

**QUANDO OS DEUSES VISITARAM OS SERTÕES:
A ANTIGUIDADE CLÁSSICA NOS CORDÉIS
DE JOÃO MARTINS DE ATAÍDE***

Airan dos Santos Borges de Oliveira **

Resumo: *O Cordel na forma atual é um gênero criado no Brasil, por brasileiros e no Nordeste, sobretudo no Sertão paraibano. Nos primeiros folhetos, os cordelistas apontavam para um Sertão inhóspito, mas carregado de imagens idílicas, de heroísmos, de personagens que fugiam das normas estabelecidas por uma desejada sociedade moderna. No universo criado pelos poetas, personagens e espaços da Antiguidade são acessados para integrar as narrativas. Este artigo é dedicado ao estudo da recepção dos clássicos na obra atribuída a João Martins de Ataíde (1880-1959), sobretudo no cordel intitulado “Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina” (edição publicada em Recife, em 1941). Esse estudo foi operacionalizado em duas frentes: na primeira, investigar-se-á a trajetória do poeta no contexto mais amplo do Cordel enquanto gênero literário. Em seguida, em diálogo com a Teoria da Argumentação de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (1958), analisar-se-á como a mitologia clássica foi apropriada pelo cordelista na construção de sua narrativa poética.*

Palavras-chave: *História dos Sertões; cordéis nordestinos; recepção dos clássicos; mitologia greco-romana.*

WHEN THE GODS VISITED THE “SERTÕES”: CLASSICAL ANTIQUITY IN THE CORDÉIS OF JOÃO MARTINS DE ATAÍDE

Abstract: *Cordel in its current form is a genre created in Brazil, by Brazilians and in the Northeast, especially in the Sertão of Paraíba. In the first pamphlets, the cordelistas pointed to a Sertão that was inhospitable, but loaded with idyllic images, heroism, and characters who fled the norms established by a desired modern society. In the universe created by poets, characters and*

* Recebido em: 05/04/2020 e aprovado em: 17/05/2020.

** Professora adjunta do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, *campus* Ceres, e do Programa de Pós-graduação em História dos Sertões (MHIST – Ceres). E-mail: borgesairan@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5090-9787>.

spaces from Antiquity are accessed to integrate the narratives. This article is dedicated to the study of the reception of the classics in the work of João Martins de Ataíde (1880-1959), especially in the cordel entitled “Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina” (published in Recife, in 1941). This study was carried out on two fronts: in the first, we’ll investigate the trajectory of the poet in the broader context of Cordel as a literary genre. Hereupon, in dialogue with Chaïm Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca’s *Theory of Argumentation* (1958), we will analyze how classical mythology was appropriated by the cordelista in the construction of his poetic narrative.

Keywords: *History of the Sertões; northeastern cordéis; classics reception; Greco-Roman mythology.*

A ideia deste estudo nasceu de forma desprezível e mescla-se com minha chegada à cidade de Caicó, no Seridó Potiguar, interior do Rio Grande do Norte, em 2017.

Logo nos primeiros meses na cidade, fui apresentada pelo professor Lourival Andrade Junior (DHC – UFRN) à Cordelteca Poeta Djalma Mota, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, vinculada ao Departamento de História da UFRN (*campus* Ceres – Centro de Ensino Superior do Seridó). O convite era preciso: eu conheceria alguns cordéis que, por terem alguma referência à História Antiga, talvez me interessassem.

Tratava-se das obras de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Ataíde e de outros ilustres poetas das primeiras décadas do século XX, nas quais o Mundo Antigo ora transformava-se no palco de inúmeras narrativas sertanejas, ora no espaço de inspiração para a construção de personagens emblemáticos.

