

CARTOGRAFIA DOS FOLHETOS E SUAS ILUSTRAÇÕES: HISTÓRIAS NA ENCRUZILHADA DO TEMPO

CABRAL, Geovanni Gomes¹

RESUMO: Livros impressos em verso; leituras que seduzem, encantam, sensibilizam e educam. Literatura que percorreu praças e mercados, declamada por poetas e seus admiradores. Os folhetos de cordéis têm muito a nos contar; suas páginas narram um Brasil que se deixou representar por histórias fantásticas de reis, rainhas, política e economia. Inseridos em uma *economia escriturística*, esses impressos dialogam com múltiplos deslocamentos, entre o oral e o escrito, entre o tempo e a narrativa. Pensar nos folhetos é ir muito além dessa descrição, é conhecer um suporte documental, seus fios e cartografia, que transita na encruzilhada do tempo. Nesse sentido, suas capas e suas ilustrações permitem percorrer um campo visual marcado de códigos, símbolos e especificações materiais. Para entender esse percurso investigativo, dividimos a análise em dois momentos: o folheto enquanto escrita e o folheto na dimensão visual de sua capa.

PALAVRAS-CHAVE: Folhetos de Cordel; Xilogravura; Poeta Popular.

CARTOGRAPHY OF LEAFLETS AND THEIR ILLUSTRATIONS: STORIES AT THE CROSSROADS OF TIME

ABSTRACT: Books printed in verse, readings that seduce, enchant, sensitize, and educate. Literature that has traveled through squares and markets, recited by poets and their admirers, the cordel pamphlets have much to tell us. Their pages narrate a Brazil that let itself be represented by fantastic stories, of kings, queens, politics, and economy. Inserted in a scriptural economy, this printed material dialogues with multiple displacements, between the oral and the written, between time and narrative. To think about the pamphlets is to go far beyond this description. It is to know a document support, its threads

¹ Doutor em História pela UFPE. Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Faz parte do Programa de Pós-Graduação em História e da Faculdade de História. Coordenador do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHORI). E-mail: geocabral22@gmail.com

and cartography, which transits at the crossroads of time. In this sense, its cover and illustrations allow us to go through a visual field marked by codes, symbols, and material specifications. To understand this investigative path, we divide it in two moments, analyzing the pamphlet as writing and the pamphlet in the visual dimension of its cover.

KEYWORDS : Cordel pamphlets ; Woodcut ; Popular Poet.

Introdução

Folheto nas mãos, microfone no pescoço, pessoas em sua volta escutando, olhando e aplaudindo, vozes desencontradas, ambulantes vendendo seus produtos, assim era o cenário onde poetas declamavam seus versos e contavam suas histórias. Outros, não tinham o amplificador de som e recorriam à própria voz, às expressões gestuais e contavam, geralmente, com um ajudante que os auxiliavam na hora de vender os folhetos. Praça, feira ou mercado, eram os espaços da poesia. Locais de encontros, de vozes; locais de feirantes, homens e mulheres que participavam e socializavam, juntos com o cordelista, momentos de poesia.

Falar dos folhetos de cordel é percorrer décadas entre a segunda metade do século XIX e grande parte do século XX, tempo em que, principalmente no Nordeste do Brasil, era comum, ver e ouvir rodas de poetas contando e declamando as mais diversas histórias. Eram pequenos livros impressos em um papel de menor custo, com uma capa ilustrada, medindo cerca de 12x16cm e contendo de 8 a 16 páginas. Os que ultrapassavam esse quantitativo eram denominados romances, continham mais estrofes e eram histórias mais longas, com uma narrativa que conduzia a uma verdade, uma trama mais romântica que se passava em vários cenários. Esse suporte material facilitava a vida dos poetas que se dirigiam às feiras, levando uma quantidade expressiva de folhetos em suas maletas. Muitos poetas saíam na quinta-feira e só retornavam na segunda. Como as feiras dos interiores do Nordeste aconteciam em dias específicos, era comum ficar em um local e depois seguir para o outro. Um fator que colaborava é que muitas dessas feiras começavam cedo e, por volta das 14 horas, os feirantes voltavam para casa (CABRAL, 2019).

Falava-se de cangaceiros, de reis e rainhas, de histórias encantadas, do aumento dos preços das mercadorias, da Segunda Guerra Mundial, dos milagres do Padre Cícero, dos políticos, de contos engraçados, do homem que foi “chifrado”, de emboladas e desafios. Diversas eram as temáticas que circulavam entre as pessoas; o público do cordel informava-se,

divertia-se e conhecia muitas histórias do Brasil por meio dos versos dos poetas. Eram histórias declamadas que se conectavam com seus leitores e ouvintes, estabelecendo uma inter-relação de linguagens (TERRA, 1983). Muitos cordelistas analfabetos aprenderam a “fazer poesia” ouvindo essas histórias na praça; outros frequentaram a escola por pouco tempo, não chegando a concluir o ensino básico. Conectados com as informações que escutavam no rádio ou quando acessavam as páginas de algum jornal, esses poetas de bancada versificavam as notícias. Também usavam de uma sofisticada criatividade para compor as mais diversas experiências e histórias. Existia uma espécie de “credibilidade e confiança”; quando eram recitados e escutados, as pessoas aplaudiam, compravam, reliam junto com os amigos/as. Os folhetos circulavam, percorriam ruas e estradas nas maletas dos agenciadores.

Em seu livro *História do Brasil em Cordel*, Mark Curran (2001) nos apresenta, por meio de uma cronologia ou linha do tempo, como a história do Brasil havia sido registrada e contada por poetas espalhados pelo Brasil. Tal registro, por exemplo, sinaliza a importância que essa fonte documental tem para problematizar a escrita poética, o mercado editorial, as ilustrações da capa, as narrativas e as percepções desses poetas em relação a seu tempo, bem como uma fonte para a compreensão das trajetórias desses poetas e suas andanças pelo País. O folheto de cordel ou literatura de cordel, como ficou conhecido, durante os anos 1970 mantém em suas páginas um potencial que se interliga com diversas áreas do conhecimento.

