o poeta mostrar eruditismo sem colocar as palavras difíceis em seus respectivos lugares. O cordel sempre foi um veículo de aceitação nos meios rurais e nas camadas chamadas populares, porém precisa arte e técnica de quem escreve. Um folheto mal rimado e desmetrificado é um dinheiro perdido de quem empresa a sua edição. Existem folhetos que se tornam clássicos, quer pelo seu conteúdo, quer pela sua versificação. Precisa também muito cuidado na colocação do título, que deve ser rápido, sucinto e ter seu “ponto focal” de atração para os leitores. (CAVALCANTE, 1982 apud ABREU, 2006, p. 110)

Logo de início, Cavalcanti rechaça a ideia de que qualquer literatura em verso pode ou deve ser considerado folheto de cordel. Para o poeta, um texto poético deve ter, necessariamente, algumas características específicas, o que conotaria um cordel. Para a primeira das características, a versificação, Cavalcanti avalia que as possibilidades de escrita se resumem às sextilhas, setilhas e décimas, quando usadas para narrativas ou glosas. Aspectos como a rima, a quantidade de estrofe, o número de páginas e até o tamanho – largura e comprimento – do folheto são outras características indicadas por Cavalcanti a ser analisadas. Além disso, observa-se também que a linguagem deve ser sempre popular, uma vez que o folheto atinge as camadas chamadas populares da sociedade. Assim, a linguagem erudita prejudica na compreensão por parte desses leitores.

A ilustração dos folhetos também é outro ponto importante a ser observado. A xilogravura se tornou marca registrada por ser a forma mais original de se ilustrar um folheto de cordel. No início, os folhetos eram ilustrados apenas com ornamentos ou frases feitas (vinhetas), em seguida surgiram os enfeites ou clichês de zinco, produzidos para esses fins, e só depois de algumas décadas – aproximadamente 70 anos atrás – é que surgiu a ideia de se produzir a xilogravura, que passou a ser utilizada como padrão para a ilustração dos folhetos.

Contudo, para se conquistar esse padrão, os poetas e editores tiveram que esperar a aceitação do público, que não reconhecia a xilogravura como retrato da narrativa que se desenvolvia no folheto, mas sim as capas com clichê, como observa Melo (2010, p. 111):

Muitas controvérsias se criaram em torno das capas dos folhetos, pois enquanto os leitores preferiam as capas de clichês e, mais tarde, em policromia, os estudiosos e colecionadores consideravam a xilogravura uma solução estética artesanal, rústica, mais expressiva das narrativas sobre a seca, o cangaço, a vida no sertão.

A xilogravura só passou a ser incorporada as narrativas devido às necessidades em diminuir os baixos custos de produção e aumentar a distribuição de folhetos de cordel, “solução viável para esses problemas, pois utilizava uma matéria prima fartamente disponível na zona rural – a madeira – e poderia ser produzida em pouquíssimo tempo por artesões contratados para tal finalidade.” (MELO, 2010, p. 110)

Hoje, a arte da xilogravura não depende mais do folheto. Na realidade, a xilogravura esteve inicialmente muito associada ao artesanato das sociedades rurais, bem como à produção de folhetos, talvez, por isso o desejo de implantá-la nas capas dos folhetos ao invés dos antigos clichês, tendo, hoje, despertado o interesse de um público constituído por pesquisadores, turistas e estudantes. (GALVÃO, 2001)

Muitos estudiosos atribuem a Silvino Pirauá, cantador paraibano de Patos das Espiranhas, a idéia de escrever suas histórias em papéis volantes em forma de sextilhas e, ao som de sua viola, junto com seu companheiro Germano da Lagoa, cantador paraibano da Serra da Teixeira, que andava pelos lugares cantando seus próprios romances e pejejas (ALVES SOBRINHO, 2003).

É a Leandro Gomes de Barros, nascido em 1865, na Paraíba, a quem grande parte dos poetas e pesquisadores aponta a responsabilidade pelo início da impressão e distribuição dos folhetos. Há, entretanto, algumas controvérsias a respeito da autoria dos primeiros cordéis impressos no Brasil. De acordo com Saraiva (2004), os primeiros folhetos *impressos* em território brasileiro surgiram antes de 1890 com o folheto *Testamento que Faz um Macaco, especificando suas Gentilezas, Gaiatices, Sagacidade, etc.* (1865), de autoria anônima, descoberto por Orígenes Lessa, em Recife. Notadamente, só a partir de Leandro Gomes de Barros é que o folheto feito em tipografias ganha destaque perante o público leitor.

Em entrevista⁵, Maria Julita Nunes, poetisa da região paraibana, afirma que antes mesmo de Leandro Gomes de Barros imprimir sua primeira folha volante, alguns poetas da família de cantadores Nunes Batista já vendiam histórias escritas em forma de

⁵ Entrevista realizada em 2011 para o projeto *Vozes Femininas na Literatura de Cordel*, vinculado ao PIBIC/CNPq-UFPG.

cordel. Contudo, não há registros que comprovem essa experiência, pois, segundo Maria Julita, dois fatores influenciaram na falta de provas: um incêndio gerado de forma desconhecida e que muitos esboços e matrizes de folhetos foram repassados ao próprio Leandro Gomes Barros. Nesse ponto, entendemos que Leandro foi o precursor do folheto de cordel como vemos hoje e um dos grandes responsáveis pelo sucesso editorial conquistado.

Segundo Galvão (2001), Leandro Gomes de Barros teria começado a escrever folhetos em 1889 e a imprimi-los em 1893. A partir de então as tipografias se espalharam pelo Nordeste e com elas poetas foram surgindo e cada vez mais folhetos foram sendo escritos. Outro poeta de notoriedade que também contribuiu para o crescimento e fortalecimento do folheto foi João Martins de Atayde, responsável por introduzir na impressão dos folhetos as normas até hoje seguidas. (ALVES SOBRINHO, 2003)

Devido à formação de novas mídias, como a televisão, a partir dos anos 60, a Literatura de Cordel viveu uma crise de competitividade junto a estes novos meios de interatividade o que provocou na escassez do surgimento de novos autores, bem como de novos folhetos, crise esta também provocada pela falta de interesse da sociedade na compra dos folhetos. (GALVÃO, 2001)

No entanto, é necessário compreendermos que nos primeiros anos do século passado existiam apenas os jornais como único meio de comunicação da população, predominantemente humilde e, talvez, por isso, os folhetos tivessem tanta popularidade junto à sociedade. Além do fascínio que os poetas proporcionavam aos leitores com a fantasia, as aventuras e as histórias de amor, o folheto conquistou credibilidade perante a sociedade das cidades interioranas.

Galvão (2001) afirma que muitas das notícias só ganhavam credibilidade quando o poeta versava em cordel. Já nos últimos cinquenta anos do século XX, os folhetos tiveram que dividir a atenção de uma sociedade ansiosa por novas tecnologias, agora não apenas pelos jornais impressos, mas pela popularização dos rádios, dos televisores, e, no final do século, da internet.

No ano de 2009-2010⁶, estudamos a utilização do espaço virtual por dois poetas populares. Na conclusão dessa pesquisa, observamos que hoje tanto novos autores, quanto os tradicionais expõem na internet suas produções, e as mesmas são

⁶ O projeto *Literatura de Cordel: novos temas, novos leitores*, vinculado ao PIBIC/CNPq-UFCG, foi iniciado no ano de 2010 e concluído no ano seguinte.

acompanhadas, lidas e discutidas por leitores de diferentes segmentos sociais, econômicos e culturais facilitando, assim, o processo de vendas através da interatividade disponibilizada por este suporte.

Enquanto ferramenta de propagação da literatura popular, o valor do suporte virtual hoje, para os poetas, perpassa pela concretização de um aspecto nunca conquistado, o tempo. Hoje, muitos poetas souberam utilizar a internet a seu favor e, com esta inserção, a Literatura de Cordel conquistou novos espaços, dando oportunidades a novos autores de mostrar seus poemas, intensificando a divulgação dos folhetos e outras produções não apenas em uma região, mas em todo território nacional, já que essa ‘troca’ de conhecimento entre poetas e leitores que a internet proporciona consegue chegar a locais antes inacessíveis ou de elevados custos pelos cordelistas.

Em textos de grandes pesquisadores, como Diégues Jr., Marck J. Curran, ainda é possível encontrarmos notas sobre afirmações de que o cordel apenas sobrevive pelos esforços dos estudiosos, e de poetas, e não mais de leitores que apreciam a literatura de cordel. Galvão destaca alguns desses fatores, como “a influência da televisão, a censura, a falta de interesse das autoridades pela cultura popular e as transformações na sociedade em geral, cada vez mais urbana e industrializada” (GALVÃO, 2001, p. 35)

Ayala refere-se à ampliação dos meios de transportes (ferrovias, rodovias etc.) e das escolas, a urbanização e a expansão dos meios de comunicação de massa, segundo esse ponto de vista, como prováveis responsáveis pelo recuo da apreciação dos folhetos de cordel devido “a quebra do isolamento das populações “atrasadas””. (AYALA e AYALA, 1987, p. 18)

Diante das discussões e Ayala (1987), percebemos que a Literatura de Cordel, bem como outras práticas culturais, teve que adequar-se a uma nova sociedade, a uma nova realidade, esta mais urbana, que surgia com a globalização. No entanto, é necessário compreender que nos primeiros cinquenta anos do século XX apenas existiam os jornais como único meio de comunicação da população, de forma predominante e até humilde e, talvez, por isso, os folhetos tivessem tanta popularidade junto à sociedade. Já nos últimos cinquenta anos do mesmo século, com a chegada da industrialização, os folhetos tiveram que dividir essa atenção não apenas com os jornais impressos, mas também com as rádios e a televisão e, por último, com a internet.

