

CULTURAS POPULARES & PATRIMÔNIO IMATERIAL

(ESTUDOS REUNIDOS)

MARCOS AYALA
MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA
EDSON SOARES MARTINS

CULTURAS POPULARES & PATRIMÔNIO IMATERIAL (ESTUDOS REUNIDOS)

MARCOS AYALA
MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA
EDSON SOARES MARTINS



EDITORA DA URCA
2023

Preparação de texto e revisão: Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala.

Projeto gráfico e diagramação: Magno Augusto Job de Andrade.

Fotografias: Maria Ignez Novais Ayala.

Produção editorial: Magno Augusto Job de Andrade.

Ficha Catalográfica elaborada pelo autor através do sistema
de geração automático da Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri - URCA

Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez Novais; Martins, Edson Soares

A973c Culturas populares & Patrimônio Imaterial: Estudos reunidos / Marcos Ayala,
Maria Ignez Novais Ayala e Edson Soares Martins. Crato, Ceará, Brasil, 2023.

113p. il.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-87827-29-2

1. Cultura Popular, 2. Patrimônio Imaterial, 3. Política Cultural; 2. Título.

CDD: 301

Para outras obras do autor consulte www.acervoayala.com

© Marcos Ayala, 2023. Todos os direitos reservados.

Revisado em julho de 2026 para atualização dos links de mídia que se referem ao site do Acervo Ayala.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	VI
--------------	----

CAPÍTULO 1

COCOS DO NORDESTE – PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO	12
AS PESQUISAS	16
A PESQUISA DOS COCOS COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO	19
METODOLOGIA DO INVENTÁRIO DOS COCOS	20
A PESQUISA DOS COCOS NO CEARÁ	22
MIGRAÇÃO E ZONAS CULTURAIS	24
REFERÊNCIAS	31

CAPÍTULO 2

PATRIMÔNIO IMATERIAL, RECONHECIMENTO DE ARTISTAS POPULARES E SUAS RELAÇÕES COM O MERCADO: O PAPEL DO PESQUISADOR	37
REFERÊNCIAS	51

CAPÍTULO 3

DO MANUSCRITO AO FOLHETO DE CORDEL: UMA LITERATURA ESCRITA PARA SER ORALIZADA	54
A DIFÍCIL ORDEM DOS LIVROS	59
MÁRIO DE ANDRADE, OS FOLHETOS NORDESTINOS E OUTROS COM A MESMA “FÓRMULA EDITORIAL”	64
UMA LITERATURA QUE JÁ NASCE MADURA	71
A RESISTENTE VOZ DO FOLHETO	76
REFERÊNCIAS	81
GALERIA DE IMAGENS	84

CAPÍTULO 4

MULHERES MEMORÁVEIS EM PROSA E VERSO	95
A ESCUTA E O DIÁLOGO COMO MÉTODO	95
AS MULHERES MEMORÁVEIS	99
INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE NA FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES, SP	99
DONA NITINHA (BENEDITA CARDOSO)	100
AS MULHERES EM PERFORMANCE NOS GRUPOS DE DANÇA DA FESTA DO DIVINO DE MOGI DAS CRUZES	103
AS MATRIARCAS DA VILA DAS PALMEIRAS DO SAMBA LENÇO E DO BATUQUE PAULISTA	104
AS MULHERES REPENTISTAS	104
AS MULHERES DO COCO E CIRANDA	106
PARA CONCLUIR	108
REFERÊNCIAS	110

21/06 - 24hs - 8 de 22/0

FESTEIRA: D^a Benedita (filha)

LOCAL: Vila Natal - travessa 1

momento de almoçar feito
todo ano.

Almoço e jantar

—X—

29/06/75

CONVERSA C/ D. BENEDITA

SB a Reza: "Qdo tô no meio
sô um sivo"

MEMÓRIAS:

NUMA FESTA DE SÃO GONÇALO

EM PARCEAMENTO DE UMA PRO

MESSA DO ^{compadre} DITO IRMÃO, QUE

EU FIZ AQUI EM CASA NO

APRESENTAÇÃO

Marcos Ayala

Este livro reúne um conjunto de estudos sobre as culturas populares tradicionais e o patrimônio imaterial, baseados em experiências de pesquisa de campo e reflexões desenvolvidas ao longo de muitos anos. São enfocadas diferentes formas de expressão que, em geral, são subestimadas pela universidade, por muitos intelectuais profissionais e principalmente pela mídia, vistas como cultura menor, sem que sua riqueza e o saber nelas envolvido sejam devidamente valorizados. Frequentemente, nem mesmo as comunidades a que pertencem os responsáveis pela existência dessas manifestações culturais lhes dão a merecida importância. Esta visão depreciativa, aliás, é um dos principais motivos a justificar o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para a valorização das culturas populares – a partir da década de 1990, mediante o reconhecimento e registro das diversas formas de expressão do Patrimônio Imaterial.

Abro parênteses para explicar a expressão “intelectuais **profissionais**”. Uso-a a partir da observação de Gramsci, de que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais”.¹ Acresce que, no caso do presente livro, estamos tratando de **artistas** populares, portanto, de pessoas que **exercem, em boa parte de seu tempo, a função de intelectuais**, embora não sejam definidos como profissionais dessa área – seus parcos ganhos monetários provêm geralmente de trabalhos braçais: operários de baixo salário, agricultores, lavadeiras, empregadas domésticas... Um mestre do coco e de outras expressões culturais de João Pessoa, já falecido, era catador de materiais recicláveis. Portanto, intelectuais **profissionais** devem ser entendidos, aqui, como aquelas pessoas que têm a atividade intelectual como profissão, mais especificamente, professores e pesquisadores (mas também jornalistas e artistas profissionais, entre outros).

Os textos aqui apresentados têm em comum a preocupação de mostrar e valorizar esta riqueza, no que diz respeito tanto à diversidade de expressões artísticas existentes, quanto à variedade poética, musical e coreográfica encontrada em uma mesma manifestação. Também se distinguem pelo respeito às atividades culturais e a seus realizadores – o que implica em levar em conta as percepções que os artistas populares têm de

1 GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**, v. 2 (Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 18.

suas produções, as denominações que usam, as diferenças que estabelecem entre uma manifestação e outra – mesmo que aos olhos e ouvidos dos pesquisadores pareçam ser muito similares, a ponto de sugerir reuni-las sob um mesmo nome, ou pelo menos em uma mesma classificação.

O ensaio **Cocos do Nordeste - Patrimônio Imaterial Brasileiro** apresenta um dos principais conjuntos de expressões culturais a integrar o Patrimônio Imaterial brasileiro, até agora não reconhecido formalmente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como **Patrimônio Cultural do Brasil**, com a respectiva inclusão em um dos **Livros do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial**, o **Livro das Formas de Expressão**.² São apontadas as muitas variações nas formas de cantar e dançar, bem como as semelhanças existentes, mesmo entre cocos realizados em lugares distantes uns dos outros. O texto traz uma síntese dos resultados de pesquisas realizadas desde 1992, na Paraíba, incluindo o projeto **Cocos do Nordeste Brasileiro**, que reuniu pesquisadores da Paraíba, de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Ceará, que em sua primeira fase (2009 – 2010) resultou na elaboração do **Inventário dos Cocos do Nordeste**, registrado no site do Iphan como **Relatório complementar - Ação**, com o nome **INRC - Coco em Pernambuco e Paraíba**.³

Em **Patrimônio imaterial, reconhecimento de artistas populares tradicionais e suas relações com o mercado: o papel do pesquisador**, discutem-se as formas pelas quais se busca reconhecer e valorizar os artistas populares tradicionais e sua produção, os vínculos que as instituições e o mercado estabelecem com eles e o papel do pesquisador. A participação das culturas populares tradicionais no mercado conecta dois universos culturais muito diferentes e desiguais, o que certamente tem efeitos sobre as expressões do Patrimônio Imaterial, bem como sobre seus realizadores, suas formas de organização, as relações que estabelecem entre si e com suas comunidades. É responsabilidade dos estudiosos do tema apontar as repercussões, os limites e riscos desses processos, até porque são em parte responsáveis por estes contatos.

Do manuscrito ao folheto de cordel: uma literatura escrita para ser oralizada traz um histórico e a análise desta literatura de folhetos, que recebeu várias denominações no Nordeste. Aponta as formas de produção (tipografias de jornais, gráficas, depois tipografias de propriedade dos próprios escritores), os formatos de impressão (número de páginas, dimensões), a variedade de métricas, de esquemas de rimas, de temas (acontecimentos e personagens locais, como os cangaceiros, a seca, a pobreza, a desigualdade, tipos cômicos e suas histórias). A principal contribuição do estudo está em apontar o **caráter oral** dessa literatura, escrita para ser

2 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). **Bens Culturais Registrados**. [Brasília], Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), [s. d.]. Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tai-nacan-iphan/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

3 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). **Relatório complementar - Ação: INRC - Coco em Pernambuco e Paraíba**. [Brasília], Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), [s. d.]. Disponível em: <https://sicg.iphan.gov.br/sicg/bemImaterial/acao/98/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

declamada ou cantada. O ensaio enfatiza que a chamada literatura de cordel constitui “um conjunto de sistemas poéticos orais”: de um lado, um **sistema literário escrito**, com os **folhetos**, que podiam ser falados ou cantados para um público em residências e sítios, ou em feiras e mercados por vendedores de folhetos, além dos **poemas e canções**, impressos para serem cantados; de outro, “os sistemas poéticos orais cantados”: as **cantorias**, realizadas por duplas de **cantadores repentistas**, as **emboladas**, cantadas por **emboladores de coco**, os **aboios**.

Estes diferentes tipos de poesia, oral ou “escrita para ser oralizada”, são distintos, mas se interpenetram, com os gêneros pertencentes a um sistema, como a **cantoria** ou o **coco de embolada**, sendo levados para a **literatura de cordel**, enquanto os folhetos impressos, por seu lado, podem ser declamados ou cantados.

Essa é “uma literatura que se quer oral”; seus destinatários são “ouvintes/leitores”; uma parte desse público decora os folhetos “de ouvido” e é capaz de cantá-los, mesmo quando são longos, muito tempo depois de tê-los ouvido.

Em **Mulheres memoráveis em prosa e verso**, Maria Ignez Novais Ayala lembra as mulheres que tiveram e têm papéis importantes em diferentes formas de expressão do Patrimônio Material, mulheres que ela e eu conhecemos em São Paulo e no Nordeste. Algumas delas, atuando nos bastidores, preparando comidas para as festas ou cuidando das roupas dos integrantes dos grupos, mas sem serem vistas ou conhecidas, a não ser por outros participantes das atividades, por organizadores da festa que convivem com elas e por alguns pesquisadores que buscam conhecer as pessoas responsáveis pela realização das manifestações e as relações que ali se estabelecem. Outras atuam de forma mais evidente, “em cena”, cantando, dançando, tocando instrumentos, carregando as bandeiras dos grupos; mesmo essas. porém, na maioria dos casos não se tornam conhecidas pelo público, que parece ver os eventos “superficialmente, sem identificar pessoas ou o grupo”.

Tendo maior ou menor visibilidade para o público (e até para os participantes diretos, pois muitas atividades do cotidiano não são notadas, a não ser quando há alguma falha em seus resultados), estas mulheres são memoráveis: a) pela importância que têm para suas famílias e comunidades, para o Patrimônio Imaterial, pois elas tornam possível a existência dessas expressões culturais; b) para os pesquisadores que com elas conviveram e viram, perceberam, sua responsabilidade, sua força, sua resiliência, mesmo com todas as dificuldades encontradas – nas condições de vida e também para realizar suas atividades culturais. Elas ainda enfrentam o preconceito e a falta de reconhecimento de sua qualidade artística.

O ensaio aponta a necessidade de ter responsabilidade com essas mulheres e com os demais artistas populares, a importância de ver suas performances, conversar com essas pessoas, saber ouvir o que têm a dizer, com a atenção e o respeito que merecem – enfim, tratá-las como pessoas e não como objetos.

Retomo o que disse no início dessa Apresentação: essa perspectiva une os três autores desse livro e outros pesquisadores, aos quais nos associamos durante nossa trajetória: considerar os artistas populares como pessoas, ouvi-los e levar a sério o que dizem, com o devido respeito a eles e a seus saberes, ao conhecimento que acumularam ao longo de uma vida dedicada à arte. Buscamos conhecer melhor o patrimônio imaterial que construíram, mas também seus autores, dando importância a seus pontos de vista: como entendem as atividades que realizam, como a explicam, o que dizem sobre a história dessas expressões culturais. Sendo assim, nossas reflexões devem muito ao aprendizado que essas pessoas memoráveis – e muitas vezes esquecidas – nos proporcionaram. Essa mesma atitude temos recomendado às pessoas que orientamos ao longo da vida. E tenho o prazer de dizer que elas a adotaram em suas pesquisas.

O reconhecimento das expressões culturais populares e do Patrimônio Imaterial, do qual fazem parte, se torna ainda mais necessário hoje em dia, após um período de ataque à cultura, de desmonte de políticas públicas voltadas para as culturas populares tradicionais, parte de uma política mais ampla de destruição de direitos sociais e de tentativas de deslegitimação dos grupos mais desfavorecidos da população brasileira. Política essa que, como se sabe, se inscreve em um processo que ultrapassa em muito as fronteiras nacionais, mas que assumiu aqui um nível particularmente alto de degradação.

Acredito que os textos aqui reunidos permitem transmitir uma parte do que aprendemos com os homens e mulheres que dançam, tocam instrumentos, rezam, cantam e nos encantam, contribuindo para um maior conhecimento de nosso Patrimônio Imaterial. Espero que sua leitura também consiga dar uma ideia de quanto o convívio com esses mestres e essas mestras da arte e da vida enriqueceu nosso conhecimento, nossa experiência e nos fez crescer enquanto pessoas.

Este *e-book* foi possível graças ao diálogo entre três professores pesquisadores e o produtor editorial, Magno Augusto Job de Andrade, que também é músico, pesquisador, web designer, administrador do site **Acervo Ayala** e realizou um dedicado e intenso trabalho de edição desta publicação. Temos o mesmo objetivo de dar visibilidade aos artistas populares, a seus saberes e fazeres. Também buscamos dar acesso direto a vários recursos e mídias tanto de acervos documentais, quanto de

plataformas de mídia, o que pode auxiliar jovens pesquisadores a conhecer melhor os artistas populares contemporâneos. As leitoras e leitores terão à mão uma quantidade de links, de referências externas, de mostras da diversidade cultural, reunidas em diferentes suportes: escritos, manuscritos, impressos e fotos digitalizados, CDs, vídeos e links de plataformas de mídia alimentadas por jovens pesquisadores e artistas.

É um convite para um estudo complexo e prazeroso. Mãos à obra!

CAPÍTULO 1



COCOS DO NORDESTE – PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO

Maria Ignez Novais Ayala
Marcos Ayala
Edson Soares Martins

Os cocos aqui tratados podem ser caracterizados como dança coletiva (em que se associam poesia oral, canto, música e dança), encontrada nos vários estados da Região Nordeste¹. Nas comunidades tradicionais, cujos conhecimentos são de transmissão oral, a dança é em geral chamada de *coco*, aparecendo em expressões como “vamos brincar o coco”, “hoje vai ter coco”. Podemos encontrar várias outras denominações, sendo comum a expressão *brincadeira do coco*, em que *brincadeira* tem o sentido de festa e de dança coletiva.

Em nossos estudos, são apresentados de modo plural, primeiramente como homenagem à grande pesquisa e aos estudos de Mário de Andrade, realizados nos anos 1920 e 30, com organização de Oneyda Alvarenga, **Os cocos**, livro publicado muitos anos depois (ANDRADE, 1984)².

A pertinência de se tratar os cocos no plural deve-se à grande variedade de versos e melodias já reunidos em vários acervos e aos que constantemente têm sido criados atualmente, ampliando os repertórios dos grupos que mantêm a brincadeira como cultura viva. Ressalte-se, ainda, que os cocos também devem ser entendidos, de modo mais abrangente, como sistema cultural complexo com múltiplos sentidos, significados e contextos, nem sempre captado à primeira vista.

As denominações atribuídas aos cocos em várias localidades não se limitam à caracterização como forma de expressão poético-musical, pois além de poesia cantada acompanhada por dança também se caracteriza como celebração, aparecendo como festa comunitária – neste caso, além de coco, aparecem os nomes samba, brincadeira e até ciranda! Para músicos e outros pesquisadores, *ciranda* é denominação de um gênero de música, de poesia cantada e de dança em roda, com mãos dadas. Em algumas entrevistas com participantes de grupos de coco, o termo ciranda equivale à dança em roda, ou pode designar a festa com participação de bastante gente. As denominações também surgem para destacar singularidades dos cocos em

1 Para este artigo recorremos a vários estudos publicados ou apresentados em encontros científicos e à experiência acumulada durante a pesquisa com vista ao reconhecimento dos Cocos do Nordeste como forma de expressão do Patrimônio Imaterial Brasileiro, desenvolvida entre 2009 e 2014.

2 ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep. Introd. notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-memória, 1984.

diferentes localidades. Um exemplo é o *coco de tebei* de Tacaratu (PE), dançado aos pares, isto é, em *pareia* e com *trupé* (tropel), referente ao som das pisadas fortes com sapatos, tamancos ou chinelos, funcionando como percussão. Em alguns grupos formados por alagoanos ou descendentes, costuma-se ouvir o solista dizer aos que estão dançando: “Olha a pisada”, indicando que o passo a ser feito é o trupé.

O *samba de coco* de Queimadas (PB) caracteriza-se como festa comunitária em que se dança o *coco de roda*, a *caninana*, a *ciranda* e o *coco furado* ou *coco de mergulho*. Assim que começam a ser cantados os versos da *caninana*, os dançadores fazem uma fila diante de um bastão, que pode ser um cabo de vassoura, simulando uma cobra³. Um dançador se movimenta sobre o bastão, pulando de um lado para outro, no ritmo dos versos cantados; chegando ao final, faz meia-volta e retorna ao ponto de partida. Assim que acaba de pular a “cobra”, o dançador seguinte faz sua performance. O desafio é não pisar na “cobra” e quem consegue ganha aplausos.

O *coco furado* ou *de marguiu* (mergulho), apresentado como singularidade da comunidade rural de Queimadas, resulta de uma experiência de antigos moradores que migraram para Pernambuco e depois voltaram com um novo modo de dançar o coco em desafio, que foi aceito e assumido como criação deste lugar. Neste tipo de coco os versos, cantados cada vez mais rápido, acompanham o ritmo dos instrumentos à medida que se acelera, o que obriga os dançadores a também aumentar a velocidade de seus passos. O modo de dançar⁴, por um lado, se assemelha ao desafio do mergulhão de grupos pernambucanos de *cavalo marinho* e, por outro, à *pernada* comum antigamente em desafios de capoeiristas e sambistas de várias regiões do país: um dançador vai para o centro da roda e desafia outro, que também vai para dentro do círculo; os dois realizam vários passos, com movimentos rápidos, cada um negaceando, tentando pegar o outro desprevenido e derrubá-lo com uma rasteira.

O *coco de zambê*, encontrado em Tibau do Sul (RN) ou na memória de entrevistados do litoral norte (PB) e da capital João Pessoa, ganha esta denominação por causa do instrumento, que tem o nome de zambê, também chamado de pau furado, porque é feito de tronco cavado a brasa, a fogo. O coco de zambê potiguar faz lembrar outras formas de expressão afro-brasileiras que utilizam tambores semelhantes: tambor de crioula maranhense, candombe mineiro, jongo paulista-carioca e batuque, também chamado tambú, samba de umbigada paulista ou batuque de umbigada.

O Coco de Zambê de Tibau do Sul tem seu ritmo marcado pelo *zambê*⁵, com mais de um metro de extensão, o *chama*, tambor menor e a lata. Mestre Geraldo canta e toca o zambê, enquanto



3 Foto 01 - Participantes da festa dançam a *caninana*. Queimadas, 12 set. 2009. Foto: Ignez Ayala



4 Foto 02 - Participantes da festa dançam o coco de mergulho. Queimadas, 12 set. 2009. Foto: Ignez Ayala



5 Foto 03 - Participantes do Coco de Zambê de Mestre Geraldo, de Tibau do Sul, RN, aquecendo os instrumentos. João Pessoa, **I Encontro dos Cocos do Nordeste**, 13 dez. 2009. Foto: André Bueno

os que dançam, só homens, respondem aos versos em passos que lembram a capoeira, ora dirigindo-se aos tocadores, para saudar os instrumentos, ora parecendo desafiar outros, como em luta. Há muita rapidez, envolvendo vozes, toques de instrumento, passos elaborados e vigorosos da dança.

Um dos grupos de samba de coco de Arcoverde (PE), por sua vez, tem por característica o uso de tamanco para ampliar o som do trupé e criar novos movimentos coreográficos. Se isto o distingue, a presença do trupé mantém relações com outra dança de trupé da mesma região, a *mazurca*, também encontrada na região fronteira entre a Paraíba e Pernambuco, que prossegue por todo cariri paraibano. Em muitos municípios do cariri paraibano, o coco ou coco de roda é dançado de mãos dadas como a mazurca, fazendo também o trupé, que pode aparecer como único acompanhamento musical. No sul do Ceará, o grupo de coco comandado pela Mestra Marinez, de Juazeiro do Norte, dança em pareia, com trupé, em coreografia bem semelhante à do coco de tebei. Tem como acompanhamento musical, além do trupé, apenas um pequeno ganzá tocado pela mestra.⁶

Os grupos litorâneos de Pernambuco e Paraíba utilizam a denominação coco ou coco de roda para caracterizar a forma de expressão, mas criam uma espécie de classificação, ao considerarem seus aspectos de dança e música. Muitos de nossos colaboradores, em entrevistas, referem-se à maneira de dançar (*coco solto, coco de umbigada, coco da roxa*) ou ao modo de tocar o bumbo (*coco abaianado, coco de sopapo*) ou ainda a outros acompanhamentos rítmicos (*coco de palma*).

Em São José de Princesa, no sertão paraibano, pessoas entrevistadas da comunidade do Quilombo do Livramento, ao descrever as formas costumeiras de dançar, referiram-se ao *coco cruzado*. Caracterizado como dança em duas filas, se distingue por movimentos coreográficos que fazem os participantes “cruzar” de um lado para o outro, ao mudarem de fila. Este tipo de coco está em desuso, mas há pessoas que o conhecem e estão dispostas a ensinar.

Embora seja difícil precisar a origem de qualquer prática cultural tradicional brasileira de transmissão oral, devido às inúmeras misturas ocorridas ao longo do tempo, os cocos têm sido identificados, pela maioria dos grupos e pesquisadores, como pertencentes ao conjunto de formas de expressão de matriz africana, pelo ritmo, instrumentos de percussão, passos e gestos na dança.⁷

Nas aldeias indígenas de Pernambuco e da Paraíba, os cocos são acompanhados por bumbo, caixa e ganzá como a maioria dos grupos ou por outros instrumentos, maracás, por exemplo; os indígenas apresentam variações no modo de dançar e cantar,



6 Foto 04 - Mestra Marinez, de Juazeiro do Norte, CE, consultando sua “cocoteca”, pequenos cartões, com os títulos das canções de seu repertório. João Pessoa, **I Encontro dos Cocos do Nordeste**, 13 dez. 2009. Foto: André Bueno



7 Foto 05 - Apresentação do Coco do Sítio Riacho do Algodão, município do Congo, com Dona Midinha ao centro. João Pessoa, **I Encontro dos Cocos do Nordeste**, 13 dez. 2009. Foto: André Bueno

introduzindo elementos de suas culturas e de seu cotidiano nas letras das canções.

Os versos que compõem o repertório de cada comunidade estão repletos de situações da vida cotidiana, de temas de amor, traição, decepção, saudade, gracejo, recados (que só a comunidade entende), referências a animais (cobra, veado, onça, peixes, andorinha, canário e outros pássaros), personagens de narrativas, da natureza. Também fazem referência a trabalho do pescador, do vaqueiro, do trabalhador rural, além de não faltar menções a cangaceiros, a coronéis, ao tempo da escravidão e a outras questões regionais.

Os cocos do Nordeste guardam fortes marcas de sua ancestralidade de matriz africana, mais perceptíveis no Coco de Zambê de Mestre Geraldo e no *Samba da Mussuca*. No Coco de Tebei⁸ de Tacaratu (PE) e no Coco de Iguape (CE), a herança africana se mesclou com outros sons e modos de dançar, mas deixa pistas nos versos que trazem referências a animais e que alternam versos curtos como resposta aos improvisados pelos cantadores e cantadoras. Cada grupo tem sua particularidade, seja no modo de cantar, dançar, tocar os instrumentos, fazer os versos, pois, como cultura viva, sempre está em movimento e em sintonia com a comunidade a que pertence, o que surpreende e emociona seu público.

No que se refere à poesia cantada, há os cocos conhecidos como versos da brincadeira, isto é, da dança comunitária, e outros que se caracterizam como poesia improvisada cantada sem acompanhamento de dança: são os *cocos de embolada* ou simplesmente *embolada*, desenvolvidos por dois ou mais *cantadores de coco*, *coquistas*, *emboladores* e mais raramente hoje *coqueiros*, cantados ao som do pandeiro (e algumas vezes de ganzá). As vozes e os versos dos poetas se destacam no meio de praças públicas, feiras e eventos, formando-se, geralmente, uma roda de ouvintes, que se divertem com os poemas narrativos tradicionais e com os improvisos que dirigem à plateia. Embora não seja costumeiro, em algumas localidades de Alagoas, Pernambuco e na Paraíba, emboladores, além de sua habitual atividade de improvisar em dupla, também participam das brincadeiras de coco, tirando versos.

Esta exposição, embora breve, revela o sentido plural, tão enfatizado em nossas pesquisas, desta forma de expressão, que se configura como referência cultural significativa dos estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas, sendo também encontrados em Sergipe, Maranhão e Bahia. É inegável sua presença hoje em muitas comunidades rurais e bairros situados em periferias urbanas, onde a presença de afrodescendentes predomina, em remanescentes de quilombos e também em algumas aldeias indígenas, envolvendo homens e mulheres em idade adulta, jovens, adolescentes e crianças.

8 **Eu tiro o couro do dançador – coco de tebei**. Produção e coordenação geral Sambada Comunicação e Cultural. Olinda: Sambada, 2008 [CD]. Disponíveis em: <https://soundcloud.com/coco-de-tebei> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=D3QYFt5rFYk>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Merece, ainda, ser mais bem estudado o caráter coletivo e comunitário dos cocos, importante como celebração, isto é, como festa ou como parte de festa e de rituais do catolicismo tradicional popular e de religiões afro-brasileiras.

Os cocos podem ser caracterizados como *dança de terreiros*, terreiro entendido aqui como denominação corrente, atribuída ao espaço amplo na frente da casa, em propriedades rurais, com piso batido e mantido varrido, destinado a atividades coletivas, como a debulha e as festas comunitárias do catolicismo popular. Com outro sentido, em acepção religiosa, terreiro é denominação dada ao lugar de culto às entidades afro-brasileiras. Nos terreiros de jurema, os cocos aparecem associados a determinadas entidades, caracterizando-se como ponto cantado e também como dança dessas entidades, em geral pretos velhos, caboclos e boiadeiros. Também se encontram cocos em casas de xambá (Olinda, PE), outra religião afro-brasileira: aí a festa é conhecida como coco de xambá, ocorrendo no dia de São Pedro.

A pesquisa evidenciou o lugar dos cocos em novenas dedicadas a santos e em pagamento de promessas em diferentes comunidades, incluídos no repertório de *ternos* ou *bandas de pife* ou realizados como dança autônoma após as procissões e novenas. Em alguns lugares, os cocos são também parte do ritual, integrando um dos pontos altos da festa, quando se dança coco em volta do mastro.

As pesquisas

O primeiro estudo de fôlego sobre os cocos é de Mário de Andrade, cujos trabalhos foram reunidos por Oneyda Alvarenga em *Os cocos* (ANDRADE, 1984)⁹. A *Missão de Pesquisas Folclóricas*, de 1938, enviada por Mário de Andrade ao nordeste e norte, dez anos depois de sua viagem etnográfica ao Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba, contribui com os primeiros registros sonoros de cocos cantados e dançados em diferentes localidades de Pernambuco e da Paraíba e também aqueles encontrados entre melodias de outras brincadeiras.

A pesquisa individual de Mário de Andrade e o acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* são os documentos antigos que melhor atestam a existência e a diversidade dos cocos em várias localidades do Nordeste. Além de se fundamentarem na observação direta e em registros sonoros (com centenas de fonogramas)¹⁰, fotográficos e de imagens em movimento, fornecem anotações em cadernetas, contendo informações de todos os grupos, identificando todos os participantes com seus nomes próprios e apelidos, condições dos registros, detalhamento de todos os gastos. O rigor das pesquisas de Mário de Andrade e dos integrantes da *Missão* deve-se aos

9 ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep. Introd. notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-memória, 1984.

10 **Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e nordeste – 1938**. Produção Serviço Social do Comércio – SESC SP e Prefeitura da Cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: SESC SP (2006) [6 CDs e 1 libreto]. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/loja/762.MISSAO+DE+PESQUISAS+FOLCLORICAS#/content=downloads>. Acesso em: 24 ago. 2023.

procedimentos metodológicos de pesquisa musical e etnográfica, incluindo orientações minuciosas para a pesquisa de campo. A *Missão de Pesquisas Folclóricas* passou rapidamente pelo Ceará, quando se dirigia para o Maranhão, não chegando a gravar cocos.

Três anos depois, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, professor de música e compositor, começou a fazer muitas gravações de música tradicional em vários estados do país. Em 1997, a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América publicou vários registros feitos no Ceará e em Minas Gerais, com o título **L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais (Brazil)** na série de CDs **Endangered Music Project / Library of Congress**. São 27 faixas, algumas com mais de uma canção. Há gravações de sete cocos, destes, alguns recebem classificação (como *coco de Alagoas*, *coco batuque*, *coco baiano*, *coco com viola*), além de canções de grupos de *congos* e do *maracatu Az de Ouro*, cearenses, ao lado de modas de viola e cantos de negros de Minas.¹¹

Estas gravações mais antigas, das décadas de 30 e 40 do século passado, se enriqueceram entre os anos 1960 e 1980 com as gravações sonoras feitas pela Campanha Nacional do Folclore, depois pelo Instituto Nacional do Folclore, órgão que a substituiu e por outras gravadoras, além de iniciativas de pesquisadores de vários estados. No final dos anos oitenta e décadas seguintes surgiram projetos de produção de CDs e vídeos a partir de registros de campo, financiados por diferentes instituições de fomento, o que permitiu o conhecimento destas iniciativas não governamentais.