No leque da História Cultural, as pesquisas no campo da ciência histórica permitiram historicizar seu estatuto documental e sua inserção em uma *economia escriturística* — usando a expressão de Michel de Certeau (2009) — para perceber os múltiplos deslocamentos desse circuito de produção material e escrita. Algo que não foi tão simples nesse debate por se tratar de uma poesia feita por pessoas ligadas às camadas populares, por não estarem no meio social dos “homens cultos das letras”. Assim, essa fonte foi relegada, por muitos anos, a segundo plano e era vista como elemento do folclore, leitura equivocada e preconceituosa, como atesta Francisco Cláudio e Isabel Rodrigues, em *Da praça ao palanque* (2021). Compreender sua história não é ir em busca de suas origens, algo que também despertou inquietações e calorosos debates acadêmicos (GRILLO, 2015; SILVA, 2015), mas perceber seus indícios, seus rastros, suas intenções de produção, sua interação com o público e os códigos visuais presentes em suas capas. Nesse sentido, este artigo se apresenta para pensar um pouco esses folhetos e suas especificidades. Vamos utilizar o conceito *folhetos de cordel*, denominação pela qual muitos poetas chamavam seus impressos e o emprego do termo *cordel*, expressão bastante utilizada

para se referir a essa poesia. A denominação *literatura de cordel* passou a ser empregada a partir da década de 1970 pelos estudiosos da área, os quais importaram o termo do universo português. Isso acabou influenciando os poetas, que, por tanto ouvir falar nesses termos quando eram requisitados, passaram a utilizá-los (ABREU, 1999). Este artigo está dividido em duas partes, ambas tendo o folheto como suporte documental. Na primeira parte, procuramos trazer algumas especificidades do folheto; na segunda, buscamos mapear algumas capas e ilustrações que fizeram parte desse circuito de produção.

Histórias de Folhetos

Pensar os folhetos de cordel nos remete a trajetórias de escritas e vidas de poetas que buscaram, em suas andanças, experiências que são codificadas em signos, versos e poesias. É uma produção textual que se insere em diversos campos da imaginação humana e que encontra, na memória, experiências e criatividade que são materializadas no papel impresso. Das histórias orais à escrita, esses folhetos assumem dimensões imagéticas entre o real e a fantasia e atribuem sentido ao mundo no qual estão inseridos. Constituindo uma documentação privilegiada, os folhetos de cordel permitem ao/à pesquisador/a um vasto campo de conhecimento e investigação importante para a *operação historiográfica*, expressão de Michel de Certeau (2011) que nos permite refletir as etapas que regulam a escrita e sua temporalidade. Inseridos em uma *economia escriturística*, esses folhetos transitam entre a oralidade e a escrita, ponto fecundo que nutre sua escrita poética, o que permite percorrer diferentes códigos linguísticos nos quais o poeta imprime e registra suas digitais e experiências por meio das diversas estrofes que compõem a narrativa. Assim, ressalta Paul Ricoeur (2010)

[...] o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal
[...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de
maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em
que desenha as características da experiência temporal (2010, p. 09).

Nessa linha investigativa, a narrativa poética e a experiência humana se inserem nessa temporalidade de produção.

Os folhetos de cordel nos permitem possibilidades de leituras, caminhos para percebermos não só a história de determinado tempo desse gênero literário, mas a

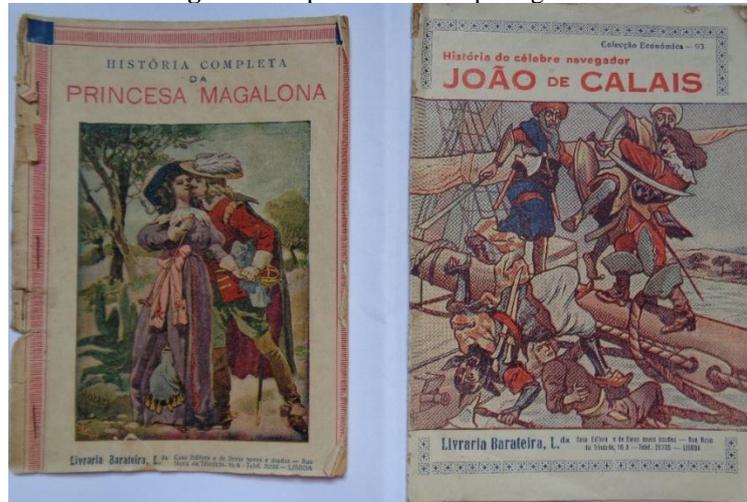
expressividade de sua arte, estética e sensibilidade. Esses versos poéticos registram impressões da vida do homem em sociedade, dos múltiplos tempos que se tecem como fios que conduzem a uma tapeçaria. Cada autor desse tipo de literatura imprime, em sua produção cordeliana, intenções, gestos, palavras e códigos que denotam sentimentos, realidades ou imaginação. Confluem em sua escrita permanência e mudanças que bailam em deslocamentos de aprendizagem e vida. Os folhetos dialogam com o jornal, a revista, as propagandas, o cinema, o rádio, a televisão e os romances, ou seja, transitam em diferentes campos do conhecimento e da escrita (SILVA, 2013).

Disseminados no Nordeste do Brasil, a partir do final do século XIX, os folhetos de cordel conseguiram transpor para o papel, de forma poética, histórias versificadas que se faziam presentes na memória e experiências de vários poetas populares. A princípio, essas histórias eram versadas na oralidade, modalidade por meio da qual percorriam estradas, vilarejos, encontro de amigos e engenhos. Deve-se ter em vista que a impressão e a divulgação desse material impresso só começaram, aqui no País, com a criação da imprensa régia, por volta de 1808 (LUYTEN, 1992). Aos poucos, essas histórias assumiram outros contextos, formas e linguagens que se distinguiram da poesia oral, como as pelepas e os desafios, tomando sua própria singularidade e materialidade (SLATER, 1984). Entra, nesse cenário de produção, o *poeta de bancada*, nome já mencionado anteriormente, aquele que “[...] senta na mesa ou na banca” para escrever poesia.

Sabemos o quanto é complicado lidar com as origens dos conceitos no campo da historiografia, mas, em se tratando da expressão *literatura de cordel*, é recorrente encontramos um direcionamento à “origem” portuguesa. A pesquisadora Maria do Rosário da Silva (2015), em sua tese *Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970*, traz uma importante contribuição acerca da apropriação desse conceito nos meios acadêmicos. Para isso, a autora analisa o projeto editorial da Fundação Casa Rui Barbosa no tocante à produção do cordel e sua divulgação por meio de catálogos e antologias, onde defende que “essas publicações foram responsáveis pela construção e reprodução de discursos homogeneizadores acerca das chamadas origens da literatura de cordel” (SILVA, 2015, p. 33). No entanto, o emprego da terminologia à produção de folhetos nordestinos está equivocado, uma vez que se passa a usar o conceito sem problematizar suas especificidades e seu contexto de produção. Os títulos vendidos em Portugal, por exemplo, *A história da Donzela Teodora*, *A Imperatriz Porcina*, *História do Imperador Carlos Magno e os doze Pares de França*, *História*

completa da Princesa Magalona e História do célebre navegador João de Calais (Figura 1) eram pendurados em cordel ou barbante, mas o texto era escrito em prosa. Eram edições impressas em papel jornal, de custo baixo, com o objetivo de chegar a um público diverso.