Na realidade, ainda que estejamos em um *tempo industrial*, onde as pessoas buscam não perder tempo do seu dia, onde para tudo existe seu tempo específico de iniciação e conclusão, a literatura de cordel vigora cada vez mais, mesmo com o

desaparecimento do *tempo comunitário*, em que a comunidade se unia em prol do entretenimento, nas calçadas ou praças das cidades brasileiras. (AYALA, 2003)

Ayala (2003) evidencia que “as noções e sentidos de tempo surgidos em tipos de sociedade diferentes podem se alternar ou se mesclar, a ponto de coexistirem ou darem lugar a hibridizações” (p. 104). O que a autora evidencia é que não se pode achar que a tradição de se fazer literatura popular se encontra “morta” ou “adormecida”, tampouco tentar resgatar algo que se encontra no passado ou persistir em uma herança cultural, isso porque a literatura popular vive em constantes transformações e essas transformações são boas a partir do momento em que o indivíduo passa essa experiência para a sociedade em que está inserido. Assim como todas as manifestações culturais, a literatura avança através do processo de *hibridização* das culturas.

Devido a uma possível facilidade por parte dos poetas na criação de histórias vivenciadas, a Literatura de Cordel possui uma grande diversidade de temas. No início os folhetos traziam em seus enredos temas ligados a narração de histórias tradicionais, histórias de princesas e cavaleiros, bichos falantes, cangaceiros e milagres, que foram veículos de lazer e informação para a época em que foram produzidos. (ABREU, 2006)

Daí a diversidade com que os temas se apresentam. De um lado, figuras humanas, como herói ou anti-herói; de outro lado, aspectos de vivência social: religiosidade, aventuras, casos de amor. E também as narrativas que envolvem animais, o que representa, de certo modo, a maneira como a respectiva população considera o animal: ora exaltando-o, como é em grande parte, o ciclo do gado no romance nordestino, ora criando-lhe uma lenda prejudicial ao homem. (Diégues Jr., 1977, p. 07)

Com o passar dos tempos, os poetas populares presenciaram problemas que atingiam a toda a sociedade e com adequação do gênero ao ambiente de convívio, a literatura de cordel ganhou novos temas: relatos de acontecimento cotidianos e políticos mais amplos, descrições de fenômenos naturais e sociais, opiniões sobre os costumes, aventuras de heróis e anti-heróis, entre outros. Mas isso não impedia os velhos temas de serem re-editados, porém não mais com a frequência e o objetivo de antes. (LUYTEN, 1992)

No que tange ao público da literatura de cordel, Kunz (2001) acredita que os leitores ao lerem um folheto, cuja temática se identificam e cuja história esteja voltada para os fatos vividos pelos leitores, voltam ao contexto do qual já fizeram parte. Talvez, seja pelo fato dos leitores voltarem no tempo, no instante em que eles se deparam com alguma leitura saudosista, algo que tenha marcado as leituras de uma infância, de uma

adolescência ou de qualquer outro momento da vida do leitor. Talvez, não seja o próprio folheto, mas sim o cenário no qual o leitor desenha em sua cabeça, as impressões que acompanham as suas leituras. (COMPAGNON, 2001)

As expectativas do leitor podem estar explícitas a partir de vários indícios, sejam nas capas, nos títulos, ou no número de páginas o que ajuda até, possivelmente, em uma leitura antecipada da história. Aliás, o leitor de cordel não precisa ser necessariamente letrado para compreender uma história; os folhetos podem ser lidos, compreendidos e passados para outras pessoas, porém, as práticas de leitura e também as relações do leitor com o modo de leitura do folheto irá se alterar dependendo da situação em que o leitor esteja inserido. Para tanto, discutiremos algumas fontes de pesquisa de estudiosos que refletem sobre a leitura e a formação do leitor que, de certo modo, fundamentarão nossas análises de dados. (GALVÃO, 2001)

Uma primeira proposta sobre a formação de leitor vem de Galvão (2001), que considera possível uma pessoa ter uma formação de leitura sem que antes tenha frequentado uma escola, nem tão pouco que a ação de ler esteja ligada aos níveis de escolarização do leitor. Isso porque Galvão (2001) afirma que o convívio de um leitor em formação com pessoas que possuam um grau de letramento, ou um maior conhecimento de mundo, fará com que o mesmo compreenda que a leitura é atividade de captação de idéias que de conhecimento.

Outras duas pesquisadoras acreditam que a leitura é uma atividade de extrema complexidade na produção de sentidos que realiza-se, evidentemente, com base nos elementos lingüísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes para a realização da atividade da leitura. O leitor dispõe de várias ações estratégicas sócio-cognitivas. Tais estratégias por meio das quais se realiza o processamento textual mobiliza vários tipos de conhecimentos armazenados na memória durante suas experiências. (KOCH e ELIAS, 2006).

A leitura dos folhetos pode estar associada, na maioria das vezes, ao lazer. As situações estéticas e literárias das histórias apresentam-se como fator fundamental para que haja um maior desenvolvimento do leitor com o objeto de sua leitura. De acordo com Galvão (2003), os leitores que identificam o espaço da leitura com o espaço ocupado pelo lazer em suas rotinas possuem uma maior facilidade no processo de compreensão da leitura.

Outro importante destaque, que corrobora com a compreensão da leitura dos folhetos, são as competências. Nesta perspectiva, Galvão (2003) considera que saber o ritmo, dar uma boa entonação a algumas frases e palavras, saber observar, e, se necessário, realizar a pontuação quando necessária ajudam o leitor no desenvolvimento dos meios formais da leitura.

Para Galvão (2003), a Literatura de Cordel foi importante no processo de informação e alfabetização de leitores das camadas populares. Segundo a autora, nos primeiros anos do século de 1900, os folhetos apresentavam-se diante das pessoas como um possível meio de entretenimento, tornando-se também fonte de informação e muitas pessoas adquiriram através deles a aprendizagem inicial da leitura. Além disso, para a pesquisadora, a formação de leitores não era diretamente atribuída à presença na escola, tampouco aos níveis de escolarização, mas aos primeiros contatos dos leitores com os folhetos e suas formas de leitura.

Em meados da década de 70, o interesse em se estudar a Literatura de Cordel, partindo de suas especificidades, ganhou notoriedade, uma vez que universitários e pesquisadores tomaram o folheto como objeto de pesquisa e de ensino. Galvão (2001) ressalta essa importância de novas aberturas para os estudos com o Cordel. Observamos uma crescente motivação por parte de pesquisadores para diminuir a lacuna ainda existente com relação aos trabalhos com a Literatura de Cordel, ainda mais se comparada com outras escolas literárias.

No que tange a esses estudos, podemos destacar aqueles relacionados à representação de Gênero e sexualidade, ao ensino e sala de aula e ao comparativismo, este último base do nosso trabalho de conclusão de curso. No tópico seguinte, discutiremos como os estudos comparados foram lançados em nosso país e de que forma eles se inserem na Literatura de Cordel.

1.3 Estudos Comparados na Literatura de Cordel

A Literatura Comparada aparece como disciplina, de uma maneira sistematizada no século XIX e em um contexto europeu, mesmo tendo surgida há centenas de anos. Os estudos comparados visam estabelecer a influência entre autores, servindo de instrumento para mostrar a força de um país sobre outro. No Brasil, a Literatura Comparada e seus estudos começaram a se desenvolver nas primeiras décadas do século

XX. Contudo, somente em meados da década de 60, foi que os estudos literários comparados ganharam notoriedade e passaram a ocupar os cursos de Licenciatura de Letras no Brasil. (CARVALHAL, 2004).

Entendemos que os estudos voltados ao comparativismo buscam nos levar a perceber as leituras intertextuais que possam estar presentes em dois ou mais textos, bem como a buscar semelhanças e diferenças existentes neles, à percepção do dialogismo presente entre ambos os textos, mesmo sendo produzidos em épocas diferentes ou, ainda, lugares distantes. É possível dizer que o texto se constrói e se reconstrói, absorvendo o que escuta. Tudo o que é dito mantém ligação com o que já foi dito antes, sendo uma retomada de dizeres anteriores.

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) reinventa. (CARVALHAL, 2004, p. 53-54)

O procedimento de análise dos estudos comparados nunca foi uniforme, uma vez que sempre se recorreu a métodos diferenciados, além de que os estudiosos neste campo abordavam objetos variados, ratificando a complexidade da Literatura Comparada apontada por Carvalhal (2004). A nosso ver, essa falta de definição metodológica deve estar relacionada à carência de publicações em conformidade sobre o assunto.

Não raramente, quando ainda crianças, nos acostumamos a ouvir nossos familiares mais velhos contarem histórias que escutaram ou leram em determinados momentos de suas vidas. Essa atitude vem desde a antiguidade, quando guerreiros contavam suas façanhas para suas famílias ou em praça pública.

Em um processo similar, a elaboração de narrativas inspiradas em textos escritos da antiguidade não é novidade na Literatura de Cordel. Desde o início, histórias provenientes da tradição oral, como contos, lendas, mitos e anedotas passaram a ser recriadas pelos poetas populares com métrica e ritmo, em um pedaço de papel. Esse processo de recriação pela voz e mãos desses poetas vem desde o final do século XIX e ao longo do século XX.