As informações escritas de muitos autores, publicadas em livros e jornais do século XIX aos anos 90 do século XX, revelavam que estes pareciam se preocupar mais em formar coleções de literatura oral e em comparar versos, apesar das advertências de Sílvio Romero, no final do Século XIX, reforçadas nas duas primeiras décadas do século XX por Amadeu Amaral, que

[...] insiste na necessidade de uma maior documentação e de um maior rigor e objetividade nas análises. Sem negar o método comparativo, ele acha, como Sílvio Romero, que sua utilização deve ser precedida por um empenho em coletar o máximo, em todo o país. (AYALA e AYALA, 2008, p. 17)

Com Amadeu Amaral e Mário de Andrade, as formas de expressão vão deixando de ser tratadas como anônimas, pois estes autores valorizaram os participantes de diferentes práticas culturais que deram informações a suas pesquisas, citam nome e idade dos colaboradores, locais onde foram encontrados os

11 Esses registros constituem parte de um conjunto de coleções mantidas pela Biblioteca do Congresso, que levam o nome de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. O mesmo acervo contém cópia do material produzido anteriormente pela Missão de Pesquisas Folclóricas, sob a designação Discoteca Publica Municipal de Sao Paulo Collection. Cf. LIST of Collections in the Archive of Folk Culture. Disponível em: <https://folkways.si.edu/l-h-correa-de-azevedo-music-of-ceara-and-minas-gerais/latin-world/music/album/smithsonian>. Acesso em: 24 ago. 2023

saberes, celebrações e formas de expressão estudadas, as ocorrências de pesquisa, se resultantes de observação direta ou registradas por terceiros.

Esta preocupação com a busca de maior rigor nos estudos e em pesquisas de campo, com observação direta e registros etnográficos, se intensifica e fica evidente na atuação dos pesquisadores da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, de 1938. Os integrantes da *Missão* receberam orientações de Mário de Andrade, com base na experiência das duas viagens etnográficas que fez ao Norte e Nordeste do país, entre 1927 e 1929, e de Dina Dreyfus, então Dina Lévi-Strauss, com um trabalho realizado anteriormente no Museu do Homem de Paris. Dina Lévi-Strauss deu um curso destinado a pesquisadores de campo no Departamento Municipal de Cultura do Município de São Paulo, em 1936, quando Mário de Andrade era o diretor desta instituição, o Curso de Etnografia, com grande parte das aulas dedicada à catalogação etnográfica e aos dados etnográficos, incluindo a utilização de câmeras para registros fotográficos e de imagem em movimento. Os participantes da *Missão* preocupavam-se com tudo aquilo que demonstrava a vivacidade das formas de expressão e saberes, reunindo informações dadas por seus colaboradores, atuantes nas práticas culturais pesquisadas, muitas delas anotadas em cadernetas, junto com suas observações diretas e relacionadas com outras formas de registro – sonoro, fotográfico, fílmico. Mário de Andrade, por sua vez, fazia anotações da melodia em pauta, depois de anotar os versos cantados, complementadas por suas fotos e crônicas, muitas delas publicadas de imediato em jornais do nordeste e de São Paulo. A metodologia adotada por eles valorizava a pesquisa etnográfica, observando as práticas culturais e objetos de culto não apenas por suas características estéticas, mas principalmente buscando entender suas relações com costumes ou com outras manifestações culturais, com sentido religioso ou não.

Atualmente, muitos estudiosos também se preocupam em refletir sobre o que ouviram e observaram, sobre os dados reunidos e vivenciados no contato direto com grupos comunitários tradicionais. Muitos alertam sobre as dificuldades que esses grupos enfrentam para repassar seus conhecimentos para as gerações mais novas.

Nas pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), coordenadas ou orientadas por Maria Ignez Novais Ayala e por Marcos Ayala e na Universidade Regional do Cariri (URCA), no campus do Pimenta (Crato-CE), com a orientação de Edson Soares Martins, são privilegiadas as informações fornecidas por participantes das brincadeiras, realizadas no passado ou no presente. Os colaboradores recorrem a suas experiências

guardadas na memória e impressas no corpo, o que enriquece suas descrições das festas, das danças, dos instrumentos, citando versos, fornecendo dados sobre os locais onde aconteciam ou acontecem esta dança coletiva, as denominações... Esses dados, narrados por alguém que os vivenciou e guardados na memória por muito tempo (no caso dos colaboradores mais idosos), quando reunidos pelos pesquisadores atentos ao que ouvem e observam, vão formar mosaicos bastante expressivos com fragmentos dispersos em diferentes tempos e lugares. Se entre as informações aparecerem referências a origens, certamente escolheremos estas explicações, pois, neste caso, a imaginação faz parte de afirmações culturais daqueles que vivenciam a oralidade. Os testemunhos, tanto quanto as práticas artísticas e devocionais, são os principais documentos sobre os quais nos debruçamos para entender os cocos, bem como outras formas de expressão e saberes que são mencionados ou presenciados durante a pesquisa.

Como afirmou Elizabeth Travassos, Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala têm concentrado “os esforços na dança do coco e na compreensão do lugar que ocupa na vida social dos que a mantêm viva” (TRAVASSOS, 2010)¹². De fato, junto com sua equipe têm se dedicado a formar uma documentação expressiva sobre esta expressão poético-musical, base para pesquisas do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba e de outros estudiosos desde 2000.

A documentação que serve de base para nossos estudos resulta de pesquisa de campo, sobretudo, de pesquisa participante ou “participação observante” (ORTIZ, 1980)¹³, que tem se realizado nesta região, grande parte dela reunida na primeira fase do projeto financiado pelo Iphan, do qual daremos informações a seguir. São registros sonoros, fotográficos e audiovisuais da atuação dos cantadores, instrumentistas e dançadores em suas comunidades, em festas ou em outras situações; das explicações dadas pelos artistas populares sobre o que lhes dá identidade cultural, étnica, religiosa, entre outras questões. Além da seleção de elementos poéticos orais transpostos da forma oral para a escrita, para as análises aqui apresentadas, recorreremos ao que ouvimos e vimos.

A pesquisa dos cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro

A pesquisa interestadual sobre os cocos do nordeste se desenvolveu durante quatro anos, de 2009 aos primeiros meses de 2014. Trata-se do Projeto *Cocos do Nordeste Brasileiro*, que em sua primeira fase (2009) envolveu pesquisadores de Pernambuco e da Paraíba, sob a coordenação de Maria Ignez Novais Ayala e supervisão estadual dos professores Carlos Sandroni (PE) e Marcos Ayala (PB). Realizado através de

12 TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 51, p. 13-40, sep. 2010. ISSN 2316-901X. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34658>. Acesso em: 24 ago. 2023.

13 ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

convênio entre o Iphan e Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, teve como resultado o **Inventário dos Cocos do Nordeste**.

Durante a realização da primeira fase do projeto, ficou evidente a importância dos cocos para quem os vivencia ou vivenciou no passado e também a diversidade de maneiras de dançar, de utilizar instrumentos e recursos sonoros produzidos pelo corpo (vozes, palmas e trupés), o número de cantadores, dançadores e tocadores em cada grupo, os modos de cantar os versos tradicionais, entre outras questões.

Metodologia do Inventário dos Cocos

O entendimento da caracterização dos cocos e a exposição das diferenças e variedades encontradas nessa forma de expressão levaram em consideração particularidades como os modos de dançar, os instrumentos utilizados, os versos cantados, os nomes pelos quais é conhecida a brincadeira em cada comunidade e o *lugar* que ocupa nas comunidades, isto é, se é a forma de diversão principal, se aparece junto a outras danças comunitárias – ciranda, toré (quando encontrada em aldeias) – e, também, se aparece junto a outras formas de expressão de religiosidade do catolicismo popular ou de cultos afro-brasileiros.

Os procedimentos metodológicos adotados na primeira fase do projeto procuraram evidenciar:

- 1) as informações sobre os cocos em áreas rurais e urbanas de regiões metropolitanas e de microrregiões onde esta forma de expressão já tinha sido localizada em pesquisas de campo anteriores, enriquecendo-as com as explicações de quem participa ou participou ativamente desta brincadeira, além da obtenção de novos dados em comunidades tradicionais nas quais havia indício da existência desta manifestação cultural, no passado ou no presente;
- 2) a organização dos dados de pesquisa, concentrando-os nas microrregiões de cada estado, com atenção aos contextos em que ocorrem os cocos, descrevendo peculiaridades, citando trechos de entrevistas ou de comentários dos participantes dos grupos, expondo as dificuldades encontradas pelos cantadores e dançadores, dentre eles os que têm os cocos vivos apenas em sua memória.

Entre 2013 e 2014, realizamos parte do projeto *Cocos do nordeste brasileiro (2ª. fase)*, desenvolvido através de Termo de Cooperação entre UFPB e Iphan, que deveria constituir a conclusão da pesquisa e dar base à instrução do Processo de Registro dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro, Participaram desta fase pesquisadores de várias instituições:

além de UFPB e URCA, já referidas aqui, temos a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

Esse Registro dos Cocos do Nordeste como Patrimônio Imaterial Brasileiro traria um reconhecimento que seria um importante mecanismo de negociação e de pressão regional para o surgimento de políticas públicas mais eficazes nos vários estados, que favorecessem as comunidades tradicionais que têm os cocos como forma de expressão cultural. O professor Edson Soares Martins, um dos autores deste trabalho, participou desta pesquisa interestadual desde 2010, com sua equipe de alunos da Universidade Regional do Ceará.

Infelizmente, a realização do projeto foi prejudicada por diversos problemas de ordem burocrática, a começar pelos atrasos no cumprimento, pela UFPB, dos requisitos para a celebração do Termo de Cooperação com o Iphan (falhas na assinatura do termo) e, ao fim, por deixar de realizar os processos licitatórios necessários para possibilitar o empenho das verbas que seriam utilizadas no ano de 2014, especialmente aquelas previstas para financiar as gravações de áudio e vídeo em campo. Essa falha resultou na perda da maior parte das verbas do projeto (mais de 60%), que foi devolvida para o Iphan, tornando impossível completar o trabalho, que deveria durar até julho de 2014 e resultar na produção de um Dossiê que viabilizaria o registro dos cocos como expressão do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Destacamos os procedimentos em pesquisa de campo adotados e constantemente repassados aos componentes das equipes estaduais, como as recomendações de que é preciso não ter pressa, é preciso aprender a ouvir as pessoas que dão vida aos cocos e a outras formas de expressão e saberes tradicionais, a gravar suas falas com o mínimo de intervenções, e *sempre estar atento*, sem o que não se consegue observar cuidadosamente o que dizem os versos dos cocos, o que dizem os cantadores e dançadores. Também indispensável é o conhecimento das referências bibliográficas, sonoras e audiovisuais produzidas por outros pesquisadores, em outros lugares, em outras épocas.

Passados mais de trinta anos do início das pesquisas sobre os cocos, no Laboratório de Estudos da Oralidade da UFPB, vinte e três anos da publicação de *Cocos: alegria e devoção*¹⁴, mais de noventa anos da viagem de Mário de Andrade ao nordeste e mais de oitenta anos da vinda da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, várias pesquisas sobre esta forma de expressão foram realizadas em vários estados, alguns grupos foram registrados em CDs ou vídeos e (re)conquistaram seu lugar em eventos promovidos por diferentes instituições. Muito mudou no Brasil em relação ao

14 **Cocos: alegria e devoção.**
Ed. Magno Augusto Job de Andrade. Disponível em: <https://acervoqyala.com/cocos-alegria-e-devocao-cd/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

campo e à cidade, sendo difícil precisar o que não é urbano. Com todas as mudanças de modos de vida, de acesso à informação, de utilização de telefonia móvel e de comunicação via Internet, de costumes culturais, os cocos são encontrados em diferentes regiões, no litoral, na zona da mata ou brejo, no agreste, no cariri e no sertão nordestino, ampliando seu repertório e criando novos diálogos culturais. Participam das brincadeiras muitos jovens e crianças, além de adultos. Mesmo assim, em muitas localidades paraibanas, na zona rural ou urbana, são vários os dançadores e cantadores que se queixam de não haver interesse dos mais jovens em brincar em comunidade, como se fazia antes, pois, segundo eles, só se motivam quando há apresentações fora, para um público e, mais ainda, quando se recebe cachê.

Contamos hoje com registros sonoros em quantidade expressiva, feitos em diferentes momentos dos séculos XX e XXI em várias localidades da Paraíba e de uma análise comparativa inicial que demonstra como é forte a memória oral, mesmo em situações em que esta tradição tem sido pouco valorizada pelas políticas públicas. Contudo, deve-se levar em conta que cantadores, dançadores e instrumentistas têm se queixado de que está sendo difícil o repasse para as novas gerações.

As pesquisas desenvolvidas desde 1992 na Paraíba têm demonstrado a existência de um repertório que, em parte, é comum àqueles encontrados em estados vizinhos. Estes versos recorrentes em diferentes comunidades permitem esboçar, por exemplo, a memória de lugares, delineando, de certo modo, um mapa da migração interna na faixa litorânea que liga Pernambuco e Paraíba.

A pesquisa dos cocos no Ceará

Na região litorânea cearense, nos municípios de Aquiraz (Praia de Iguape) e Cascavel (Praia de Albino), conforme os estudos de Ninno Amorim, encontram-se dois modos de dançar: em roda e em fileira. Em Albino, para “brincar” coco,

[...] o grupo se organiza em duas fileiras, uma de frente para a outra. Outra coisa diferente do coco em Albino refere-se à relação direta entre o canto e a dança. Em Albino, os dançadores ficam parados enquanto o mestre cantador canta o refrão, somente voltando a dançar quando o mestre inicia a estrofe (que chamam de “embolado”). (AMORIM, 2016)¹⁵

Em Iguape, se brinca em roda, como no litoral da Paraíba e Pernambuco, mas a dança se distingue em vários aspectos. Herdaram o hábito de usar o *caixão*, espécie de tambor quadrado, instrumento que não se encontra em outros estados. O coco é embolado por cantadores, enquanto os tocadores

15 AMORIM, Ninno. Cocos daqui, cocos de lá. Entrevista a Roberta Souza. **Diário do Nordeste**, 17/08/2016. (Caderno 3)

batem o ganzá e o caixão, levando homens e mulheres a dançar. O caixão é tocado com as mãos e se destaca no acompanhamento musical, junto com o ganzá e as palmas que seguem o ritmo dos cocos tirados pelo cantador, isto é, as emboladas do coco.

Uma gravação feita em Aquiraz em novembro/dezembro de 1975, em convênio com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi divulgada em disco de vinil compacto na coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 32 (1980). Na ficha técnica consta:

Tirador: mestre Paulino Elias de Oliveira.
Instrumentos acompanhantes: **ganzá**, tocado pelo Mestre e **Caixão de Sabão**, percutido com duas **quenguinhas de coco**, executado por um dos elementos do grupo. Os coquistas que formam a roda cantam em coro batendo palmas ou **quenguinhas**.

Ao sul do Estado, na Região do Cariri cearense, o *Behetçoho* – Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular, vinculado à Universidade Regional do Cariri, trabalhou na identificação de cantadores de coco. Na etapa preliminar, dois grupos foram identificados em Crato, um em Juazeiro do Norte, além de um colaborador isolado em Crato e outro em Farias Brito, todas cidades localizadas no sul do Ceará.

No universo dos, aproximadamente, cem cocos recolhidos, é possível inventariar no repertório cearense um conjunto significativo de temas, melodias e combinações melódico-textuais. Os cocos, em seu conjunto, aparentemente contêm poucas marcas temáticas e textuais que pudessem indicar uma particularidade regional, sendo mais marcante a proximidade com os cocos colhidos por Mário de Andrade e pela *Missão* de 1938. Isso também se pode dizer de [D. Naninha \(Crato\)](#) e Seu [Ciro Tatu \(Farias Brito\)](#), acentuando-se em seus repertórios o aspecto relevante que ocupa a preservação dos cocos, tal como aprendidos na infância, em inícios das décadas de 30 e 40 do século passado.

[A gente do Coco](#) é o mais antigo grupo, criado em 1979. Foi formado a convite da professora responsável pela turma do Mobral, auxiliada por Edite Dias, instrutora que viria a se tornar mestra do grupo e que ainda hoje o lidera. O *Grupo Cultural Amigas do Saber*¹⁶, mais recente, surgiu no final dos anos noventa, impulsionado por Maria Luciê Nogueira (Maria da Santa), também a partir de experiências estimuladas em ambiente escolar. O grupo Coco Frei Damião, liderado pela Mestra Marinez, de Juazeiro do Norte, esteve em João Pessoa em dezembro de 2009, participando do **I Encontro de Cocos do Nordeste**, mas ainda não foi pesquisado pela equipe da URCA.



16 Foto 06 - Mestra Maria da Santa e o Grupo Cultural Amigas do Saber, em apresentação no **II Colóquio Nacional de Pesquisa em Cultura Popular**. Crato, Universidade Regional do Cariri, 14 de abril de 2013. Foto: Edson Martins

A pesquisa do *Behetçoho*, pela constituição dos tipos de colaboradores que reuniu, investiu na distinção de dois cenários. O primeiro deles é aquele em que a comunidade assumia a forma peculiar de grupo circunstancial. Esse cenário tem extraordinária vitalidade como tesouro da memória; na vida material e concreta, não ocorre mais em seu formato original, ao que parece. Referência constante dos mais velhos, esse formato comunitário descreve a forma como o coco era acontecimento agregador, suspendendo temporariamente as tensões possíveis e realçando os laços de compartilhamento da existência em grupo.¹⁷ Não por coincidência, é um cenário mutuamente colateral àquele do mutirão: a diversão coletiva sucede o trabalho coletivo e o trabalho coletivo convida à diversão coletiva. Na memória das mulheres, o agrupamento circunstancial tem, a partir do que se depreende de seus relatos, muito a ver com um tipo de diversão supervisionada, sendo permitido às moças e às mulheres casadas, sem ocorrência necessária do mutirão, reunirem-se regularmente à noite, para se divertirem, cantando e dançando.

Outro cenário bem diverso é aquele em que o grupo se diferencia da comunidade e se constitui como gerador de demandas, entre as quais se destacam a perenidade e o reconhecimento (do) público.¹⁸ É este o caso dos grupos culturais. A denominação, em si, de largo e irrestrito uso no Cariri cearense, já é indicativa de como a necessidade de (re)afirmação do valor patrimonial da brincadeira já opera de modo tensionado nas fronteiras criadas entre o grupo e sua comunidade: esses grupos reivindicam para si o pertencimento à esfera do patrimônio cultural, o que indica a existência de alguma resistência social que atuaria negando ou disciplinando esse reconhecimento. Um aspecto dessa resistência advém da própria comunidade: queixas são muito comuns no sentido de os grupos se sentirem hostilizados pela comunidade que, invariavelmente, constitui um anseio da agência dos próprios grupos. Essa agência – um agir em lugar de – promove uma identificação muito viva e, frequentemente, pungente, em função da luta por reconhecimento ser, na maior parte das vezes, sentida como frustrante.

Migração e zonas culturais

Julgamos necessário que a apreensão dos cocos considere também as questões relacionadas com as migrações internas na região nordeste, os casos em que um grupo, ao migrar, leva consigo a memória de sua cultura e recria, na nova terra, as danças do lugar de origem.

Um aspecto que guarda vínculos profundos com estas migrações é a formação do que denominamos *zonas culturais*, referentes ao espaço, relacionado com especificidades culturais,



17 Foto 07 - Mestra Edite Dias (à esq.), em apresentação das Mulheres das Batateiras (Grupo A Gente do Coco) no Largo da RFFSA. Crato, **Concertos do Nordeste/BNB**, 22 de fevereiro de 2013. Foto: Edson Martins



18 Foto 08 - Dona Naninha (Ana Gouveia), cantando coco no **II Colóquio Nacional de Pesquisa em Cultura Popular**. Crato, Universidade Regional do Cariri, 14 de abril de 2013. Foto: Edson Martins

em que se estabelecem continuidades, expansão geográfica, troca de experiências provocadas por motivos vários. Já vínhamos utilizando este conceito de zonas culturais desde que nos demos conta de recorrências poético-musicais e particularidades no modo de dançar os cocos, indicativas não só de uma proximidade geográfica entre os grupos, mas de semelhanças culturais não restritas aos cocos, estendendo-se a outras características socioculturais, sem se sujeitar aos limites político-administrativos estabelecidos (cidade, estado, microrregião...). Deste modo, características dos cocos podem resultar de diferentes fatores: convivência com grupos de outra localidade, de outros grupos étnicos, fluxos migratórios que chegaram a ultrapassar as fronteiras de vários estados, algumas vezes com retorno ao lugar de origem, entre outros.

Para tratar desta questão, é fundamental um conceito de Roger Bastide:

O folclore é um pouco de terra que se deixa, é uma lembrança afetiva mais do que intelectual, e o primeiro cuidado dos homens exilados será o de recriar, em sua nova pátria, a terra perdida [...].¹⁹ A diáspora negra deslocou africanos para o Brasil e aqui mesclou conhecimentos orais de etnias africanas com outras (indígenas e europeias), criando-se, ao longo do tempo, múltiplas práticas culturais de canto, dança e poesia, celebrações e saberes transmitidos oralmente.

19 BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959, p. 12.

Sucederam-se ainda várias outras diásporas de negros africanos, afrodescendentes e outros brasileiros pobres, que se destinaram a diferentes localidades, trilhando rotas de migração interna dentro de um espaço regional e nacional. As pesquisas desenvolvidas na Paraíba, em Pernambuco e no Ceará, desde 2009, confirmam esta hipótese e nos despertaram para as infinitas variações possíveis de formas de expressão culturais, que algum dia chegaram e se estabeleceram em meio a outras já existentes, proporcionando hibridismos responsáveis por novas formas de dançar, de cantar, de tocar, de fazer versos. Os cocos parecem testemunhar, ainda que fragmentariamente, uma das etapas destas diásporas no Brasil.

Estudos comparados sobre diferentes danças africanas traçam conexões que apontam para uma grande “família” poético-musical que no Brasil vai se constituir por batuques, sambas, cocos, jongs, caxambus, tambor de crioula, tambú, samba-de-roda, samba-lenço, zambê, candombe, entre outras danças comunitárias afro-brasileiras que têm elementos comuns ou semelhantes. As danças se aproximam por terem a presença de tambores, alguns deles cavados a fogo como o zambê potiguar, o pau furado paraibano, o tambú (instrumento

que dá nome ao batuque paulista), entre outros e, ainda, porque têm poesia cantada e música de festejo comunitário, em terreiro de casa urbana ou de área rural, com fogueira acesa, importante para o aquecimento da pele dos instrumentos. Também por apresentarem coreografia em que se simula ou se dá umbigada.

Uma questão que se evidenciou na pesquisa de campo e nas análises realizadas com a metodologia do Iphan, entre 2009 e 2014, para o projeto *Cocos do Nordeste Brasileiro*, é o poder de se conservarem, na memória e no corpo de cantadores, dançadores e tocadores de instrumentos, vários vestígios de vida comunitária e de costumes expressos nos versos cantados, nos modos de dançar e cantar.

Como já salientamos anteriormente, a metodologia adotada, desde as primeiras pesquisas realizadas no LEO da UFPB, fundamenta-se na observação direta em campo, o que possibilita ouvir e ver as pessoas que vivenciam a brincadeira do coco em suas comunidades, sem o que não se tem a fala, o canto, a dança, o que é imprescindível quando se trata de estudo de culturas orais. A utilização de equipamentos para produzirmos registros sonoros, fotográficos e audiovisuais simultâneos à observação direta é de grande importância, o que se tornou patente, sobretudo, quando estávamos construindo formas de analisar os cocos pesquisados nos vários estados.

Desde a conclusão do **Inventário**, em 2009, confirmou-se a hipótese de que há zonas culturais dos cocos, ultrapassando as fronteiras político-administrativas. A observação e análise da diversidade de contextos geográficos, sociais (incluindo-os em diferentes situações festivas, das familiares às celebrações coletivas), musicais e poéticos levaram-nos a caracterizar esta forma de expressão tradicional brasileira de modo a evidenciar os diferentes aspectos responsáveis pela utilização da expressão “os cocos”, sempre no plural, e, também, a comprovar a existência de zonas culturais em várias microrregiões. Chegamos a caracterizar algumas zonas culturais que formam espécies de corredores atravessando os vários estados, de Alagoas ao Ceará, tanto pelo interior, quanto pelo litoral, detendo-nos em semelhanças entre grupos de uma mesma microrregião. Ouvimos cocos de tipo muito semelhante, tanto pela instrumentação, como pela maneira de cantar e dançar, como ainda pelos próprios versos e melodias.

Uma dessas zonas culturais parece ser a que delinea uma rota dos cocos, com início no Sul de Recife, nas proximidades da cidade do Cabo de Santo Agostinho, passando pela capital de Pernambuco, seguindo ao Norte por Paulista, Itamaracá e Itapissuma, indo até o litoral Norte da Paraíba, passando antes pelo Conde, João Pessoa, Cabedelo, Bayeux, as populações ribeirinhas do estuário do Rio Paraíba (Nossa Senhora do Livramento e Forte Velho, no município de Santa Rita), chegando

à Praia de Fagundes (Lucena, PB), seguindo pelo restante de Lucena, adeias da Baía da Traição e Mataraca. Em Forte Velho e na Praia de Fagundes se dança o *coco da roxa*, denominação dada à dança em roda com os dançantes girando o corpo para ficar de frente ao parceiro do lado esquerdo e depois ao do lado direito.

No Litoral Sul do Rio Grande do Norte, as pesquisas de campo, realizadas entre 1992 e 2008, juntamente com as do **Inventário**, sugerem outra zona cultural, que é a do *coco de zambê*, que apresenta instrumentação diferente, com tambores feitos de tronco de árvore cavado a fogo. Utilizam dois tambores: o *zambê*, o maior deles, que dá nome à dança, e o *chama*, um pouco menor, ambos cavados a fogo, além de outros instrumentos. O tambor *zambê* é semelhante ao tambu (que também dá nome à já mencionada dança paulista). Antigos cantadores e dançadores paraibanos relataram que havia o *coco de pau furado*, com tambores semelhantes aos potiguares, cavados a fogo. O *coco de pau furado* paraibano está vivo somente na memória, enquanto o *coco de zambê* é bem presente em Tibau do Sul, RN, município do Vale do Cunhaú. Os passos dos dançadores lembram algo da *capoeira*, os toques lembram os *batuques* paulistas e o *tambor de crioula* maranhense.

Na direção oposta, do Cabo de Santo Agostinho para o Sul, infelizmente ainda conhecemos muito pouco do que há em Alagoas e Sergipe; entretanto, Alagoas é seguramente um Estado fundamental para os cocos dançados em pares, o *coco de pareia*.

Na comunidade Olho D'Água do Bruno, (Tacaratu, PE), é dançado em “pareia”, isto é, aos pares e recebe o nome de *coco de tebei*. Neste grupo não se utiliza qualquer instrumento, só a percussão feita pelos homens com seu sapateado, que dá o ritmo e o acompanhamento sonoro às vozes das cantadoras.

Outro exemplo de dança de “pareia” é encontrado na Mussuca, no município de Laranjeiras (SE). Nesta comunidade, pareia não significa pares em dança, mas dança *de pares*, isto é, de iguais, dos que estão em total sintonia, pois, afinal, as mulheres que dançam com tamancos, “sambam em sincronia para gerar uma pisada forte, de som alto e homogêneo”. (MIRANDA, 2006)

As semelhanças poéticas, musicais, rítmicas e coreográficas, além das referências dos participantes do grupo à origem alagoana dessas formas específicas de cantar e dançar, remetem à existência de mais uma zona cultural, demarcando outro percurso dos cocos, o dos alagoanos que passaram pela região que faz a fronteira de Pernambuco e Paraíba. Este é um dos caminhos trilhados por romeiros e pelo fluxo migratório, que rumou para vários municípios do sul do Ceará. Este deslocamento formou corredores que abrangem vários caminhos, em que se mesclaram diversas formas de dançar o coco com brincadeiras semelhantes, ganhando novas

coreografias e sonoridades. O resultado foi a formação de uma zona cultural muito importante para a tradição dos cocos, reunindo áreas bem distantes, situadas nas fronteiras entre Alagoas e Pernambuco, entre Pernambuco e Paraíba e entre Paraíba e Ceará.

Um desses trajetos segue pelo litoral. Outro, passa pela fronteira de Alagoas com Pernambuco, onde se situam Tacaratu, no sertão de Moxotó, e Caetés, nas proximidades de Garanhuns, prossegue e passa pela fronteira da Paraíba com Pernambuco, onde se situam, de um lado, Arcoverde (PE), de outro, no Cariri paraibano, os municípios de Sumé, Congo, Monteiro e Zabelê. Nestes locais se dança coco, incluindo o *coco de pareia*, *samba de coco* e mazorca, todos em roda, de mãos dadas e com trupé. A migração da Paraíba a Pernambuco nos períodos de fortes secas e falta de emprego encaminhava moradores dessas cidades do cariri paraibano a Arcoverde e Pesqueiras (PE) ou a Missão Velha, no sul do Ceará. Em Caetés (PE) se dança coco de pareia, em roda e com trupé, como alguns grupos do Cariri da Paraíba e do Ceará. Nesta zona cultural alguns cocos tematizam o cangaço, fazendo menção a Lampião e Antônio Silvino, o que ocorre também em grupos do sertão da Paraíba.