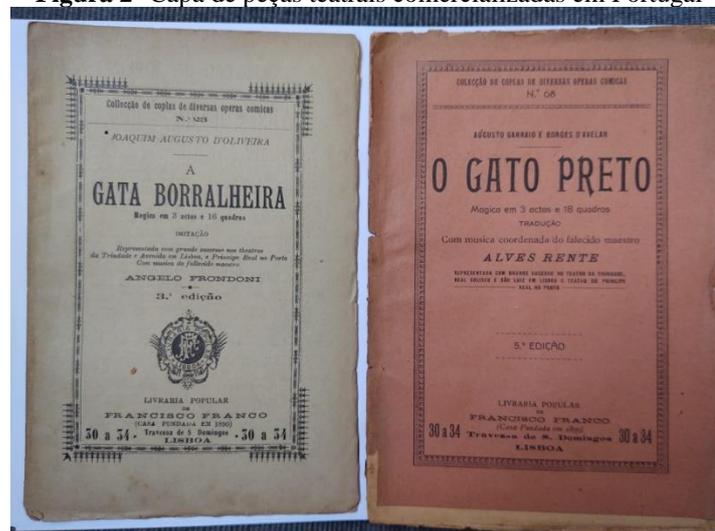
Figura 1- Capas de folhetos portugueses



Fonte: Acervo José Costa Leite.

Também eram expostos textos sob a forma de novelas, contos, autos, operetas e peças teatrais, a exemplo d'*A Gata Borralheira e o Gato de Botas*, (Figura 2), como afirma Márcia Abreu (1999), diferenciando da forma temática e estilística do nosso folheto. Com isso, podemos mencionar que muitos recorrem a essa origem lusitana sem antes verificar as especificidades textuais, sua materialidade e o contexto de produção no qual esses impressos circularam.

Figura 2- Capa de peças teatrais comercializadas em Portugal



Fonte: Acervo do autor.



O “mito da origem” permanece entre poetas e pesquisadores, mas é preciso ficar atento e perceber quais indícios aproximam e/ou distanciam essa literatura mediante esse contexto editorial. Não é simplesmente associar de forma quase automática, porque as histórias têm suas digitais e temporalidades. Vamos encontrar em outros países da Europa, como Espanha, Inglaterra e França, publicações semelhantes à literatura de cordel que atingem várias camadas sociais e apresentam marcas editoriais distintas.

Cabe destacar, ainda, que essa literatura ibérica, com histórias de nobres e cavaleiros, rainhas e reis, foi apropriada pelos poetas e rimada, cuja forma toma outra materialidade em estrofes de seis versos (sextilhas) ou sete sílabas métricas (septilhas), as mais usadas entre os cordelistas. Talvez essas histórias lusitanas e sua forma de escrita não agradassem o público por apresentar uma leitura prolixa. Diferente do folheto, que facilita memorização, leitura e vendagem. De qualquer forma, a distância se mantém no que tange às especificidades formais e textuais, de comercialização e editoração (ABREU, 1999).

Manuel Diégues (1977, p. 40) afirma que “[...] por condições sociais e culturais, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia da região cultural”. De fato, essa peculiaridade para o autor, diante dos folhetos nordestinos, deu-se mediante o surgimento de manifestações messiânicas, bandos de cangaceiros, secas periódicas, disputas por terras, brigas de família etc. No entanto, esses temas não foram determinantes para a escrita desse folheto. Não podemos nos esquecer da influência do meio urbano e de sua confluência com o meio rural. Vale ressaltar que o folheto, tal como o conhecemos, com características específicas que o definem como gênero literário, só existe no Brasil; é um equívoco querer buscar essa gênese europeia ou permanecer na ideia do mito da origem ibérica, como mencionado anteriormente. Segundo Aderaldo Luciano (2012, p. 83-84), essa escrita poética foi adaptada no alvorecer do século XX para o formato de cordel. Segundo Marlyse Meyer,

Esse costume proveio de uma longa tradição ibérica, dos romanceros, das histórias de Carlos Magno e dos Pares de França, e outros grandes livros populares. Originou-se também contos maravilhosos de varinha de condão, de bichos falantes, de bois – sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o ciclo do gado; e, ainda de histórias do folclore universal e africano – estas

trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem (MEYER, 1980, p. 7).

É inegável que as histórias vindas da Europa passaram por modificações ao tocarem o solo brasileiro. A nossa produção cordeliana é nutrida também por histórias trazidas pelos europeus — junto com os negros escravizados trazidos da África e os povos que aqui habitavam o território — forneceram elementos para criar uma poesia particularmente brasileira e autônoma (GRILLO, 2005). Levando-se em conta a diversidade temática de suas histórias, novas narrativas surgiram, mesclando, em suas estrofes e versos, aprendizagens, experiências e leituras do cotidiano desses poetas. O cordel é literatura brasileira e deve ser mencionada, valorizada, respeitada, lida e pesquisada como tal. Em seus versos, o poeta José Costa Leite (2004) descreve a importância dessa poesia e seu papel no Nordeste:

O cordel surgiu no Brasil
Como o cacto brasileiro
Que nasce em cima das pedras
Em um terreno grosseiro
E representa no seu teste
O emblema do nordeste
Pacato e hospitaleiro
Nosso cordel no Nordeste
Representou seu papel
Foi o jornal do matuto
Também do bacharel
Que fazia seu estudo
Tendo notícia de tudo
Nas páginas de um cordel

Mas, a produção de folhetos versando essas histórias populares só é consolidada após o aparecimento das tipografias avulsas, as quais se espalharam por diversas cidades do interior e por capitais nordestinas. O Brasil sofreu certo isolamento e atraso com relação às publicações dos impressos; o governo colonial, a fim de ter um controle mais sistemático da sociedade, submetia os impressos que aqui chegavam a uma mesa censória antes de poderem circular. O controle da letra e da ordem estabelecida soava como ponto importante nesse contexto.

Esse quadro passa por alterações apenas com a chegada ao Brasil da Família Real Portuguesa, em 1808, motivada pela invasão francesa de Napoleão. Esse fato obrigou a corte a se mudar para sua colônia na América, onde funda a Tipografia Régia, facilitando a circulação



de impressos e a interiorização de prelos. Como já mencionado, mesmo considerando que essa maquinaria tipográfica estava atrelada a publicações oficiais (LUYTEN, 1992, p. 15), Câmara Cascudo (2006, p. 209) afirma que, a partir de 1840, as histórias eruditas vindas da Península Ibérica foram reimpressas. Entre elas, podemos citar: *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *História do Imperador Carlos Magno* e *doze Pares de França*. Também destaca obras da literatura brasileira que foram adaptadas para o formato de folhetos, citando como exemplo *A Escrava Isaura* e *Iracema*. Todas essas histórias viraram folhetos brasileiros que circulavam pelo País, reeditados, versejados, declamados ou cantados, tendo uma grande aceitação entre a população (CAVIGNAC, 2006).