Até os dias de hoje, as releituras de clássicos infantis, novelas, romances, peças teatrais ainda estão em sendo realizadas pelos cordelistas. Entre as obras pertencentes a literaturas estrangeiras e que foram reescritas em verso a partir de uma tradução anterior, publicadas em folheto, podemos mencionar um clássico infantil *Cinderella*, de

Charles Perrault, datado em 1697, baseado em um conto italiano popular chamado Cenerentola ou ainda *Notre Dame de Paris* (O corcunda de Notre Dame), do escritor Victor Hugo. O poeta popular João Martins do Athayde reescreveu romances, como *Romeu e Julieta*, tradicionalmente conhecida através da versão original de William Shakespeare. Já o poeta Leandro Gomes de Barros reescreveu uma versão nordestina para a *História da donzela Theodora*, originalmente vinda de Portugal (ABREU, 2006):

Eis a real descrição
Da história da Donzella
Dos sábios que Ella venceu
E apostas ganhas Poe Ella
Tirado tudo direito
Da história grande della.

Caro leitor escrevi
Tudo que no livro achei,
Só fiz rimar a história,
Nada aqui acrescentei,
Na história grande della
Muitas coisas consultei.
(BARROS, L. G. *História da donzella Theodora*. s/d)

Como podemos observar, Leandro Gomes de Barros foi um dos primeiros cordelistas a escrever uma versão nordestina para uma das narrativas mais consagradas e reescritas da literatura popular, sem acrescentar ou suprimir nenhuma ação dessa narrativa: “Só fiz rimar a história, nada aqui acrescentei” (versos 09-10)

Em consonância com as considerações de Márcia Abreu, nos deparamos com Diégues Jr que afirma ser “da memória popular” a responsável pelas narrativas de maiores sucessos da literatura de cordel. De acordo com o pesquisador:

Na literatura popular encontramos traduzido o próprio espírito da sociedade. Daí porque muitas vezes velhas narrativas, tradicionalmente transmitidas, vão-se enriquecendo de comentários favoráveis, ou desfavoráveis, conforme o caráter do personagem, ou personagens, é visto pela sociedade local. Há como que uma incorporação da figura – herói ou bandido, vítima ou criminoso – os próprios valores de julgamento do meio social. (DIÉGUES JR., 1977, p 12)

Essa incorporação de valores, apresentada por Diégues Jr., pode ser vista em muitos folhetos da atualidade. Apenas reescrever, sendo fiel a narrativa original, às vezes, não é suficiente para os cordelistas. Dar um novo início, terminar uma história de

forma diferente ou apenas usar elementos de uma narrativa mais antiga também são práticas adotadas pelos poetas. A título de exemplo, temos o poeta campinense Manuel Monteiro, que reescreveu uma versão para a narrativa infantil da *A Gata Borralheira*, ousando atribuir à narrativa original um novo final, por considerar impróprio para seu público:

Foram os dois estrada afora
 E, a pombinha contente,
 Fazia voltas ao ar
 Arrulhando alegremente;
 Acrescentar nem carece
 Que bom e justo merece
 Ser feliz eternamente.
 (MONTEIRO, M. *A Gata Borralheira*. s/p)

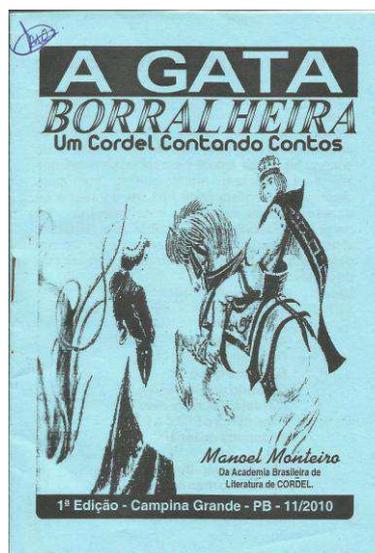


Ilustração 01: MONTEIRO, M. *A Gata Borralheira*

Em uma das versões desse conto, no dia do casamento da Gata Borralheira, as duas irmãs, fingindo-se arrependidas, pediram à menina que lhes deixasse acompanhá-la e ao seu noivo, durante a cerimônia. A Gata Borralheira permitiu, mas, na saída da igreja, os corações das irmãs iam cheio de pensamentos maus, de ódio e inveja. Por isso, as duas pombinhas brancas, que estavam nos ombros da Gata Borralheira, voaram na direção das invejosas e, com o biquinho, furaram-lhes os dois olhos, deixando-as cegas pelo resto da vida, como castigo por sua maldade.

A justificativa usada por Manuel Monteiro para a modificação desse final deve-se ao fato de que os animais são seres bons, não podendo imaginar que um simples e belo pássaro possa realizar tal ato de perversidade. Na terceira capa do folheto o autor acrescenta: “torço para que os meus leitores mirins e adultos convençam-se de que não existe um animal perverso, nem mesmo num conto infantil.”

Para Carvalho (2004), “a repetição de um texto por outro, de um fragmento em um texto, a colagem, a alusão, a paródia, nunca é inocente.” (p. 53) Ao observarmos essa afirmação, tomando-a como ponto de partida, passamos para um campo de estudo em que a própria pesquisadora acreditar ser difícil obter uma definição sem que haja

problemas de interpretação. Carvalhal (2004) esclarece que embora o termo Literatura Comparada seja usada no singular, é no plural que obtêm-se seus êxitos, uma vez ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.

Assim tomamos como norte de nossas investigações a ideia em que aponta o método comparativo como “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.” (CARVALHAL, 2004, p. 74). Outra dificuldade encontrada para se chegar a um denominador comum sobre os estudos que envolvem a Literatura Comparada é a de que esta é uma disciplina inconstante, ou seja, encontra-se sempre em mudanças teóricas, o que corrobora sua tendência de ajustar-se aos métodos críticos literários que entram em cena no século XX.

O próximo capítulo destina-se a apresentar, a partir das considerações vistas até aqui, o poeta Antônio Francisco e suas obras, de forma sistematizada; a narrativa bíblica *Arca de Noé*; e, por fim, apresentar o estudo comparativo realizado com o corpus alvo de nossas análises.

2 DO MITO À POESIA EM VERSO: UM ESTUDO COMPARATIVO

Nesse capítulo, temos como escopo, a narrativa *A Arca de Noé*, do poeta popular Antônio Francisco, em um estudo comparativo com o mito judaico-cristão sobre o grande dilúvio, presente em *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia. Antes disso, faremos algumas considerações sobre a vida do cordelista Antônio Francisco, apontando alguns caminhos que o levaram para a Literatura de Cordel.

2.1 Antônio Francisco: um poeta nordestino

O cordelista Antônio Francisco Teixeira de Melo nasceu na cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, em 21 de outubro de 1949. Conhecido na cidade pelos seus versos e por suas viagens de bicicleta por cidades nordestinas, Antônio Francisco tem Bacharelado em História pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Mais do que um poeta, considera-se um “vidente das causas nordestinas”. Além disso, Antônio é xilógrafo e antes de se dedicar apenas a arte de versejar foi fabricante de placas de carro na sua cidade natal.

Em entrevista concedida ao um jornal da cidade de Mossoró, Antônio Francisco afirmou que começou a gostar de folhetos de cordel quando viu seu pai abrir uma mala em que continha diversos títulos de cordel, como o "Português de melancia", "O pavão misterioso". Segundo o poeta:

Quando era gazeteiro, as letras dos jornais ficavam pregadas em mim. Também tinha uma tia que contava histórias, contava que ia a pé para Canindé... Então aquelas histórias da minha tia ficavam na minha cabeça. E foi então que comecei a ser também contador de histórias e fui escritor pela vivência, aos 45 anos. Antes eu escrevia de brincadeira, fazia uma paródia, uns versos livres para os amigos, mas publicar mesmo eu só vim publicar com 45 anos de idade. (MORAIS, A. *entrevista com o poeta Antônio Francisco*. Jornal O Mossoroense. 2011.)

Há 17 anos cordelista, Antônio Francisco iniciou sua carreira literária tardiamente, se comparado aos muitos poetas populares, somente aos 45 anos, com a poesia “Meu Sonho”. Apresenta uma produção de vinte e um folhetos de cordéis publicados, e é autor de dois livros: *Dez Cordéis num Cordel Só* e *Por Motivos de Versos*, que reúnem cerca de trinta poesias. Abaixo, elencamos algumas das produções

de Antônio Francisco a que tivemos acesso. Poemas de sua autoria, reunidos em livros ou editados em forma de folhetos de cordel.

- Presente no livro *Dez Cordéis num Cordel Só*:
 - ✓ *Meu Sonho*;
 - ✓ *Aquela dose de amor*;
 - ✓ *O Guarda- Chuva de Prata*;
 - ✓ *As seis moedas de ouro*;
 - ✓ *Do outro lado do véu*;
 - ✓ *A oitava maravilha ou A lenda de Cafuné*;
 - ✓ *Os sete constituintes ou Os animais têm razão*;
 - ✓ *O feiticeiro do sal*;
 - ✓ *A cidade dos cegos ou História de pescador*;
 - ✓ *A Arca de Noé*;
 - ✓ *De calça curta e chinela (discurso de posse na ABLC)*.
- Folhetos de Cordel:
 - ✓ *Confusão no cemitério*;
 - ✓ *O ataque de Mossoró ao bando de Lampião*;
 - ✓ *A lenda da Ilha Amarela*;
 - ✓ *Um conto bem contado*;
 - ✓ *A casa que a fome mora*;
 - ✓ *Um bairro chamado Lagoa do Mato*;
 - ✓ *O duelo de bengala*;
 - ✓ *Uma carrada de gente*;
 - ✓ *No topo da vaidade*;
 - ✓ *Uma carta para a alma de Pero Vaz de Caminha*;
 - ✓ *Uma esmola de sombra*;
 - ✓ *O rio de Mossoró e as lágrimas que derramei*;
 - ✓ *O lado bom da preguiça*;
 - ✓ *A resposta*;
 - ✓ *De calça curta e chinela*.