O **I Encontro de Cocos do Nordeste**, que ocorreu durante a elaboração do **Inventário** em dezembro de 2009, foi fundamental para integrantes dos grupos de vários estados se conhecerem e trocarem experiências. Participaram daquele evento vários grupos com as características já apontadas: o grupo *Coco de roda "Comigo ninguém pode"*, de Mestra Hilda e Mestre Verdelinho, de Maceió, AL; o *Coco de Tebei*, de Tacaratu, PE; o *Coco Dona Quitéria*, de Monteiro, PB; o *Coco do Sítio Riacho do Algodão*, do Congo, PB, e o *Coco Frei Damião*, de Juazeiro do Norte, CE, comandado por Mestra Marinez. Conforme explicação de vários grupos, o modo de dançar em pares (pareia), com o acompanhamento musical feito pelas batidas dos pés e palmas, está relacionado com sua antiga função de canto (e dança) de trabalho feito em forma de mutirão. No assentamento do chão de terra batida para a construção de casas, o sapateado exerce um papel de ferramenta para socar, não sendo apenas um componente da coreografia ou acompanhamento musical. Com as mudanças nas formas de construção de moradia, perdeu-se a funcionalidade que tinha no mutirão, mas continuou como forma de expressão comunitária, envolvendo muitos jovens e passou a ter importância estética, relacionado com o desenvolvimento da dança e a musicalidade, uma vez que este tipo de coco nesta localidade não utiliza instrumentos e se compõe de dança e canto. Versos registrados em Pilar, PB, e presentes no CD *Serena Serená: Cocos e Cirandas de Odete* (2009)²⁰, também se relacionam com este tipo de trabalho em forma de ajuda coletiva, que é o mutirão. Vejamos:

20 **Serena Serená: Cocos e Cirandas de Odete**. Participação especial de José Manoel. Coordenação Ignez Ayala e Marcos Ayala. Direção musical Magno Job. Financiamento Programa BNB de Cultura, edição 2008. João Pessoa: Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>. Acesso em: 24 ago.2023.

C: Ô bota barro na parede
R: Eu quero ver tapar/
C: Ô bota barro tira barro/
R: Eu quero ver tapar/
C/R: Ô tira barro bota barro/
Eu quero ver tapar/
ô bota barro na parede ... (bem rápido)

Outro:

C: Ô pisa no massapê
R: Escorrega
C: Quem não sabe andar
R: Leva queda

O projeto de pesquisa financiado pelo Iphan em 2009 e sua segunda etapa, de fins de 2013 aos primeiros meses de 2014, embora breve, tiveram, como um de seus méritos, possibilitar a reunião de pesquisadores de vários estados para iniciar a verificação do que ocorre com esta forma de expressão na atualidade, analisar, a partir da documentação reunida, mais antiga e mais recente, os pontos de vista de seus integrantes, suas queixas, tensões, estratégias de resistência, entre outras questões. A realização de uma pesquisa de campo intensa (na primeira fase do projeto, foram localizados participantes da brincadeira do coco em 21 localidades de Pernambuco e 36 da Paraíba), em várias microrregiões, permitiu verificar e demonstrar a existência de zonas culturais, o que se intensifica com as pesquisas desenvolvidas no Ceará. Embora não tenha se concluído a segunda etapa do projeto com as gravações de som e imagem nos vários estados, como era previsto no projeto, é possível apresentar os cocos do Nordeste, que antes só eram encontrados em comunidades tradicionais de diferentes estados, de um modo diferenciado: enriquecido com o que já se realizou e informações que podem ser obtidas, nesta segunda década do século XXI, em trabalhos acadêmicos, em redes midiáticas com forte participação de brincantes e também com o acréscimo de conhecimentos devido à aproximação intermunicipal e interestadual de grupos que passaram a manter contatos e a trocar experiências. Pode-se refletir, ainda, sobre alguns conjuntos de dados:

- a) elementos poético-musicais de cocos cantados na Paraíba, em Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas com referência a lugares, o que nos permite delinear um espaço, através dos versos e melodias, o que revelará marcas de conhecimento e de vivências de lugares, que podem indicar rotas de migração ou experiências estéticas similares;
- b) os cocos dançados e cantados por descendentes de alagoanos, residentes no sul do Ceará, traçando paralelos

com falas e versos de outros descendentes de alagoanos residentes em Tacaratu (PE);

- c) falas de cantadores de coco, que demonstram trocas de experiência responsáveis por características dos cocos que praticam.

Os cocos, ao final, podem ser apresentados não apenas como uma forma de expressão, mas também em suas relações, que podem caracterizá-los como pertencentes à “grande família do samba”, ou ainda como pertencentes a outros conjuntos, tais como as várias formas de expressão que se apresentam junto com os cocos em festas comunitárias, as práticas e os rituais religiosos, sua relação com saberes tradicionais, entre outros.

Além disso, a realização de uma seleção de repertórios poético-musicais e de trechos de entrevistas de participantes dos cocos (cantadores, dançadores, tocadores de instrumentos) pode revelar elementos que auxiliem a caracterização dos grupos através de canções, histórias de vida, experiências de migração, entre outros. A obtenção de mais informações em outros estados, sem dúvida, iria enriquecer a experiência acumulada até agora, trazendo novos subsídios para atestar a importância dos cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Referências

AMORIM, Ninho. Cocos daqui, cocos de lá. Entrevista a Roberta Souza. **Diário do Nordeste**, 17 ago. 2016. (Caderno 3)

AMORIM, Ninho. **Em cima da hora**: uma etnografia da dança do coco. Fortaleza, 2005. Monografia (Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará).

AMORIM, Ninho. **Os cocos no Ceará**: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape. Fortaleza, 2008. Dissertação (Curso de Mestrado em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará)

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep., introd. notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-memória, 1984.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Ática, 2008 [1988].

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do Século XX. **Estudos avançados**, v. 35, p. 231-253, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000100020. Acesso em: 20 ago. 2023.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos: alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015. [E-Book]. Disponível em: <https://acervoayala.com/cocos-alegria-e-devocao-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

AYALA, Maria Ignez Novais; SANDRONI Carlos; AYALA, Marcos. Considerações sobre a importância do Inventário dos cocos do NE, 2010. Texto apresentado como Anexo ao Relatório Final **Inventário dos cocos como patrimônio imaterial brasileiro**. Ref. Ao Convênio N.º 702707/2008 (IPHAN/Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo). p. 8-18. Inédito.

AYALA, Maria Ignez Novais; SILVA, Marinaldo José da. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, M. I.; AYALA, M. (org.). **Cocos: alegria e devoção**, obra citada. Disponível em: <https://acervoayala.com/cocos-alegria-e-devocao-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anambi, 1959.

CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**, Rio de Janeiro: Funarte, 1982 [1961].

MARTINS, Edson Soares; AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. Apresentando o Projeto *Cocos do Nordeste Brasileiro*. In:

SOARES, Igor de Menezes; SILVA, Ítala Byanca Morais da (org.) **Cultura, Política e Identidades: Ceará em Perspectiva**, vol. II. Fortaleza: Iphan-Ce, 2017, p. 301-329. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/culturapoliticaidentidadeiiversaosite.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2023.

MIRANDA, Wendell. Vozes da Mussuca. Em **Vozes da Mussuca**, Coordenação e produção de Wendell Miranda, 2006. (encarte do CD)

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 51, p. 13-40, sep. 2010. ISSN 2316-901X. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34658>. Acesso em: 24 ago. 2023.

DISCO E CDs

Barra do dia. A gente do coco (Coco das Mulheres da Batateira). Mestra Edite. Coordenação Edson Soares Martins. Produção Edson Soares Martins, Joserlândo da Costa Silva e Gustavo Marques. Crato, 2013. Disponível em: <https://on.soundcloud.com/ycHvHTMU5EfojNH9> ou em: https://soundcloud.com/poetica-sorais-populares/sets/a-gente-do-coco?ref=whatsapp&p=i&c=1&si=45C4227A24A34E788063AF3D48A0F383&utm_source=whatsapp&utm_medium=message&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 24 ago. 2023.

Ciro Tatu. Poéticas orais. Disponível em: <https://on.soundcloud.com/XipyoYGttcRsyRWt5> ou em: https://soundcloud.com/bpi-poeticasorais/sets/ciro-tatu?ref=whatsapp&p=i&c=0&si=A8F8E85DBF3A42AEA09A219D205C8F5F&utm_source=whatsapp&utm_medium=message&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 24 ago. 2023.

Coco do Igatu - Aquiraz, Ceará. Gravado por Arton Montezuma e Silvio de Paula, Aquiraz, 2004. [CD]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0DZ6MsfExwg>. Acesso em 20 ago. 2023.

Coco/Ceará. Instituto Nacional do Folclore, 1980. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, n. 32) [disco compacto de vinil].

Cocos: alegria e devoção. Ed. Magno Augusto Job de Andrade. Coordenação geral: Maria Ignez Novais Ayala. Direção artística:

Esmeraldo Marques Pergentino Filho, Magno Augusto Job de Andrade e Maria Ignez Novais Ayala. Gravação em campo: Carlos Sandroni. Financiamento PROIN/CAPES e CNPq. João Pessoa: LEO/UFPB, 2000. [1 CD]. Disponível em: <https://acervoayala.com/cocos-alegria-e-devocao-cd/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

Eu tiro o couro do dançador – coco de tebei. Produção e coordenação geral *Sambada Comunicação e Cultura*. Olinda: Sambada, 2008 [CD]. Disponíveis em: <https://soundcloud.com/coco-de-tebei> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=D3QYFt5rFYk>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Flor do liro. Grupo cultural Amigas do Saber. Mestra Maria da Santa. Idealização e Coordenação Edson Soares Martins. Produção Edson Soares Martins, Fernanda Lima Fernandes e Gustavo Marques. Crato, 2013.

L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais (Brazil). Série de CDs *Music Project/Library of Congress* (1997). **LIST of Collections in the Archive of Folk Culture.** Disponível em: <https://folkways.si.edu/l-h-correa-de-azevedo-music-of-ceara-and-minas-gerais/latin-world/music/album/smithsonian>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Lagoano Mar. Os cocos de Dona Naninha. Idealização e Coordenação Edson Soares Martins. Produção Edson Soares Martins, Bilar Gregório e Gustavo Marques. Crato, 2013. Disponível em: <https://on.soundcloud.com/epRjDc64hXN2kqUR8> ou em: https://soundcloud.com/poetica-sorais-populares/sets/lagoano-mar?ref=whatsapp&p=i&c=1&si=05269B25E8A-E4E63A5DE0C1F04F2D6C5&utm_source=whatsapp&utm_medium=message&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 24 ago. 2023.

Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e nordeste – 1938. Produção Serviço Social do Comércio – SESC SP e Prefeitura da Cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: SESC SP (2006) [6 CDs e 1 libreto]. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/loja/762_MISSAO+DE+PESQUISAS+FOLCLORICAS#/content=downloads. Acesso em: 24 ago. 2023.

Responde a roda outra vez - música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no trajeto da Missão de 1938. Coordenação geral Carlos Sandroni. Petrobras (2004). [2 CDs].

Serena Serená: Cocos e Cirandas de Odete. Participação especial de José Manoel. Coordenação Ignez Ayala e Marcos Ayala. Direção musical Magno Job. Financiamento Programa BNB de Cultura, edição 2008. João Pessoa: Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>. Acesso em: 24 ago. 2023.

The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas. Série de CDs *Music Project/Library of Congress* (1997). **LIST of Collections in the Archive of Folk Culture.** Curador Mickey Hart. Disponível em: <https://folkways.si.edu/the-discoteca-collection-missao-de-pesquisas-folcloricas/world/music/album/smithsonian> e em: <https://mickeyhart.net/music/>. Acesso em: 24 ago.2023.

Vozes da Mussuca. Coordenação e produção de Wendell Miranda, 2006. (CD). Disponível em: <https://soundcloud.com/anne-carol-649042757/sets/vozes-da-mussuca-samba-de>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Zambê – cocos. Produção, direção artística e textos Dácio Galvão. Natal. Scriptorin e Fundação Hélio Galvão, [1999]. [CD].

DOCUMENTÁRIOS (FILMES E VÍDEOS)

A brincadeira dos cocos. Direção: Elisa Cabral. Argumento, coordenação de pesquisa e produção: Maria Ignez Novais Ayala. João Pessoa: Laboratório de Estudos da Oralidade, 1997. Vídeo gravado em SVHS e VHS/NTSC, editado em Betacam, com cópia em DVD (18 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU6uRYLsHPo>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Caminhos do coco. Direção, Roteiro e Montagem: Joice Temple. Assistência de Direção e Produção: Juliana Amorim. Produção Executiva e Montagem: Hugo Marques. Direção de Fotografia e Arte: Felipe Scapino. Pesquisa e Produção Artística: Kelly Santos. Direção de Som: Renan Vasconcelos. Cor e Finalização: Cauê Bravim. Produção de distribuição: Luciana Coelho. Realização: Coletivo Ganzá. 2016. Duração: 91 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WVP_vXb_GLk. Acesso em: 25 set. 2023.

Eu tiro o couro do dançador – coco de tebei. Argumento e pesquisa de Gustavo Vilar. Olinda: Sambada, 2008. [DVD]. Disponível em: <https://vimeo.com/18675000>. Acesso em: 24 de ago. 2023.

IDRN Coco de Zambê. TV Assembleia RN. [10 jul. 2017]. Duração: 5 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tjhPhK5gfdY>. Acesso em: 25 set. 2023.

Memória do Coco de Praia do Iguape com Mestre Chico Casueira. Realização: Caldeirão das Artes, Espaço Cultural Raízes do Iguape, Kelly Brown Audiovisual Água. Iguape, fev. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HThzd5uj96E>. Acesso em: 24 ago. 2023.

CAPÍTULO 2



PATRIMÔNIO IMATERIAL, RECONHECIMENTO DE ARTISTAS POPULARES E SUAS RELAÇÕES COM O MERCADO: O PAPEL DO PESQUISADOR¹

MARCOS AYALA

Já têm sido bastante discutidas as dificuldades e as questões envolvidas na definição das culturas populares tradicionais. Circunscrever seu âmbito e seus limites também não é uma tarefa simples. Indico aqui, de modo bastante sumário, algumas dessas questões. A primeira delas se relaciona com a diferença muito significativa entre o âmbito das pesquisas, no qual *são analisadas* estas manifestações culturais, por um lado e, por outro o contexto cultural no qual elas *são produzidas*, um universo multifacetado, mas com um conjunto de características comuns: apoiado em relações comunitárias, tradicionais, com valores e princípios estéticos próprios e tendo uma base predominantemente oral.

É pela palavra falada e pela prática que os mais velhos e os mestres transmitem seus conhecimentos; é ouvindo e vendo que os novos aprendem a fazer. Um sitiante de Minas Gerais, Antônio Cícero de Sousa, entrevistado pelo antropólogo e educador Carlos Rodrigues Brandão em 1980, explica como se dá o aprendizado neste meio:

Meninos tão ali, vai vendo um, outro, acompanha o pai, um tio. Olha, aprende. Tem inclinação prum cantorio? Prum instrumento? **Canta, tá aprendendo. Pega, toca, tá aprendendo.** Toca uma caixa (tambor da Folia de Reis), tá aprendendo caixa. Faz um tipe (tipo de voz do cantorio), tá aprendendo cantar. Vai assim, **no ato, no seguir do acontecido.** (BRANDÃO, 1982, p. 166)²

Também seu registro e sua memorização dependem principalmente da fala. Quando os artistas e grupos pertencentes a este espaço social e cultural fazem anotações escritas, estas servem sobretudo como apoio para a memória. E, muitas vezes, este apoio é bastante tênue. Não encontraremos uma pauta e muito dificilmente haverá a letra de uma música ou de um poema nas mãos dos artistas que estão se apresentando; no máximo, uma simples frase, um verso, que identificam o que deve ser cantado, dançado, falado em determinado momento e contexto. Exemplo deste procedimento

¹ Este trabalho retoma questões apresentadas anteriormente em encontros, especialmente na Mesa-Redonda Cocos do Nordeste: Patrimônio Imaterial e Políticas Públicas, realizada em 02 de setembro de 2011, em Salvador, parte do II Seminário Brasileiro de Poéticas Orais, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens e pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade Estadual da Bahia (UNEB); na Mesa-redonda: Processos de patrimonialização do Coco e do Samba de Roda, em 27 de maio 2013, na UNEB, campus II (Alagoinhas), parte do Seminário do Grupo de pesquisa NUTOPIA, realizado vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural; e na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia: Desafios antropológicos contemporâneos, este publicado nos Anais eletrônicos da Reunião (cf. [Referências](#), no final).

² BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Lutar com a palavra.** Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.159-169 (Antonio Cícero de Souza. Entrevista completa).

é a “cocoteca”, de Mestra Marinez, de Juazeiro do Norte, CE, um conjunto de cartões com os títulos de cocos que costuma cantar, como visto em outro capítulo deste livro (*Cocos do Nordeste – Patrimônio Imaterial Brasileiro*).³

3 Vide o cap. 01, [página 14](#).

Isso não significa que as culturas populares não recebam uma forte influência do mundo da escrita; não poderia ser de outra forma, dado o caráter dominante, em nossa sociedade, da cultura sustentada na escrita, que impõe condições para a realização de todas as atividades culturais, incluindo as de base oral. Embora se possa dizer que esta condição é hoje amplamente reconhecida, ainda assim, por se tratar de atividades culturais que fazem parte da mesma sociedade e com as quais, muitas vezes, o pesquisador se identifica, há sempre o risco de não atentarmos suficientemente para as diferenças e utilizarmos nossos parâmetros para defini-las e também para adotarmos certos procedimentos frente a elas.

A divulgação de artes populares tradicionais através de mecanismos do mercado as sujeita, em maior ou menor grau, a outro sistema social e cultural, no qual predominam a escrita, a tecnologia e, acima de tudo, a busca do lucro. Esse quadro implica em um desequilíbrio nas relações entre os produtores culturais populares e as organizações que definem as circunstâncias sob as quais sua cultura é difundida. Também o registro de manifestações culturais como patrimônio imaterial, embora seja uma forma de reconhecimento e valorização, as coloca em um ambiente dirigido por regras burocráticas, estranhas às culturas tradicionais.

Nós, pesquisadores das culturas populares, temos colaborado bastante para a inserção dos grupos de cultura popular nessas relações; cabe-nos, por isso mesmo, refletir sobre esse processo e nossa crescente participação nele. Ressalto que não tenho a pretensão, aqui, de dar uma resposta aos complexos problemas suscitados pela patrimonialização das manifestações culturais populares tradicionais e sobretudo por sua promoção através do mercado. Limito-me a levantar algumas questões a respeito do tema.

José Jorge de Carvalho (2004, p. 2)⁴, ao discutir “as mudanças na concepção e finalidade do registro do patrimônio cultural imaterial”, afirma que os pesquisadores da América Latina, na primeira metade do século XX, consideravam os registros que realizavam como parte de um processo de preservação da memória nacional para uso futuro, *imaginando um pacto nacional* que os uniria aos artistas populares nesse processo. Sua atividade de pesquisa e conservação dos registros se integraria à tarefa coletiva de construção de uma nação, por isso iria beneficiar a todos, incluindo os artistas populares. Facilitava essa crença, marcada “por um imaginário minimamente eficaz de igualitarismo, expresso em uma utopia de nação”, o fato de

4 CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento**. Série Antropologia n. 354. Brasília: UnB, 2004. Disponível em: <http://dan2.unb.br/imagens/doc/Serie354empdf.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

que “seu registro era feito sem fins lucrativos.” (CARVALHO, 2004, p. 4).

O mesmo autor identifica, a partir da década de 1970, uma mudança no papel do pesquisador, referindo-se mais especificamente ao etnomusicólogo. Este, além de pesquisar, analisar e produzir discos etnográficos, de circulação restrita, começa também a editar comercialmente essa música. Com isso, passa “a ser o mediador de uma complexa estrutura capitalista de funções, qual seja, a produção industrial de discos.” (CARVALHO, 2004, p. 5). Essa situação resulta do crescimento do interesse da indústria cultural pela música tradicional, ou, nas palavras de Carvalho, pelo *exótico*.

Podemos dizer que esse papel de mediador se ampliou no Brasil, ao longo das décadas de 1990 e 2000, também como fruto da ampliação do papel do próprio Estado na difusão das culturas populares tradicionais, sob a forma de espetáculo. Houve um crescimento da preocupação das políticas culturais, em âmbito não só federal, mas também em estados e municípios, em dar maior visibilidade a esse patrimônio cultural imaterial. Sua divulgação passa a ser entendida como meio de valorização dos artistas populares tradicionais e de suas comunidades, de aumento de sua autoestima, sem deixar de lado o papel atribuído a este universo artístico-cultural na definição de identidades, tanto as locais como a nacional. Outro motivo para a promoção das culturas populares por órgãos governamentais, que já se fazia presente algumas décadas antes, era o fomento ao turismo, ou seja, a um dos setores da indústria de entretenimento.

Os pesquisadores passaram a ter uma atuação cada vez mais intensa como mediadores desta inclusão das culturas populares tradicionais em espetáculos promovidos por órgãos governamentais, por organizações não governamentais ou mesmo pela iniciativa privada. Também começaram a se preocupar mais em produzir CDs e DVDs, além de se valerem das mídias sociais, para difusão da produção de artistas e grupos populares. Ao fazerem esta divulgação, acreditavam contribuir para que alcançassem maior reconhecimento público e também fossem mais valorizados em suas próprias comunidades, além de receberem cachês e rendimentos das vendas de seus produtos. Tais recursos financeiros, apesar de baixos, podem significar um reforço de orçamento não desprezível, dadas as condições bastante precárias em que vivem esses artistas, em sua quase totalidade.

Por outro lado, essa maior participação no mercado cultural e turístico, estabelecendo novas relações dos artistas e grupos comunitários com um público mais amplo, bem como com entidades públicas e privadas, traz consequências diversas, para os produtores culturais e para os pesquisadores que muitas

vezes os inserem neste universo e intermedeiam suas relações com os demais envolvidos no processo. Algumas dessas consequências podem significar interferências consideráveis nas formas de produção e de organização das manifestações culturais.

Começo pelas apresentações em eventos para o grande público, organizados por ONGs, entidades públicas ou privadas. Nestes shows, as exigências relacionadas com a organização do espetáculo e as ligadas à tecnologia (horários, lugares reservados para os artistas e para o público, separação entre eles, distanciamento pelo uso de palco, sonorização e iluminação) são diferentes e, não raro, contrapõem-se às formas de organização, aos princípios estéticos, rituais e, muitas vezes, religiosos, que fundamentam o fazer e o saber dos artistas tradicionais.

Um artista popular, ou o líder de um grupo, caso tenha um perfil mais tradicional e menor familiaridade com o mundo da tecnologia, irá depender bastante dos organizadores e técnicos que atuam nos shows para usar os equipamentos. Também terá dificuldades para se haver com exigências contratuais, como documentos necessários, os próprios termos dos contratos e as condições que deve preencher para se adequar às normas. O mesmo vale para a elaboração de projetos e obtenção da documentação necessária para solicitar o apoio de instituições e empresas, para prestar contas e comprovar os dados. Poderá contrabalançar em parte esse constrangimento com a ajuda de pesquisadores, de integrantes de ONGs voltadas para essa área, ou de pessoas mais jovens de sua família ou de sua comunidade, que possuam um conhecimento relativamente maior do aparato técnico utilizado nesses eventos e maior facilidade para atender exigências contratuais e legais.

Entretanto, não podemos esquecer, este auxílio implica no estabelecimento de novas formas de relacionamento, em que o líder, usualmente responsável, pelo menos em tese, por estabelecer as condições de apresentação do grupo, passa a se submeter a condições definidas por outros (instituições, empresas e seus funcionários) e a depender de uma pessoa externa ao grupo, ou de alguém pertencente ao grupo ou à comunidade, para atender a essas condições. Ocorre uma perda de poder sobre a organização do grupo quando uma outra pessoa, mesmo que seja da comunidade, passa a ter um certo grau de controle sobre parte de sua atuação. Se esta pessoa pertence ao próprio grupo e, portanto deveria estar subordinada a seu líder, dá-se uma inversão da hierarquia. Dependendo das circunstâncias, este controle sobre parte da atuação dos artistas pode ser bastante amplo: assinatura de contratos, estabelecimento de condições, recebimento de verbas referentes a cachês, auxílios, financiamento a projetos...

Nem sempre as condições impostas aos artistas populares resultam de exigências puramente técnicas; na verdade, em muitos casos pode-se dizer que decorrem mais da crença cega no poder da tecnologia e do aparato burocrático-legal, além da incompreensão ou falta de sensibilidade suficiente para perceber as necessidades dos artistas populares. Os integrantes dos grupos de cultura popular tradicional e mesmo pesquisadores e outras pessoas pertencentes ao “mundo da escrita” terão grande dificuldade para se contrapor a estas posturas, ancoradas que estão em crenças e valores hegemônicos em nossa sociedade.

Trago um exemplo ligado à técnica. Vários grupos dançam em roda e é costume em muitos lugares colocar os instrumentistas no centro do círculo. No caso dos cocos, se algum dançador quer “tirar” ou “atirar” o próximo coco, se aproxima dos instrumentistas, para que estes saibam o que vai ser cantado e acertem o acompanhamento. Os tocadores esperam que o grupo todo, ou boa parte dele, entenda e passe a responder o coco corretamente, antes de começar a tocar com força os instrumentos. O mesmo acontece na ciranda, que costuma ser dançada junto com o coco em várias comunidades. Mário de Andrade já fazia referência a um processo semelhante a este no samba rural paulista, chamando-o de “consulta”. (ANDRADE, 1965, p. 149-50)⁵

Nas apresentações públicas com formato de show a que assisti, isso não acontecia. Tocadores e os encarregados de cantar iam para o palco, dançadores ficavam no chão, em parte por falta de espaço suficiente no palco, em parte para propiciar maior participação do público. Mesmo quando não havia propriamente um palco, mas apenas um tablado ao rés do chão, muito dificilmente os tocadores iam para o meio da roda. Algumas vezes, apenas o cantador principal (em geral, o líder do grupo) ia para lá. O motivo para isso era a falta de microfones sem fio para todos os cantadores e instrumentistas. Indaguei a respeito dessa situação junto a profissionais que atuavam, a serviço de órgãos governamentais, nessas apresentações públicas; soube que o aumento no número desses microfones, pelo menos com a qualidade normalmente utilizada nos eventos, não aumentaria o custo dos equipamentos. Apesar disso, não eram providenciados em número suficiente para permitir que a apresentação se tornasse mais semelhante àquela forma de atuação costumeira nas comunidades.

Muitas vezes, simplesmente não se percebe a distância entre as duas formas de atuação. No entanto, pelo menos um grupo de ciranda de João Pessoa (PB) reclamava que a colocação dos instrumentistas fora da roda tornava mais difícil a resposta e, mais importante, tirava grande parte de sua energia, que dependia bastante desse contato próximo proporcionado pela

5 ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965, p. 142-231.

formação habitual do grupo. As apresentações patrocinadas pela prefeitura do município ocorriam quase todas em tablados no nível do chão ou próximo disso. Para possibilitar a proximidade entre instrumentistas, cantadores e dançadores, bastaria disponibilizar os microfones necessários; mesmo com as reclamações, porém, isso não era feito pelas entidades públicas que organizavam as apresentações.

Outro exemplo diz respeito a questões legais. A lei de licitações permite a contratação de um artista ou grupo, sem licitação, “desde que consagrado pela crítica especializada ou pela opinião pública.” (Lei 8.666/93, Art. 25, inciso III)⁶. Muitas vezes, os setores responsáveis pelas contratações exigem que o artista ou grupo apresente um número mínimo de notícias de jornal em que seja citado. Isso é simplesmente inviável para grande parte deles, dado que essa produção quase nunca é sequer mencionada pela mídia. Em João Pessoa, os eventos realizados durante as festas juninas e na passagem do ano, estendendo-se pelo mês de janeiro, incluíam sistematicamente as manifestações populares tradicionais. A mídia publicava sempre a programação, mas destacava apenas os artistas consagrados pela indústria cultural que iriam se apresentar. É comum ignorarem as expressões artísticas populares; quando aludem a elas, o fazem de modo genérico, informando apenas o nome da brincadeira e não o grupo, quando não fazem referências ainda mais vagas, tais como “espetáculos de cultura popular”.

Outra consequência da maior difusão das culturas populares tradicionais é o aumento das *possibilidades de sua apropriação e expropriação*, tanto por instituições, quanto por artistas e empresas que fazem parte do sistema cultural hegemônico. Exemplo da apropriação institucional é seu uso por órgãos estatais para promoção do turismo, já referido antes. Também podem ser divulgadas como demonstração do vigor cultural, ou como fatores de fortalecimento de identidades locais ou nacionais. Neste caso, funcionam como peças de marketing cultural, o que não exclui seu uso como parte do marketing político de governos e governantes de plantão, que se apresentam como seus defensores.

A apropriação por empresas pode ser dar por meio do uso em propagandas (bastante comum em Pernambuco, por exemplo) e também pela exploração dessas artes como fonte de lucros pela indústria cultural, quando se volta para o exótico, por meio da produção de álbuns sonoros ou de vídeos, distribuídos por meio de DVDs ou pela Internet. Relaciona-se a este uso comercial sua exploração e expropriação por artistas pertencentes à indústria cultural, aos circuitos da criação cultural vinculada à universidade, ou à chamada arte erudita, que ganham dinheiro veiculando a produção das culturas populares, sem dar qualquer

6 BRASIL. **Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993**. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8666cons.htm. Acesso em: 18 jul. 2023.

retorno financeiro aos artistas e grupos tradicionais e, muitas vezes, sem nem mesmo lhes dar o devido reconhecimento. Conheço uma banda que gravou vários cocos tradicionais, a autoria de arranjos foi registrada em nome de seus integrantes e o CD não informa sequer as comunidades onde esses cocos são encontrados, muito menos os artistas e grupos tradicionais que costumam cantá-los.

É importante distinguir essas práticas de outras, bastante diferentes. Refiro-me aos artistas reconhecidos pela cultura hegemônica que se inspiram nas artes populares, mas elaboram suas próprias produções. Há também aqueles que gravam músicas populares tradicionais, mas dando-lhes o devido crédito, além de se preocuparem em dar um retorno aos artistas e grupos que são sua fonte de inspiração, divulgando-os, incluindo-os como convidados em seus próprios shows, possibilitando que realizem outras apresentações no circuito cultural vinculado à indústria cultural, produzindo seus CDs e DVDs, colaborando na feitura de projetos para obtenção de financiamento, entre outras formas de apoio.

Acredito não ser possível aplicar às culturas tradicionais os princípios do direito autoral e do direito de propriedade intelectual vigentes na “cultura universitária” e na “cultura criadora extrauniversitária”, para usar os termos cunhados por Alfredo Bosi (1992, p. 309)⁷, bem como na indústria cultural de índole mais comercial. Nem possível, nem desejável. A produção cultural, neste universo, se pauta pela prática comunitária, pela base oral e pela tradicionalidade. Ali, o artista sempre almejou conseguir realizar a atividade cultural exatamente do mesmo modo que se fazia antigamente, como fazia aquele ou aquela que lhe ensinou. Existem inovações, sem dúvida, mas elas não são desejadas, muitas vezes não são percebidas e menos ainda colocadas em destaque, exceto naquelas manifestações que valorizam o improviso.