Quanto aos primeiros folhetos impressos, existem algumas divergências em relação à datação dessa impressão. Ariano Suassuna aponta como marco um folheto datado de 1836, intitulado *Romance da Pedra do Reino*; já Orígenes Lessa considera um folheto datado de 1865, *Testamento que faz um macaco*; Cascudo cita como sendo o primeiro folheto *Zezinho e Marquinha*, de autoria do paraibano Silvano Pirauá de Lima. Nesse sentido, José Alves Sobrinho confirma os estudos de Cascudo. Para ele, dois cantadores se destacaram como pioneiros: Silvano Pirauá de Lima e Germano Alves de Araújo Leitão, que, do sertão paraibano, escreviam e cantavam ao som de violas, romances e pejejas, caindo na graça popular (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 22).

Entretanto, é com Leandro Gomes de Barros (1865-1918) que a poesia nordestina dá o pontapé inicial em termos de veiculação das histórias rimadas em folhetos. Seu poema mais antigo é de 1893. Em pesquisa sobre a produção deste poeta e seus versos satíricos em relação à República e a sua “condução do país”, Francisco Marques, destaca que a data é ainda anterior, pois começa a versejar em 1889 (MARQUES, 2004). Leandro tornou-se proprietário de uma tipografia no Recife por volta de 1910, a Tipografia Esperança, na qual imprimia tanto seus livros como os de outros poetas, quando passa a viver exclusivamente da sua produção e venda, tornando-se, além de proprietário, autor e editor. Segundo Ruth Terra (1983), entre os anos de 1904 e 1930, existia um total de 20 tipografias no Nordeste. Recife contava com nove, assumindo a liderança da produção, e a Paraíba com quatro. Para Aderaldo Luciano (2012, p. 84), Leandro Gomes de Barros é o “[...] pai do cordel”, em termos de produção e divulgação; o autor também menciona Recife como sendo o berço deste nascimento literário.

A capital pernambucana tornou-se uma cidade pioneira na impressão de folhetos, como afirma Franklin Maxado (1980, p. 32), passando a ser conhecida como a “Meca do Cordel”, o

centro da poesia popular nordestina. Destacamos, principalmente, a Praça do Mercado, no bairro de São José, local determinante, nos tempos áureos do apogeu desta literatura popular, para a manutenção da relação com o público consumidor, leitor e ouvinte. Entre os anos de 1940 e 1960, segundo Liêdo Maranhão (1977, p. 15), o Mercado de São José viveu momentos ímpares no tocante à venda, circulação e distribuição desses folhetos. As rodas de visitantes da feira eram formadas para que compradores e apreciadores desse tipo de leitura pudessem ouvir poetas e cantadores declamarem suas histórias, engraçadas e encantadoras (GUILLEN; GRILLO; FARIAS, 2010).

Na praça ou feira livre, os folhetos eram lidos e ouvidos nos serões familiares, nas fazendas, em encontro de amigos, comerciantes ou nos engenhos, ocupando outros espaços e dinâmicas de sociabilidade e comunicação. Em entrevista para o periódico *Vida Artística e Literária*, em 1966, João Cabral de Melo Neto menciona:

[...] lembro-me quando era pequeno e que estava no engenho, os camaradas vinham me chamar sempre: Vamos para a feira, diz que saiu um novo romance; e, à noitinha, eu era quem lia para eles... Ao passo que há pouco tempo, no Recife, vi que utilizavam alto-falantes para difundir melhor os folhetos: na hora do almoço vinham os operários para ouvir as histórias. (MELO NETO apud MEYER, 1995, p. 62).

Semelhantes a esses folhetos de cordel, os poemas da *Ilíada* e da *Odisseia* percorreram todo o mundo grego nas vozes dos cantadores que, ao som de um instrumento de cordas, a ‘phórmix’, faziam com que fosse ouvido seu canto. Tais poemas eram apreendidos por meio da leitura ou pela audição de recitais. Quanto à importância de Homero e de sua poesia, Vidal-Naquet (2002, p.14-20) afirma: “Homero era o poeta por excelência, assim como a *Bíblia* é o livro dos judeus e dos cristãos, e como Dante, autor da *Divina Comédia*, é o poeta dos italianos de ontem e hoje. Os jovens gregos aprendiam a ler com Homero.” Diante de tal argumentação, pode-se fazer um paralelo com os folhetos de cordel quanto à sua forma de veiculação e aceitação popular. Assim como no tempo de Homero, a poesia nordestina era recitada para várias pessoas, em diferentes momentos e espaços, o que permitia que a população ouvisse, lesse e divulgasse tais histórias e obtivesse as informações desejadas.

Dentre os poetas que circularam por essa praça, podemos destacar José Costa Leite (1927-2021), poeta paraibano natural de Sapé, que residia no município de Condado, Zona da

Mata, Norte de Pernambuco. Ele guardava, em suas memórias, cenas que nos fazem reviver momentos significantes da venda desses folhetos. Segundo o poeta, “[...] ele chegava à feira por volta das sete horas da manhã, tomava um cafezinho e armava sua maleta. Acompanhado de seu guarda-sol, estendia seus folhetos, almanaques e outros livros, e começava o trabalho” (LEITE, 2011). A leitura, a voz e os gestos do poeta chamavam as pessoas para a roda e, aos poucos, dezenas e dezenas se aglomeravam sorrindo, gostando e comprando. Acerca da vendagem e procura por folhetos nas feiras, na década de 1950, Costa Leite (2011) menciona, em entrevista, o sucesso do folheto *A carta misteriosa do Padre Cícero* (Figura 3) que, segundo as pesquisas, vendeu 10 mil exemplares em um ano.

Hoje a diferença de vendagem é muito diferente daquele tempo, naquele tempo quando lia o folheto e vendia um cento tinha duzentas pessoas na roda *A carta misteriosa do Padre Cícero Romão* quando eu começava a ler na feira quando lia dois versos já tinha cem pessoas ao redor eu começava (o poeta entoava os versos): Quem amar a Jesus Cristo/ Filho da Virgem Maria /Tenha bondade de ouvir /esta santa profecia /e quem pertencer a Caim /fuja de perto de mim/ Não adianta porfia ... o pessoal ia juntando aí começava três versos que eu dizia fazia roda todo mundo ia chegando e não saía mais, era muito bom. Agora hoje já não vende mais que nem naquele tempo, hoje o pessoal é descrente demais. (LEITE, 2011).

A figura a seguir traz a capa do folheto *A carta misteriosa do Padre Cícero Romão*.

Figura 3- Capa do Folheto *A carta Misteriosa do Padre Cícero Romão*



Fonte: Acervo do autor.