Antonio Francisco foi imortalizado pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) ocupando a cadeira de número 15, do reconhecido poeta cearense e também imortalizado Patativa do Assaré. Sua poesia segue, principalmente, as técnicas de rima da literatura de cordel, técnicas essas apontadas anteriormente por Rodolfo Coelho Cavalcanti. As estrofes em sextilhas ou sétimas, a métrica dos versos em redondilhas maior (heptassílabos) e a configuração dos esquemas das rimas (ABCBDDDB e outras) são algumas das características formais que podemos elencar, como nos exemplos que se seguem:

A Oitava Maravilha

Como na antiga Grécia,
 O Nordeste também tinha
 Os seus deuses mitológicos –
 Deus da chuva, deus da vinha,
 Do verão, da primavera,
 Mas, o mais famoso era
 Cafuné – deus da morrinha.
 (FRANCISCO, A. *A Oitava Maravilha*. 8ª Ed. 2006, p. 75.)

Nessa estrofe podemos observar a formação de uma septilha - constituída por sete versos - também setessilábico, ou seja, com versos formados por sete sílabas poéticas (*Co/mo/ na/ an/ti/ga/ Gré/cia*). Importante observar que a configuração rítmica dessa estrofe apresenta-se no esquema ABCBDDDB, com uma seleção vocabular em que há rima no segundo, quarto e sétimo verso, facilitando a memorização.

Além disso, a escolha das temáticas é outro aspecto importante na poesia de Antônio Francisco, que, se pautando na crítica social, usa sua imaginação para construir narrativas que discutam situações vividas pela sociedade.

Uma das primeiras características que identificamos ao lermos sua poesia foi à presença do caráter narrativo popular. Compreendemos, por caráter narrativo popular, a forma como os cordelistas entrelaçam suas histórias, com elementos fantásticos, aproximando-se da oralidade, como se ouvíssemos ou contássemos histórias populares – os conhecidos “causos”. Porém, apesar de serem narrativas fantasiosas que “permitam” essa aproximação do leitor com a literatura oral, a poesia de Antônio Francisco além de estar ligada ao imaginário popular, também se articula a acontecimentos reais na vida dos seus leitores. Como poderemos perceber na apresentação do folheto *O Guarda-Chuva de Prata*:

O Guarda-Chuva De Prata

Quem deu força à correnteza,
 Botou o verde na mata,
 Dê força à minha garganta
 Como deu voz à cascata
 Pra eu contar a história
 Do guarda-chuva de prata.
 (Francisco, Antônio. *O Guarda-Chuva de Prata*. 8ª Ed. 2006, p. 37)

Nesse folheto, o cordelista usa da inventividade para criar um espaço imaginário que projeta o mundo real, a fim de mostrar diversas soluções para os problemas que afetam o lugar. Problemas como a violência, a pobreza, o abandono e poluição dos rios, a devastação da natureza. Problemas típicos dos quais enfrentamos diariamente no mundo real. Em suas últimas estrofes, o cordelista ainda ousa ao fazer um paralelo entre o mundo criado por ele e o real, como nos apresenta na última estrofe:

E assim viveu o reino
 Pacato livre e fecundo.
 Ah! Se aquele velhinho
 Tão artiloso e profundo
 Passasse aqui uns momentos
 Predendo os maus sentimentos
 Do coração deste mundo.
 (Francisco, Antônio. *O Guarda-Chuva de Prata*. 8ª Ed. 2006, p. 44)

Em sua poesia, Antônio Francisco nos envolve com sua habilidade de construir situações imaginárias que o mesmo cria para situar suas histórias. A sensibilidade dos seus personagens, bem como as ações promovidas por eles são resultados de uma consolidação poética de um cordelista que, possivelmente, extraiu de suas próprias experiências de vida e da sua imaginação fértil os elementos necessários para a elaboração de suas narrativas.

2.2 Dez Cordéis num cordel só: um de várias experiências

*Minha poesia, apesar de algumas metáforas ou parábolas, procura se expressar na linguagem do homem comum, na fala simples do cotidiano nordestino. Nosso meio social, com seus encantos e desencantos, é fonte de minha inspiração, é de onde recolho a matéria-prima dos cordéis que formam este meu primeiro livro. Acho que nos meus versos está o retrato do meu espírito. São a nota fiscal de minha personalidade, a minha visão sobre as coisas da vida, entende?*⁷

O primeiro aspecto importante a ser destacado no livro *Dez cordéis num cordel só*, de Antônio Francisco Teixeira de Melo, é a apresentação de seus poemas por jornalistas, críticos, cordelistas e cantadores. Trata-se de uma exposição no qual o

⁷ Extraído do portal *O Mossoroense*.

cordelista convidou uma pessoa diferente para comentar a respeito de cada um dos dez poemas que formam o livro. Cada um dos seus convidados apresenta suas impressões no que tange ao autor e a um cordel a ser apreciado

Antônio Francisco retrata inúmeras situações e imagens da vida cotidiana do homem nordestino, sempre apontando ao longo dos seus enredos não apenas um fundo de reflexão social-educativa, mas também moral. Os folhetos que compõem o livro exercem uma função social, de forma que o autor utiliza-se do caráter satírico para compor suas narrativas.

No poema *Os Sete Constituintes*, por exemplo, percebemos a inventividade do cordelista ao nos depararmos com uma narrativa em que o autor insere sete animais de diferentes espécies, sob a copa de um juazeiro, para discutir providências e trocarem testemunhos acerca do comportamento humano neste mundo.

Já sujaram os sete mares
Do Atlântico ao mar Egeu
As florestas estão capengas,
Os rios da cor de breu
E ainda por cima dizem
Que o seboso sou eu.
(FRANCISCO, A. *Os Sete Constituintes*, p. 89)

O cordelista consegue descrever em caráter de denúncia a violência com que o ser humano agride o meio ambiente, como observamos nesse trecho em que um dos animais, o porco, fala sobre a poluição e destruição ambiental. O folheto *Feiticeiros do Sal* é outro poema que também pode ilustrar essas reflexões sociais. Nesse poema percebemos a preocupação do cordelista com capitalismo que passa a ditar os costumes e o tempo da sociedade, o chamado *tempo industrial*, que já mencionamos anteriormente através de Ayala (2003). Essa urbanização cada vez maior da sociedade preocupa o cordelista, uma vez que os espaços rurais são cada vez menos frequentes ou transformados ao passo em que modificam as vidas dessas pessoas, aproximando-as da vida urbana. Nas estrofes abaixo de *O Feiticeiro do Sal*, Antônio Francisco rememora passagens de sua infância:

Nas noites que o sono foge,
A minha mente descansa
Debruçada sobre as páginas
Do caderno da lembrança,

Recapitulando as cenas
Do meu filme de criança.

Logo na primeira cena,
Vejo nosso casarão
Com quatro cilos na sala
Cheios de milho e feijão
E um quarto pegado a casa
Que pai guardava algodão

Tem cenas que eu paro a fita
Deixo a imagem congelada
Como bem a de vovô
Numa noite enluarada
Contando história pra nós
Na subida da calçada
(FRANCISCO, A. *O Feiticeiro do Sal*. p. 99)

Nessas estrofes, observamos que o eu-lírico não esconde sua saudade dos tempos em que era criança. A imagem de um passado que não volta mais torna-se presente nos espaços descritos e que são preenchidos com objetos que marcam o ambiente rural.

2.3 A Arca De Noé: o Sagrado e o Popular

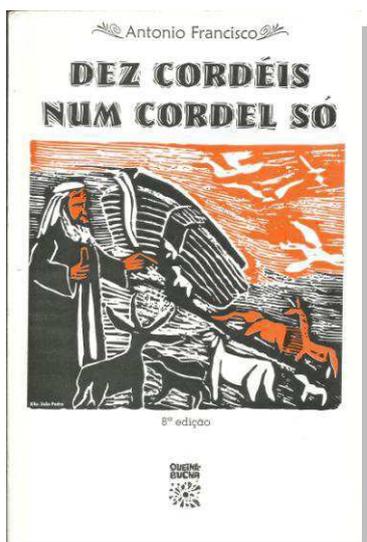


Figura 02: MELO, A. F. T. *Dez Cordéis num cordel só*.

2.3.1 Enredo e composição da narrativa

O poeta Antônio Francisco, no folheto *A Arca De Noé*, narra a história de Noé, o escolhido por Deus para construir uma grande embarcação e colocar um casal de animal de cada espécie dentro dessa arca. Noé, cansado do árduo trabalho, colocou madeira bruta na barca sem descascar ou limpar. Por causa disso, além dos demais animais, a arca passou a ser morada também de um casal de cupim, que se aloja na madeira bruta utilizada para construir a grade que prendia o casal de guaxinim. E quando na terra ficou de noite, oito meses de chuva ocorreu até a barca chegar ao sul da Bahia, local em que Noé aportou.