Enquanto historiadora da Antiguidade, que cumpriu todo o *cursus honorum* no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (com algumas investidas no além-mar), era acostumada a uma Antiguidade austera, europeia e elitista. O acesso aos estudos pós-coloniais e a janela de oportunidades que as leituras me inauguraram consistiram num ponto de virada significativo para a revisão desse olhar. A partir do processo de desconstrução iniciado pelo diálogo com a obra *Orientalism* (1978), de Edward Said, *Black Athena* (1987), de Martin Bernal, *Corrupting Sea* (2000), de Peregrine Horden e Nicholas Purcell, e *História Antiga* (2013), de Norberto Luiz Guarinello, para citar alguns exemplos, foram criadas as condições de possibilidade para, enfim, mudar meu horizonte de expectativa. As antigas reflexões a respeito do Mediterrâneo Antigo (sobretudo o greco-romano) foram pouco a pouco cedendo lugar a

diferentes temporalidades, espaços, indivíduos, deixando-me mais interessada em entender não apenas as estratégias de poder, mas também as táticas cotidianas que o questionam.

Nesse processo, minha percepção sobre a prática da docência da História Antiga no Brasil, mais especificamente no sertão nordestino, também passou por uma intensa revisão. Afinal, “essa História Antiga é nossa?”, indagaram-me astutos estudantes. A investigação do Mundo Antigo, a mim tão cara e afetuosa, para minhas alunas e alunos não estava ancorada nos mesmos interesses. Foi na lida da sala de aula, no dia a dia com os estudantes de História, que compreendi que estudar e ensinar Antiguidade no Brasil significava mais do que um processo de ajuste das lentes que eu usava para compreender nossa contemporaneidade (que se pretende Ocidental). Não se tratava de uma ferramenta, mas de parte significativa do arcabouço conceitual necessário para encontrar-me num mundo que se pretende democrático, republicano, racional.

Por outro lado, as referências à Antiguidade que circulavam nos Sertões Norte-Rio-Grandense e Paraibano no início do século XX eram distintas tanto daquelas estudadas a partir dos vestígios transformados em documento-monumentos com meus estudantes, quanto das interpretações produzidas no horizonte historiográfico, na *História da História Antiga*, como diria Guarinello (2013, p. 17-28). Alguns dos estudantes que conheci, quando criança ouviam de seus familiares cordéis que narravam mundos fantásticos, habitados pelos deuses antigos, os mesmos que haviam abandonado o Olimpo e migrado para os Sertões.

Nesse fio, foi no encontro virtuoso do Sertão com a docência de História Antiga na UFRN que surgiu a inspiração para a produção do primeiro projeto de pesquisa dedicado a essa temática, intitulado: “As apropriações da Antiguidade Clássica nos Cordéis Brasileiros”, desenvolvido entre agosto de 2018 e julho de 2019, no qual o presente texto se contextualiza. Naquela ocasião, tínhamos como objetivo adentrar o universo clássico que nos é apresentado pelos olhos e mãos dos poetas cordelistas e investigar, dentre a vastidão das culturas que integraram o que chamamos de Mundo Antigo, quais espaços, tempos e temas teriam sido elencados pelos poetas nas construções narrativas. Além disso, nesse momento preambular, interessava-nos compreender como as apropriações foram operacionalizadas no texto poético, bem como as releituras, traduções ou versões produzidas.

Os primeiros passos da investigação consistiram em um duplo movimento: se, por um lado, precisávamos ampliar o mapeamento dos cordéis de interesse da pesquisa, iniciado na consulta aos acervos da Cordelteca da UFRN Poeta Djalma Mota, por outro, havia a necessidade de inventariar a bibliografia dedicada aos Estudos de Recepção dos Clássicos no Brasil. Para tanto, realizamos, sob os auspícios do Grupo de Pesquisa em História dos Sertões, do Departamento de História, uma viagem de campo com destino a três importantes centros de pesquisa paraibanos que guardam significativos acervos de Cordel, a saber: a Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida, da Universidade Estadual da Paraíba; o acervo de José Alves Sobrinho, que integra o Laboratório de Apoio ao Ensino de Língua e Literatura (Laell), da Universidade Federal de Campina Grande, e o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (Nuppo), vinculado à Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. Após essa etapa, a pesquisa passou a contar com cerca de cem cordéis, nos quais encontramos alguma referência ao Mundo Clássico a partir dos seguintes temas: mitologia/religião, política, filosofia, literatura e astronomia. O processo de recolha dos cordéis nos colocou diante de uma árdua decisão: definir os recortes temporais, bem como os parâmetros da análise a que nos dedicaríamos.