A capa do folheto e suas ilustrações

No tocante à sua materialidade, os folhetos produzidos por essas tipografias espalhadas no Nordeste, por exemplo, tinham um formato que variava entre 10x16cm e 12x16cm, compostos por capa e miolo, impressos em papel tipo jornal, dobrado *in quatro* partes, bastante frágil e de pouca durabilidade. Suas capas apresentavam algumas imagens que, na maioria dos casos, serviam para atrair e potencializar o leitor na hora da compra. Além desse atrativo, um fator importante era a temática que, associada à beleza métrica e ao gingado (performance) do poeta, fazia toda a diferença na hora da declamação em público. Os poetas que transitavam pelas feiras e praças já sabiam do gosto popular, das histórias preferidas, dos folhetos que tinham maior poder de venda e circulação. Existia uma teia de negociações desde a escrita até sua declamação. Tratava-se de um produto artístico que seguia uma lógica mercadológica estabelecida entre a tipografia e sua comercialização. Existia um horizonte de expectativas para o consumo desse livro impresso. Nesse ponto, defendemos que a feira é o espaço da poesia, é onde tudo acontece!

Voltando às especificidades das capas, não podemos deixar de mencionar a sua importância, bem como das xilogravuras presentes nos folhetos. A capa do folheto e sua imagem não são apenas simples ilustrações, mas uma representação artística que entrelaça palavra e imagem, criação e imaginação. É um campo visual que tem seus códigos temporais. Ela anuncia a poesia, representa cenas do social, faz leituras do mundo e da vida. São imagens de seres fantásticos e misteriosos, de monstros, de cangaceiros, de padres, de políticos, de Deus, do diabo, da fauna e da flora. Desenhos espontâneos que surgem da inspiração de poetas e xilógrafos, encontrando na madeira e em seu corte o palco para as ricas ideias e inscrições (CABRAL, 2008).

Seduzem por sua simplicidade, beleza e criatividade. Mesclam imagem e poesia, cruzando informações, rimas e alegria. Os folhetos e suas ilustrações, antes de serem um veículo de informação, são uma forma de entretenimento, responsável pela distração e socialização de seus leitores. Como já mencionado, os folhetos eram lidos em voz alta, em roda de amigos, ou declamados nas feiras livres, espaço no qual essas histórias e suas ilustrações assumiam um papel ímpar junto aos seus leitores e ouvintes. As ilustrações das capas dos folhetos eram produzidas, como ocorre até hoje, através de uma técnica denominada xilogravura. O objetivo

desse recurso, *a priori*, era chamar a atenção dos leitores e ouvintes, tornando os folhetos mais atrativos, facilitando a memorização e levando o público consumidor a comprá-los.

No que se refere à terminologia, a palavra “xilogravura” vem do grego *xylon* (madeira) e *graphein* (escrever), sendo comumente chamada nos meios artísticos de arte na madeira. É uma técnica usada para fazer gravuras em relevo sobre a madeira; a tinta atinge o papel pelas partes altas da matriz. Provavelmente, esse tipo de desenho é originário da China, onde foi encontrado um livro contendo imagem xilográfica de Buda falando a um discípulo, datado de 869 d.C. A técnica também foi utilizada em cartas de baralho, papel moeda e orações budistas (COSTELLA, 2003, p. 10). Pouco tempo depois, esse mesmo processo foi levado por monges budistas ao Japão, como atestam as pesquisas de Franklin Maxado (1992; 2012).

Percorrendo fronteiras, essa técnica de impressão chegou à Europa Medieval. Por volta do século XII, foi instalada uma fábrica de papel na Espanha, para onde eram levados os folhetos, pelos árabes, durante a sua permanência na Península Ibérica. Assim, tornou-se conhecido o seu uso e fabricação (MAXADO, 1992). Desse período em diante, a arte de gravar em madeira se fez presente no medievo europeu, principalmente nas iluminuras e confecções de baralhos, sendo apenas uma técnica de reprodução de cópias. Só mais tarde é que ela começa a ser valorizada como manifestação artística em si, contribuindo, para isso, com a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, na Alemanha.

Sobre a importância dessa invenção de Gutenberg, ressalta Franklin Maxado:

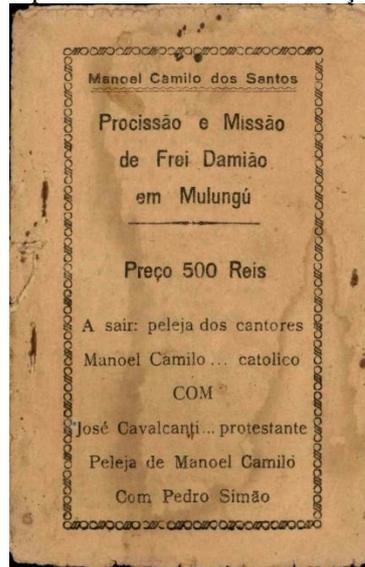
A Imprensa surgiu das necessidades de se popularizar textos solenes e da comunicação de notícias, com um mercantilismo nascente. Em fim de se tornar as informações mais acessíveis a um público interessado por mudanças sociais. E quebrando, o monopólio da cultura, por parte dos mosteiros católicos, a Imprensa popularizou a *Bíblia*, podendo ser interpretada livremente por outros estudiosos, gerando novas religiões cristãs. Também, publicando os textos do povo que os cantadores divulgavam com as cordas vocais e as do alaúde. Além de almanaques e de enciclopédias (MAXADO, 1992, p. 20).

Aqui no Brasil, a xilogravura realmente ganhou expressividade por volta do século XX, principalmente associada aos trabalhos de Inocência da Costa Nick (conhecido sob o pseudônimo de Mestre Noza), Antonio Relojoeiro e Walderêdo Gonçalves que, segundo Luyten