Ao sair o último par de animais, o casal de cupins resolveu festejar através do acasalamento, comendo bebendo, amando e dormindo durante alguns dias e somente quando acordaram perceberam que toda uma parte da barca havia sido mastigada pelos cupins. Com a situação, os insetos entraram em desespero e resolveram fazer uma expedição a fim de saber o tamanho do estrago feito pela festa. Assustados com o que podia acontecer, os cupins resolveram preservar o norte da barca por entenderem que ali se concentrava a base da mesma. Entretanto, como o próprio narrador esclarece, cupim não preserva madeira. Assim, a barca não suportou, partiu-se em quatro afundando com quase todos os cupins, somente restando um casal deles que foi para o norte do Brasil, a fim de preservar a Amazônia. Por fim, a história termina com o narrador questionando se cupim guarda madeira, pois ele tem medo que assim como aconteceu com a Arca de Noé, a Amazônia possa ser alvo desses animais.

Essa narrativa se desenvolve em trinta e cinco sextilhas, sendo que trinta e quatro são sextilhas, com versos em redondilha maior e esquema de rimas ABCBDB e a última estrofe é uma septilha, com versos também de sete sílabas poéticas e esquema ABCBDDDB. Podemos dividir a narrativa em cinco grupos estróficos: introdução e apresentação da narrativa (1ª a 4ª estrofes), com narração em primeira pessoa; desenvolvimento da primeira parte da narrativa (5ª a 19ª estrofes), no qual ocorre à construção da barca, o dilúvio, a distribuição dos animais em terras brasileiras e narração em terceira pessoa.

Fechamento da história no qual se tem Noé como personagem principal e iniciação de uma história paralela sobre os cupins, que passam a promover as principais ações da narrativa (20ª a 31ª estrofes). Durante a leitura dessas estrofes ocorre o acasalamento dos cupins, a proliferação da espécie de insetos, a barca afunda, quase

todos os cupins morrem e a salvação de apenas um casal da espécie de insetos; ápice da narrativa (23ª estrofe), uma vez que mudam-se as ações dos cupins, mesmo que essa mudança não se concretize, os cupins tornam-se conscientizadores da preservação da floresta.

Por último, o desfecho da narrativa (32ª a 35ª estrofe), na qual os cupins tidos como personagens principais dessa história paralela, supostamente aprendem a lição, passam a conviver e preservar o norte do Brasil, imaginação do futuro com os japoneses fabricando o ar e a volta do narrador em primeira pessoa.

A história é considerada um *mito*, visto que se trata de um enredo em que não há comprovação científica para tais fatos, além da imaginação popular, do seu poder imagético de criação. Assim, vemos o enredo da narrativa como algo que não possui respaldo científico que ateste sua veracidade. De acordo com Eliade (1972, p. 16), “o homem arcaico tem o mito como o ensinamento das histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com sua existência e com seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente.” Cabe ressaltar que a mitologia é algo que faz parte da tradição popular, da sociedade, uma vez que suas narrativas agregam-se à história humana desde os períodos primordiais, ainda que os mesmos tenham sido subvertidos a um caráter de verdade. Fiorin nos explica que o mito é

uma explicação das origens do homem, do mundo, da linguagem, explica o sentido da vida, a morte, a dor, a condição humana. Vive porque responde à angústia do desconhecido, do inexplicável; dá sentido àquilo que não tem sentido. Enquanto a ciência não puder explicar a origem das coisas e seu sentido, haverá lugar para o pensamento mítico (FIORIN, 1999, p. 10).

Quando a sociedade consegue, através de métodos científicos, a explicação necessária para algumas indagações humanas, o mito passa a ser descaracterizado ou superado. Uma das mais famosas histórias da humanidade é a criação do homem, que mesmo tendo indícios científicos para o seu surgimento, ainda encontra fortes ligações com as teorias míticas encontradas nos livros sagrados. Mesmo com os avanços científicos, o homem ainda possui insegurança com relação às origens do universo e de si mesmo.

Ao passo em que tomamos a narrativa bíblica como *corpus* de nosso estudo, vemos em Gênesis, capítulo 06, versículos 11, um mito sobre o dilúvio criado por Deus para varrer da Terra a corrupção do gênero humano. Assim se introduz a narrativa sobre Noé e sua arca: “A terra estava corrompida à vista de Deus e cheia de violência. Viu

Deus a terra, e eis que estava corrompida; porque todo ser vivente havia corrompido o seu caminho na terra.” (BÍBLIA SAGRADA, p. 8-9) ⁸. Luccioni, (1977) afirma que a narrativa da Arca e Noé possui um gênero literário textual que difere da fábula, pois é uma história sem autor, “ela não tem paternidade”.

2.3.2 Análise do cordel

Logo nas primeiras estrofes do folheto *A Arca de Noé*, podemos perceber a inventividade do cordelista ao criar uma situação que favoreça ao narrador uma aproximação com o seu público leitor. Ao dar início à narrativa, o autor apresenta, inicialmente, o enredo que será abordado, bem como a relação da história com os mitos populares e a, possível, descrença de alguns leitores:

Todo mundo ouviu falar
No dilúvio Universal
Da arca que Noé fez
E colocou um casal
De todo bicho que tinha
Dentro do reino animal.

Tem muitos que acreditam
Nessa bela narração,
Outros dizem: é mentira,
Não passa de invenção
De uma mente dotada
De muita imaginação.

Como característica da poesia de Antônio Francisco, a narração em caráter popular vincula-se a tradição da oralidade. Essa tradição oral, conquistada pelos cordelistas, pode ser percebida na forma como eles entrelaçam suas histórias, com elementos fantásticos, aproximando-se da oralidade, como se o leitor fosse íntimo ao narrador.

Eu sei que tudo é verdade,
Sei aonde está a arca,
O cachimbo e o chinelo
De Noé – o patriarca...

⁸ Por se tratar de uma história religiosa, a narrativa sobre a Arca de Noé encontra-se em diversos livros religiosos: católico, evangélico, judaico etc. Em nossos estudos, adotamos a Bíblia Shedd, cuja organização pertence a Russell P. Shedd. São Paulo: Vida Nova, 1997; e a Bíblia de Jerusalém (1973), que possui revisores literários como Antônio Candido e Alfredo Bosi.

E porque até agora
Ninguém encontrou a barca.

Quem me contou essa história
Foi Dedé de Macabeu.
Lá na Lagoa das Garças,
Ele pescando mais eu,
Contou tim por tim
Como tudo aconteceu.

O poeta José Alves Sobrinho, em seu livro *Cantadores, repentistas e poetas populares* (2003), afirma que quando um poeta ia ler um folheto para o seu público, sempre utilizava de pronomes em primeira pessoa e de termos populares da região. Afirma Alves Sobrinho, que apresentar o narrador como pessoa íntima dos personagens da narrativa ou que tivesse vivido tais ações era uma boa forma de fazer com que o público desse credibilidade ao que estava ouvindo ou lendo. Em *A Arca de Noé*, percebemos o narrador apresentado nas primeiras estrofes em primeira pessoa do singular: “Eu sei que tudo é verdade,/ Sei aonde está a arca,/ O cachimbo e o chinelo/ De Noé – o patriarca...” (2ª estrofe).

No segundo verso da quarta estrofe, observamos uma intertextualidade com a narrativa bíblica. Na literatura sagrada o termo “Macabeu” – apresentado pelo narrador para denominar seu amigo de pescaria “Dedé de Macabeu” – era utilizado pelos integrantes de um exército rebelde judeu que assumiram o controle de partes da terra de Israel.

Diferentemente da narrativa bíblica, o cordelista não apresenta o motivo da construção da barca, tampouco o motivo da inserção de um casal de cada animal. Apenas, afirma ser uma história verídica, na qual o próprio poeta sabe onde mora Noé e o que aconteceu com a barca que foi construída para abrigar os animais. Sabemos que no livro sagrado, a história da Arca de Noé, de acordo com os capítulos 06 a 09, do livro do Gênesis, começa com Deus observando o mau comportamento da Humanidade e decidido a inundar a terra e destruir toda a vida nela presente. Porém, Deus encontrou um virtuoso homem, Noé, inocente entre o povo de seu tempo, e decidiu que este iria preceder uma nova linhagem do homem. Deus disse a Noé para fazer uma arca e levar com ele a esposa e seus filhos e suas esposas. E, de todas as espécies de seres vivos existentes então, levar para a arca dois exemplares, macho e fêmea.

Outro ponto que podemos destacar no folheto do cordelista potiguar e que também difere da forma como é apresentada no livro sagrado é como a arca foi construída por Noé:

Eu sei que tudo é verdade,
Sei aonde está a arca,
O cachimbo e o chinelo
De Noé – o patriarca...
E porque até agora
Ninguém encontrou a barca.

[...]

Ele disse que Noé
Cansado de trabalhar,
Quando o machado cegou
Ele, em vez de amolar,
Colocou madeira bruta
Na barca sem descascar.