Cabe aqui um comentário a respeito da aspiração de reproduzir fielmente as lições dos mais velhos: nas práticas culturais em que há improviso, ou naquelas em que se valoriza a criação de novas músicas, como é o caso do coco, os mais jovens, quando constituem uma parcela muito grande grupo, podem recusar as músicas “muito velhas” e preferir as mais recentes. Encontramos aqui a incorporação de um traço básico da indústria cultural, que busca a novidade (como evidenciado por Bosi); saliento que não estou apontando uma suposta “descaracterização” das artes populares: a absorção de influências faz parte da dinâmica de funcionamento das culturas populares tradicionais, como de qualquer cultura; afinal, trata-se de uma cultura viva.

O registro da propriedade intelectual, por seu lado, tem como base o ineditismo. Seja na universidade, nos circuitos

7 BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **BOSI, A. Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap. 10, p. 308-345.

“extrauniversitários” ou na indústria cultural, a inovação é considerada elemento essencial da criação científica, cultural e artística. Mesmo que essa inovação seja, em muitos casos, mais aparente que real, ela é considerada fundamental para o reconhecimento da criação neste âmbito.

Não estou, aqui, subscrevendo a noção do anonimato como característica definidora das criações culturais populares tradicionais. A noção de que a produção cultural popular é, por definição, anônima, é fruto de pré-noções de estudiosos e de uma falta de entendimento de como se estabelece a atribuição da autoria de uma obra.

García Canclini (1983, p. 84)⁸ relata um caso que, a seu ver, comprova que “a apropriação individual das obras é estranha aos padrões culturais indígenas”. Em uma de suas visitas, encontrou um conjunto de mais de cem peças, nas quais estavam gravadas, em relevo, as assinaturas dos artesãos, exigência imposta pelo FONART, organismo estatal encarregado de comercializá-las. Sua atenção foi despertada pelas peças de uma artesã em particular e García Canclini começou a identificar as peças produzidas por aquela artesã com base em seus traços, mesmo antes de ler sua assinatura.

[...] Mas depois de doze ou quinze diabos cheguei a um que sem dúvida era da mesma artesã, e que, entretanto, levava outro nome. Indaguei a este respeito ao presidente do grupo e ele me respondeu sem se alterar: “Acontece que quando ela terminou este diabo ela não encontrou a sua firma e pediu emprestada a da vizinha”. (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 84)

Este relato indica a ausência de preocupação com a *apropriação individual* da obra, mas *não necessariamente com a autoria*. Até mais que García Canclini, os artesãos e outros integrantes da comunidade, familiarizados com aquela produção, muito provavelmente reconheceriam a autoria das peças a partir de suas características.

De modo semelhante, já presenciei em uma feira no interior da Paraíba, uma artesã mostrando os detalhes que diferenciavam as panelas e os vasos de barro feitos por ela daqueles produzidos por sua irmã, que eram expostos à venda lado a lado. Vale lembrar que também na chamada arte erudita, em especial nas artes plásticas, obras assinadas podem ter sua autoria atestada (ou contestada) com base em suas características estéticas. O anonimato nas culturas populares, quando existe, é uma consequência do caráter oral, que leva a perder-se a memória da autoria de uma criação, com o decorrer do tempo.

8 GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Sob uma outra perspectiva, Hermano Vianna e Ronaldo Lemos (2005, p. 10)⁹ discutem em um artigo a utilização de conhecimentos tradicionais por artistas de sociedades mais poderosas e as tentativas de tornar “o conceito de propriedade intelectual [...] aplicável a conhecimentos e expressões culturais tradicionais.” Os autores criticam as propostas que resultam em “um sistema de ‘imitação’ da propriedade intelectual estabelecida na sociedade capitalista moderna, neste caso, aplicada aos conhecimentos tradicionais.” Objetam que esta solução acaba por:

emular o regime da propriedade intelectual ocidental, forjado em uma Europa novecentista. [...] É como se disséssemos que a tradição é importante, mas no fundo, ela só pode ser preservada se tratada como propriedade, como produto, conceitos ocidentais e não-tradicionais.... (VIANNA; LEMOS, 2005, p. 10)

Vale lembrar que a noção de propriedade intelectual está intimamente ligada aos ideais do individualismo, além, obviamente, de ser uma decorrência do princípio mais geral da propriedade privada. Embora o cunho burguês (ou seja, não apenas “ocidental”, mas também bastante recente) da noção de propriedade intelectual seja bastante conhecido, creio ser necessário relembra-lo, pois a preponderância adquirida em nossa sociedade por essas concepções (propriedade intelectual, propriedade privada, individualismo) pode fazer com que nos esqueçamos de sua historicidade.

Por outro lado, para evitar eventuais mal-entendidos, quero destacar aqui um elemento de importância fundamental em minha posição. Uma coisa é concordar com Vianna e Lemos, apontando o caráter ocidental e, mais particularmente, burguês da propriedade intelectual e sua distância dos costumes e modos de pensar e fazer das comunidades tradicionais. Outra, bem diferente, é ingenuamente desconhecer ou, de forma ainda mais ingênua (na melhor das hipóteses), concordar com a apropriação e a expropriação de seus saberes por artistas e outros intelectuais, como no caso acima referido.

Quando se fala do mercado, da indústria cultural, estamos frente a questões de poder econômico, mas também de poder social, de prestígio, que geralmente está distribuído de maneira bastante desigual entre os artistas e grupos populares e as instâncias “externas”, isto é, o mercado, a TV, as instituições que organizam os shows nos quais se apresentam. Esta desigualdade é óbvia, mas nem sempre devidamente levada em consideração nas análises a respeito do assunto.

Estas relações se cruzam com aquelas que se estabelecem no interior dos grupos e das comunidades. Um artista ou grupo que

9 VIANNA, Hermano; LEMOS, Ronaldo. A tradição remixada. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 04 set. 2005. Caderno Mais, p. 10. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0409200515.htm>. Acesso em: 11 ago. 2023.

é convidado para estas apresentações provavelmente passará a ser mais valorizado em sua comunidade que outro sem as mesmas oportunidades. A possibilidade de se apresentar em um evento público de grande visibilidade significa, para um artista ou grupo cultural tradicional, uma forma de reconhecimento, de valorização de sua arte, que leva a um aumento de sua autoestima e de seu prestígio na comunidade de origem. Também significa a oportunidade de ganhar algum dinheiro a mais, caso receba um cachê pela apresentação.

Ser mostrado na TV, por seu lado, parece gerar automaticamente prestígio a alguém, seja artista ou não, seja em um evento organizado por uma instituição, seja em uma atividade de base comunitária. Vi se repetir várias vezes a mesma ocorrência: quando algum pesquisador registrava em vídeo uma festa, uma brincadeira, ou uma apresentação em evento público, alguém perguntava se ia passar na TV. Estar na TV parece ser uma situação que basta e justifica a si mesma, que é um atestado suficiente da importância de quem ou daquilo que é mostrado.

Estas observações me levam a outras reflexões sobre a proteção e o fomento ao patrimônio imaterial. É preciso considerar o modo pelo qual estas expressões se inserem no conjunto da produção cultural, suas relações com outras formas de produção e com o ambiente econômico, com destaque para o mercado.

Em primeiro lugar, não se deve tomar o mercado como o princípio único, que deve regular todas as dimensões da existência. O acesso a ele (e ao mundo do consumo) não precisa ser, inelutavelmente, a meta suprema a ser atingida por todos – outra obviedade que muitas vezes é esquecida. Em outras palavras, creio que a subordinação das expressões tradicionais que constituem o patrimônio imaterial ao mercado, suas exigências e imposições, não é a melhor forma de garantir sua inclusão social e o acesso aos direitos por parte dos artistas que as realizam. Pelo contrário, me parece que este caminho resulta em uma *forma aparente de inclusão, ilusória*, uma vez que as culturas populares tradicionais alcançam, no máximo, uma participação periférica no sistema de mídias, sendo pouco reconhecidas; quando alguma manifestação obtém certo destaque, este dura pouco. Esta situação, ao dar a ilusão de acesso, torna mais difícil alcançá-lo (afinal, quem iria se esforçar para obter aquilo que pensa já ter conseguido?).

Em segundo lugar, ao se pensar nas condições de produção do patrimônio imaterial, de base tradicional e comunitária, não se pode concebê-las de forma idílica, sem considerar as disputas de liderança e outras relações de competição, que geram rivalidades, conflitos mais velados ou mais abertos. Vários autores já advertiram para os riscos dessa percepção. García

Canclini o faz de maneira aguda, ao elencar uma das formas de abordagens da cultura popular, influenciada pelo romantismo:

A solução romântica: isolar o criativo e o artesanal, a beleza e a sabedoria do povo, imaginar de modo sentimental comunidades puras, sem contato com o desenvolvimento capitalista, como se as culturas populares não fossem o resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas. (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 12).

Esta visão ainda é muito generalizada e não é incomum que apareça mesmo em análises que se propõem mais críticas. Os dois posicionamentos (a visão do mercado como solução para a inclusão dos artistas populares e a “solução romântica”), aparentemente muito discrepantes, podem perfeitamente ocorrer de maneira simultânea. E isso não acontece por acaso. Elas têm em comum uma *visão “ingênuo”* dos vínculos que se estabelecem entre as diferentes formas de expressão cultural e entre os diferentes grupos sociais, que não leva na devida conta as *relações de poder*. Temos aí disputas de poder político (liderança do grupo, da comunidade, competição pelo poder entre políticos profissionais, entre instituições, são alguns dos muitos exemplos possíveis), de poder econômico, de posições de prestígio (status). Elas geram relações de dominação, hegemonia, processos de inferiorização, preconceitos, discriminações...

Retomo agora as questões discutidas no início: temos aqui *dois sistemas radicalmente diferentes*, orientados por normas, valores, princípios estéticos muito distintos. De um lado, o mundo das culturas populares tradicionais, plural, tendo como elementos comuns a predominância (mas não a exclusividade) da organização de tipo comunitário e da oralidade como base da criação cultural. Os princípios que guiam as culturas tradicionais se manifestam, entre outros fatores, na proeminência dos mais velhos, mais experientes, que têm a preferência para se tornarem mestres.

De outro, temos a lógica de funcionamento do mundo hegemônico das letras e da racionalidade técnica, norteados pelos valores e normas que se consolidaram na era moderna, juntamente com o capitalismo e a ordem burguesa: leis escritas impostas pelo Estado, igualdade de direitos formal e abstrata, predomínio do indivíduo, propriedade privada, o direito autoral como propriedade, entre outros. Imperam, nesse outro mundo (que, não esqueçamos, é o nosso, dos pesquisadores), a tecnologia, a burocracia, o espetáculo, o dinheiro como elemento definidor de valor e o lucro como principal finalidade.

Há um confronto, nem sempre muito claramente percebido, entre dois sistemas, que, ao mesmo tempo em que se contrapõem, são complementares e, em conjunto, formam o contexto sociocultural da sociedade.

Vale ressaltar que os artistas populares tradicionais não são seres passivos, indefesos. Como já apontei acima, ao atuarem em eventos públicos promovidos por órgãos governamentais, empresas e outras instituições, eles podem obter maior reconhecimento em suas próprias comunidades, o que lhes traz vantagens frente a outros artistas e, no caso dos líderes, frente a outros integrantes do próprio grupo. Além disso, costumam receber cachês.

Por outro lado, como tendemos a naturalizar as relações sociais, econômicas e políticas vigentes, devemos estar atentos para o fato de que a relação entre estes dois mundos e seus atores é bastante desigual. Estamos falando de artistas da maior qualidade, profundos conhecedores de seu ofício, mas que também são, na imensa maioria dos casos, moradores de periferia, com poucos recursos financeiros. Portanto, não é algo simples e fácil dispensar esse aporte de dinheiro. Eles não podem se dar a esse luxo.

Por isso, acabam fazendo concessões, muitas vezes de forma consciente. O que tenho observado, na maioria das vezes, é que a tradição se submete aos ditames de entidades promotoras de eventos, de seus representantes e dos técnicos de som e iluminação contratados por essas entidades. As manifestações culturais populares acabam sendo modificadas para se adaptarem a tais exigências.

Isso acaba levando a uma padronização, por vezes bastante intensa, das manifestações culturais tradicionais. Quando essa tendência padronizadora se torna muito forte e se soma à diminuição das atuações do grupo na comunidade, feitas de acordo com o costume, o resultado é a redução das diferenças entre um grupo e outro, um artista e outro, isto é, da diversidade cultural.

Outro exemplo vem dos próprios pesquisadores e integrantes de ONGs voltadas à defesa das culturas populares. Trata-se da generalização do uso do termo “mestre” para se referir a esses artistas. Nem todas as manifestações culturais populares tradicionais têm “mestre”. Esta figura aparece somente em algumas delas, geralmente como parte de um conjunto de personagens: lapinha, pastoril, cavalo-marinho, boi, barca ou nau-catarineta, entre outras. Em junho de 2011, no **I Seminário Municipal do Coco**, em Olinda, ouvi uma cantadora de coco do bairro de Amaro Branco dizer que não era mestra, pois é o pastoril que tem mestra, não o coco. Não deixava de travar uma certa competição com as muitas cantadoras e os cantadores do bairro e da cidade, que participavam daquele encontro (e de

expressar essa concorrência), mas ao mesmo tempo apontava a imposição de um título, de fora e de cima, aos artistas populares.

Esse embate se dá, portanto, em um cenário de grande desequilíbrio de forças. Seu resultado, quase sempre, é a redução do poder da tradição, que cede espaço para a racionalidade técnica, impositiva por natureza, que rege também as instituições de fomento e de pesquisa (universidades, ONGs e outras entidades). A entrada no mundo do espetáculo e do mercado, com seus cachês e, em contrapartida, suas exigências técnicas e burocráticas, muitas vezes distancia os artistas e grupos populares tradicionais de suas comunidades. Na metade dos anos 2000, em um bairro tradicional de João Pessoa, habitado por pessoas de baixa renda, ouvi moradores mais antigos se queixarem de que não podiam mais sequer ver os ensaios da quadrilha. A proibição foi imposta para manter o sigilo a respeito dos elementos artísticos que seriam mostrados pela agremiação ao competir em um festival. Essa situação contrastava muito com o que ocorria nos anos 1980 e 1990 na cidade, quando as quadrilhas dos diferentes bairros competiam entre si, mas se apresentavam principalmente no próprio bairro, contando com a torcida entusiasmada dos moradores da comunidade; em um desses bairros, a Torre, a competição se dava entre as duas quadrilhas da comunidade, cada qual sendo a melhor, na opinião de quem residia nas vizinhanças de sua sede. Nos anos 2000, a quadrilha afastava os moradores locais para se garantir contra as congêneres, que concorreriam contra ela em um festival patrocinado por uma grande rede de TV.

O enfraquecimento dos vínculos comunitários constitui um forte abalo para as culturas populares, pois atinge uma das condições fundamentais de sua existência. É na comunidade que se dá a produção, reprodução, recepção mais familiarizada e interessada das expressões que integram o patrimônio imaterial. As crianças e os jovens aprendem a cantar, dançar, contar histórias, fazer as peças artesanais, na comunidade, vendo, ouvindo, fazendo junto com os mais experientes, com os mestres. Sem esse “aprender a fazer fazendo”, a transmissão do conhecimento se fará nos moldes do outro sistema, o hegemônico, aquele ao qual pertencemos nós, intelectuais da universidade: em vez de se aprender enquanto faz, aprende-se em um contexto de “ensaio”; assim, passa-se a ver como “ensaio” o que ocorre na comunidade e como a manifestação “pra valer” o espetáculo feito fora dela, ou mesmo dentro, mas para ser visto por pessoas “de fora”.

Por fim: quando falo em dois sistemas, não perco de vista que o domínio no qual se inscrevem as culturas populares tradicionais é plural, multifacetado. Como, aliás, acontece com qualquer cultura. Um dos autores que chama a atenção para isso

é E. P. Thompson. Em *Costumes em comum*, o historiador defende o uso do termo costumes, no plural. em vez de cultura:

uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa [...] assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto. (THOMPSON, 1998, p. 17)¹⁰

Em síntese, a meta de atingir um sistema coerente e uniforme, orientado por uma razão única, é própria da cultura dita ocidental. Também é característico deste sistema cultural hegemônico, apesar de sua diversidade, ter como ideal a padronização e, no limite, a uniformização dos procedimentos. Nós, pesquisadores e outros intelectuais ligados a este universo, devemos tomar cuidado para não acabarmos sendo correias de transmissão desse processo padronizador.

Por falar em nós, intelectuais, é preciso lembrar que todos os que produzem e mantêm vivo o patrimônio imaterial são também intelectuais, como assinalava Antonio Gramsci (2000)¹¹. Têm seus próprios modos não só de fazer, mas de conceber o que fazem, por que o fazem, com que sentido e a partir de quais bases estéticas e de valores. Quando nós, estudiosos da cultura, analisamos suas criações, podemos fazê-lo de modo muito mais rico e fecundo se nos dispusermos a aprender aquilo que eles têm a nos ensinar.

10 THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

11 GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**, v. 2 (Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 18.

Referências

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1965, p. 142-231.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

AYALA, Marcos. Reconhecimento de artistas populares, Estado e mercado: reflexões sobre o papel do pesquisador. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28, 2012, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Associação Brasileira de Antropologia, 2012, p.01-15. Disponível em: <http://portal.abant.org.br/aba/evento/rba/28RBA/programacao/grupos-trabalho/artigos/gt33/Marcos%20Ayala.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2023.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap. 10, p. 308-345.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Lutar com a palavra**. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.159-169 (Antonio Cícero de Souza. Entrevista completa).

BRASIL. **Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993**. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8666cons.htm. Acesso em: 18 jul. 2023.

CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento**. Série Antropologia n. 354. Brasília: UnB, 2004. Disponível em: <http://dan2.unb.br/images/doc/Serie354empdf.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Ni Folklorico ni masivo** ¿que es lo popular? Pensar en la comunicación: el espacio teórico. Disponível em: https://www.infoamerica.org/documentos/pdf/garcia_canclini1.pdf. Acesso em: 23 ago. 2023.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**, v. 2 (Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o “Folclore”. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere. Vol. 6. Literatura, Folclore**,

Gramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 131-138.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. 1. reimpr. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano; LEMOS, Ronaldo. A tradição remixada. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 04 set. 2005. Caderno Mais, p. 10. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0409200515.htm>. Acesso em: 11 ago. 2023.

XIDIEH, Oswaldo Elias. Cultura popular. In: XIDIEH, O. E. e outros. **Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular.** São Paulo: SESC, 1976, p. 1-6.

XIDIEH, Oswaldo Elias. Introdução In: XIDIEH, O. E. **Narrativas populares:** estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; EDUSP, 1993 (Reconquista do Brasil - 2. série, v. 173), p. 23-35.

CAPÍTULO 3

Como Lampeão tomou pacto com o
Diabo dando-lhe o sangue das suas veias



Leiam com atenção os conse-
lhos que o Diabo deu a Lampeão.

Historia do Cangaceiro Lampeão

Contendo a lucta do **SERROTE PRETO**,
o Felxamento do corpo de Lampeão por um
Felticeiro, o Pacto de Lampeão com o **DIABO**
e a lucta com o **TIGRE**

Depois que Antonio Silvino
Se entregára á prisão,
Ficou substituindo-o
Virgolino Lampeão,
Um cangaceiro illustrado
Que com um grupo bem armado
Domina o alto sertão.

Dos sertões de Pernambuco
E'natural Virgolino,
Nasceu no mesmo torrão
Em que vivera Silvino,
Nas margens do Mochodô
Onde o homem vive, só
Pensando em ser assassino.

Seus paes eram quasi ricos.
Botaram-o no Seminario,
De Alagoas onde elle,
Pretendia ser vigario.
Mas sendo outra sua sina
Elle rasgou a batina
E tornou-se um temerario.

DO MANUSCRITO AO FOLHETO DE CORDEL: UMA LITERATURA ESCRITA PARA SER ORALIZADA¹

Maria Ignez Novais Ayala

*Os autores não escrevem livros; não,
eles escrevem textos que se tornam
objetos escritos, manuscritos,
gravados, impressos e, hoje,
informatizados.*

Roger Chartier ²

O período de 1893 a 1930 é considerado por TERRA (1983)³ como o momento de aparecimento da literatura que se firma no Nordeste e hoje é identificada como literatura de cordel. Os poemas têm por cenário a região marcada por fortes transformações econômicas, sociais e políticas, e, ainda, pelo flagelo da seca que, a partir de 1877, impulsionou levas de migrantes a diferentes locais da região e aos seringais do Norte. Contingentes armados por policiais e por cangaceiros dominam a região Nordeste até 1938, ano da morte de Lampião. Neste espaço, espalham-se violência, mortes e surgem diferentes histórias que tematizam os horrores da seca, as disputas políticas, as ações de cangaceiros, transformadas em épicos populares, com fortes matizes romanescos, assim como os feitos de cangaceiros Antônio Silvino e Lampião, que se transformaram em personagens, com atributos de honra ou de vingador. Os beatos também povoam a região, destacando-se, como personagens dos poemas narrativos por seus milagres e por ter muitos seguidores. Assim são construídas as narrativas versadas por cantadores e poetas populares escritores de ABCs, versos, histórias, folhetos, livros, livrinhos, conforme a denominação que variava da Bahia aos vários estados nordestinos. O público a que se destina esta literatura é diverso; a temática varia bastante – há poemas de crítica política e social, acompanhando os acontecimentos sociais (flagelo da seca, desigualdade, cangaceiros), além de poemas jocosos, com personagens cômicos. Ruth Brito Lemos Terra assim se refere aos escritores:

Nos idos de 1893, quando o poeta Leandro Gomes de Barros passa a publicar seus poemas em

1 Este artigo teve sua primeira edição em *Leia Escola*, Campina Grande, v. 16, n. 2, 2016, p. 12 - 46. Tem por base várias reflexões que apresentei em encontros científicos e de textos publicados ao longo de muitos anos.

2 CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. 2. ed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1999, p. 17.

3 TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893—1930)**. São Paulo: Global, 1983.

folhetos, inicia-se a literatura popular impressa no Nordeste. Outros o seguirão: Francisco das Chagas Batista, que começa a publicar em 1902, e João Martins de Athayde em 1908.

É possível que anteriormente algum cantador ou poeta popular tenha impresso poemas. Mas Leandro foi sem dúvida o primeiro a produzir regularmente folhetos, possibilitando assim esta literatura em toda sua especificidade. Toma forma um conjunto de textos em permanente reedição. Tem início um processo peculiar de produção e comercialização e constitui-se um público para esta literatura. (TERRA, 1983, p. 17)

Por longo tempo estes escritos, impressos em pequenas brochuras, com dimensões aproximadas a um quarto de papel tamanho ofício, foram publicados em diferentes gráficas e tipografias nordestinas. Inicialmente, em tipografias de jornais e gráficas, aparecendo, depois, tipografias cujos proprietários escreviam e publicavam seus livros e de outros poetas, além dos trabalhos frequentes das gráficas.

Esta literatura, em suas quatro décadas iniciais, caracteriza-se como uma épica popular, que alterna o trágico e o cômico, surgindo, num determinado espaço, ações de heróis como os cangaceiros, tratados como “bandido de honra” (Antônio Silvino), como “vingador” (Lampião), vilões, valentões (O valente Zé Garcia, José de Souza Leão), anti-heróis (João Grilo, Cancão de fogo), santos (os vários beatos com seus milagres, dentre os quais, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e Frei Damião), misturando-se realidade e imaginário.

Este caráter híbrido de sério-cômico das épicas dos folhetos de cordel, presente nos clássicos desta literatura, é que vai ter longa duração na memória popular, que pouco descreve ambientes, mas narra muitas ações, mais próximas da realidade ou da ficção, da fantasia.

Os poemas narrativos passaram a ser lidos por diferentes públicos, tanto leitores individuais, quanto aqueles que recorriam à **leitura socializada**, isto é, quando as narrativas em verso ganhavam voz, através de algum leitor alfabetizado, que lia os poemas, em voz alta, dizendo ou cantando os versos para os ouvintes. O gosto pelos poemas-narrativos, desenvolvido por um público de leitura “de ouvido”, formava multiplicadores, capazes de memorizar tanto as narrativas curtas, quanto as bem longas, que chegavam a 48 páginas impressas ou mais. Estes **leitores “de ouvido”**, capazes de decorar as histórias preferidas publicadas em folhetos, conseguem retê-las na memória com muita precisão a ponto de se tornarem uma espécie de homens-livro⁴, de mulheres e crianças-livro, lendo, dizendo de cor ou

4 Utilizo a expressão homem-livro, tomada de empréstimo do romance Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, adaptando-a ao contexto nordestino, em que pessoas com uma memória extraordinária, guardam de cor, vários poemas narrativos originalmente publicados em folhetos, há várias décadas.

cantando todos os versos, sem falhar. Desde sempre esses poemas narrativos, que são reconhecidos como folheto, histórias e romances, foram destinados a um público leitor/ouvinte ou ouvintes/leitores, procedimento que dá a peculiaridade desta literatura: a de ser uma literatura que se quer oral. A existência deste público leitor tradicional ainda hoje, comprova o hábito de ouvir ou cantar diante do público. (Retomarei esta questão mais adiante)

O sistema literário reconhecido como Literatura de Folhetos ou Literatura de Cordel, desde os seus momentos de formação, conserva muitos traços das práticas culturais tradicionais, em termos de experiências vivenciadas e repassadas a ouvintes.

O espólio de Canudos, relatado por Euclides da Cunha em sua **Caderneta de campo**, revela os poemas toscamente manuscritos que narravam a ação dos combatentes durante as batalhas. José Calasans (1984)⁵ considera que esses manuscritos já tinham um modo de narrar que permaneceu na tradição oral de Canudos. Tratar da literatura de cordel na memória dos habitantes de Canudos forçosamente levou Calasans a retomar os livros de Euclides da Cunha – **Cadernetas de campo** (1975)⁶ e **Os sertões** (1985)⁷ – em que são referidos os poemas narrativos manuscritos obtidos por ele durante a Guerra de Canudos, da qual participou como repórter.

Em **Canudos na Literatura de Cordel** (1984), Calasans reúne um conjunto de ABCs e folhetos “selecionados porque representam tendências distantes do cordel brasileiro sobre o tema Canudos” (CALASANS, 1984, p. 3). Refere-se aos poemas manuscritos que chegaram ao conhecimento de Euclides da Cunha e foram por ele reunidos e copiados, em 1897, em sua **Caderneta de campo** (CUNHA, 1975, p. 58-61), no próprio campo de batalha, a Guerra de Canudos⁸:

[...] Foi ele [Euclides da Cunha] a única testemunha da tragédia a considerar a contribuição do bardo anônimo para a interpretação dos sentimentos populares de referência às atividades do Bom Jesus Conselheiro. Podemos também apontá-lo como um dos primeiros ensaístas brasileiros a julgar válidas as fontes orais para elaboração da história dos povos. [...]

Euclides da Cunha citou [em **Os sertões**] sete quadras dos dois ABCs que chegaram ao seu conhecimento e foram por ele copiados na *Caderneta de campo*. Julgamos que as citadas composições teriam sido as primeiras obras completas da poesia popular sobre o “conselheirismo” e, portanto, precederam os

5 CALASANS, José. **Canudos na literatura de cordel**. São Paulo: Ática, 1984.

6 CUNHA, Euclides. **Caderneta de campo**. Introdução, notas e comentários Olímpio de Souza Andrade. São Paulo; Cultrix, 1975. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg1283650.pdf

7 CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Ed. crítica Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985

8 Retomo aqui, trechos de ABC, Folheto, Romance ou Verso: a literatura impressa que se quer oral. Graphos. João Pessoa, Vol. 12, N. 2, Dez./2010, p. 52-73. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/10908>. Acesso em: 15 set.2023.

trabalhos de literatura de cordel aqui e agora reunidos na presente publicação.

O segundo dos ABCs copiados por Euclides da Cunha, o **ABC da Incredulidade**, “contava como se dera a morte do coronel Moreira César e a derrota completa da tropa por ele comandada, em março de 1897.” (CALASANS, 1984, p. 3)

Este ABC está escrito em sextilhas, com sete sílabas métricas e rima nos versos pares, como se faz até hoje. A escrita está mais próxima da fala, o que causou dificuldade ao escritor, ao copiar os versos (e ao editor da **Caderneta**), pois há algumas imprecisões como, por exemplo, versos que não rimam, provavelmente, resultantes do não entendimento da caligrafia:

*Daonde hé este homem
tão chêo di valentia
q. vem araza sidade
di manham athe meio-dia
Quanta fera os urubu⁹
Coele fizeram fubá (grifo nosso)*

Comparando o texto copiado por Euclides da Cunha com a versão do **ABC da incredulidade** publicada por José Aras no livro **Sangue de irmãos** (1963), que “traz o nome de Manuel dos Santos, provavelmente o informante” (CALASANS, 1984, p. 3), tem-se uma prova da permanência na memória de versos sobre experiência vivenciada por participantes que conseguiram sobreviver ao massacre e os repassaram a outros:

*Donde saiu esse home
Cum tamanha soberbia
Quiria arrasá a cidade
De manhã até mei dia
Quinta feira os arubú
Cum ele fizero fulia.*

Como se pode observar o sentido geral se mantém, com pouca alteração. Os urubus, presentes no exemplo acima, aparecem em várias estrofes deste ABC, tanto na versão copiada por CUNHA, quanto por ARAS. Este poema narra a derrota sofrida pela expedição do general Moreira César numa perspectiva dos conselheiristas. Estruturas formulares do tipo “mais ozurubu comeo”, “[lembrança] que o zurubu mandou”, “veio dar carne aos zurubú” na versão de CUNHA, mantêm-se na versão de ARAS e até se ampliam, criando imagens da crueza da luta, morte dos poderosos e força dos sertanejos. Ainda não são os vencidos.

Calasans reproduz o folheto **A Guerra de Canudos** de João Melchíades Ferreira, poeta paraibano conhecido como o Cantor da Borborema, que lutou em Canudos, mas escreveu depois, em 1904, início do Século XX. Embora fizesse parte de um dos

⁹ Na fotografia, do manuscrito, que ilustra a edição da *Caderneta* entre a página 58 e 59, embora meio apagado, com lupa se lê “Quinta fêra os zurubu/ Coelle fizeram fulia”.

batalhões, não escreveu na perspectiva dos vencedores. Neste folheto de João Melchíades tem-se o narrar da experiência de quem vivenciou o acontecimento e o verbalizou tempos depois com força poética. No trecho, após o episódio em que Moreira César levou um balaço, morreu e o exército bateu em retirada, aparecem os versos sobre a luta:

*Deu coragem aos jagunços
Que ao ouvir tocar retirada
Correram pelas veredas
Empiquetando a vanguarda
Abandonaram os feridos
Disparou toda brigada
[...]
Escapa, escapa, soldado
Quem tiver perna que corra
Quem quiser ficar que fique
Quem quiser morrer que morra
Há de nascer duas vezes
Quem sair desta gangorra.*

Esta estrofe citada mimetiza a força da batalha, o zumbido das balas e a dinâmica dos ataques dos revoltosos através das sibilantes e oclusivas em abundância, numa das estrofes antológicas desta literatura.