(1983), seria o precursor da xilogravura no Nordeste e o primeiro a assinar suas xilogravuras. Também vamos encontrar registros do uso dessa técnica de impressão nos primeiros folhetos de Chagas Batista, Silvino Pirauá e Leandro Gomes de Barros. Talhada na madeira, a xilogravura passou a adquirir cada vez mais relação com o texto poético, e muitos cordelistas passaram a fazer suas próprias impressões. Outros, que não conseguiam “burilar” (cortar) a madeira, faziam encomendas, mencionavam como queriam os desenhos, especificavam os detalhes. O poeta José Costa Leite, por exemplo, foi um dos que começou a desenhar na madeira olhando um colega na feira, e passou a imprimir a capa de seus próprios folhetos e aceitar encomendas dos colegas (CABRAL, 2019). Durante a sua inserção nessas capas, a xilogravura passou a enfrentar desafios, como as fotografias — apresentadas nas revistas — de atores de novela e de cinema que estavam fazendo sucesso. Por sua vez, o xilógrafo, diante dessas mudanças, começou a fazer ilustrações mais sofisticadas e com mais detalhes, conseguindo impor um estilo artístico. Cada xilógrafo tinha suas digitais, sua forma de cortar a madeira e de imprimir. Tal fato ampliou o interesse por essa produção artística, despertando a atenção de museus, departamentos acadêmicos e comerciantes do mundo da arte. A xilogravura ganha a sala das galerias e álbuns são produzidos; desses, destacam-se os trabalhos de Costa Leite, Borges e Walderedo Gonçalves. Nesse campo de produção, alguns nomes se destacaram, como Expedito Sebastião da Silva, Manuel Caboclo e Silva, José Estácio Monteiro, Augusto Laurindo Alves, José Soares da Silva (ou Dila), José Martins dos Santos, Minelvino Francisco da Silva, Enéias Tavares dos Santos, Ailton Francisco da Silva (ou Inácio Carioca), Severino Marques de Souza (ou Palito), João Antônio de Barros e, mais recentemente, Abraão Bezerra Batista, Damásio Paulo da Silva, Stênio Diniz e Ciro Fernandes (GRÉLIER, 1995; SOUZA, 1981).

Quanto às primeiras capas, Liêdo Maranhão (1981) argumenta que os folhetos mais antigos da poesia popular eram conhecidos como “sem capa”, contendo apenas arranjos com vinhetas, filetes, letras ou figuras ornamentais. Silva (2013) lembra que a noção “sem capa” não deve ser compreendida como a ausência desse elemento figurativo, mas sim de um clichê, pois as capas destes folhetos eram ilustradas com elementos tipográficos e vinhetas que determinavam o espaço onde constava o título da obra, nome do autor, custo do folheto e, algumas vezes, a tipografia onde era editado. Possivelmente, por conviver com os poetas no Mercado de São José (PE), tinham-se essa leitura, já que a capa era um elemento atrativo para o público dessa poesia. Segue um exemplo da argumentação acima (Figura 4);

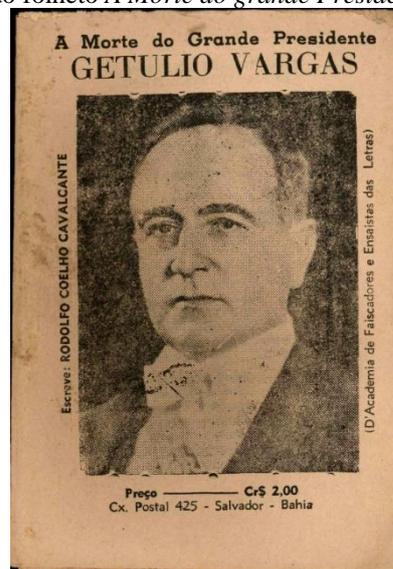
Figura 4 - Capa de folheto com ornamentação tipográfica



Fonte: Acervo Casa Memória Popular Liêdo Maranhão

Outra forma de ilustrar os folhetos era por meio das fotografias feitas em clichê de zinco, principalmente nos folhetos políticos, nos quais vinha estampada a fotografia do candidato. Podemos perceber claramente o uso dessa técnica nos folhetos políticos que tematizam Getúlio Vargas, Juscelino, Jango, Tancredo Neves, José Sarney etc., cujas capas destacavam, para os leitores, heroísmo, esperança e vitória. Os folhetos que estampavam a imagem de Getúlio Vargas, por exemplo, retratavam palavras de efeito, como a simpatia, a grande vitória e a pranteada morte, (SOUZA, 1981, p. 66), como podemos verificar na (Figura 5):

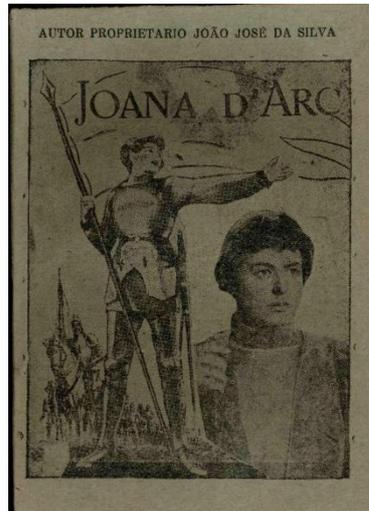
Figura 5- Capa do folheto *A Morte do grande Presidente Getúlio Vargas*



Fonte: Acervo da Biblioteca Átila de Almeida /PB.

Como já mencionamos, também era comum encontramos capas de folhetos estampadas com fotografias de artistas de cinema e filmes de grande sucesso que marcaram as décadas de 1930 a 1950, como: *O Conde de Monte Cristo*, *Romeu e Julieta*, *A Marca do Zorro*, *A Noiva de São Pedro*, *O Gozo da Mocidade e a Traição da Mulher*, *A Vida de João Malazarte*, entre outros. Como exemplo, podemos mencionar o folheto de João José da Silva, *Joana d'Arc*, que traz na capa a talentosa Ingrid Bergman (Figura 6).

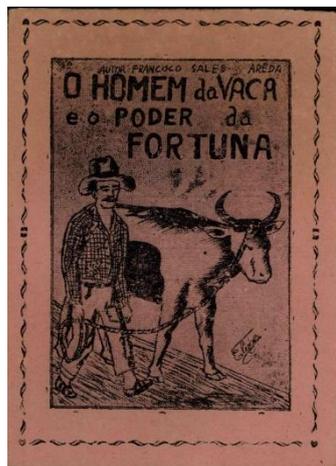
Figura 6- Capa do folheto com artista de cinema



Fonte: Acervo Casa Memória Popular Liêdo Maranhão

Também foram utilizados como ilustração os desenhos populares, geralmente produzidos por homens simples que os comercializavam nas feiras, praças e calçadas. Conhecidos como desenhistas ou caricaturistas populares, esses artistas usavam pedaços de carvão ou de tijolo para reproduzir seus desenhos, encontrando nas cenas urbanas inspiração para seus traços (Figura 7).