Como podemos observar nos trechos acima, Noé apresenta-se como um ser que possui um vício, ser fumante de cachimbo, inclusive forma utilizada em regiões interioranas, principalmente, no Nordeste brasileiro, e até despreocupado com os cuidados da arca, como uma pessoa preguiçosa, uma vez que para não ter que afiar o machado, preferiu inserir a madeira bruta na construção da barca. Enquanto isso, no livro sagrado, temos um Noé que ouve atentamente os desejos de Deus e realiza-os corretamente: “Assim fez Noé, consoante a tudo o que Deus lhe ordenara. Disse o Senhor a Noé: Entra na arca, tu e toda tua casa, porque reconheço que tens sido justo diante de mim no meio desta geração” (p. 09)

A terceira estrofe do cordel, de Antônio Francisco, traz um elemento que será importante para as próximas ações da narrativa. Em consequência da falta de zelo de Noé, ao utilizar madeira bruta na construção da arca, um casal de cupim também seguiu viagem durante o dilúvio:

E quando ele fez a jaula
Do casal de guaxinim,
Do lado esquerdo da grade
Foi um casal de cupim
Entre o miolo e a casca
De um galho de alecrim.

A inserção do casal de cupins confere a história, um sentido humorístico. Essa precisão pode ser interpretada, quando veremos às ações realizadas por esses animais, a partir do desfecho da primeira etapa da narrativa. Logo após a entrada do último casal, definido pelo narrador como Tatu-bola, o dilúvio aconteceu e por seis semanas choveu sem parar até haver uma estiagem e Noé soltar dois pássaros para verem até que ponto havia chegado o cessar das chuvas:

Quando houve uma estiagem
 Noé subiu ao convés,
 Abriu uma das gaiolas
 E soltou os caborés,
 Que voltaram com seis dias
 Com lama presa nos pés.

Nessa estrofe uma ação importante acontece que é o fato de Noé enviar um pássaro para saber até que ponto o nível das águas permanecem sobre a terra. Entretanto dois pontos nos chamam a atenção nesse trecho: o primeiro, diz respeito à escolha do cordelista pelos pássaros “caborés” e, o segundo, o episódio deles terem retornado com lama nas patas. No livro sagrado, essa ação é promovida também por dois pássaros, porém. Diferentes. Primeiramente, o corvo, em seguida, a pomba:

“ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela que fizera na arca e soltou um corvo, o qual, tendo saído, ia e voltava, até que se secaram as águas de sobre a terra. Depois, soltou uma pomba para ver se as águas teriam já minguado da superfície da terra; mas a pomba, não achando onde pousar o pé, tornou a ele para a arca; porque as águas cobriam ainda a terra. Noé, estendendo a mão, tomou-a e a recolheu consigo na arca. Esperou ainda outros sete dias e de novo soltou a pomba fora da arca. À tarde, ela voltou a ele; trazia no bico uma folha de oliveira; assim entendeu Noé que as águas tinham minguado de sobre a terra. (BÍBLIA SAGRADA, p 10)

No significado regional, o termo “caboré” é dado a uma espécie de pássaro noturnos ou, popularmente, também conhecidos como pássaros da família das corujas. Em nossa compreensão, a escolha do poetas pelos caborés e não pelo corvo ou pomba cumpre-se um caráter humorístico. E assim como a oliveira liga-se a pomba como um símbolo harmonioso, a lama nos pés dos caborés indica apenas o hábitat que a espécie, possivelmente, costuma descansar, haja vista que algumas subespécies de corujas costumam fazer suas moradias na terra em lugares úmidos.

Agora, vejamos como se dá a chegada da arca de Noé em ambas narrativas, com relação ao tempo e ao espaço:

Com oito meses depois,
A grande barca chegou
No sul da grande Bahia.
Noé desceu e pegou
Um caroço de cacau
Fez uma cova e plantou.

Depois disse pra família:
- “Agora vamos soltar
Os animais que trouxemos;
Do sertão até o mar,
De acordo com a flora
E o clima do lugar.”

A história do Dilúvio é considerada por vários estudiosos modernos como um sistema de dois mitos ligeiramente diferentes, mesmo que entrelaçados. Daí a aparente incerteza quanto à duração da inundação – seja quarenta ou até cento e cinquenta dias – e o número de animais colocados a bordo da arca – dois de cada espécie ou sete pares. No que consta na Bíblia, a inundação durou cerca de cem dias, entretanto, alguns livros sagrados, de outras correntes religiosas, apresentam a inundação com duração diferente. Já no poema de Antônio Francisco essa duração se estende por oito meses.

Além disso, a localização da chegada da embarcação também difere nas duas narrativas. Se por um lado, a narrativa bíblica apresenta o monte Ararat, localizado na Turquia, o cordelista apresenta o solo brasileiro como destino da arca, precisamente a Bahia. Observa-se assim, a criação de uma narrativa, baseada em um mito bíblico, em que o poeta regionaliza o ambiente, exemplo de uma sabedoria popular conquistada, possivelmente, pelas suas próprias vivências, em uma mente inundada pelo poder inventivo.

Atentar para as simbologias ou o que representa cada espécie apresentada na poesia popular de Antônio Francisco é também uma forma de analisar sua narrativa. E, em *A Arca de Noé*, o autor desponta de sua imaginação para construir uma história repleta de representação imagética. Dentre as estrofes, podemos destacar:

No Rio Grande do Norte,
Noé botou pouca fé.
Mandou deixar em Natal
Um casal de caboré,

Um casal de caraguejo
E um de bicho-de-pé.

No Goiás Noé botou
Um casal de boi zebu,
No Mato Grosso deixou
Um casal de tuiuiú...
E onde hoje é Brasília,
Um casal de gabiru.

Dentre os estados brasileiros que configuram na narrativa do cordelista, Rio Grande do Norte, Goiás, Mato Grosso e Brasília aparecem nessas duas estrofes. Em uma possível leitura, compreendemos que o autor escolhe justamente três animais que sobrevivem de sujeiras e/ou de forma noturna. Como o próprio narrador esclarece, por não ter esperanças na região, Noé decide colocar o caranguejo e o bicho-de-pé que vivem, além de se locomoverem no período noturno, assim como o caboré, talvez por questões sócio-política. Já em Goiás e Mato Grosso, o autor não abusa e deixa claro sua preferência em manter os símbolos da região pantaneira: o boi zebu e o pássaro tuiuiú, respectivamente. O principal destaque cabe à capital do Brasil, Brasília, que recebe de Noé um casal de gabiru⁹. Vulgarmente conhecido como gabiru, o rato preto pode ser associado, possivelmente, aos políticos que lá vivem e o ambiente natural do gabiru, pode estar ligado à corrupção que ocorre naquela região.

Distante dessa realidade, tomamos novamente a narrativa bíblica para sabermos, a título de comparação, quais animais e quais localidades os mesmos foram designados por Noé para habitarem e observamos que, no que diz respeito aos animais, a única menção que o livro sagrado faz a alguma espécie, dentre todas, é ao gado¹⁰, talvez, por estarem ligados a agropecuária.

A partir da vigésima estrofe temos no poema *A Arca de Noé* um primeiro desfecho, no qual o narrador encerra a história sobre Noé e o povoamento do Brasil e passa a se dedicar ao que aconteceu com a barca que transportou Noé, sua família e os animais:

Agora eu deixo Noé,
Esse grande patriarca,
Para falar dos cupins

⁹ O rato-preto (*Rattus rattus*) é uma espécie de ratos, também conhecida como rato-de-telhado, rato-caseiro ou rato-inglês e, no Nordeste brasileiro, como gabiru ou rato-de-couro.

¹⁰ Alguns livros sagrados, como dos Judeus, trazem especificando o carneiro e o gado como um dos animais a serem salvos por Noé, simbolizando, talvez a criação dos mesmos.

Que viajaram na arca
E o que eles fizeram
Com a madeira da barca.

Como podemos observar, novamente o narrador aparece em primeira pessoa do singular, aproximando-se do seu público leitor. A partir dessa estrofe o narrador passa a discorrer o que resultou da barca, como e por que ela ainda não foi encontrada na atualidade. Segundo o narrador, quando Noé retirou o último par de animais, o casal de cupins, que ficou na jaula de guaxinim, passou a se divertir, resultando na procriação da espécie. Ocorre que, por causa dessa multiplicação de cupim, todo o nordeste da barca havia sido devorado pelos animais que durante a festa promovida por eles mataram o tempo “comendo, bebendo, amando e dormindo”. Através do jogo lúdico criado, a narrativa torna-se ainda mais fascinante quando o cordelista insere, na que seria a principal – Noé e o dilúvio –, uma nova história sem que na mesma haja uma brusca interrupção, pois os cupins já faziam parte das primeiras ações. E, por causa de toda a farra desencadeada pelos cupins, a arca de Noé não suportou e partiu-se em quatro pedaços afundando e matando quase todos os cupins, restando apenas um casal deles.

Na narrativa bíblica, o destino dado à arca de Noé não é revelado, mas, em estudos científicos recentes, apontam que há vestígios que de fato a embarcação de Noé encalhou, supostamente, no monte Ararat, após o dilúvio. É claro, que por se tratar de um mito bíblico, muitos cientistas buscam respostas para tais narrativas.¹¹

Por fim, nas últimas estrofes do poema, o narrador aponta sua preocupação com o futuro do Amazonas, pois o casal de cupins sobrevivente migrou para o Norte do Brasil, a fim de defender a região:

Diz Dedé que esse casal
Tinha aprendido a lição,
E agora estava no Norte
Defendendo a região
Como se o Norte fosse
O fundo da embarcação.

Mas cupim guardar madeira?...
Eu mesmo não tenho fé!
Vão fazer como fizeram
Com a arca de Noé:
Logo, logo o Amazonas

¹¹ Em 2010, cientistas religiosos afirmaram a descoberta do que seria, supostamente, a arca de Noé, baseados nas informações apresentadas na bíblia.