Os exemplos aqui citados, dos manuscritos colhidos por Euclides da Cunha, passando pelos versos colhidos por Calasans na Bahia e chegando ao folheto de João Melchíades Ferreira permitem perceber que a escrita é um suporte da oralidade.

João Melchíades Ferreira, o “Cantor da Borborema”, era cantador de viola e escritor de folhetos que se tornaram clássicos. É reconhecido como um dos pioneiros, ao lado de Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista, José Adão Filho e João Martins de Athayde. Teve sucesso em vendagem de folhetos e reconhecimento em vida. Morreu em 1933, antes da polêmica da autoria de **O pavão misterioso**, que envolveu o seu nome.

Naquele tempo a poesia narrativa tinha vida intensa no Nordeste, tanto na voz de quem lia, quanto do público leitor/ouvinte ou ouvinte/leitor. Esta poesia popular nordestina impressa em folhetos, até a década de 1930 caracteriza-se como uma épica¹⁰ popular, que conservou seu sentido etimológico de palavra dita e cantada. Mesmo quando escrita, destinava-se ao uso da palavra, dita ou cantada. A voz não era dispensada nem o canto, que auxiliava a memorização. Sem sombra de dúvidas, trata-se de uma literatura escrita para ser oralizada. Muitos dos autores cantavam seus poemas narrativos em suas apresentações, em cantoria, acompanhados pela viola, mudando a toada, mais lenta ou mais ligeira, de acordo com as ações dos personagens, poeticamente narradas, conforme me explicaram vários cantadores e escritores de folheto.

10 A palavra **épica**, tomada no sentido etimológico – do grego, formada por “epos” (= o que se narra pela palavra; palavra ou discurso poético cantado) + sufixo “iko” (= relativo a), resultando em poesia oral e cantada.

A difícil ordem dos livros

Trata-se, a meu ver, de uma literatura em que é difícil estabelecer “a ordem dos livros”, pois, como nos ensina Chartier (**A ordem dos livros**, 1999)¹¹, os escritores fazem textos; outros profissionais cuidam da editoração (revisão de texto, ilustração, tamanho dos tipos, dimensões da publicação, capa, distribuição, venda etc.). A ordem dos livros, isto é, das publicações é apontada por Ruth Brito Lêmos Terra, citada acima, com início a partir das obras de Leandro Gomes de Barros. No entanto, é preciso lembrar que há também uma documentação manuscrita, como os ABCs colhidos por Euclides da Cunha em Canudos, que se referem à ação real da luta, à resistência dos beatos de Antônio Conselheiro e às derrotas dos militares, apresentando várias características desta literatura impressa em formação.

No nosso caso em estudo, o que torna complexa a tarefa de definir esta literatura popular nordestina é a existência de um conjunto de sistemas poéticos orais para cantar que se articulam, os quais apresentam similaridade na rima, na métrica e na maneira de compor as estrofes, em sua maioria, sextilhas com sete sílabas métricas, rimando nos versos pares. Há também uso de septilhas, nos poemas narrativos impressos e nos orais, como há também décimas e estrofes dialogadas; a maior variedade destes esquemas rítmicos e métricos aparecem nos gêneros do repente. Esta variedade de modos de rimar aparece nos folhetos ou cordéis, quando narram o encontro de dois personagens fictícios que se desafiam, de repentistas em embate nas cantorias, no geral imaginárias, e em alguns casos, como uma criação a partir de uma cantoria lendária, sempre lembrada, não importando se existiu ou não de fato. Também aparecem nos poemas e canções publicados em sobras de papel de capa de folhetos impressos nas gráficas populares que os produziam¹².

Os poetas populares, mencionados por TERRA, na citação acima, ganharam outras denominações ao longo da história desta literatura: *poetas de bancada*, *escritores de folheto* ou, ainda, *cordelistas*. Escrevem poemas narrativos de diferentes gêneros, para serem ouvidos em diferentes sistemas poéticos orais, o que resulta em trazer, para esta literatura escrita, vários gêneros desenvolvidos por diferentes tipos de cantadores, isto é, *repentistas* em cantorias feitas em residências, em bares, restaurantes, clubes e outros locais públicos, como feiras e mercados; espaços abertos, onde se aglomera bastante gente. Este espaço das feiras e mercados também era frequentado por duplas de *emboladores de coco*, que, por sua vez tem seus gêneros, ritmos e modos de rimar e cantar específicos. Coexistem, portanto, nestes poemas escritos e impressos em folhetos, traços de diferentes sistemas poéticos orais, que se fundem e dão início aos gêneros desta literatura de cordel. A

11 CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. 2. ed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1999.

12 Colecionei várias destas folhas soltas, impressas em restos de papel de capas de folhetos, coloridas ou não, entre 1970 e 1980.

literatura de cordel constituída por textos escritos, desde o início de sua história, pôde ter os folhetos/cordéis *oralizados*, isto é, quando os poemas apresentados diante de um público são ditos, declamados ou cantados. Ao longo de sua história, a literatura de cordel tem passado por diferentes tipos de oralização. Hoje é comum a performance de atores ou de alunos, estes últimos em exercícios sugeridos na escola. Entre as décadas de 1960 e 1970, pesquisadores os encontraram apresentados por *folheteiros*, nome atribuído ao vendedor de folhetos em feiras-livres, que também podia acumular as funções de escritor e editor de suas narrativas. Paralelo a este sistema literário escrito, que se servia da oralidade para a venda dos livrinhos e prazer dos ouvintes/leitores, existem, no Nordeste, até hoje, os sistemas poéticos orais cantados – o do coco ou embolada, o do repente e o do aboio – cada qual, com uma vastidão de temas, motivos e histórias, ficcionais ou vivenciadas, passando, cada qual, por ressignificações.

Muitos destes poemas que pertencem a estas diferentes “séries” orais – coco, repente e aboio – foram tematizados pela literatura de cordel, como, por exemplo, **O coco do boi tungão**, **A história do pinto pelado**, que trazem para o interior desta literatura impressa recriações com base em poemas narrativos tradicionais, ajustados aos cânones do folheto. Os poemas narrativos conhecidos como poemas e canções de vaquejada são gêneros relacionados com o aboio.

O aboio originalmente foi canto de trabalho de vaqueiros em sua lida com o gado. Ao se tornar gênero poético-musical do universo da literatura de cordel e da cantoria nordestina, o aboio trouxe melodia específica ao refrão ou estribilho de poemas e canções sobre bois, sobre a vida de vaqueiros. Primeiro os versos foram veiculados por escrito para serem lidos, declamados ou cantados; depois o aboio passou a ser editado em suportes de áudio e vídeo, como fitas cassete, em CDs e DVDs cantado por repentista em cantorias e apresentações públicas.

Os *cantadores*, *cantadores de viola*, *viroleiros* ou *repentistas* são responsáveis por outro sistema poético oral em que há, ainda, um desafio entre as capacidades de improvisar e de ganhar a aceitação do público¹³. No início da literatura de cordel, eles traziam os poemas, publicados ou ainda manuscritos, para dentro das cantorias. Estes poemas eram cantados nesses encontros, revezando-se romances com desafios, os *improvisos* ou *repentes*. Por volta dos anos 1970, os poemas publicados em folhetos passaram a ser substituídos pelos poemas curtos, veiculados também por escrito, em folhas soltas: são os chamados *poemas* e *canções*.

Embora apresentados de um modo muito resumido, é possível perceber que se trata de, pelo menos, quatro sistemas poéticos orais que se misturam: 1) do **coco** ou **coco de**

13 A respeito das formas de improviso e dos poemas e canções cantados pelos repentistas, consultar AYALA (1988).

embolada (sistema de poesia improvisada oral, das duplas de emboladores, que criam variações a partir de versos tradicionais que se embolam, em ritmo próprio, acompanhado por ganzá ou pandeiro); 2) da **cantoria** (sistema poético oral caracterizado por gêneros do repente e por gêneros poéticos orais/escritos, isto é, escritos para serem oralizados, apresentados em alternância com os baiões do improviso¹⁴); 3) do **aboio** (sistema poético oral, manuscrito ou impresso para ser oralizado, que, antes, era o canto de trabalho do vaqueiro e, depois, tornou-se um tipo de canção que narra a vida de vaqueiros, em que, entre estrofes, geralmente são cantados aboios semelhantes ao de campo, feito por vaqueiros para juntar a boiada); 4) da **literatura de cordel**, publicado em folheto (sistema poético escrito para ser oralizado, com poemas narrativos, com muitos gêneros, os mais longos denominados *histórias* e *romance*, da literatura de cordel, como **O pavão misterioso**). Conforme o poeta João José dos Santos, mais conhecido como Azulão, estes poemas eram cantados nas cantorias. Foram substituídos, depois, por gêneros poéticos narrativos, de curta extensão, em substituição aos longos romances e histórias, que demoravam um bom tempo para serem apresentados. Azulão contou que, antes, o poema **O pavão misterioso**¹⁵ era manuscrito e, decorado por seu autor, José Camelo de Melo Rezende, era cantado por ele, nas cantorias, acompanhado por melodia e ponteios feitos na viola por ele e seu companheiro, Romano Elias. Só passou a ser impresso depois, para não se confundir com a **O pavão misterioso**, de João Melchíades Ferreira, que foi acusado de plágio, com base em cópia recebida de Romano Elias. Segundo Azulão, José Camelo não publicava o folheto e todos que queriam ouvir este poema, o convidavam para cantar nas cantorias. Nessas cantorias, Romano Elias era o cantador que fazia dupla com ele. De tanto ouvir José Camelo cantar, Romano decorou, se apropriou da história original, criou sua versão, passou para João Melchíades Ferreira, que a publicou em folheto. Este folheto, com autoria de João Melchíades, logo teve um sucesso de venda. Isto causou grande desgosto a José Camelo, que passados muitos anos, conseguiu restituir a autoria do romance **O pavão misterioso**. Esta história sobre a autoria de **O pavão misterioso**, Azulão me contou em uma entrevista, feita em João Pessoa, em 2001, registrada em vídeo, de que resultou **Azulão: a voz do folheto** (2007)¹⁶ que até hoje conta com pequena circulação, em algumas cópias em DVD¹⁷.

Embora muitos gêneros destes sistemas poéticos nordestinos circulem por escrito, impressos ou manuscritos, ou apenas memorizados, eles carregam em si certa semelhança, devido à rima, métrica e tipos de estrofe. Até estudiosos se confundem, às vezes, classificando poemas e canções com os gêneros do folheto ou cordel, por serem impressos em sobra de papel usado para

14 Baião, baião de viola – dá-se o nome de baião de viola, aos acordes de viola de cada repentista. Entretanto “a denominação ultrapassou os limites instrumentais, tornando-se a designação das sequências do improviso que formam as unidades da cantoria”. (AYALA, 1988, p. 25)

15 Um exemplo desse folheto pode ser encontrado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=vlhpltN12DU>

16 AYALA, Ignez. **Azulão: a voz do folheto**. (2007).

17 Por ocasião da publicação desse livro esse vídeo foi disponibilizado na internet disponível em: <https://acervoayala.com/azulao-a-voz-do-folheto-video/>. A informação de Azulão sobre a autoria do folheto está

capa ou página dos folhetos, com esquemas de rimas e estrofes semelhantes. É preciso estar atento, pois, mesmo utilizando os mesmos suportes de divulgação, publicados como folheto de cordel, livros, gravações sonoras (em fitas cassete ou CDs) e audiovisuais (em filmes e DVDs) há gêneros poéticos que pertencem a diferentes “séries” documentais da literatura popular em verso nordestina.

No que se refere à questão de dois ou mais poemas publicados em um folheto, livro de versos ou livrinho entre as décadas de 1910 e 1930 fica mais fácil de entender com exemplos de coleções antigas, como a de Mário de Andrade existente no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo ou do Acervo de Literatura de Cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa, com mais de nove mil folhetos de cordel, disponíveis para consulta no site **Cordel: literatura popular em verso**.¹⁸

Mauro W. B. de Almeida fez várias entrevistas com escritores de folheto que revelaram a ele normas de composição dos poemas narrativos para serem publicados como folhetos de cordel. São várias regras para começar a narrativa, para introduzir novos episódios, sempre atentos à possível reação do público, retardando o desfecho, através da suspensão da ação principal e introdução de novas sequências de ação, pensando em como será o desfecho, sem perder de vista a quantidade de páginas impressas. Acompanhemos uma das observações de Mauro Almeida:

[...] o folheto é um objeto para ser usado. Todos sabemos como utilizar um livro, isto é, lendo-o em solidão e em silêncio [...] Se a literatura de folhetos difere centralmente da “outra”, é principalmente nesse modo de usar: *ela é ouvida, e coletivamente*. Na verdade, esse aspecto é pouco visível. Nunca li uma descrição de leitura de folheto, e não assisti a nenhuma. O que digo é baseado em informação fornecida por antigos consumidores dessa literatura, hoje poetas, vendedores ou editores [...] (ALMEIDA, 1979)¹⁹

Outra pesquisadora, Julie Cavignac, constatou, anos mais tarde:

[...] raras eram as pessoas que não podiam reproduzir os versos, recitar trechos de cantorias ou de romances, cantar uma canção se acompanhando a um instrumento. [...] A evocação dos relatos, das lembranças dos folhetos, feita confidencialmente, sempre levava de volta à infância, ao tempo de aprendizagem da leitura, ao trabalho em família, à vida nos sítios. (CAVIGNAC, 2006)²⁰

na Parte 4, em 1 minuto e 6 segundos.

18 Disponível em: <http://cordel.casaruiharbosa.gov.br/acervo.html>. Acesso em: 16 set. 2023.

19 ALMEIDA, Mauro W. B. de. **Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)**. São Paulo: 1979, 2 v. (Dissertação de mestrado, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH, USP).

20 CAVIGNAC, J. **A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil**. Da história escrita ao relato oral. Natal: Editora da UFRN, 2006.

Os chamados *poemas* e *canções* – que eram vendidos nas bancas de poetas em feiras e mercados, nos anos 1970/1980, comprados por quem queria decorá-los ou cantá-los – devem ser classificados como gêneros híbridos: orais, quando divulgados em cantoria e escritos, quando impressos, vendidos em bancas de folheteiros. Com a indústria de discos abrindo-se para as poéticas orais nordestinas, surgem, no início dos anos 1970, discos de cantadores de viola, de emboladores, de poemas cantados ou declamados, de canções e, também, de aboiadores. Mais raros são os discos contendo poemas da literatura de cordel, cantados ou declamados. Os discos de cantadores, emboladores e aboiadores foram sucedidos por fitas cassete e, posteriormente, pela edição de CDs. As folhas soltas, que continham poemas e canções, deixaram de ser impressas nos restos de papel colorido utilizado para a produção das capas dos folhetos e hoje constam da coleção de raros pesquisadores que se interessaram por estas publicações.

Estabelecido um quadro geral dos sistemas poéticos nordestinos, cabe pensar na “ordem dos livros”. Como estabelecer a ordem dos textos publicados em folhetos, em livros, em discos, em CDs, em DVDs, em programas de TV, em filmes? Por sistemas poéticos orais, escritos, híbridos, comportando uma forma impressa para ser oralizado? Este tipo de classificação, até onde vai meu conhecimento, dificilmente será feita.

Por títulos, por autores, por temas e motivos, foram várias as tentativas de estabelecer ordem para os livros populares, denominados no Nordeste por ABC (na Bahia), versos, livro, livrinho, folheto, romance e, pelos estudiosos, cordel. Se consultarmos a bibliografia, veremos que entre os anos 1960 e 1970, os pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa utilizaram a terminologia “literatura popular em verso” em diversas publicações, passando, mais tarde, a usar o termo literatura de cordel ou apenas cordel. Esta instituição, em **Literatura popular em verso - Catálogo** (1961)²¹ e **Literatura popular em verso - Antologia** (1964)²², organizados por Manoel Cavalcanti Proença a partir de três coleções (a maioria dos folhetos existente na coleção do próprio Cavalcanti Proença, alguns de Orígenes Lessa e de Manuel Diégues Jr.) indicava, detalhadamente, os critérios para a catalogação e edição dos folhetos, como número que cada folheto recebia na coleção, título, o nome do autor, editor-proprietário e usava uma convenção que continha o primeiro, o décimo e último verso. Se havia acróstico era indicado na ficha catalográfica. Tal cuidado se deve à existência de mais de um autor, ou de autor que deixou de ser citado, passando a figurar só o do editor proprietário ou, em caso de plágio, a recuperação de autoria, evidenciada pelo acróstico do autor do poema ou de advertência publicada na

21 **LITERATURA POPULAR EM VERSO - CATÁLOGO.** Organização Manoel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Casa de Barbosa, 1961, t. 1.

22 **LITERATURA POPULAR EM VERSO - ANTOLOGIA.** Seleção, introdução e comentário Manoel Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro: Casa de Barbosa, 1964, t. 1.

quarta-capa ou nos primeiros versos do poema. São várias as estratégias utilizadas pelos autores, que faziam questão do respeito à autoria e não admitiam qualquer forma de apropriação. Na Introdução à *Antologia*, Manoel Cavalcanti Proença informa que *folhetaria* era o nome dado às casas que vendiam os *folhetos*; *folheteiro* era o vendedor. Quanto aos poemas, informa:

A denominação genérica de *História* se vai impondo e substituindo a antiga de *Romance*. E isso se pode ver, algumas vezes, em reedições de velhos poemas, onde ocorre estar na capa a denominação de *História*, e a de *Romance* no título interno ou no primeiro verso [...] (CAVALCANTI PROENÇA, 1964, p. 2)

Outras instituições de pesquisa fizeram suas listas de cordel por título, por autor, adotando os procedimentos semelhantes aos da Casa de Ruy Barbosa ou, então, passaram a adotar os critérios da ABNT para livros.

Seja qual for a série documental a que pertencem, esses poemas quando chegam ao público, literalmente ganham corpo e voz ao serem recitados ou cantados. Alguns leitores/ouvintes têm certos poemas como seus, pois estão “dentro de suas cabeças”, estão verso a verso na sua memória. Antes de passar a quem dá voz dos folhetos, visitemos, ainda que rapidamente a Coleção “Cordéis de Mário de Andrade”, do Instituto de Estudos Brasileiros.

Mário de Andrade, os folhetos nordestinos e outros com a mesma “fórmula editorial”

Roger Chartier comparou a literatura de cordel com outros impressos que se assemelhavam pela “fórmula editorial” (CHARTIER, 2002),²³ isto é, pelo tipo de publicação feita com papel barato, nas mesmas dimensões, o que vale dizer que a comparação se deu pelo tipo de edição, de projeto editorial adotado.

Já na primeira metade do Século XX, presencia-se o surgimento de uma crítica externa, fora da região e do sistema literário popular em verso. Ela valoriza esta literatura popular como sistema literário autônomo e capta a relação oral/escrito existente nestes poemas narrativos impressos e sua forte ligação com a cultura nordestina, especialmente do sertão, a representação da vida, valores, visão de mundo, conflitos e desigualdades, além de temas literários adaptados da literatura escrita que foram aclimatados à região e ajustados às normas desta literatura.

23 CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

Mário de Andrade é um dos escritores que se encantou com a literatura popular em versos nordestina, tanto dos cantadores, quanto dos escritores de folhetos. Vou me referir a dois ensaios publicados em **O baile das quatro artes** (ANDRADE, 1963). Início por O artista e o artesão, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, Rio de Janeiro, em 1938, em que estabeleceu uma comparação entre o *artista* e o *artesão*:

... Que a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover pra que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. [...]

O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático [...] E si um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. (ANDRADE, 1963, p. 11)

O outro ensaio selecionado é O romanceiro de Lampeão, publicado na **Revista Nova** de São Paulo, com o pseudônimo de Leocádio Pereira, em 1932:

“O cantador nordestino tem duas formas principais de poesia cantada: o Desafio e o Romance. O primeiro é a forma dialogada, em uso sempre que dois ou mais cantadores se encontram; é a que mais se presta à improvisação. Porém mesmo no Desafio grande número de estrofes surgidas como de improviso são, na realidade, estrofes decoradas, extraídas da abundantíssima literatura de cordel nordestina. **O Romance é a forma solista por excelência, poesia historiada, relatando fatos do dia. Qualquer caso mais ou menos impressionante sucedido no Brasil, e às vezes até mesmo no estrangeiro, é colhido nos jornais por algum poeta popular praxeano, versificado e impresso em folheto.** O cantador rural, *a infinita maioria das vezes analfabeto, decora o folheto, com auxílio de algum intermediário alfabetizado, e lá se vai cantando o romance,*

brejo, caatinga e sertão afora”. (ANDRADE, 1963, p.87) [Grifos meus]

Cita o trecho do folheto História do Capitão Lampeão e comenta:

“É o encontro de maravilhas como essa que compensam o estudo da literatura de cordel... Mas o exímio colocador de pronomes desse romance, produziu realmente uma peça interessantíssima pelos assuntos tradicionais com que bordou a sua história. Nele vêm a descrição de indivíduos feiçosos tão peculiar aos desafios nordestinos; a luta de Lampeão com o Diabo, mito de Orfeu tão universalizado e que é absolutamente geral na tradição dos cantadores nordestinos; e a descrição do Marco de Lampeão, a sua fortaleza, tradição singularíssima que tem dado ao romancista nordestino alguns dos seus romances mais notáveis como riqueza de invenção”. (*Idem*, p. 94)

Termina sua leitura do folheto, comentando:

Este é o mais bonito dos romances de Lampeão e certamente um ótimo exemplar da literatura de cordel nordestina. Sem abandonar a verdade histórica, é admirável a destreza com que o cantador se transporta da verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional... Quanto aos versos que estão com os pés errados pela métrica erudita, convém notar que a dicção cantada os reduz sempre ao metro certo, pois são **obras feitas pra serem cantadas e não lidas**. E além disso muita junção dando oito sílabas ao verso (“(E) marcando-lhe o pé na goela” por exemplo) na verdade não existe no canto. Surge por atrapalhação gramatical do poeta quando, em vez de cantar desprendidamente, ele dita pra cópia ou, mais raramente escreve os versos que inventou. (*Idem*, p. 94) [Grifos meus]

Os trechos selecionados permitem-nos observar que Mário de Andrade não estabelece distinção entre artistas de extrações sociais diferentes, ambos capazes de fazer obra de arte. Não estabelece distinções que, décadas depois, tornaram-se quase um clichê (pernóstico, por sinal): a arte difere do artesanato. Para Mário de Andrade artesanato é modo de fazer entre outros recursos: “o artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas partes dogmático[...]”. A diferença, entre o artista popular

e o outro, estaria no fato de que um aprendeu na escola, outro não.

No segundo ensaio, temos um resultado das leituras e utilização de sua coleção. Mário de Andrade faz uma distinção entre Desafio (que equivale ao improviso ou *repentismo*, como preferem, hoje alguns autores) e Romance (que abrange os poemas narrativos considerados hoje, e já naquela época, quando publica na **Revista Nova**, em 1932, literatura de cordel). O artista não está categorizado como repentista ou escritor de folhetos. Todos aparecem como cantadores, porque a poesia popular nordestina é *para ser cantada e ser ouvida por outros*, como também destacou ALMEIDA²⁴, décadas depois ao escrever sobre esta tradição da literatura de cordel. Evidencia como os versos que seriam “desmetrificados” por escrito se ajustam, quando cantados. Os poemas narrativos “que contam histórias” são publicados em folhetos. O cantador caracterizado por Mário de Andrade como rural é quem decora estes folhetos, com ajuda de quem lê, aprende e canta em qualquer lugar.

Passa a se referir a um dos folhetos de sua coleção, **História do Capitão Lampeão**²⁵, que é um **livro**, como chamavam os editores proprietários em seus catálogos: esta edição reúne três poemas narrativo. Mário de Andrade detém-se em duas delas. Filia a primeira, **Como Lampeão tomou pacto com o diabo dando-lhe o sangue de suas veias**, ao mito de Orfeu, pois o poema narra o encontro de Lampião com o Diabo. A outra narrativa, que o encanta, é **O Marco de Lampião**, terceiro poema deste livro. Desta destaca “a destreza com que o cantador se transporta da verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional”.

De fato, o marco é um gênero encontrado nas três primeiras décadas da existência do folheto de cordel. Um poeta escrevia e publicava um marco. Outro poeta, em seguida, publicava um novo marco para “derrubar” o anterior e outro mais... instaurando-se, desse modo, um desafio entre poetas através de vários folhetos, que continham os marcos. Mário de Andrade tinha alguns em sua coleção. O mais longo deles, **O marco parahybano**, de autoria de José Adão Filho, foi escrito em cinco fascículos, cada qual um folheto. Mário de Andrade possuía três deles: o 1, o 3 e o 4. Os fascículos foram publicados em 1921, pela Typografia Chaves, de Recife, com a observação na capa de cada um deles: “Obra para ser cantada ao som da viola, desafiando qualquer outro ‘Marco’ publicado até hoje conhecido em todo Brasil”.

O folheto (ou livro) analisado por Mário de Andrade, cujo título completo é **História do Capitão Lampeão desde o seu primeiro crime até sua ida a Joazeiro**²⁶, tem 42 páginas sendo assim numeradas:

24 ALMEIDA, Mauro W. B. de. **Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)**. São Paulo: 1979, 2 v. (Dissertação de mestrado, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH, USP).

25 O título completo deste folheto comentado por M. de Andrade é A história do Capitão Lampeão desde o seu primeiro crime até sua ida a Joazeiro. Editor-Proprietário F. C. Baptista Irmão. Typ. da Popular Editora. Rua da República 584 – Parahyba (Col. Mario de Andrade). Compõe-se de mais de uma história.



26 A história do Capitão Lampeão desde o seu primeiro crime até sua ida a Joazeiro. Editor-Proprietário F. C. Baptista Irmão. Typ. da Popular Editora. Rua da República 584 – Parahyba (Col. Mario de Andrade). Disponível da [GALERIA DE IMAGENS](#).

- 1) História do Cangaceiro Lampeão, com o subtítulo: A luta no Serrote Preto, O Feixamento do corpo de Lampeão por um Feiticeiro, O pacto de Lampeão com o Diabo e A luta com uma tigre – o primeiro poema apresenta-se com páginas numeradas de 1 a 30;
- 2) Os decretos de Lampeão, com o subtítulo: Como ele foi cercado em ‘Tenório’ e a morte de a seu irmão Levino Ferreira – numerado de 1 a 6;
- 3) O Marco de Lampeão numerado de 1 a 4, seguida de uma lista de edições em duas páginas, em que é retomada a numeração, pois na última página desta lista aparece o número 32, referente à página 32.
- 4) Deste modo foram inseridas neste volume uma numeração de 32 páginas, mais dez páginas, o que resulta em uma brochura de 42 páginas, o total desta edição de folheto.

No verso da capa está impresso o título do primeiro poema narrativo, **Como Lampeão tomou pacto com o Diabo dando-lhe o sangue de suas veias**, seguido de uma ilustração em clichê. No verso da quarta capa é anunciado o folheto: **História completa de Lampeão**, contendo **A luta no Serrote Preto, O Fechamento do corpo de Lampeão por um feiticeiro, O pacto de Lampeão com o Diabo e A luta com uma tigre**, com indicação do Editor proprietário F. C. Baptista Irmão, da Editora – Popular Editora – seguido de local e data – Parahyba, 1-5-1925.

Estes dois **cordéis** exemplificam o que Chartier denomina *fórmula editorial*: livro pequeno impresso a baixo custo. Neste caso, se trata de impressão de vários poemas narrativos em edição com dimensão próxima a um quarto de folha do tamanho ofício, páginas em papel jornal e capa em papel colorido ou não.

Como ocorria com outros livros de sua biblioteca, Mário de Andrade, sempre que possível, adquiria dois exemplares – um deles ganharia anotações à margem do texto. Manuseando os folhetos de sua coleção, veremos que alguns estão anotados. Essas histórias sobre Lampião, a que se referiu no ensaio, contêm traços a lápis preto e de cor vermelha, além de alguns comentários manuscritos. Dá para perceber como Mário de Andrade se envolvia com as histórias durante a leitura e como os livros eram seu material de trabalho. Apresentei, como exemplo, algumas capas e páginas dos folhetos que integram da coleção de folhetos Mário de Andrade para os leitores terem uma noção de como era a “fórmula editorial” da época. Seguem algumas anotações que fiz sobre o total dos folhetos escaneados que compõem a coleção “Cordéis de Mário de Andrade”²⁷.

São noventa e sete pastas contendo cada qual um exemplar impresso de publicações populares, a maioria delas “folhetos”, “livros de versos”, “livrinhos” ou “versos”, como aparecem denominadas essas histórias naquela época pelas tipografias

27 Com exceção dos clichês do Acervo da Lira Nordestina, todas as capas e trechos de folhetos expostos são da Coleção “Cordéis de Mário de Andrade”, do IEB-USP, dos quais tenho cópia digital em CD, doado por esta instituição. [GALERIA DE IMAGENS](#).

populares nordestinas. Além da literatura popular em verso produzida no Nordeste, esta coleção contém vários exemplos dessa “fórmula editorial”²⁸, publicados em outros estados brasileiros e em outros países. O que chama atenção nesta coleção, já à primeira vista, é a semelhança gráfica dos impressos de produção variada, ao gosto popular. Há um exemplar de cancioneiro peruano; uma mistura de prosa com poemas (em que se contam os milagres de uma santa mineira); letras de canções de Noel Rosa e outros, coletâneas de letras de músicas de carnaval, publicadas não só por prelos populares.