Figura 7- Folheto com capa ilustrada por Eliézer

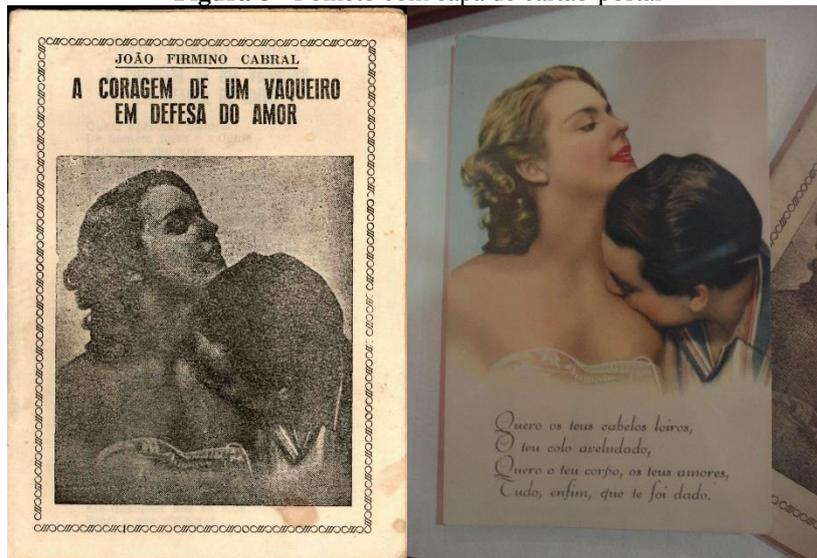


Fonte: Acervo Casa Memória Popular Liêdo Maranhão

Muitos desses desenhos foram empregados para ilustrar folhetos de João Athayde, Delarme Monteiro, João José e Cuíca de Santo Amaro. Na pesquisa de Liêdo Maranhão de Souza, destacam-se nomes como Antônio Avelino da Costa, Eliezer Athayde e Sinésio Alves de Almeida. Com o tempo, esses desenhistas foram substituídos pelos gravadores populares, os quais utilizavam a técnica da xilogravura. Essa substituição não foi apenas uma troca, mas a xilogravura passou a ser admirada e requisitada na capa dos folhetos (SOUZA, 1981). Como exemplo, temos o desenho de Eliezer que ilustra o folheto de Francisco Sales Arêda.

Nessa trajetória ilustrativa, muitos cordelistas passaram a utilizar nas capas dos folhetos os cartões-postais feitos em países como Itália, Alemanha, França e Japão, com estampas de fino colorido, pintadas à mão. Não foi possível verificar o porquê dessa escolha, talvez por sua beleza, pelas imagens românticas que muitos vinham representando. Eram trazidos pelo vapor da Mala Real Inglesa que, aportando no porto do Recife (PE), enchia as livrarias Francesa, Pernambucana e Universal, famosas, na época, pelas reuniões de intelectuais, que as frequentavam em busca de revistas estrangeiras e novidades literárias. Os folhetos invadiam toda a cidade e eram vendidos arrumados em caixas de sapatos vazias, espalhados em uma lona no chão, em barracas nas feiras ou pendurados em cordões, como afirma Liêdo Maranhão (1981). Em seu acervo, encontramos um exemplo bem definido dessa ilustração (Figura 8).

Figura 8 - Folheto com capa de cartão-postal



Fonte: Acervo Casa Memória Popular Liêdo Maranhão.

Segundo José Lopes (1982), a xilogravura, assim como preferem chamar os artistas populares, teve sua maior expressividade com os clichês — também conhecidos como matriz — feitos de madeira leve, como umburana, pinho, cedro ou cajá. Esse recurso permitia uma

produção mais ágil, tendo em vista que era muito demorado produzir um clichê de cartões-postais ou de fotografia de artistas de cinema na cidade de Recife ou Fortaleza. Esses eram encontrados somente nos grandes centros urbanos. A xilogravura tornou-se acessível, pois se tratava de uma técnica barata e eficiente, podendo ser impressa na cor preta ou em policromia (Figura 9).

Figura 9 - Capa com xilogravura de Jose Costa Leite. Cavalo Marinho.



Fonte: Acervo do autor.

Com a madeira e seus talhes, o imaginário do poeta percorria um mundo de sonho, realidade e fantasia que nem mesmo a máquina fotográfica conseguiria alcançar em tamanha dimensão. É nessas circunstâncias que nasce a gravura popular. O poeta, assim que terminava de versejar seu folheto, passava a desenhar, a criar a sua ilustração, ou, em muitos casos, fazia encomendas a outros artistas para compor a capa de seu folheto, como já mencionamos. A xilogravura passava a estabelecer uma conexão visual, um campo de signos, de elementos que determinavam o estilo e o perfil do xilogravurista. O leitor se identificava com a capa dos folhetos, percebia a forma com que tais ilustrações norteavam o desenvolvimento da narrativa. Esses desenhos tomaram uma grande proporção imagética e sedutora quando passaram a percorrer as feiras e praças públicas. Afirma Gilmar de Carvalho:

A xilogravura passava a ser um meio de expressão artística e um recurso da atividade editorial para ganhar agilidade e dar conta da expectativa dos leitores por novos títulos. [...] O imaginário do leitor do folheto precisava ser atendido para que a compra se perfizesse e o cordel cumprisse seu ciclo e sua função social [...]. Enquanto capa de folhetos, a xilogravura cumpriu um papel decisivo de estilização e transposição em termos de imagem de todo um universo mágico da chamada

literatura de cordel. Passou a ser um artifício a que recorria a atividade editorial para atingir seus objetivos (CARVALHO, 1995, p. 149-150).

A xilogravura não ficou restrita apenas à capa dos folhetos com suas especificidades; ela ganhou outra dimensão, material e artística, deslocou-se da capa do folheto e assumiu uma outra esfera no campo visual. Assim, a xilogravura passou a ocupar galerias, salas de repartições públicas e exposições, no Brasil e no exterior. Surgiram as encomendas do *marchand* para o mercado de arte, das instituições acadêmicas e fundações em busca dessa “arte na madeira”, principalmente a partir da década de 1970. Para Silva (2015, p. 187) “Os grupos interessados na comercialização e divulgação das xilogravuras buscaram produzir a crença de que a rusticidade dos traços xilográficos distinguia e expressava o Nordeste melhor do que qualquer outra forma de ilustração”. Seguindo essa linha investigativa, na busca desses traços “identitários”, destacamos por exemplo, a figura do *marchand* Giuseppe Baccaro (1956-2016). Este, que manteve em sua residência, na cidade de Olinda (RE), um local de encontro de poetas e gravuristas, fixou os olhos nos trabalhos de Jota Borges, José Costa e Dila, e procurou financiá-los, fornecendo a madeira e o material para talhar a matriz. Baccaro também determinava como queria a xilogravura (CABRAL, 2019). Como exemplo, destacamos a Feira de Guarabira, uma das xilogravuras de José Costa Leite bastante expressiva e cheia de detalhes. Uma de suas cópias, encontra-se na Pinacoteca de São Paulo (Figura 10).

Figura 10- Xilogravura a Feira de Guarabira, José Costa Leite.



Fonte: Acervo do Museu do Folclore, RJ.