Não vai ter um cedro em pé.

Com um caráter educativo, o autor termina a narrativa preocupado com o futuro do Amazonas e do meio ambiente, terminado a penúltima estrofe com um trocadilho que deu início a narrativa de Noé: “E quando nada restar,/Nem mesmo marcas no chão,/Vão dizer que o Amazonas/Não passa de invenção/De uma mente dotada/De muita imaginação.

Em *A Arca de Noé*, podemos perceber que a narrativa possui uma seleção vocabular que é peculiar do próprio suporte literário. Esse processo é mencionado por Carvalho (2004) quando uma literatura estrangeira influencia na literatura nacional, mas não a molda. Até agora, vimos que Antônio Francisco tomou como referência a narrativa mítica em que Deus designa a um homem bom o dever de servir como instrumento para o repovoamento da terra.

Entretanto, isso não o impediu de inserir personagens que lhe são peculiares da sua região, tampouco o obstruiu de utilizar termos populares. É assim que observamos o poema, que nos serve de estudo, quando nos deparamos com palavras como “cachimbo”, “chinelo”, “caborés”, “bicho de pé”, “preá”, “imbuá” e tantas outras palavras que fazem parte da seleção vocabular do poeta.



Figura 03: MELO, A. F. T. *Dez Cordéis num cordel só*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, entendemos que a compreensão da formação e das adequações vividas pela literatura de cordel no Brasil perpassa da necessidade de refletirmos sobre as raízes dessa manifestação popular, observando as diversas configurações de influências sofridas no âmbito social, político, econômico e, também, tecnológico.

No que tange às pesquisas que detém no cordel sua fonte de estudos, notamos que embora muito se tenha falado, desde o seu processo de formação, da sua possível vinculação com literaturas estrangeiras ou sobre suas características específicas, mesmo assim, uma lacuna ainda separa a Literatura de cordel do reconhecimento nacional. Outras modalidades de estudos têm surgido como os voltados para a sala de aula, que analisam a receptividade e a utilização do cordel como instrumento de ensino-aprendizagem, e os estudos comparados, que buscam analisar textos literários, ou outras artes, no campo interdisciplinar cujos “praticantes” podem estudar além das fronteiras nacionais.

A partir da leitura do poema de Antonio Francisco, podemos confirmar o cordel como produção literária em que estão presentes inúmeros textos, em um diverso caso de diálogos, de vozes de tempos variados, em relação com antiguidade, com as manifestações religiosas no Brasil e suas representações. O que dizer de produções como *A Chegada de Lampião ao Inferno*, de José Pacheco, na qual o poeta escreve o folheto a partir de representações do inferno contidas nos livros sagrados e que as misturam às suas experiências relacionadas ao sertão e a Lampião?

Da mesma forma, observamos no poema *A Arca de Noé*, que o poeta Antônio Francisco assume da narrativa bíblica sobre o dilúvio a sua “espinha temática dorsal” e constrói uma história pautada em elementos brasileiros, com toda a riqueza nordestina que lhe é peculiar, como a linguagem e a temática. Assim, podemos chegar a alguns resultados que nos revelam diferenças entre o folheto do poeta potiguar e a narrativa de Noé, um mito sagrado.

Primeiramente, no tocante à escrita artística, podemos destacar que o cordelista não utiliza uma linguagem prosaica, como a que se estabelece na narrativa bíblica. Embora se faça presente em um livro, o poema de Antônio Francisco possui características claras de um cordel, como a presença de sextilhas, em redondilha maior,

rimas que se alternam, temáticas atuais, figuras de linguagem como as alegorias, que têm como função dar um sentido humorístico, à crítica levantada pelo cordelista, que é a da preservação ambiental. Já no texto literário *Arca de Noé*, apresentado no livro bíblico, percebemos uma prosa poética que se desenvolve através de uma linguagem que, apesar de não possuir as mesmas características métricas, rítmicas e de versificação do poema, estabelece-se uma função poética ao apresentar figuras de linguagem como as já citadas anteriormente, exprimindo emoções e sentimentos ao tom moralizante que adota a história.

O cordelista potiguar, ao inserir elementos regionais em sua narrativa, como os animais “preá”, “cururu”, “Codó”, “cassote”, “tatu-bola”, “tatu-canastra”, “tuiuiú”, “caranguejo” ou “bicho-de-pé” no lugar de animais tradicionais citados no livro sagrado, como o gado, cria um ambiente favorável para o diálogo com o seu público leitor, um estreitamento também provocado pela informalidade em seus versos, como o uso do pronome na primeira pessoa, através de versos como “*Eu sei que tudo é verdade,*” [...] “*Quem me contou essa historia*”. Entendendo esse vínculo como uma aproximação com oralidade, percebemos que a inserção de elementos, como a regionalização ou o uso da primeira pessoa, indica a retomada de um processo que quase não era mais utilizado pelos novos poetas.

Outro aspecto importante a ser observado, é o ambiente que permeia as duas narrativas. Confirmando esse processo de aproximação com o leitor, temos na narrativa bíblica o Oriente e como principal fonte de referência espacial o monte Ararat, localizado nas cordilheiras da Turquia. Já no poema de Antônio Francisco, observamos como principal referência espacial a Bahia, local onde a arca ancora. Talvez, não por coincidência, o cordelista tenha escolhido justamente aportar sua embarcação em terras baianas. Como sabemos, foi na Bahia que os barcos de Pedro Álvares Cabral aportaram durante o “descobrimento” europeu de terras brasileiras. Isso nos implicaria dizer que Antônio Francisco, não por acaso, realizou uma releitura não apenas da narrativa bíblica sobre a arca de Noé, mas também da história do descobrimento do Brasil pelos europeus.

Ainda sobre essa noção de espaço no folheto de cordel, temos diversos estados brasileiros que o poeta faz referências, completando o ambiente da narrativa. “Ceará”, “Maranhão”, “Rio Grande do Norte”, “Natal”, “Goiás”, “Brasília”, “Mato Grosso” são regiões brasileiras mencionadas pelo autor e que trazem, através dos seus animais, representações importantes para nossas leituras, como o Gabiru deixado na cidade de

Brasília, que mencionamos ao longo do trabalho, e que compreendemos como uma espécie de retrato dos nossos sentimentos com relação à situação da capital brasileira e, em geral, em todo o país.

Com relação à temática abordada nas narrativas, destacamos o alto nível de inventividade do poeta ao posicionar um novo enredo dentro daquele que seria o seu principal. Ao lermos o folheto *A Arca de Noé*, temos a impressão de que o poeta se preocupará apenas em responder uma única indagação: a história Noé. Mas, no decorrer da narrativa, percebemos o arrojo do cordelista quando quase na metade da história ele se preocupa em responder onde a arca se encontra e inicia a tese de que a embarcação naufragou, ocorrendo somente devido o casal de cupim, que foi levado junto com os demais animais por descuido de Noé.

Essa novidade na narrativa para responder ao fato de até hoje não terem encontrado a arca pode se entender através de duas hipóteses: a primeira, e mais provável, que por se tratar de um mito bíblico e até hoje não haver comprovação da real existência desse fato, haja a necessidade de se criar um destino final para a barca, corroborando a veracidade da história; a segunda hipótese, mais vinculada à ciência, pode estar condicionada ao episódio de que pesquisadores religiosos terem encontrados resquícios de um material enterrado nas proximidades do monte Ararat, mesmo lugar apresentado biblicamente, e que, possivelmente, seria a arca que Noé utilizou para salvar a espécie do dilúvio.

No que confere a algumas aproximações, podemos destacar o próprio título do poema: *A Arca de Noé*. Mesma titulação que iremos encontrar nos livros bíblicos em que a história da salvação de seres aparece, além de toda a trajetória que cercam os personagens como a escolha de Deus por uma pessoa justa, o dilúvio, o tempo de duração dessa tempestade, o repovoamento.

Vale ressaltar, que embora o cordelista se baseie na narrativa bíblica, existe uma independência do folheto sobre as características formais e temáticas. Enquanto a narrativa bíblica apresenta-se em prosa poética, o folheto encontra-se versejado, com rimas, estrofes. Características da própria poesia.

A crítica social e a preocupação com o meio ambiente também são outros dois elementos discordantes entre ambas narrativas. Na narrativa bíblica a função moralizante é expressa através da preocupação de Deus com a desobediência humana, resolvendo extinguir todos os seres da terra, salvando apenas um casal de cada espécie para que haja uma segunda chance de uma habitação, agora, sem pecados. Já no

folheto, o cordelista, mesmo adotando o viés da salvação dos seres, constrói uma narrativa pautada em um discurso no qual a denúncia social fica clara através da distribuição dos animais no Brasil. Enquanto que a narrativa bíblica tem como pretexto a desobediência a Deus, no folheto vemos a preocupação ambiental como um dos fatores que servem de argumento pelo cordelista para a construção da sua narrativa, como a destruição da floresta amazônica.