28 Veja os exemplos de “fórmula editorial” na GALERIA DE IMAGENS: [Exemplo 1](#); [Exemplo 2](#).



[A História do Capitão Lampeão](#)
[Carnaval de 1932](#)
[Cancionero Popular](#)
[Sacco e Vanzette aos Olhos do Mundo](#)

Há uma edição da Livraria Garnier, de Paris em dois volumes de **Conversação de Pai Manoel com Pai José na Estação de Cascadura sobre A Questão Anglo-Brasileira e a Guerra do Paraguay**²⁹. No verso da capa há os títulos da Biblioteca Popular. A folha de rosto dá indicações dos livreiros do Rio de Janeiro e de Paris. Na última página há informação sobre impressão: Imp. Ferdinand Imbert, 7, Rue des Canettes, Paris. A linguagem empregada representa a fala de negros. Estrofes de dez versos, totalmente diferente do que se faz no Nordeste. É um dos exemplos de “fórmula editorial” desta coleção. Outro exemplo interessante é um folheto publicado em Curitiba, em que se mesclam versos em português e em alemão. O que dá unidade à coleção: os textos serem publicados entre os anos 1900 e 1940. No que se refere ao Nordeste, a variedade de gêneros que compõem esta literatura popular em versos para ser lida e cantada é significativa.



29 Conversação de Pai Manoel com Pai José na Estação de Cascadura sobre A Questão Anglo-Brasileira e a Guerra do Paraguay. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 16 p. v. 1 e v.2 (Biblioteca Popular). Acesse as imagens dessa edição na [GALERIA DE IMAGENS](#).



[A verdade nua e crua](#)
[Recordações de um Teuto-Brasileiro](#)

A vidade Cancão de Fogo
A vida de Pedro Cem

Os chamados folhetos de época, que versam sobre diferentes fatos sociais e históricos, destacam a representação das disputas políticas em vários estados, o cangaço, a seca, a carestia, tratados com humor e crítica.

Outro aspecto a salientar: aí estão muitos títulos que se transformaram em clássicos desta literatura, reproduzidos em diferentes edições ao longo do século XX e também deste século XXI. No que se refere às letras de sambas, aí também constam os que se tornaram referência, como os sambas de Noel, por exemplo. Na atual fase de estudo e consulta a esta coleção, estou procurando marcas do autor ou editor dos folhetos nordestinos, dirigindo-se ao leitor, que me deem uma pista de quem era esse leitor, o que ele gosta de ler. Outro aspecto de meu estudo em desenvolvimento: comparar as ilustrações das capas dos folhetos com as matrizes existentes na Lira Nordestina, Crato, CE.³⁰ Já encontrei várias ilustrações que indicam ser remanescentes das editoras de Leandro Gomes de Barros e de João Martins de Athayde. Todos os títulos de ambos os editores, após a morte de João Martins de Athayde, foram vendidos para José Bernardo da Silva, que com suas filhas e netos como proprietários se mantiveram por muitos anos, até que o acervo da Lira Nordestina foi vendido para a Universidade Regional do Cariri – URCA. A respeito recomendo a leitura da tese de Rosangela Vieira Freire³¹.

Voltando à coleção de cordéis de Mário de Andrade. As publicações datadas de 1910 a 1935 são fontes fundamentais para caracterizar este sistema em processo.

Os poemas narrativos, impressos ou veiculados oralmente, como veremos a seguir, versavam acontecimentos, presenciados diretamente por escritores e público (tragédias e flagelos que atingiam um grande número de pessoas); narravam façanhas extraordinárias de bois e vaqueiros, associadas pelos leitores/ouvintes com ocorrências cotidianas ou com narrativas imaginárias; histórias de cangaceiros, valentões, fazendeiros, beatos, enfim, um conjunto de personagens que lembravam pessoas existentes na realidade, muitas vezes mescladas com muita criatividade, como as histórias de Lampião mencionadas nos ensaios de Mário de Andrade. Parece que nem tudo foi mantido na memória dos leitores que formaram o seu gosto pelo folheto através da memória, que retinha as narrativas versadas, sobretudo, pela mediação da voz, dizendo os versos ou cantando. Esta memória do corpo que fala alto, como demonstram os colaboradores de ALMEIDA, de CAVIGNAC e tantos outros com os quais temos a sorte de conviver ainda hoje.



30 Matrizes Lira Nordestina Juazeiro, 2011. Veja também na [GALERIA DIA IMAGENS](#).

31 FREIRE, Rosangela Vieira. **Tipografia São Francisco/ Lira Nordestina: práticas culturais, discurso e memória**. 2012. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Linguística) - Universidade Federal da Paraíba.

No que se refere à parte material destas publicações, recorro a Ruth Terra, que nos dá a informação:

Nos folhetos publicados até os anos 20 predominam as capas com vinhetas. As xilogravuras, utilizadas a partir dos anos 30, concorriam com as capas ilustradas com clichês de cartões postais ou fotos de artistas de cinema, apenas nos últimos anos aparecem em maior número de capas. Pesquisa realizada em 1978 revela que as fotografias e os desenhos são preferidos às xilos. O xilógrafo Stênio Diniz relata que começou (por influência do público universitário) a trocar as capas de desenho por xilogravura. Ao substituir na reedição de um folheto o desenho de uma princesa recebeu reclamação dos revendedores que alegavam a queda na saída daquele folheto, em virtude da alteração da capa. **A batalha de Oliveiros com Ferrabrás**, publicada em 1909, apresentou, até 1920, capa com vinheta. Em edições posteriores, passou a ser ilustrada com clichê que reproduz um quadro de batalha. Em 1973 este folheto aparece com xilo de Stênio Diniz. Possivelmente pelo mesmo motivo apontado na pesquisa citada, encontramos edições mais recentes com o clichê antigo. O conteúdo do poema continua inalterado e as edições se sucedem desde 1909. (TERRA, 1980, p. 4)

Uma literatura que já nasce madura

A leitura das produções dos escritores de folhetos publicados nos primeiros trinta ou quarenta anos revela que são de grande qualidade literária, o que nos leva a afirmar que esta literatura já nasce madura. Independente do nome (folheto, cordel), o fato predominante é que, com essa literatura popular em verso, foi trazido para o espaço da cultura com escrita não só o gosto tradicional popular, mas o que era *experiência vivenciada*, não só como poesia pela rede de pessoas que integram esse sistema literário em processo. Muitos dos acontecimentos estavam ocorrendo na região ou viraram notícia do que acontecia no mundo e chegavam ao Brasil. Também não estavam distantes do público os autores e editores. O público leitor, no caso do público tradicional, estabelecia um contato direto com os agentes desta rede ao comprar os folhetos nas bancas de venda, tendo, muitas vezes, o autor como vendedor e revendedor.

A literatura de folhetos, apesar de se apresentar como cultura escrita, contém, vale lembrar mais uma vez, muitas marcas da

oralidade, como a rima, a métrica (em redondilha maior, com os versos de sete sílabas), a oração (a articulação dos versos de uma estrofe que fluem como na fala), o ritmo dos versos reforçado muitas vezes por melodias que acompanhavam a leitura cantada, as *estruturas formulares*, tudo isso a auxiliar a memorização e a facilitar a maior duração das histórias na memória do ouvinte/leitor.

Sabe-se que a memorização confere aos textos uma duração maior e diferentes temporalidades. O público tradicional dos folhetos pode fazer a leitura individual em silêncio ou vocalizada diante de ouvintes, de modo que estes usufruam os poemas narrativos e os guardem na memória, lendo-os através dos olhos e da voz dos outros, tanto no ritmo da fala, quanto no ritmo da palavra cantada, com melodia e canto.

Quem é o público do folheto?

O público leitor, formado por adultos, jovens e crianças, também incluía iletrados, que em vez de ler, com o auxílio de amigos e parentes, ouviam atentamente, decoravam os poemas narrativos, ouvidos, conservando na memória os textos preferidos. Talvez seja o único caso no mundo de um sistema completo nas mãos das classes trabalhadoras rurais/urbanas e proletárias – do criador, editor, tipógrafo, distribuidor, leitor/ouvinte. Muitos leitores aprenderam a ler, de tanto ouvir e acompanhar a leitura declamada ou cantada, observando os sinais gráficos nas páginas dos folhetos.

Outra característica desta literatura - **que precisa ser sempre lembrada** - ela não se destina à leitura silenciosa, individual e sim à leitura coletiva. Sobre a leitura, acompanhemos, o estudo de Arantes (1982)³²:

Na leitura de folhetos em casa, as pessoas em geral reproduzem o modo de leitura do folheteiro [...]. Nas reuniões de vizinhos ou amigos, em horas de folga, quem sabe mais canta ou declama folhetos, segurando o livrinho e repassando o texto, embora muitas vezes já o conheçam de cor, totalmente ou em parte, exatamente como acontece com o folheteiro na feira. Os ouvintes (homens, mulheres e crianças) respondem ao leitor de acordo com o que acontece no enredo, rindo e manifestando aprovação a valores expressos nos poemas, através de frases estereotipadas como: “**êta cabra valente da gota!**” “**É valente demais, homem!**”. etc.

Observando essas situações, torna-se evidente que, embora esses poemas sejam escritos e circulem em forma impressa, eles se destinam a ser lidos em voz alta ou cantados. Na verdade, o

32 ARANTES, A. A. **O trabalho e a fala**. São Paulo: Kairós; FUN-CAMP, 1982.

próprio formato do folheto indica isso. Nas edições usuais, a única ilustração é a de capa, que vários editores e folheteiros disseram ser um dos meios pelos quais o matuto analfabeto reconhece graficamente o poema que quer comprar; às vezes, dizem eles, alguém se recusa a comprar um folheto reimpresso com capa diferente, temendo não encontrar o texto que estava procurando. (ARANTES, 1982, p. 36)

Ainda sobre o público, acompanhemos outros exemplos, de Mauro W. B. de Almeida em suas entrevistas feitas nos anos 1960/70. Um dos entrevistados diz a Mauro:

O folheto tem essa doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. [...] (E-36 Manoel de Almeida Filho).

Então o livro em prosa mesmo ele não gosta. [...] E nem gosta do jornal, a notícia do jornal. Ele não entende. [...] Porque está acostumado a **ler rimado, a ler versado**. [...] Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando. (E-36) [Grifos meus]

Sobre o vendedor:

“Eu já **cantava folheto, cantava como o próprio vendedor**.” (E-18 João Severo da Silva (Cícero)). O vendedor, folheteiro, é então modelo da leitura oral e coletiva do folheto; da encenação dramática típica do leitor competente. (Uns tempos atrás, eu mais moço, quando eu lia na feira com entusiasmo, com gosto, o matuto com um saco enrolado no braço ficava um tempão assim parado, apreciando). Se o assunto era de briga, eu lia como quem está brigando, eles gostando. Se era de sentimento, eu queria até chorar e se era de gracejo, eu lia com muito engracejo, que eu também tenho um pouco de comicidade. (Depoimento de João Ferreira da Silva) (ALMEIDA, p. 55) [Grifos meus]

Outro poeta:

Quando foi à escola pela primeira vez, com 12 anos de idade, outro poeta levou apenas quinze dias para ler folheto, que desde os sete anos já comprava para outros lerem. Com dez meses de escola “tava feito um Cancão de Fogo”, o herói sabido da literatura popular, já sendo capaz de ler para os outros, conhecendo bem o assunto. (E-24 José Francisco Borges)

Esses depoimentos falam, assim, de um aprendizado de curta duração, com a finalidade de ler folhetos comprados em feira. (ALMEIDA, p. 56-57)³³

Mauro conclui esta parte comentando:

Isso tudo permite explicar o aparente paradoxo de difusão de livros (= folhetos) entre um público camponês em grande parte analfabeto. O mecanismo de leitura coletiva no âmbito da moradia é essencial para pensar esse fenômeno [...]

Esta era a situação do folheto através de pesquisas feitas entre 1960/1970. O que tenho presenciado não é muito diferente até hoje para o público tradicional do folheto.

Ruth Terra, ao tratar da “propalada crise do folheto”, que ocorre na década de 60, refere-se à Tipografia de José Bernardo da Silva em Juazeiro do Norte (CE) que atingiu grandes índices de venda nos anos 50, chegando a editar “até 12 mil folhetos por dia, passa a editar um a dois mil folhetos por semana, até o novo surto de folhetos, a partir da década de 70, quando as tiragens sobem para 12 mil exemplares semanais”, conforme dados publicados em **Antologia da literatura de cordel** (1978)³⁴, publicação cearense resultante do Projeto literatura de cordel, realizado naquele estado nordestino.

Dentre as causas apontadas para a crise (dificuldades de impressão, alto custo do papel) Ruth Terra refere-se a “dificuldades de divulgação e venda (proibição de cantar folhetos nas feiras – após março de 1964 – o barulho dos alto falantes nas feiras e mercados), causas essas apontadas por editores e poetas populares em inúmeras entrevistas feitas por ela em sua pesquisa de campo em Recife e João Pessoa em 1975, problemas também expostos em entrevistas feitas por Geraldo Sarno em 1968, a que a pesquisadora teve acesso.

É sempre importante lembrar o que é específico deste sistema literário. Interferências de fora do sistema sempre podem ocorrer quando se dá o diálogo entre autores e público com experiências diferentes. Por um lado, escritores, editores e vendedores de folheto são vítimas da censura e autocensura a que se impõem muitos deles, com medo de perder tiragens ou exemplares, caso apreendidos. Por outro, há a pressão de um poder acadêmico que, pela insistência, acaba impondo sugestões, definições e até denominações alheias ao sistema literário do folheto (o termo **cordel**, por exemplo, passa a ser utilizado por muitos poetas que não o aceitavam).

Considero que pelos exemplos e outras considerações apresentadas aqui são suficientes para o público atual dos “cordéis” entender que na atualidade temos dois sistemas de autor-obra-público-edição-venda. O antigo, que persiste com sua

33 ALMEIDA, Mauro W. B. de. **Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)**. São Paulo: 1979, 2 v. (Dissertação de mestrado, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH, USP).

34 **ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL**. Coordenação Roberto Aurélio Lustosa da Costa. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Ceará, 1978, v. 1.

dinâmica, está fundamentado no público ouvinte/leitor e nele se encontra uma espécie de “biblioteca falante e cantante” (AYALA e FREIRE, 2012)³⁵ com homens e mulheres-livros, carregando em seu corpo (memória, voz, canto) o repertório predileto.

O novo sistema apresenta, a partir dos anos 1960, a formação de um público leitor (acadêmico, nacional ou internacional, de escolas de ensino fundamental, médio e universitário). De lá para cá houve uma resignificação total no sistema, considerando-se o autor - as obras - o público a que se destina esta literatura. Neste caso não é mais um sistema autônomo; se desvinculou do modo de narrar destes poemas e a produção, distribuição e venda deixa de ser direta e passa a ser intermediada por grandes editoras. Não satisfaz o antigo público que continua lendo o que era *folheto* e hoje é vendido pela editora Luzeiro como “Coleção Literatura de Cordel”, quando conta com a mediação de raros folheteiros, que ainda existem no Crato e em Juazeiro (CE)³⁶. A este público tradicional dos folhetos nordestinos, tenho me dedicado, junto com Rosangela Vieira Freire.

Inegável que surge um novo mercado para o cordel com o crescente acesso à escola e consequente aumento de escolaridade da população formado por crianças, jovens e adultos, que conhecem esta poesia através do ensino, que a inclui entre os títulos didáticos, obrigatórios até em algumas provas de ingresso a universidade. A literatura de cordel atual passou por um processo total de resignificação, em que mudaram os autores, os editores, os leitores, o sentido das obras, os temas, os divulgadores, os leitores, embora sejam encontrados em seu repertório alguns clássicos desta literatura popular em versos.

Há alguns anos, adquirei uma versão de um dos clássicos dessa literatura **O pavão misterioso**, publicada como livro infantil, com belas ilustrações. Só que não é o texto original, é uma adaptação feita por um dos jovens autores de evidência. A editora também não era qualquer das costumeiras e sim uma editora comercial de peso: a Editora Cortez. Outra edição neste estilo versa uma peça de Shakespeare.

Antes, a literatura popular em verso impressa, composta por folhetos e romances configurava-se como sistema editorial inteiramente popular, independente, paralelo (ou simultâneo) ao sistema editorial dominante; autônomo, a ponto de trazer para o universo da oralidade, romances europeus e brasileiros, traduzidos para a realidade nordestina e sertaneja, como ocorre com os folhetos e romances que contam a história de Carlos Magno e os doze pares de França, a história da Escrava Isaura, de Iracema, a virgem dos lábios de mel, de Gabriela (neste último caso, simultaneamente à adaptação para TV).

Progressivamente vai mudando e passa a atender a diferentes faixas da cultura com escrita dominante, o público escolar,

35 AYALA, Maria Ignez Novais; FREIRE, Rosangela Vieira. Folhetos nordestinos: uma biblioteca cantante e falante. In: COSTA, E. S.; GRÜNE EWALD, F.; FERNANDES, F. (Org.). **Seminário brasileiro de poéticas orais: métodos, acervos, cartografias**. 1ed. Londrina: UEL, 2012, v.2, p. 313-328. [Anais do II Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: métodos, acervos, cartografias, Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2011, p. 313-32. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/boitata/Anais2/ANAIS%20Parte2.pdf>. Acesso em: 13 out. 2023.

36 Abaixo mala de folhetos - Juazeiro 2011.



ajustando as normas dessa poesia narrativa a temas ao gosto da tradição da cultura com escrita, por exemplo.

Neste contexto, clássicos como **As proezas de João Grilo**³⁷, podem despertar um interesse secundário e exótico, pois a referência para o público estudantil é a adaptação televisiva e fílmica da peça de Ariano Suassuna, que se apropria desse folheto e de outros para criar seu **Auto da Compadecida**.

A intervenção é grande, a ponto de um folheto original ser reescrito em nome do “politicamente correto”, como aconteceu com **A chegada de Lampião no inferno**³⁸. Neste processo de ressignificação, de apropriação, de adulteração de textos ajustando o folheto aos interesses de um mercado e de finalidades didáticas, tem-se a atual literatura de cordel reduzida a fórmulas editoriais de uma indústria cultural que a transforma a um tipo de literatura destinado a uma única faixa etária, a da literatura infantil ou, pior, reduzida a livro paradidático (com ficha de leitura inclusa!). De sistema alternativo caracterizado como forma não institucional de cultura passa a uma situação dependente, obedecendo às diretrizes do ensino institucional e às leis do mercado editorial.³⁹

Com tudo isso ainda falta uma pesquisa de público aos moldes do que foi feito por Antonio Augusto Arantes e sugerido por Ruth Terra, citado acima. Faltam pesquisas dos diferentes públicos atuais – tanto o tradicional, fundamentado na oralidade, quanto o novo público escolarizado. Só a realização de pesquisas de campo que busquem conhecer os modos de leitura realizados em escolas que adotam títulos da literatura de cordel pode nos levar ao conhecimento do repertório utilizado no ensino, do gosto dos professores e professoras, dos estudantes, da proporção de novos autores e de suas obras em relação aos títulos de folhetos tradicionais em constante reedição. Sem isso só restam especulações, pois o fato de ser posto à venda ou de ser imposto como leitura escolar, não garante que se forme um público para esta literatura de cordel. Pode se formar um público eventual e não duradouro como o público tradicional, que traz em sua voz, em seu corpo os seus clássicos.

A resistente voz do folheto

Não tive oportunidade de conhecer trabalhos sobre a leitura em voz alta ou cantada, com exceção das referências de TERRA, ARANTES, ALMEIDA. Isto porque os estudos, em sua maioria, realizados nas décadas de 60 e 70, estavam preocupados em sistematizar as informações sobre os autores, reunir as obras em coleções, classificar em gêneros, além de entender e expor o processo literário completo, como o fazem TERRA, ARANTES e ALMEIDA, acima citados. Embora em menor número, são importantes os trabalhos existentes sobre o contexto e o

37



38



39 Clique nas imagens acima para acessar o catálogo de folhetos no Acervo Ayala. E clique no link abaixo para acessar um vídeo sobre esse cordel: <https://youtu.be/oTfMTyXKx60>.

processo de criação dessa produção intelectual de autodidatas nordestinos, seus autores e toda a rede responsável pela circulação dos textos nas diferentes localidades da região ou para outras nas quais foi intensa a migração nordestina até os anos 70 do século XX.

Um trabalho pioneiro sobre a memória de narrativas, muitas delas relacionadas com histórias de folheto, feito nos anos 80/90 é o de Julie Cavignac (2006)⁴⁰.

Até hoje, em que pesem as poéticas da voz, voltadas para a performance, ainda são poucas as informações sobre a simultaneidade da forma oral (cantada ou declamada) no processo de venda da produção impressa, criando um tipo de difusão específico para atrair e atender seu público leitor/ouvinte tradicional. Quando ocorre, vem desprovida de som e imagem, apenas descrita pelo pesquisador, apesar de, recentemente, serem cada vez mais acessíveis bons equipamentos sonoros e audiovisuais.

Devido a essa lacuna nos estudos da poesia narrativa nordestina impressa para ser lida em voz alta ou cantada, venho desenvolvendo, desde meados dos anos 1990, sempre que surge uma oportunidade, registros de cantos de antigos vendedores de folhetos em feiras; de poetas repentistas, que ainda guardam na memória as histórias completas e de emboladores que encaixam, no meio de improvisos, trechos de romance ou de versos tradicionais. Mais recentemente, com a colaboração de Rosângela Vieira Freire, estou tendo a oportunidade de conhecer a voz de integrantes do público tradicional, a espécie de homens e mulheres-livro ou de bibliotecas falantes e cantantes, aludida anteriormente.

Estamos procurando demonstrar que o público tradicional não se contenta em conhecer o texto; *quer* a voz do folheto.

Gravei uma longa entrevista com Azulão, João José dos Santos, paraibano de Sapé, que migrou para o Rio de Janeiro em 1949. Foi trabalhar na construção civil e às quintas-feiras, cantava com Palmeirinha na Rádio Tupi, no programa comandado por Almirante, *Onde está o poeta*, que, segundo Azulão, parece que foi o primeiro programa de cantadores do Brasil. João José dos Santos, o Azulão, foi um dos fundadores da Feira de São Cristóvão, chegando a vice-presidente, com Manoel Alexandre Alves, paraibano de Cabaceiras, da Paraíba. Lá,

[...] acompanhando os acontecimentos, escrevia cordel, cantava de viola e vendia nas feiras. [...] Então, fui ficando por lá, minha vida foi essa! Escrever romances, acontecimentos, cantar com Palmeirinha e outros colegas que apareciam por lá... e vender meus romances nas praças do Rio de Janeiro.

40 CAVIGNAC, J. **A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil**. Da história escrita ao relato oral. Natal: Editora da UFRN, 2006.

A entrevista foi gravada em João Pessoa, em 2001, e é a base para o vídeo *Azulão: a voz do folheto*⁴¹, mencionado anteriormente, que editei em junho de 2007 para a Série Registros etnográficos – Documentários, produção do Meio do Mundo. Neste vídeo, ao contar como vendia folheto, disse Azulão:

41 Vide [página 61](#).

Só quem cantava era eu. A roda que se fazia era devido à cantoria, à pregação ser cantada. Romances meus, de outros colegas, folhetos, histórias de gracejos então aquilo tudo... Nunca vendi folheto parado não, como quem 'tava vendendo batata, era cantando mesmo. [...] O cantador tem uma visão mais aproximada de uma peça teatral, então ele... a cada estilo, a cada assunto tem uma toada. Se o assunto é sentimento vamos para uma toada maneira, leve... Se o assunto é agressão, uma toada agressiva, assim.

Além de Azulão, entre 2003 e 2010, gravei fragmentos do **Negão do Paraná** inseridos em emboladas na fronteira da Paraíba com Pernambuco, além de poemas como a **Chegada de Lampião no céu** em ritmo de coco, com um coco tradicional como refrão, entre estrofes, e parte de **Coco Verde e Melancia**, em Santa Luzia (PB), cantados por Mané de Bia. A retomada de publicação de folhetos, com o surgimento de novos autores em vários estados, motivou-me a continuar buscando a voz dos folhetos.

Tive oportunidade de conversar com alguns frequentadores da banca de um vendedor de folheto, em Juazeiro (CE), enquanto escolhia um grande conjunto de títulos para comprar; pude perceber, através de suas sugestões, que as mulheres ali presentes gostavam de romances de amor, enquanto os homens preferiam os de ação, histórias de valentão, gracejos e presepadas. Mas todos gostavam do **Pavão Misterioso, Coco Verde e Melancia, A chegada de Lampião no inferno**. Marcamos com um dos frequentadores da banca uma entrevista, pois ele se revelou uma espécie de biblioteca viva, tantos eram os versos que tinha de cor.

As entrevistas posteriores, gravadas no Ceará com três pessoas residentes em Juazeiro do Norte e um romeiro de Alagoas, atestam que existe um público tradicional, que memorizou quando jovem os poemas narrativos de sua predileção e que os conserva na memória, expondo seu conhecimento da forma que lhe é mais prazerosa, cantando ou declamando. Devo ressaltar que, ao dizerem os versos em voz alta, não fazem uma imitação da voz; os versos fluem como se fosse um texto em prosa. Seu Antônio, de Alagoas, o mais fluente deles, carrega na memória um grande repertório, narrando um

poema atrás do outro. Começou com **A chegada de Lampião no inferno**, passou para a **Chegada de Lampião no céu**, em seguida veio a **Peleja de Severino Borges com Patativa do Norte, Daniel e Geni**, um romance com princesa encantada, dádiva de objeto de identificação futura, ida a reino longínquo, a primeira parte do **Pavão misterioso**, a primeira parte da **Peleja de Cego Aderaldo e Zé Pretinho do Tucum, O reino do mar sem fim**. Os outros entrevistados também cantaram seu repertório. Em todos apareceu **A chegada de Lampião no inferno** e **O pavão misterioso**, além de outros folhetos. A conversa com o vendedor de folhetos e outros frequentadores de sua banca deixou claro que existe um público tradicional, que revela suas predileções ao estimular um comprador estranho a adquirir um ou outro título e dizer por que o folheto, o romance ou o verso é bom. É preciso conhecer a apreciação do leitor tradicional e comparar o repertório eleito por ele de “folhetos, romances e histórias de gracejo” a variedade de temas preferidos (valentia, amor, acontecimentos) ou ainda, no caso de pelejas, quais as preferidas. São leitores, que guardam, até hoje, essas histórias dentro de si, de cor. As associações que fazem com sua vida, as histórias dos folhetos que versaram acontecimentos na região ou em outros lugares que ficaram gravadas em suas memórias.

A literatura de folhetos nordestinos sempre esteve relacionada com a voz, desde o momento de sua formação como um dos sistemas poéticos predominantes no nordeste brasileiro, sistemas que se intercomunicam, pela temática, pela utilização de regras de composição poética (rima, métrica e oração) e pelo ritmo poético, como foi exposto acima. Embora tenha a escrita na base da criação, o folheto mantém vínculos com os sistemas que se alicerçam na transmissão oral, não apenas por ser oralizado, ou seja, cantado ou falado, declamado, dito em voz alta, mas por ter trazido o verso da cantoria (através dos desafios imaginários, discussões e pelejas), a embolada (dos cocos de feira) ou o aboio (no entremeio dos versos das canções de vaquejada) para dentro do sistema escrito. Também podemos pensar que a poesia oral pode ter um alicerce na escrita, através de exercícios manuscritos para dar agilidade ao rimar e desenvolver temas – e atender ao princípio mais difícil do repentismo – a oração completa.

Não é demais lembrar que a criação literária popular nordestina já existia, quando se constituíram as tipografias populares que, além dos trabalhos de qualquer gráfica (convites, cartões, anúncios), se especializaram na publicação de autores regionais de poemas narrativos, aos moldes do que era cantado por repentistas da época ou circulava através de cópias manuscritas.

Se é verdade afirmar que a existência dessas tipografias viabilizou o surgimento da *literatura* como sistema integrado de autores, obras e público, também é verdadeira a constatação de que essa literatura conservou as marcas de oralidade nos poemas narrativos impressos, desde os primeiros momentos de sua existência, sem desprezar a visão de mundo, um conjunto de valores, de fazeres e saberes, integrados à experiência ou ao universo de expectativa dos leitores/ouvintes tradicionais.

Referências

ALMEIDA, Mauro W. B. de. **Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)**. São Paulo: 1979, 2 v. (Dissertação de mestrado, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH, USP).

ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL. Coordenação Roberto Aurélio Lustosa da Costa. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Ceará, 1978, v. 1.

ARANTES, A. A. **O trabalho e a fala**. São Paulo: Kairós; FUNCAMP, 1982.

AYALA, Maria Ignez Novais. ABC, Folheto, Romance ou Verso: a literatura impressa que se quer oral. **Graphos**. João Pessoa, Vol. 12, N. 2, Dez./2010, p. 52-73. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/10908>. Acesso em: 10 set. 2023.

AYALA, Maria Ignez Novais. Aboio: canto de trabalho e gênero poético. In: PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana. (org.). **Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008, p. 30-43.

AYALA, Maria Ignez Novais. Coco de embolada: mágica na palavra e no pandeiro. In: PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana. (org.). **Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008, p. 58-73.

AYALA, Maria Ignez Novais. Do manuscrito ao folheto de cordel: uma literatura escrita para ser oralizada. **Leia Escola**, Campina Grande, v. 16, n. 2, 2016, p. 12 - 46. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/Leia/article/view/710/444>. Acesso em: 2 set. 2023.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**. São Paulo: Ática, 1988.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. **Literatura e Sociedade** (Departamento de Teoria Literária e Teoria Literária da USP), v. 2, p. 160-169, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/15694/17268>. Acesso em: 2 set 2023.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Metodologia para pesquisa em culturas populares**. Crato: Edson Martins Ed., 2015. Disponível em: <https://acervoayala.com/metodologia-para-pesquisa-das-cultura-populares-livro/>. Acesso em: 23 jul 2026.

AYALA, Maria Ignez Novais.; FREIRE, Rosangela Vieira. Folhetos nordestinos: uma biblioteca cantante e falante. In: COSTA, E. S.; GRÜNE EWALD, F.; FERNANDES, F. (org.). **Seminário brasileiro**

de poéticas orais: métodos, acervos, cartografias. 1ed. Londrina: UEL, 2012, v.2, p. 313-328. [**Anais do II Seminário Brasileiro de Poéticas Orais: métodos, acervos, cartografias**, Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2011, p. 313-32. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/boitata/Anais2/ANAIS%20Parte2.pdf>. Acesso em: 13 out. 2023.

AYALA, Maria Ignez Novais; FREIRE, Rosangela Vieira. Vozes do folheto: uma prática de leitura e um caso de poética oral. **Boitatá**, v. 9, p. 1-23, 2010. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31150>. Acesso em: 13 out. 2023.

CALASANS, José. **Canudos na literatura de cordel**. São Paulo: Ática, 1984.