Das mãos dos poetas xilógrafos para o mundo, a xilogravura acompanhou essa nova dinâmica do mercado artístico; as obras passaram a ser assinadas e apreciadas em exposições e museus, cumprindo, nas palavras de Carvalho (1955), uma função “estética e mercadológica”. A xilogravura, antes utilitária na capa dos folhetos, ganhava *status* e funções de obra de arte entrando em outro circuito mercadológico. Por sua vez, mesmo diante do deslocamento visual, as capas dos folhetos permaneceram com as mesmas imagens xilográficas. Os poetas tinham uma preocupação com a produção desses suportes materiais, entendiam as exigências de seu público leitor e consumidor.

Hoje, não encontramos a feira com aquela atmosfera das décadas em que o cordel era “a festa”. O público dessa literatura mudou e a tecnologia fez com que esse folheto ganhasse novos suportes e temáticas. Contudo, não perdeu a dimensão poética, informando e educando quem a aprecia.

Considerações finais

Neste texto, procuramos trazer algumas especificidades acerca dos folhetos de cordel, percorrendo um pouco de sua trajetória e de suas ilustrações. Cabe ressaltar que as mudanças que ocorreram nesse suporte material estão associadas à tecnologia da época. Não estamos trazendo uma ideia de cronologia no campo visual, muito pelo contrário, a capa dos folhetos seguiu vários fluxos editoriais e esses livros circularam, em alguns momentos, todos ao mesmo tempo. Vamos encontrar nas barracas, na porta das igrejas e nos bancos da feira, folhetos com diferentes ilustrações que, inclusive, dividiam os espaços com outros livros ou mercadorias. Muitos dos poetas vendiam, em seus bancos, outras mercadorias e livros, com o objetivo de ganhar um dinheiro a mais. Geralmente, eram histórias de cangaceiro, morte de políticos, traição do homem e da mulher, que chamavam a atenção de muitos para ouvir a declamação. O poeta Costa Leite mencionava, por exemplo, que as pessoas na feira gostavam de histórias de homens valentes, de mulheres apaixonadas e de vingança.

Percorrer fragmentos da história dos folhetos é sempre potente, no sentido da força que esse suporte material tem diante de sua produção. Trata-se de uma fonte que já ocupou lugar de destaque no campo historiográfico graças à abertura do leque da História Cultural, que percebeu seu estatuto documental. Nesse contexto, temos um livro impresso que seduz o/a leitor/a e o/a pesquisador/a, uma vez que é composto de narrativas e um texto poético que diz muito acerca do tempo e das experiências humanas. Um ponto fundamental nesta análise é quando

mencionamos que o folheto nasceu na feira, entre os ambulantes, entre o cheiro de frutas e verduras. Foi nesse palco fecundo que suas histórias ganharam as tipografias e as páginas impressas. Em 2018, o cordel ganhou o estatuto de Patrimônio Imaterial Brasileiro; para se ter uma ideia, no seu inventário bibliográfico nacional foram reunidas 917 referências, e isso só nesse ano. Quantas outras pesquisas ficaram de fora? Nesse sentido, só temos que agradecer as investidas dos poetas que vivenciaram essas histórias com suas métricas de rima e oração.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ALVES SOBRINHO, J. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- CABRAL, G. G. *As representações de poder no corpus de folhetos de 1945 a 1954: leituras da “Era Vargas”*. Dissertação de Mestrado/UFPE, 2008.
- CABRAL, G. G. Trajetórias biográficas e literatura: histórias do poeta José Costa Leite. In: CAVALCANTI, Erinaldo/ CABRAL, G. G. (org.). *A história e suas práticas de escrita: relatos de pesquisa*. E. Universitária da UFPE, 2013.
- CABRAL, G. G. *Histórias e práticas culturais do poeta José Costa Leite*. 1^{ed}. Curitiba: Appris, 2019.
- CASCUDO, L. C. *Cinco Livros do Povo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.
- CASCUDO, L. C. *Literatura Oral no Brasil*. 2. Ed., São Paulo: Global, 2006.
- CARVALHO, Gilmar de. *Xilogravura: os percursos da criação popular*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1985.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: RJ: Vozes, 1994.
- CERTEAU, M. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- COSTELLA, A. F. *Breve História Ilustrada da Xilogravura*. Campo do Jordão: Mantiqueira 2003.
- CURRAN, M. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DIÉGUES, JÚNIOR, M. et al. Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel. In: *Literatura Popular em versos: estudos*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro, 1977.
- GRÉLIER, R. *As crostas do Sol*. Trad. Martine Kunz e Teresa Maria Frota Bezerra. Indez / Massangana, 1995.
- GUILLEN, I. C. M. et al. *Mercado de São José: memória e história*. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010.
- GRILLO, M. A. F. *A arte do povo: Histórias na literatura de cordel (1900-1940)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- EITE, J. C. *As origens do cordel*. Editora Coqueiro: Recife, 2004.



- LEITE, J. C. Entrevista concedida a Geovanni Cabral, Condado, PE, 25/06/2011.
- LUYTEN, J. M. *A notícia na literatura de cordel*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARQUES, F.C; RODRIGUES, I. S. O. *Da praça ao palanque: denúncia e crítica social na poesia popular de Leandro Gomes de Barros e Patativa do Assaré*. São Paulo: Humanitas, 2021.
- MARQUES, F. C. *Um pau com formigas ou O mundo às avessas: a sátira na Poesia Popular de Leandro Gomes de Barros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- MAXADO, F. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- MAXADO, F. *Cordel: xilogravura e ilustrações*. Rio de Janeiro; Codecri, 1982.
- MAXADO, F. *O que é cordel na literatura popular*. Rio Grande do Norte: Queima Bucha, 2012.
- ELO NETO, J. C. Entrevista para Vida artística e literária. Lisboa: 16 de junho de 1966, apud MEYER, Marlyse. *De Carlos Magno e outras histórias: cristãos e mouros no Brasil*. Natal: UFRN. Ed. Universitária: CCHLA, Col. Humanas Letras, 1995, p. 62.
- OPES, J. R. (org.) *Literatura de cordel*. Antologia. Fortaleza: BNB, 1982.
- RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. 2 t.
- SILVA, M. R. J. Borges entre folhetos e xilogravuras: escrita e visualidade na década de 1970. In: CAVALCANTI, E.; CABRAL, G. (org.). *A história e suas práticas de escrita: relatos de pesquisa*. E. Universitária da UFPE, 2013.
- SILVA, M. R. Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em História, 2015.
- SIQUEIRA, L. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Adaga, São Paulo: Editora Luzeiro, 2012.
- SOUZA, L. M. *Classificação popular da literatura de cordel*. 2ed. Recife: Cepe, 2013.
- SOUZA, L. M. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981.
- SOUZA, L. M. *O Mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste homenagem ao Centenário do Mercado de São José 1875-1975*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977.
- TEMÓTEO, J. *A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri*. João Pessoa, 2002.
- TERRA, R. L. *Memórias de Luta: primórdios da literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.
- VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 2002.