Por fim, faz-se importante afirmar que a leitura do poema *A Arca de Noé*, de Antônio Francisco, não se exaure aqui. Percebemos que há muito a ser dito sobre este folheto de cordel e sobre as questões abordadas a partir dele. Acreditamos que o nosso trabalho colabora para a aproximação de novos leitores a observarem o folheto com o olhar curioso daquele que está sempre querendo buscar um novo ângulo de leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ABREU, M.. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado as Letras. 1999.
- ALVES SOBRINHO, J.. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- ALVES, J. H. P.; SANTOS JR. A. L. dos. **Literatura de Cordel: novos temas, novos leitores**. Relatório final apresentado a UFCG/PIBIC. Campina Grande, 2010.
- ALVES, J. H. P.; SANTOS JR. A. L. dos. **Vozes Femininas na Literatura de Cordel**. Relatório final apresentado a UFCG/PIBIC. Campina Grande, 2011.
- AYALA, M.; AYALA, M. I. N.. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.
- AYALA, M. I. N.. Aprendendo a aprender a cultura popular. In.: PINHEIRO, H. (org.). **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003, p. 83-119.
- BATISTA, S. N. **Antologia da Literatura de Cordel**. Fundação José Augustos, 1977.
- GORGULHO, G. et. al. **A BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulinas, 1973
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: USP, 2008.
- CARNEIRO, Flávio Martins. Leitura e Linguagens. In.: YUNES, Eliana (org). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Puc - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 64-68.
- CARVALHAL, T. **Literatura comparada**. 4ª Ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CARVALHO, G. de. **Patativa do Assaré: um poeta cidadão**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- COMPAGNON, A.. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CURRAN, M. J. **A Literatura de Cordel**. Recife: UFPE, 1973.
- ELIADE, M.. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 16.
- FIORIN, J.. **As Astúcias da enunciação**, São Paulo, Ática, 1999, p 10.
- GALVÃO, A. M. de O.. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GALVÃO, A. M. Folhetos de cordel: experiências de leitores/ouvintes (1930-1950). In.: PAIVA, Aparecida et. al. (org). **Literatura e letramento: espaço, suportes e interfaces – jogo do livro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 87-98.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 13ª Ed. São Paulo: Ática, 2002.

KOCH, I. V.; E., Vanda M. **Ler e compreender os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KUNZ, M.. **Cordel: a voz do verso**. Ceará: museu do Ceará, 2001.

LUCCIONI, G. et. al. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 185-190.

LUYTEN, J. M. **O que é Literatura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MARIANI, B. S. C.. Leitura e condição de leitor. In.: YUNES, Eliana (org). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Puc - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 107-109.

MARTINS, M. H.. Recepção e interação na leitura. In.: YUNES, Eliana (org). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Puc - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 104-106.

MELO, A. F. T. **Dez cordéis num cordel só**. 8ª Ed. Mossoró: Queima Bucha, 2006.

MELO, R. A. de. **Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MENDES, S. (org). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentidos**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

RIBEIRO, L. T. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

SHEDD, R.. Shedd **Bíblia Shedd**. São Paulo: Vida Nova, 1997.

SILVA, M. T.; RODRIGUES, E. M. (org). **Caminhos da leitura literária: propostas e perspectivas de um encontro**. Campina Grande: Bagagem, 2009.

YUNES, E. Função do leitor: a construção da singularidade. In.: _____. **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Puc - Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 114-119.

INTERNET

MORAIS. A. <<http://omossoroense.com.br/universo/entrevista/9403-poeta-antonio-francisco>>, acessado em 27 de Fev. de 2012.

Redação Terra <http://noticias.terra.com.br/ciencia/noticias/0,,OI4404652-EI8147,00-Cientistas+afirmam+ter+encontrado+Arca+de+Noe+na+Turquia.html> , acessado em 27 de Fev. de 2012.

ANEXO

A ARCA DE NOÉ (Antônio Francisco)

Todo mundo ouviu falar
No dilúvio Universal
Da arca que Noé fez
E colocou um casal
De todo bicho que tinha
Dentro do reino animal.

Tem muitos que acreditam
Nessa bela narração,
Outros dizem: é mentira,
Não passa de invenção
De uma mente dotada
De muita imaginação.

Eu sei que tudo é verdade,
Sei aonde está a arca,
O cachimbo e o chinelo
De Noé – o patriarca...
E porque até agora
Ninguém encontrou a barca.

Quem me contou essa historia
Foi Dedé de Macabeu.
Lá na Lagoa das Garças,
Ele pescando mais eu,
Contou tim por tim
Como tudo aconteceu.

Ele disse que Noé
Cansado de trabalhar,
Quando o machado cegou
Ele, em vez de amolar,
Colocou madeira bruta
Na barca sem descascar.

E quando ele fez a jaula
Do casal de guaxinim,
Do lado esquerdo da grade
Foi um casal de cupim
Entre o miolo e a casca
De um galho de alecrim.

Guardou a jaula na arca
E foi buscar o casal
De tatu-bola que tinha
No fundo do seu quintal,

Quando o céu mudou de cor
E caiu o temporal.

Toda a terra escureceu,
Começou a trovejar,
O céu abriu as torneiras
Seis semanas sem parar,
Deixando somente a arca
Dividindo o céu do mar.

Enquanto Noé lá fora
Enfrentava o tempo ruim,
Dentro da barca uma festa
Para o casal de cupim
Brincando de esconde-esconde
Na casca de alecrim.

Quando houve uma estiagem
Noé subiu ao convés,
Abriu uma das gaiolas
E soltou os caborés,
Que voltaram com seis dias
Com lama presa nos pés.

Com oito meses depois,
A grande barca chegou
No sul da grande Bahia.
Noé desceu e pegou
Um caroço de cacau
Fez uma cova e plantou.

Depois disse pra família:
- “Agora vamos soltar
Os animais que trouxemos;
Do sertão até o mar,
De acordo com a flora
E o clima do lugar.”

Mas disse: - “Prestem atenção,
Eu quero tudo perfeito:
Mocó em cima da serra,
Guaxinim perto do leite...
Vamos fazer um país
Pra ninguém botar defeito.”

E botou numa sacola

Um casal de rato branco
Um casal de imbuá,
E um casal de preá
E mandou uma das filhas
Ir deixar no Ceará.

Depois colocou num saco
Um casal de gavião,
Outro de tatu-canastra,
Botou num carro de mão
E ele mesmo foi deixar
Em Codó, no Maranhão.

No Rio Grande do Norte,
Noé botou pouca fé.
Mandou deixar em Natal
Um casal de caboré,
Um casal de caraguejo
E um de bicho-de-pé.

No Goiás Noé botou
Um casal de boi zebu,
No Mato Grosso deixou
Um casal de tuiuiú...
E onde hoje é Brasília,
Um casal de gabiru.

E assim Noé deixou
O Brasil todo habitado:
Cururu, cobra, cassote,
Cutia, paca, veado,
Porco de casa e do mato,
Gato morisco e pintado.

Depois voltou para arca
Eufórico e muito feliz.
Subiu numa catingueira
E disse olhando o país:
- "Só a mão da ignorância
Pode acabar o que eu fiz."

Agora eu deixo Noé,
Esse grande patriarca,
Para falar dos cupins
Que viajaram na arca
E o que eles fizeram
Com a madeira da barca.

Quando o tempo adormeceu
Às garras do temporal,

Que Noé tirou da arca
Pra terra o último casal,
Os cupins abriram as asas
Para o vôo nupcial.

E ficaram ali, sozinhos,
Na arca se divertindo...
Na gangorra da fartura,
Um descendo, outro subindo,
Matando o tempo, comendo,
Bebendo, amando e dormindo.

Mas quando um dia acordaram
Daquele sonho dourado,
Todo o nordeste da barca
Tinha sido mastigado.
Até na ponta do leme
Tinha um cupim pendurado.

Ficaram desesperados
Com tanta devastação
E resolveram fazer
Uma grande expedição
Pra saberem como estava
O resto da embarcação.

E percorreram esta arca
Do sul até o oeste,
Mas voltaram estarecidos
Depois que fizeram o teste:
Quase toda a barca estava
Como as tábuas do Nordeste.

Se reuniram de novo
E passaram a tarde inteira
Atrás de uma saída,
Procurando uma maneira,
Pois só no norte da barca
Ainda tinha madeira.

E como no Norte era a base
Resolveram preservar
Porque se comessem a base
A barca ia afundar,
E, com ela, todos eles
Iam pro fundo do mar.

Promulgaram a lei do Norte,
Recrutaram um batalhão
E em casa canto da barca

Colocaram um de plantão
Pra defender com a vida
O fundo da embarcação.

Mas cupim guardar madeira?...
Tinha muito o que falar!
Quando a fome bateu neles,
Começaram devagar
Roendo a casca por cima
Pra arca não afundar.

Mas tinha uns mais gulosos
Que mastigavam a madeira,
Transformavam ela em pó
E atravessava a fronteira
E traficava com ela
Nos cupins da arca inteira.

O trafico foi aumentando,
A arca não suportou...
Partiu-se em quatro pedaços,
Na mesma hora afundou
Levando todos os cupins,
Só um casal escapou.

Diz Dedé que esse casal
Tinha aprendido a lição,

E agora estava no Norte
Defendendo a região
Como se o Norte fosse
O fundo da embarcação.

Mas cupim guardar madeira?...
Eu mesmo não tenho fé!
Vão fazer como fizeram
Com a arca de Noé:
Logo, logo o Amazonas
Não vai ter um cedro em pé.

E quando nada restar,
Nem mesmo marcas no chão,
Vão dizer que o Amazonas
Não passa de invenção
De uma mente dotada
De muita imaginação.

Nesse tempo os japoneses
Estão fabricando o ar
De semente de melão
E o Brasil vai comprar
Pra desdobrar e vender.
Quem for vivo vai saber
Quanto custa respirar.