CAVIGNAC, J. **A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil**. Da história escrita ao relato oral. Natal: Editora da UFRN, 2006.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. 2. ed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

COLEÇÃO “CORDEIS DE MÁRIO DE ANDRADE”. Instituto de Estudos Brasileiros, universidade de São Paulo (IEB/USP) [folhetos digitalizados]

CUNHA, Euclides. **Caderneta de campo**. Introdução, notas e comentários Olímpio de Souza Andrade. São Paulo; Cultrix, 1975. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg1283650.pdf. Acesso em 7 out. 2023.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Ed. crítica Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FREIRE, Rosangela Vieira. **Tipografia São Francisco/ Lira Nordestina: práticas culturais, discurso e memória**. 2012. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Linguística) - Universidade Federal da Paraíba.

LITERATURA POPULAR EM VERSO – ANTOLOGIA. Seleção, introdução e comentário Manoel Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro: Casa de Barbosa, 1964, t. 1.

LITERATURA POPULAR EM VERSO – CATÁLOGO. Organização Manoel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Casa de Barbosa, 1961, t. 1.

PERRONE, Charles A. Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil (2008). Edited by Alexandre Pimentel e Joana Corrêa. **Critical Studies in Improvisation**, v. 7, n.1 (2011). Disponível

em: <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/1443/2014>. Acesso em: 15 set. 2023.

TERRA, Ruth B. L. “Literatura de folhetos: persistência de uma forma de comunicação popular”. Texto-base para comunicação apresentada no **IX Encontro Brasileiro de Comunicação Social**, item IV por uma memória da documentação popular, Painel “Usos e abusos da literatura de cordel”. (mimeo.).

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893—1930)**. São Paulo: Gobar, 1983.

VIANA, Arievaldo. O Cantor da Borborema e o Pavão Misterioso (2001). In: VIANA, Arievaldo. **A maior polêmica do cordel**. Disponível em: <http://acordacordel.blogspot.com.br/2012/02/maior-polemica-do-cordel.html>. Acesso em: 15 set. 2023.

VIANA, Arievaldo. **O pavão misterioso**: recriação da obra de José Camelo Resende e João Melquíades Ferreira. Ilustrações Jô Oliveira. Fortaleza: IMEPH, 2007. (Literatura de Cordel Ilustrada).

DVD

AYALA, Ignez. **Azulão: a voz do folheto**. (2007). Disponível em: <https://acervoayala.com/azulao-a-voz-do-folheto-video/>. Acesso em 23 jul. 2026.

CABRAL, Elisa Maria. **Nequinho - Olhos da alma, cantos do coração**. (1999). [Postado na Internet por Kalyne Vieira em duas partes. **Parte 1**: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdlxIEEGTQk>. Acesso em: 16 set. 2023. **Parte 2**: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YT0telK8m_s. Acesso em: 16 set. 2023.

CALDAS, Laurita. **J. Borges**. (2003).

Cordel - **Trecho de O Romance do Pavão Misterioso** [Trecho do documentário **Nordeste: Cordel, Repente, Canção** (produção de Tânia Quaresma, 1975)]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vlhpltN12DU>. Acesso em: 07 out. 2023

QUARESMA, Tânia. **Nordeste: Cordel, Repente, Canção** (Tânia Quaresma, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6hqojQD5Mc>. Acesso em: 07 out. 2023.

Galeria de Imagens

ILUSTRAÇÕES - COLEÇÃO CORDEIS DE MÁRIO DE ANTRADE (IEB-USP) E CLICHÊS DO ACERVO LIRA NORDESTINA

*A verdade nua e crua. A dor de barriga de um noivo*⁴²



42 Figuras 1, 2 e 3 - Reprodução da capa e páginas interna do folheto **A verdade nua e crua. A dor de barriga de um noivo**. Autor: Leandro Gomes de Barros. Recife, Typographia do Jornal do Recife, 1913. 16 p (Coleção Mario de Andrade).

Figura 1

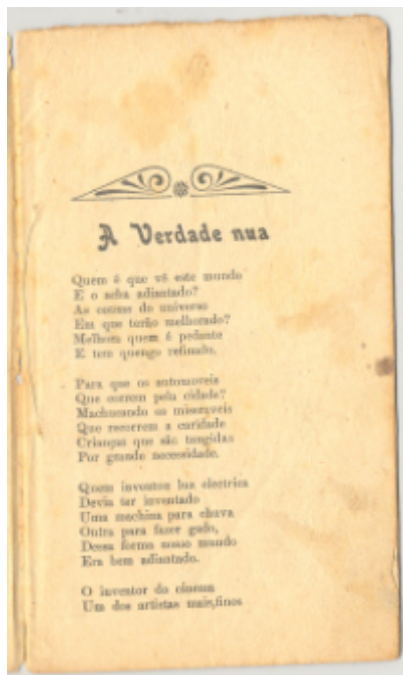


Figura 2



Figura 3

O novíssimo ABC de Virgolino Ferreira da Silva mais conhecido pelo seu nome de guerra Lampeão!⁴³



Figura 4



Figura 5

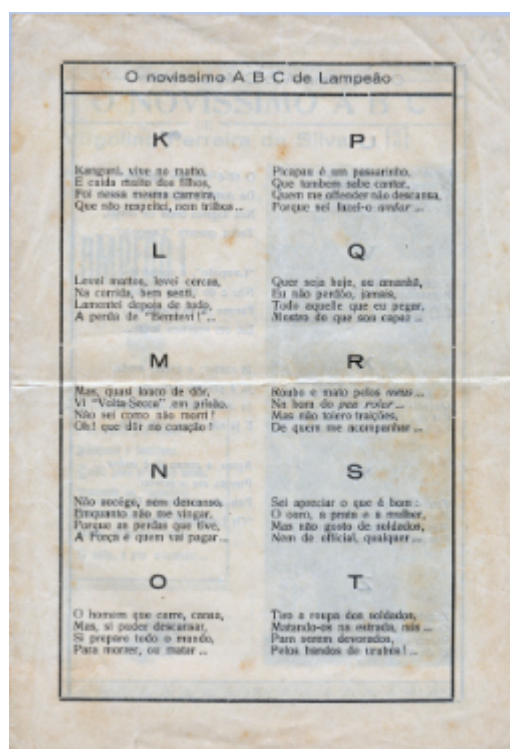


Figura 6

43 Figuras 4, 5, 6 e 7 - O novíssimo ABC de Virgolino Ferreira da Silva mais conhecido pelo seu nome de guerra Lampeão! (Col. Mario de Andrade)

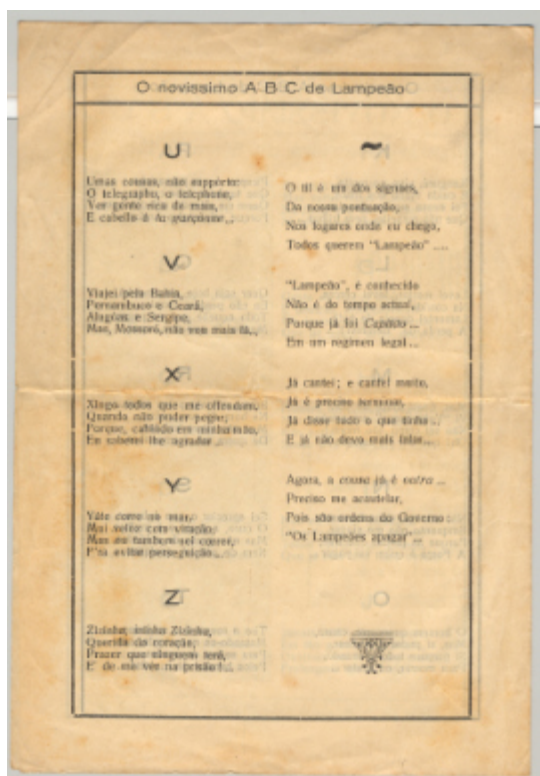


Figura 7

A história do Capitão Lampeão desde o seu primeiro crime até sua ida a Joazeiro ⁴⁴



Figura 8

44 Figuras 8, 9, 10, 11, 12 e 13 - **A história do Capitão Lampeão desde o seu primeiro crime até sua ida a Joazeiro.** Editor-Proprietário F. C. Baptista Irmão. Typ. da Popular Editora. Rua da República 584 – Parahyba (Col. Mario de Andrade)



Figura 9

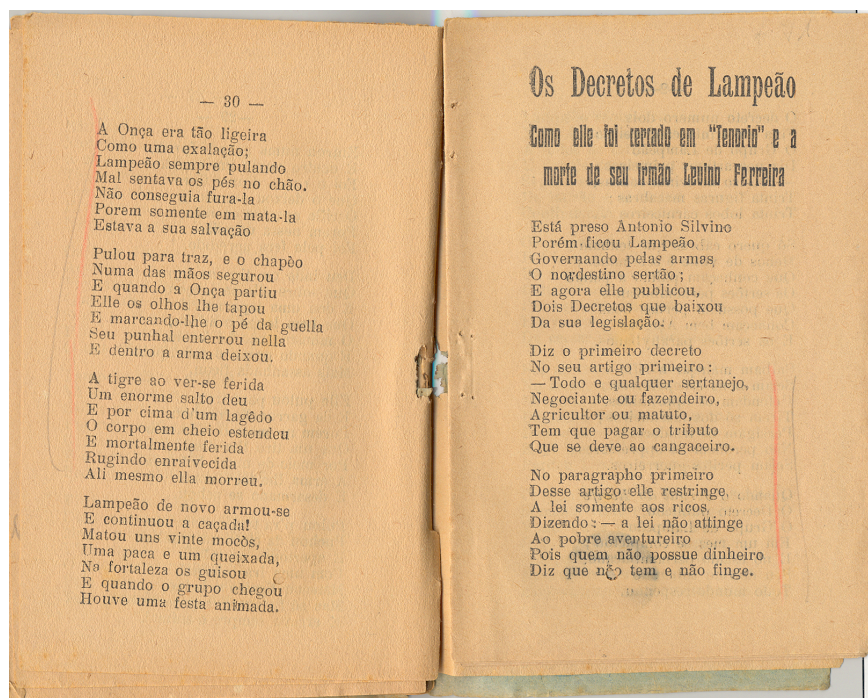


Figura 10

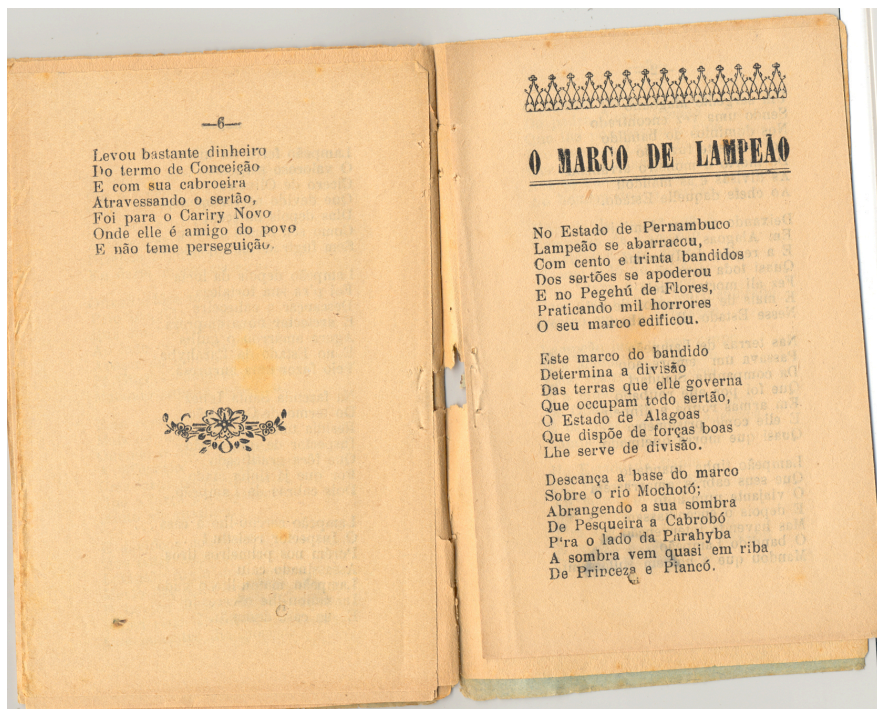


Figura 11

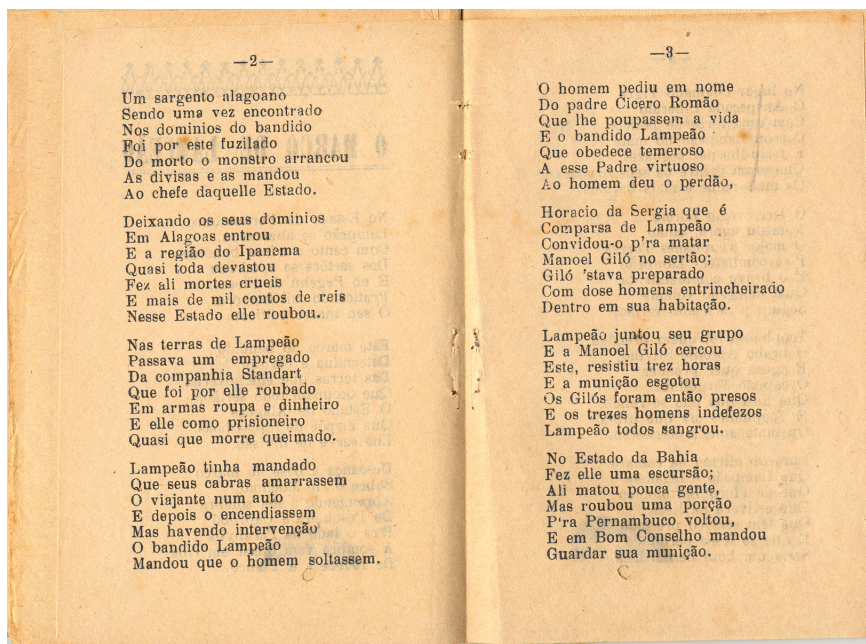


Figura 12



figura 13

A vida de Cancão de Fogo e seu testamento⁴⁵



Figura 14

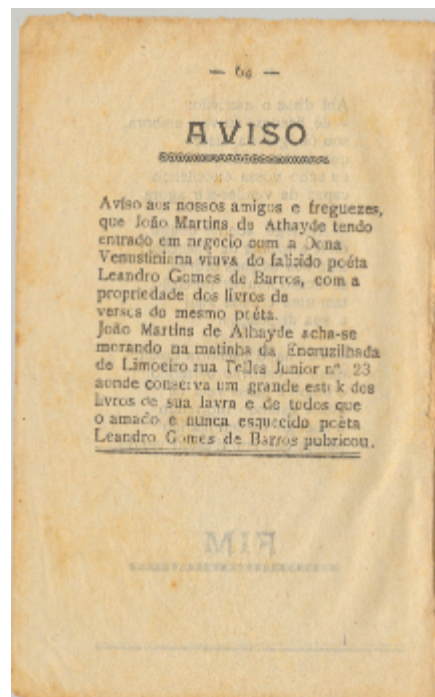


Figura 15

45 Figuras 14 e 15 - A vida de Cancão de Fogo e seu testamento. Autor: Leandro Gomes de Barros. Editor: João Martins de Athayde. Recife, Pernambuco, 64 p. (Col. Mario de Andrade)

Clichês do Acervo da Lira Nordestina



Figura 16



Figura 17

*A vida de Pedro Cem*⁴⁶



Figura 18

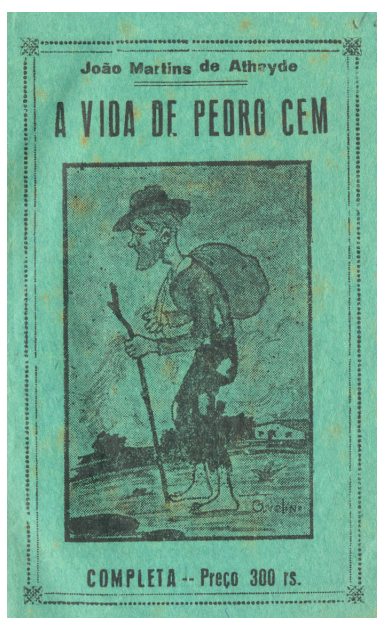


Figura 19

*Conversação de Pai Manoel com Pai José na Estação de Cascadura sobre A Questão Anglo-Brasileira e a Guerra do Paraguai*⁴⁷

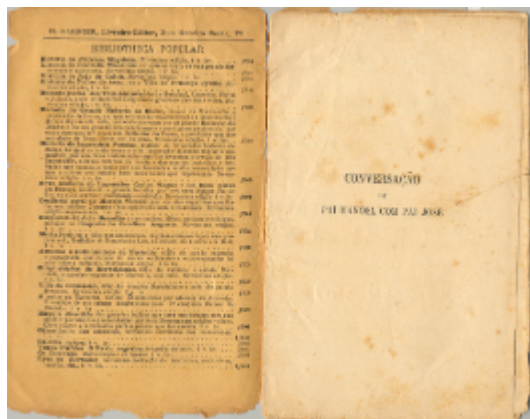


Figura 20

46 Figuras 18 e 19 - **A vida de Pedro Cem**. Completa. Autor: João Martins de Athayde. Recife. 16 p. Col. Mario de Andrade Clichê Acervo Lira Nordestina

47 Figura 20 - Exemplar de uma edição da Livraria Garnier, de Paris, do folheto **Conversação de Pai Manoel com Pai José na Estação de Cascadura sobre A Questão Anglo-Brasileira e a Guerra do Paraguai**. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 16 p. (Biblioteca Popular).



Figura 21 - Verso da capa, com os títulos da Biblioteca Popular.



Figura 22 - A folha de rosto dá indicações dos livreiros do Rio de Janeiro e de Paris.

Exemplo de fórmula editorial (Col. Mario de Andrade)

Reprodução da capa, última página e páginas 1 e 2 do folheto escrito em português e alemão.



Figura 23

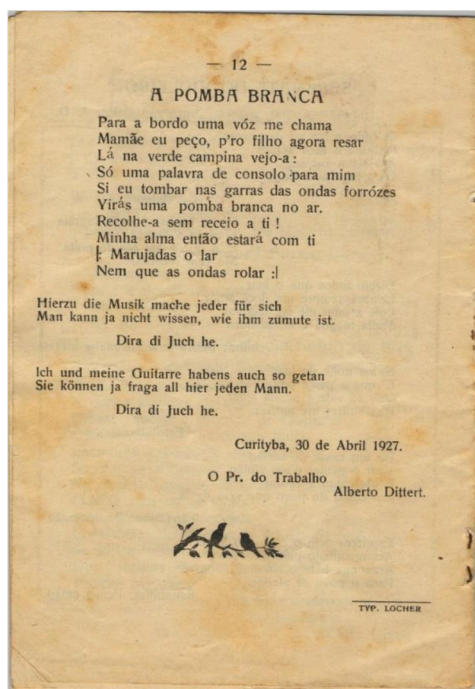


Figura 24

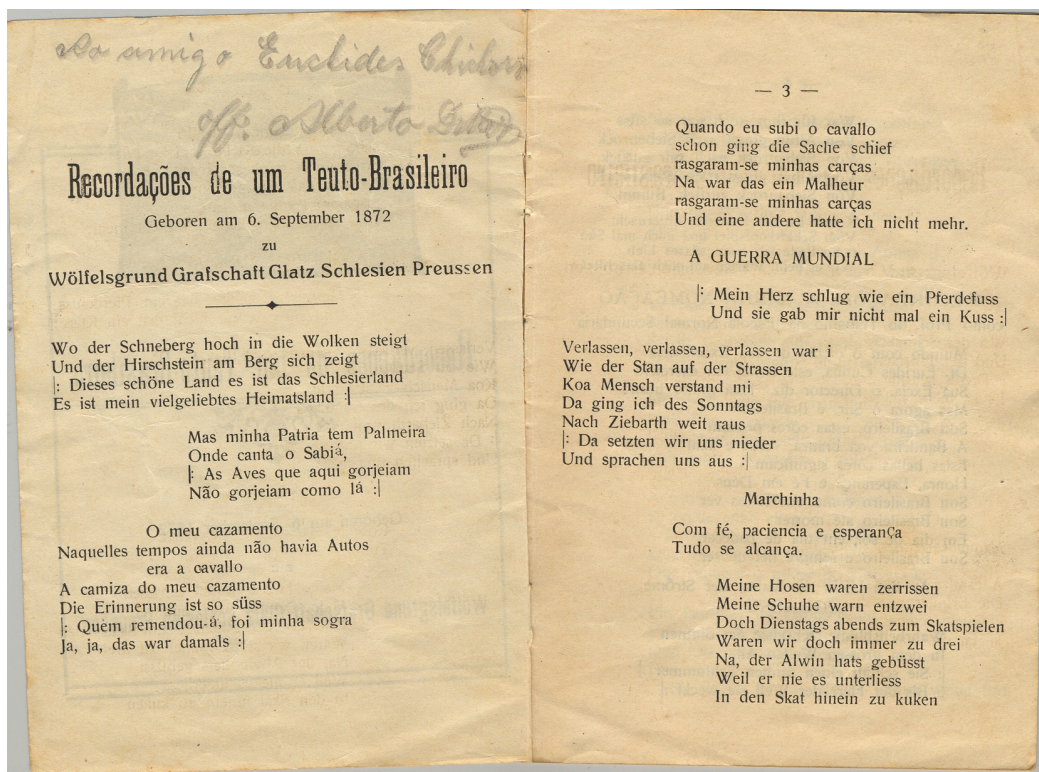


Figura 25

Exemplo de fórmula editorial (Col. Mario de Andrade)



Figura 26

CAPÍTULO 4



MULHERES MEMORÁVEIS EM PROSA E VERSO¹

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA

“Chegar em uma certa idade é algo vitorioso, mas é também ficar órfão. Órfão de amigos da infância, de colegas do ginásio, colegial, do curso de teatro, do inglês, órfão de lugares que você frequentou, órfão de um mundo e de uma geração inteira que você viu e que não existe mais. Eu sou uma mulher órfã de quase tudo [...]

Zezé Mota²

Encadeiam-se diferentes situações de afetividade presenciadas sempre que relembro situações de pesquisa de campo. Aos poucos, com o passar do tempo, a lembrança constante vai e volta, trazendo não só novos significados às diferentes formas de expressão tradicionais estudadas, mas a reiteração de quão importante é saber ouvir o que nos dizem nossos interlocutores. Ter aprendido a observar, a ver, a ouvir atentamente permite-me expor um pouco de minha vivência com artistas populares. Suas falas, suas performances, suas imagens permanecem, digamos, tatuadas em minha memória e brotam sempre que sou solicitada a apresentar algo relacionado com a vivência das culturas populares.

A escuta e o diálogo como método

As mulheres memoráveis apresentadas logo mais são pessoas que têm (ou tiveram) forte presença no cotidiano de suas comunidades e estão (ou estiveram) em cena de forma singular, com carisma, arrebatando a atenção do público e nossa³, claro. Sem conversar com elas, sem vê-las em cena deixaríamos de aprender muita coisa.

O procedimento metodológico – no qual prevalecem a escuta e o diálogo entre pesquisadores e colaboradoras ou colaboradores, artistas e outras pessoas pertencentes a seu universo cultural – é adotado por muitos estudiosos, das

1 Valho-me da versão publicada com o título Registros e memórias de mulheres da cultura popular no Acervo Ayala (mulheres memoráveis em prosa e verso) no livro **Mulheres em Cena: Protagonismo das mulheres na cultura popular (2022)**. Para a presente edição foram feitas algumas alterações, a começar pelo título, agora mais sintético, complementações textuais e novo layout. Também recorri às anotações do texto-base apresentado *on line* durante o **I Colóquio Internacional da Cultura Popular e Autoria Feminina**, ocorrido em agosto de 2022, que foi a primeira abordagem desta questão.

2 Zezé Mota, em 14/08/2021, após perder mãe e irmão para a covid-19. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/08/14/zeze-motta-chegar-em-certa-idade-e-vitorioso-mas-e-tambem-ficar-orfao.htm?cmpid=coopiaecola>. Acesso em 15 de ago. de 2023.

3 As pessoas aqui referidas foram conhecidas por Marcos Ayala e por mim durante pesquisas conjuntas, daí o “nossa”.

diferentes áreas de Ciências Humanas e Sociais. Pesquisadores de História Oral, como Alessandro Portelli, de Psicologia Social, como Ecléa Bosi, de Letras e Sociologia, como nós, constroem conhecimento que tem como principal fonte **sujeitos**, pessoas, não objetos. Escutar atentamente e estabelecer um diálogo a partir do que eles têm para contar (e querem contar) é fundamental. Nesse tipo de pesquisa se lida com memória, experiências vividas, tempo e atuações no presente. Estas pessoas têm muito a ensinar.

Ecléa Bosi desenvolveu muitos estudos sobre memória e tempo, desenraizamento cultural, entre outros temas. Em **O tempo vivo da memória** (2004)⁴ encontramos o ensaio Sugestões para um jovem pesquisador (BOSI, 2004, p.59-67) voltado para aqueles que se iniciam na pesquisa com idosos. São valiosas suas observações para todos aqueles que estudam as culturas orais. Vejamos como se refere ao espaço da entrevista:

Se o local da entrevista for a casa do depoente, estaremos mergulhados na sua atmosfera familiar e beneficiados por sua hospitalidade. (*Idem*, p. 59)

Ecléa Bosi ressalta a criação de laços afetivos que devem ter uma duração longa:

A entrevista ideal é aquela que permite a formação de laços de amizade; tenhamos sempre na lembrança que a relação não deveria ser efêmera.

Ela envolve responsabilidade pelo outro e deve durar quanto dura uma amizade. Da qualidade do vínculo vai depender a qualidade da entrevista. (*Idem*, p. 60)

Sobre os vínculos que se estabelecem durante a pesquisa:

O narrador e ouvinte irão participar de uma aventura comum e provarão, no final, um sentimento de gratidão pelo que ocorreu: o ouvinte, pelo que aprendeu; o narrador, pelo justo orgulho de ter um passado tão digno de rememorar quanto o das pessoas ditas importantes. (*Idem*, p. 61)

Alessandro Portelli, desde o primeiro capítulo de **História oral como arte da escuta** (2016)⁵ vai refletir sobre várias questões com as quais Marcos Ayala e eu temos nos deparado, desde o início dos estudos em dupla e, depois, em grupo, junto com nossos orientandos. Tivemos uma compreensão semelhante à deste autor ao ressaltar a importância da escuta e do diálogo, mencionando além disso

4 BOSI, E. **O tempo vivo da memória**; ensaios de Psicologia Social. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

5 PORTELLI, A. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

a memória, questões também fundamentais para Ecléa Bosi. Vejamos como Portelli se refere a estas questões:

(...) as fontes orais são utilizadas como o eixo de um outro tipo de trabalho histórico, no qual questões ligadas à memória, narrativa, subjetividade e diálogo moldam a própria agenda do historiador. (Portelli, 2016, p. 10)

Mais adiante afirma Portelli: “A história oral, então, é primordialmente uma *arte da escuta*”. Exemplifica com uma situação de pesquisa na qual o que disse a entrevistada mudou o rumo de sua pesquisa. E continua:

Felizmente, eu tinha deixado a fita rodando. Embora pensasse que a entrevista havia chegado ao fim, sabia que a arte da escuta envolve respeito – e não se demonstra respeito desligando o gravador. (*Idem*, p. 11)

A história oral, no entanto, não diz respeito ao evento. Diz respeito ao lugar e ao significado do evento dentro da vida dos narradores (*Idem*, p. 12)

A seguir aponta situações relacionadas com o diálogo:

1. A relação entre entrevistados e entrevistadores (diálogo)
2. A relação entre o tempo em que o diálogo acontece e o tempo histórico discutido na entrevista (memória)
3. A relação entre a esfera pública e a privada, entre autobiografia e história – entre, digamos, a História e as histórias
4. A relação entre a oralidade da fonte e a escrita do historiador.

Para Portelli, durante a pesquisa fundamentada na oralidade, se cria uma relação de confiança, se nota a importância da memória e também se refere à responsabilidade narrativa:

A história oral oferece acesso à historicidade das vidas privadas - mas, mais importante ainda, ela nos força a redefinir nossas ações pré-concebidas sobre a geografia do espaço público e do espaço privado, e da relação entre eles. (*Idem*, p. 13)

Memória

A história oral, então, é história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória. (*Idem*, p. 18)

Responsabilidade narrativa

Assim como a memória, a própria narrativa também não é um texto fixo e um depósito de informações, mas sim um processo e uma performance. Como escreve Walter J. Ong (1982, p. 10-5), a oralidade não gera textos, mas *performances*: na oralidade, não estamos lidando com um discurso finalizado, mas com o discurso em processo (na verdade com o discurso *dialógico* em processo). Portanto, quando falamos em história oral deveríamos pensar mais em termos de verbos do que de substantivos: *rememorar* mais do que memória; *contar* mais do que *conto*. Dessa maneira, podemos pensar nas fontes orais como algo que acontece no presente em vez de apenas um testemunho do passado (*Idem*, p. 19)

(...) percebemos que rememorar e contar são, de fato, ações influenciadas pelo contexto histórico e pelos quadros sociais da memória (Halbwachs, 1963), mas também são filtradas pela responsabilidade individual. (*Idem*, p. 20)

Marcos Ayala e eu sempre lembramos a nossos alunos e orientandos que é fundamental **saber ver-ouvir, saber perguntar e saber se deixar conhecer**, pois

Acreditamos ser fundamental a confiança que se constrói entre pesquisador-pesquisado, pois queremos ter colaboradores de pesquisa, não 'informantes'. Sabemos que a empatia, a cumplicidade entre os pesquisadores e seus colaboradores cria vínculos, que ultrapassam de longe, a duração temporal da pesquisa. (AYALA e AYALA: 2015, p. 125)

Naquele *e-book*, **Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada** (2015)⁶, apresentamos os pressupostos teórico-metodológico que moldaram nosso modo de pesquisar ao longo do tempo. É uma amostra das pesquisas que fiz individualmente, em dupla com Marcos Ayala e pesquisas coletivas com jovens pesquisadores do Laboratório de Estudos da Oralidade coordenadas por mim e por Marcos Ayala. Este e outros estudos, registros sonoros, fotos e vídeos editados estão disponíveis para consulta no site www.acervoayala.com.

6 AYALA, M.I.N.; AYALA, M. **Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada**. Crato: Edson Soares Martins, 2015. Disponível em: <https://acervo-ayala.com/metodologia-para-pesquisa-das-cultura-populares-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

As mulheres memoráveis

Trazemos na memória muitas mulheres, idosas, mais novas, meninas e homens velhos, moços e meninos com diferentes atuações relacionadas a danças e religiosidade do que se conhecia como expressões do catolicismo popular nos anos 1970 e 1980 em São Paulo e eventualmente no Nordeste. De 1978 para cá, morando em João Pessoa, passamos a acompanhar e a buscar diferentes formas de expressão do Patrimônio Imaterial da Paraíba e de outros estados do Nordeste.

Algumas destas mulheres se destacavam no cotidiano em suas comunidades em São Paulo, mas também aparecerão, neste texto, mulheres das culturas populares existentes na Paraíba – repentistas, cantadoras, dançadoras de coco e ciranda – que, por sua atuação em suas comunidades ou em palcos, são referências culturais do Patrimônio Imaterial paraibano e brasileiro.

Três questões direcionam a seleção para nossa conversa:

1. O que fazem as mulheres das culturas populares a ponto de se tornarem memoráveis para nós, de modo a vir à tona sempre lembranças e recordação?
2. Como elas habitam a minha memória? O que me faz lembrar delas?
3. Quem são estas mulheres? O que as tornaram memoráveis para mim, para nós?

Os exemplos também estão centrados na escuta, na atmosfera familiar, na hospitalidade, na liderança, entre outras questões.

Invisibilidade e visibilidade na Festa do Divino de Mogi das Cruzes, SP

Em termos gerais, as mulheres participam das formas de expressão das culturas populares em situações de invisibilidade ou em cena, isto é, visíveis ou não diante de um público.

A invisibilidade se dá quando trabalham nos bastidores das festas familiares, comunitárias ou de cidade, fazendo comida, preparando o espaço da festa. Tive a oportunidade de conhecer a cozinha da Festa do Divino de 1976, quinto ano de idas anuais a Mogi das Cruzes, SP para observar os grupos e os vários espaços desta festa. As mulheres que faziam doces⁷ assumiam suas atividades semanas antes da novena e do ponto alto da Festa do Divino, o sábado conhecido como Entrada dos palmitos, antes do encerramento no domingo. Embora atuassem nos bastidores da Festa permaneciam



7 Doceiras da Festa do Divino-Mogi das Cruzes. Foto: Ignez Ayala.

invisíveis a todos, com exceção das comissões de organização da festa que com elas conviviam.

Muitas outras mulheres permanecem na invisibilidade dos bastidores das cenas. É o caso de mães, irmãs, esposas e parentes de participantes de grupos de danças; são elas que fazem as vestimentas, que arrumam e mantêm limpos os trajes. Algumas estão em cena, ganham visibilidade por levar a bandeira dos grupos de danças religiosas, por ser princesa ou rainha de congadas. Outras exercem atividades de destaque individual ou em grupo tocando instrumentos, como mestra ou contramestra. Nas comunidades a que pertencem, em seus grupos de parentesco e comunitários suas atividades têm visibilidade. O público em geral parece ver superficialmente, sem identificar pessoas ou o grupo. Só a observação em dias festivos não permite perceber a existência de uma rede de solidariedade que dá suporte para a participação dos grupos de dança populares. Para começar a conhecer a complexidade das cenas de atuação cotidiana das mulheres no espaço privado são fundamentais as conversas.

Creio que no título deste trabalho a palavra *prosa* começa a ganhar um significado. Não se trata de prosa de ficção, mas de conversa, de comentários ou explicações que ampliam a percepção inicial dos pesquisadores. Trata-se de outros tipos de prosa: a conversa, os relatos, história de vida... que se encaixam no que aprendemos com M. Bakhtin: são outros gêneros de discurso oral.

Quanto aos espaços de atuação, reitero que algumas destas mulheres estão sempre em cena, seja no espaço cotidiano, seja no espaço da festa, do palco.

Dona Nitinha (Benedita Cardoso)

Quando penso no espaço cotidiano, a casa, vem à tona a lembrança de Dona Nitinha, Benedita Cardoso, de Mogi das Cruzes. A família era conhecida como os Fiúza. Irmã de Dito Fiúza e Luiz Fiúza, dançadores de um dos grupos de moçambique tradicionais da cidade, do Mestre Conrado. Eles também eram mestre e contramestre em Dança de São Gonçalo. Dona Nitinha gostava muito destas danças devocionais populares de que participavam os irmãos. Morava em uma casa abaixo do nível da rua e nos fundos desta casa havia a construção de cômodos, ocupados pelos irmãos dançadores, um solteiro, outro casado, com mulher e filhos.

Aí, neste ambiente de recursos financeiros escassos, sobrava solidariedade. Deste modo, lembrar de Dona Nitinha é lembrar de algumas das principais lições que aprendi: ali as

pessoas eram solidárias, se ajudavam mutuamente, tanto no dia-a-dia, quanto nos momentos de festa. Para tudo havia um mutirão.

Seu cotidiano era cheio de histórias, fomos percebendo – vendo e ouvindo. Na sala havia dois oratórios. Um com vários santos, outro pequenininho com uma imagem minúscula de Santo Onofre, com um dedal na frente. Perguntei por que aquele santo estava separado dos demais e por que tinha um oratório só para ele. Ela disse, sorrindo, meio envergonhada, que aquele era Santo Onofre, ele não podia ficar com os outros porque, pinguço, ficava bêbado e arrumava briga, os outros davam uma sova nele, sempre amanhecia deitado. “Sozinho ele não perturba ninguém”. O dedal era para pôr “um golinho de pinga pra ele proteger a casa”. Se observarmos as imagens de Santo Onofre, veremos que em geral têm uma bolinha sob o pedestal, que as deixa meio pensas, fácil de cair. Depois desta história entendi o porquê desta saliência sob o pedestal deste santo de devoção popular.

Outras histórias, das quais sempre lembro: a da Mãe de Ouro, do Corpo Seco e a do João de Brito, um dos dançadores de São Gonçalo, que sempre acompanhava seus irmãos. Tenho anotada em caderneta a de João de Brito.

Ela contava que a Mãe de ouro é uma bola de fogo que cai num lugar. Dizia que aquele que achar onde caiu fica rico, pois tem ouro lá. Mas tem que cortar um dedo da mão pra conseguir. “Eu não conheço ninguém que achou”. A história do Corpo Seco foi contada como caso, isto é, como acontecimento extraordinário, fantástico. Estávamos lá na sala, quando chegou um conhecido no portão de entrada. Ela foi atender e nós, Marcos e eu, ouvimos a conversa. O senhor estava se queixando das dificuldades, de como tudo estava caro, com o que ela concordou e disse: “Tão dizendo que está aparecendo um Corpo Seco lá na Praça do Carmo. Se conseguir pegar e levar pra Aparecida do Norte, ganha um bom dinheiro”. E riram muito.

De volta à sala ela contou para nós que o Corpo Seco era uma assombração muito feia. Um morto, que ficou só pele, ossos e o cabelo e unhas não paravam de crescer. Só uma pessoa muito corajosa ia conseguir pôr ele dentro do saco e carregar, nas costas até Aparecida do Norte. A pé, sem largar nem olhar, acontecesse o que acontecesse.

Eram muito engraçadas as histórias de Dona Nitinha. Era uma brincadeira que fazia rir, mas do jeito que eram contadas, de um modo sério, só depois de terminada a narrativa é que se esboçava em seu rosto um sorrisinho matreiro.

Outra história, um caso verdadeiro, como se diz, é a de João de Brito, que Marcos e eu conseguimos memorizar e, depois, escrevemos na caderneta que está disponível no site Acervo Ayala. Encontra-se em O que guardam as antigas cadernetas de campo? (Fragmentos de uma metodologia em construção), capítulo 7, do livro **Metodologia para a pesquisa das culturas populares** (2015) subitem Narrativas em cadernetas. Foram incluídos marcadores de pausa, espanto ou questionamentos e mantive as marcas da oralidade na transcrição do manuscrito em caderneta. Também fiz algumas mudanças na redação, para facilitar o entendimento das anotações.

Passemos ao texto:

Mogi das Cruzes, 22/06/1975⁸

Conversa com Dona Benedita (Dona Nitinha, irmã de Luiz e Dito Fiúza)

Sobre sua atuação em rezas disse: “Quando tô no meio sô um sino”.

Durante a conversa foi narrada uma situação jocosa que envolveu João de Brito, um dos “folgazões de São Gonçalo”, como eram chamados aqueles que participavam do grupo constituído pelo mestre e contramestre, tip(l)e e contra(l)to, que faziam as vozes em resposta e os demais dançadores que iam com o mestre. Passemos à narrativa:

Numa festa de São Gonçalo, em pagamento de uma promessa do compadre Dito Irmão, que eu fiz aqui em casa, no tempo que minha mãe ainda era viva, havia um galo branco que era um cachorro policial de tão brabo que era. Pra ir ao banheiro, tinha que ir com um pau.

Na festa, aqui junto da casa, perto de onde era o galinheiro, fizemo um banco comprido. Encostado nas taquaras do galinheiro tava o João de Brito com a viola mais outro violeiro e os forgazão. Todos esperando o armoço que minha mãe tinha prometido. O João de Brito tava sentado tocando a viola. O galo branco porque não tinha podido dormir por causa da festa, não sei como se enveredou por meio das taquaras e meteu o bico bem na bunda de João de Brito.

O João que tava tocando a viola na hora que o galo bicô ele disse: “Tá cum fome vai comê mio, tar coisa”. E lá do bar da esquina o povo escutava o grito do João de Brito.

8 O fragmento desta página de caderneta está no final deste ensaio.

A hora que foram chamá ele pra armoçá, quedê
o João de Brito – já tava lá na Ponte Grande.

Dona Nitinha me ensinou que as histórias fantásticas tidas como lendas e mitos nos livros de Folclore brasileiro viviam no cotidiano feito histórias embutidas nas conversas como se fosse realidade, mas difícil de acreditar. O sorrisinho deixava a dúvida ou a certeza de que era brincadeira.

Aprendi com ela que o tipo de narrativa conhecida como causo, isto é, como caso ocorrido, é lembrado porque o acontecimento era engraçado ou deixou uma pessoa conhecida em uma condição trágica e cômica ao mesmo tempo. Lembrança que era dela e se tornou minha, tanto que anotei para não esquecer.

Dona Nitinha é memorável pela solidariedade. Vimos, percebemos ali como uma pessoa se torna imprescindível para sua família, para os moradores da vizinhança, a ponto de assumir parte da liderança para solucionar o problema. Tinha um casal com crianças, mas a mãe morreu e o pai não queria se casar e dar uma madrasta para os filhos. Ela e várias mulheres combinaram de cuidar das crianças durante o tempo em que ele se ausentava da casa para trabalhar. Revezavam-se para cuidar das crianças. Aprendi que assim ocorria o que Plínio Marcos chamava de “mutirão da vida”. Este mutirão da vida, ou seja, esta solidariedade se encontra em muitas comunidades deste país. Se falta comida, se juntam e ajudam, “dividem o pão”, os grãos de feijão, os fios de macarrão. Isto não é linguagem figurada. É a realidade contínua neste país desigual.

As mulheres em performance nos grupos de dança da Festa do Divino de Mogi das Cruzes

As Congadas de Mogi das Cruzes, em sua maioria, tinham a presença masculina nos papéis de representação do grupo e como tocadores de instrumentos. Além das que portavam as bandeiras dos grupos, havia crianças, jovens e senhoras, como rainha e princesa que participavam do cortejo e faziam coro aos versos cantados. Nos Moçambiques a presença feminina se limitava a portar a bandeira do grupo. A partir de meados dos 1980 começaram a surgir cada vez mais moças e senhoras entre os dançadores, com o manejo elaborado de bastões, em coreografia complexa desta dança. Passaram a receber elogios dos mestres. Nas Congadas as mulheres também tocam instrumentos de percussão e chegam a assumir até a chefia de um dos grupos. Como em outros grupos tradicionais brasileiros, as mulheres foram conquistando espaços antes ocupados apenas por homens⁹.



⁹ Fotos Gongada e Moçambique, Festa do Divino de Mogi das Cruzes.

As matriarcas da Vila das Palmeiras do samba lenço e do batuque paulista

Estas senhoras habitam minha memória e de Marcos de diferentes maneiras. Com elas aprendemos a força da mulher na reza cantada, nos versos dos sambas, a consciência da ancestralidade africana e baiana, que lhes deu vários saberes religiosos e poéticos. Tinham uma dignidade e a postura de quem tem várias responsabilidades. Aprendemos com elas, sambadeiras, o que é assumir lugar de destaque no espaço invisível para nós do cotidiano, da devoção, dos grupos de dança em festas de comunidade e em apresentações públicas. No site www.acervoayala.com, o e-book **Samba lenço de Mauá**¹⁰ (2023) está disponível para consulta e download gratuito. (Ver os links referentes ao samba lenço e batuques em Referências Bibliográficas e Links)

As mulheres repentistas

Apresentei minhas primeiras reflexões sobre as mulheres repentistas no **I Encontro Nacional sobre a presença da mulher na Literatura**, ocorrido em João Pessoa, 20 de outubro de 1987, uma Comunicação com o título Entre o lar e a viola (aguras da mulher repentista).

Até aquela data tinha me encontrado com apenas três repentistas: Maria da Soledade [Maria da Soledade Leite], em uma cantoria na área rural de Guarabira, em 11 de outubro de 1980; Santinha Maurício [Josefa Maria da Silva], entrevistada em 20 de novembro de 1981, quando residia em São Paulo e Terezinha de Jesus [Terezinha Guiomar de Jesus], ex-repentista, entrevistada em 22 de abril de 1985, que fez diversas cantorias em São Paulo, entre 1971 e 1973, voltando a cantar por volta de 1984, depois de ficar viúva.¹¹

Procurei a repentista Terezinha de Jesus por um bom tempo, para entrevistá-la enquanto estava traçando a história da cantoria em São Paulo. Sabia que ela cantara nos bares de cantoria do bairro do Brás e em programas de rádio. Sabia de sua existência através de entrevistas de cantadores e de notícias em jornal, nas quais apareceu em fotos, cantando com José Ferreira, cearense, também residente naquela época em São Paulo. Passaram-se muitos anos até que fui a uma cantoria e ela estava assistindo, como eu. Através dos versos dos cantadores, que costumeiramente fazem a apresentação dos presentes em seu auditório, soube que ela estava ali e que voltara a cantar.

Marquei uma entrevista, da qual destaco o seguinte trecho:

10 AYALA, Marcos. **Samba Lenço de Mauá** (uma dança devocional afro-brasileira). Crato: Editora da URCA, 2023. Disponível em: <https://acervoayala.com/samba-lenço-de-maua-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.



11 Soledade. 11 de outubro de 1980.

De brincadeira... sabe essa casa do Norte tem essa trave de janela. Então, inclusive esse irmão que mora aqui comigo, nós começávamos a tocar fazendo da trave da janela a viola. Então ele fazia um verso, eu fazia outro. Nós rimávamos assim Brasília com Maria. Era uma coisa incrível! Que eu não sabia, né? Então aí nós começávamos a treinar, nós achávamos que tava muito bom, bonito, né? Depois Manoel Lourenço é que começou a pôr na linha. Eu segui. Ele não.

Terezinha de Jesus começou a cantar no Nordeste em 1967 e continuou a atuar na profissão de 1971 a 1975, quando casou.

Santinha Maurício¹², pernambucana de Abreu e Lima, começou a cantar com a irmã, Mocinha Maurício, em 1966, como profissional no Nordeste, entre 1968 e 1978 participou de congressos de repentistas, apenas como atração especial, nunca competindo. Também participava de programas de rádio, gravou um disco com um cantador e tem faixa gravada no LP **Nordeste: Cordel, Repente e Canção** (1975), trilha sonora do filme antológico da cineasta Tânia Quaresma. Está em cena neste filme **Nordeste: Cordel, Repente e Canção** (1975), disponível no Youtube em <https://youtu.be/c6hQJQD5Mc?si=kGQlGiSOh9DOLpI->.

Em situação semelhante à de Terezinha de Jesus, Santinha Maurício interrompeu sua profissão ao se casar. Em São Paulo assistia às cantorias acompanhada por seu marido e cantava apenas quando era convidada por repentistas que a reconheciam em meio ao público. Depois voltou à profissão e ao Nordeste, residindo novamente em sua cidade, Abreu e Lima (PE). Tem página no Facebook e continua atuante.

Maria da Soledade¹³ sempre ressalta que criou as três filhas no braço da viola, enfrentando restrições da família e do marido, até que se separou dele. (Ver link de seu livro em [Referências](#) e Links)¹⁴

Estas e outras repentistas de sua geração sempre enfrentaram muitas adversidades. Até a primeira década deste século XXI não eram convidadas para competirem em festivais, nem com cantador nem com outra violeira. Por serem mulheres bonitas e perspicazes, ao fazer os versos obedecendo às normas do repente como os repentistas, despertavam nos parceiros de dupla uma espécie de ciúme ou constrangimento caso atraíssem mais aplausos para seus improvisos. Muitas repentistas, além destas três, comentaram que os repentistas se incomodavam de cantar com uma mulher violeira e por ela receber, durante a



12 Santinha Maurício.



13 Maria da Soledade.

14 LEITE, Maria da Soledade. **Nossa história em poesia** (poemas reunidos). Apresentação, seleção e organização de textos Maria Ignez Novais Ayala; Josélio Paulo Macário de Oliveira. Crato: Edson Soares Martins: 2016. Disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/nossa-historia-em-poesia-publicacao-digital-gratuita/>. Acesso em: 09 set. 2023.

cantoria, mais aplausos do que ele. Os cantadores mantinham a viola afinada para a voz masculina. Muitas passaram a preferir cantar com outra repentista, pois a performance vocal ficava mais agradável.

Nos anos 1990 Maria da Soledade passou a organizar Festivais e Encontros de Mulheres repentistas, em Alagoa Grande e em João Pessoa, além de eventos a convite, em que muitas vezes formava dupla com Minervina Ferreira¹⁵. Minervina faleceu em 27 de abril de 2023 e deixou boas lembranças e versos admiráveis.

A resiliência destas mulheres repentistas, que já eram reconhecidas como profissionais nos anos 1970 e 1980, continuou sempre; hoje, com a Internet, reúnem-se em pouco tempo muitos exemplos de performances destas veteranas e de outras mais jovens que foram surgindo nos vários estados nordestino; ganharam evidência a ponto de cantadores passarem a organizar Encontros de Mulheres Repentistas em diferentes cidades de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí.¹⁶

As mulheres do coco e ciranda

Não posso deixar de mencionar as muitas mulheres cantadoras de coco e ciranda, tais quais Dona Joinha (Torre), Dona Teca [Terezinha da Silva Carneiro] e sua mãe Dona Domerina [Domerina Pereira da Silva] (Cabedelo), Odete [Odete Josefa da Conceição Souza] (Pilar), Dona Nina [Avelina Ana da Conceição] (Várzea Nova, Santa Rita), Dona Lenira [Lenira Lina do Nascimento] e Dona Lenita [Lenita Lina do Nascimento Santos] e outras mulheres de Gurugi, (Conde), Dona Zezé [Maria José Gonçalves do Nascimento], Dona Analice [Analice do Nascimento Santos] de Jacumã, Vó Mera [Domerina Nicolau da Silva] do Bairro do Rangel.

Todas elas deram continuidade à tradição familiar e têm um lugar em cena e na memória do coco e da ciranda da Paraíba. Antes delas destacavam-se seus pais e hoje as filhas, filhos, afilhadas, entre outras pessoas.¹⁷

Quando iniciamos a pesquisa dos cocos em 1992, o coco era uma brincadeira que tinha visibilidade apenas nos locais onde residiam os dançadores e dançadoras, cantadores e cantadoras. A maioria dessas mulheres sabia tocar ganzá e bumbo.

O livro **Cocos: alegria e devoção**¹⁸ (2000; 2015) e o CD com o mesmo título, resultam da pesquisa coletiva que envolveu mais de duas dezenas de jovens pesquisadores graduandos, recém-graduados e pós-graduandos. A partir daí as pesquisas ganham novas ações para dar mais visibilidade a cantadores, a cantadores e seus grupos de várias localidades, de diferentes municípios. Passados mais



16 Soledade, Minervina e pesquisadores do LEO.



17 Acima: Dona Odete e Dona Lenira .

18 Livro **Cocos: alegria e devoção**. Disponível em: <https://www.acervoavala.com/acervo/colecao-cocos-1992-2000/livro-cocos-alegria-e-devocao/>.

de trinta anos das pesquisas iniciadas em 1992 no Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba (LEO-UFPB), encontramos uma situação de visibilidade bem maior do que naquele tempo em que raros eram aqueles que se apresentavam fora de suas comunidades. Hoje se conta com informações de acesso rápido em sites e blogs da Internet, além de uma bibliografia acadêmica expressiva, em várias áreas das Ciências Humanas, além de registros sonoros e audiovisuais representativos do que ocorre em todos estados do Nordeste, divulgados em CDs, DVDs, canais do YouTube e em outros aplicativos sonoros e audiovisuais. As mulheres dessas formas de expressão de canto e dança tradicionais do Nordeste, têm um papel importante como líderes em suas comunidades, como cantadoras e dançadoras.¹⁹

As mulheres que conheci foram marcantes pela beleza da voz, dos versos, da delicadeza ao dançar, por seu modo de compor, tocar, tirar ou atirar o coco, de responder na roda, da altivez com que se põem em cena.

Tive a oportunidade de dar visibilidade a várias delas. Todas elas mostradas em cena, em fotos, em amostras sonoras são memoráveis. Provavelmente Odete, do município paraibano de Pilar, conhecida como Dona Odete de Pilar, tome o maior espaço em minhas memórias, desde que a conheci, em sua casa na Lagoa do Gonçalo, zona rural de Pilar, PB. O primeiro contato causou grande impacto. Aquela mulher, com aquela voz, contando sua história, que era filha de um cirandeiro e cantador de coco, que ela acompanhara desde cedo, cantava versos totalmente diferentes de outros cocos e cirandas que conheci. Com a morte do pai, os filhos se desfizeram dos instrumentos, pois a falta dele os impedia de tocar e cantar. Quando a conheci ela não dispunha de um bumbo e sequer uma lata para bater, para dar o ritmo a suas melodias. Até que me levou, junto com o jovem pesquisador que me acompanhava, João Balula, a uma sala com uma mesa de fórmica, que tinha apenas três pernas e estava escorada numa parede. Ali batucou e cantou lindamente. Alguns anos mais tarde, voltei lá com Marcos Ayala, Rosemeire Gondim, fotógrafa que foi bolsista do Laboratório de Estudos da Oralidade, e Carlos Sandroni, etnomusicólogo, professor da UFPE, que fez as primeiras gravações profissionais dos cocos, parte delas divulgada no **CD Cocos: alegria e devoção** (2000). Depois disso, sempre com intervalo temporal grande, aparecia por lá e conseguia convencê-la a se apresentar em vários locais, na capital ou em outros estados, como por exemplo, o SESC do Ceará. O grupo musical **A Barca**, de São Paulo, gravou sua voz e imagem, na Lagoa do Gonçalo, em Pilar, PB, convidou-a para participar do show deles e incluiu



19 Seu Benedito e Dona Teca, 1992; abaixo, Seu Cícero, Seu Dão e Dona Nina, 1998.

os registros sonoros e audiovisuais no vídeo-CDs **A Barca - Turista Aprendiz** (2000) , disponível no YouTube em **A Barca Acervo**²⁰. Depois disso começaram a aparecer cada vez mais convites ao longo do tempo, a ponto de ser uma das principais referências do coco e ciranda da Paraíba com projeção nacional.

Considero Odete uma artista singular como compositora, como cantadora de coco e ciranda, tocando seu bumbo em sua performance sedutora. Fiquei muito feliz, certo dia, em que vi no Youtube um documentário sobre ela em que perguntaram se ela se lembrava de alguém com relação a sua carreira. Ela mencionou meu nome e o de Marcos Ayala. É difícil o pesquisador ou pesquisadora saber que está na lembrança de artistas populares, que passou a fazer parte da história de cada um, como estes ficaram na dele ou dela. Para mim foi um presente muito precioso saber que também fazemos parte da sua memória afetiva.

Outra pessoa que ajudei a introduzir em apresentações públicas foi Vó Mera, apresentada a mim em 2001 ou 2002, por Paulo Anchieta F. Cunha, ex-orientando de Iniciação Científica. Não dar visibilidade a estas mulheres de diferentes localidades seria um egoísmo enorme. Acho que os resultados da pesquisa coletiva dos cocos e de outras realizadas no Laboratório de Estudos da Oralidade da UFPB têm colaborado bastante para dar visibilidade a diferentes formas de expressão das culturas populares da Paraíba.

Para concluir

Por que são memoráveis? Por diferentes motivos. Quando vi, pela primeira vez, o coco dançado na rua do Bairro da Torre, na sexta-feira da Paixão achei incrível. E daquele dia em diante muitas mulheres e homens que participam de rodas de coco me encantaram e continuam provocando boas emoções e lembranças. De mulher memorável, Dona Joinha, com seus passos e presença linda no meio das ruas do Bairro da Torre em 1988.

O coco que ouvi em São Paulo cantado pelas matriarcas do samba e batuque paulista, em um momento de descanso após um terço de São Pedro²¹ e a festa nas ruas da Torre me levaram a estudar vários grupos da brincadeira dos cocos. No coco paraibano aparecia um tipo de umbigada diferente do

20 Odete aparece neste vídeo, a partir de 2min42s. Disponível em: <https://youtu.be/MgZXxqZGWo?si=e71-sUs4IWAMR3jT8&t=162>. Acesso em 05 out. 2023.

21 Esse coco foi depois gravado na Vila das Palmeiras por Marcos Ayala a gravação pode ser ouvida na 1a. página da 2a. edição do livro dos Cocos (Êh zueira). Disponível em: <https://www.acervoayala.com/acervo/colecao-cocos-1992-2000/livro-cocos-alegria-e-devocao/>.

samba e batuque de São Paulo. Com Dona Zezé²², e um dançador de coco de Gurugi encontrei a umbigada, tão sedutora quanto a dos batuques de São Paulo²³. [Ver fotos das mulheres do samba-de-umbigada, tambú ou batuque e rezas cantadas, disponíveis em links do site www.acervoayala.com].

A memória de pesquisadores com muitos anos de leitura, experiência e vivência da diversidade cultural brasileira aprende a criar pontes que lhes permitem comparar e procurar exemplos de tempos anteriores e posteriores no sentido de entender permanências, mudanças, abandono, criação ou retomada de versos e melodias que podem estar em uma e outra forma de expressão. A pesquisa de campo adensa a experiência de ouvir repertórios registrados em diferentes momentos do século XX e XXI e, sobretudo, aprende-se a escutar – perguntar – conversar – observar atentamente – anotar e refletir.

22 Dona Zezé, Mestra do coco de Jacumã, dançando com Sérgio do Catimbó em Coco de Santana em Gurugi. Conde, PB, 1993. Foto: Ignez Ayala. (Primeira foto abaixo.)

23 Umbigada no Batuque, dançado no Sesc Vila Nova, São Paulo, SP, 1977. Foto: Ignez Ayala. (Segunda foto abaixo.)



Referências

AYALA, M.I.N.; AYALA, M. **Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada**. Crato: Edson Soares Martins, 2015. Disponível em: <https://acervoayala.com/metodologia-para-pesquisa-das-cultura-populares-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

AYALA, Marcos. **Samba Lenço de Mauá** (uma dança devocional afro-brasileira). Crato: Editora da URCA, 2023. Disponível em: <https://acervoayala.com/samba-lenco-de-maua-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória; ensaios de Psicologia Social**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CAETANO, Maria do Rosário. Tânia Quaresma, diretora de “Nordeste: Cordel, Repente e Canção” morre em Brasília. Revista de Cinema, Cotia, 8 de julho de 2021. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2021/07/tania-quaresma-diretora-de-nordeste-cordel-repente-e-cancao-morre-em-brasilia/>. Acesso em: 08 out. 2023.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado; LACERDA, Israela Rana Araújo; ALVES, Yasmin de Andrade (org.). **Mulheres em Cena: Protagonismo das mulheres na cultura popular**. João Pessoa: Editora CCTA/DIGITALPub, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ZUhf5n1yk5XYlqBf6MNoUZvtJ2EQtXwL/view>. Acesso em: 09 set. 2023.

LEITE, Maria da Soledade. **Nossa história em poesia** (poemas reunidos). Apresentação, seleção e organização de textos Maria Ignez Novais Ayala; Josélio Paulo Macário de Oliveira. Crato: Edson Soares Martins: 2016. Disponível em: <https://acervoayala.com/nossa-historia-em-poesia-livro/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

PORTELLI, A. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

LINKS

CD Cocos: alegria e devoção: <https://acervoayala.com/cocos-alegria-e-devocao-cd/>.

Acervo Ayala: <https://www.acervoayala.com/>

Livro Cocos: alegria e devoção: <https://acervoayala.com/cocos-alegria-e-devocao-livro/>.

Mulheres do coco de Gurugi: <https://acervoayala.com/coco-de-gurugi-galeria-de-fotos-do-projeto-cocos-alegria-e-devocao/>.

QUARESMA, Tânia. **Nordeste: Cordel, Repente, Canção** (Tânia Quaresma, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6hqoJQD5Mc>. Acesso em: 07 out. 2023.

Transcrição de festa de São Benedito na Casa de Dona Guilhermina – Vila das Palmeiras, São Paulo, 14/05/1977; rezas cantada - cantochão; transcrição e áudio; fita número 58: <https://acervoayala.com/festa-de-sao-benedito-casa-de-dona-guilhermina-audio-transcricao/>.

Transcrição de festa de São Benedito; batuque na casa de Seu Ageu - Barueri, 21/05/1977; transcrição e áudio; fita número 59: <https://acervoayala.com/festa-de-sao-benedito-casa-de-seu-ageu-audio-transcricao/>.

Vídeo Hoje tem mulher no repente: <https://acervoayala.com/hoje-tem-mulher-no-repente-video/>.

21/06 - 24/06 - 8 de 22/06

FESTEIRA: D^a Benedita (filha)

LOCAL: Vila Natal - travessa 1

momento de almoçar feito
todo ano.

Almoço e jantar

—X—

29/06/75

CONVERSA C/ D. BENEDITA

SB a Reza: "Qdo tô no meio
sô um sivo"

MEMÓRIAS:

NUMA FESTA DE SÃO GONÇALO

EM PARCEAMENTO DE UMA PRO

MESSA DO ^{compadre} DITO IRMÃO, QUE

EU FIZ AQUI EM CASA NO