De todos os cordéis inventariados, observamos que aqueles contextualizados nas duas primeiras gerações de cordelistas incluíam, nas narrativas, diversas referências à Antiguidade. Na condução metodológica do *corpus* documental, operacionalizamos dois recortes: o primeiro, temporal, caracterizado pela escolha de centrar os estudos entre as décadas de 1900 e 1940, período que contextualiza a produção dos cordelistas em estudo. O segundo, de cunho temático, consistiu na escolha por analisar os folhetos nos quais observamos que a menção à Antiguidade possuía uma função narrativa fundamental nos textos: tanto era o recurso retórico para reforçar a sabedoria do poeta, quanto seu uso corresponderia ao reforço de um passado memorável, exemplar, reduto dos bons costumes ameaçados pela modernidade, que insistia em chegar aos Sertões. Desse modo, ajustamos os estudos a dois tipos de folhetos: os cordéis de desafio e as histórias.

É aqui, nessa interseção entre as referências ao Mundo Clássico e a visão de mundo dos cordelistas do início do século, que dialogamos com as reflexões de Anastacia Bakogiani sobre a recepção dos clássicos enquanto campo de pesquisa. Nas palavras da autora,

*[a] recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. **A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado.*** (BAKOGIANNI, 2016, p. 114-131 – destaque meu)

Ao tomarmos a recepção como um diálogo com um passado clássico, como conversa “de via dupla”, e não um monólogo, qual seria o horizonte que abrigaria o encontro entre os folhetos de Cordel e a Antiguidade Clássica? Cabe-nos, então, adentrar o universo do cordel e de seus poetas.

Notas sobre os folhetos de cordel e seus poetas

O cordel nasceu como uma poesia para ser memorizada, cantada, que deveria ser desfrutada coletivamente (e não resguardada à leitura individual, reservada). O poeta-editor foi, nessa perspectiva, xilografador e revendedor, além de contar com uma rede de ajuda familiar ou de compadrio, cuja origem estaria num mesmo berço geográfico e social. Trata-se, portanto, de um gênero poético que é criado na virada do século XIX para o XX, a partir da inspiração que nasce na poesia oral, cantada, e que encontra as condições de se materializar em poesia escrita a partir das alianças ou relações entre proprietários-editores de tipografias, aprendizes de tipógrafos e poetas.

Nos cordéis desse período, podem-se reconhecer diferentes estruturas a partir dos temas escolhidos para a redação: há folhetos mais curtos, dedicados a informações específicas (como atualidades); há romances, que, pela estrutura do texto, requerem mais páginas ou, ainda, as chamadas “histórias completas”, que eram publicadas em vários volumes (chegando a ter entre 60 e 70 páginas). Vale destacar que o cordel aparece na forma impressa a partir da liberdade de imprensa obtida na Independência do Brasil. Desse modo, as gráficas que serviam para imprimir os cordéis também imprimirão os folhetos então vendidos como suplemento dos jornais (ver TERRA, 1983, p. 27; SOUZA, 1981, p. 27).

Assim, a publicação sistemática dos livretos inicia-se na virada do século XIX para o XX no Nordeste, primeiro nas tipografias dos jornais, depois também pelas mãos de poetas-editores (TERRA, 1983, p. 27; CAVIGNAC, 2006, p. 77 e 87, BRASIL, 2006, p. 13). Nos primeiros folhetos, os cordelistas apontavam para um sertão inóspito, mas carregado de imagens idílicas e habitado por personagens emblemáticos e heroicos. Nas narrativas, tais personagens burlavam as normas sociais estabelecidas, flertavam com a modernidade e descreviam um sertão em flor, que de tão úmido, pelas volumosas chuvas, tornara-se fértil (ANDRADE JUNIOR, 2018, p. 1-2).

A versificação mais corrente na primeira geração de cordéis são as sextilhas, as septilhas e as décimas. Os folhetos eram publicados em papéis de baixa qualidade e as histórias, ilustradas com desenhos, fotografias ou xilogravuras. Até 1930, as capas eram decoradas com vinhetas (desenhos que as ilustram e serviam para introduzir a temática do folheto para o leitor); contudo, há de se destacar que os folhetos mais antigos nem sempre comportaram ilustração (CAVIGNAC, 2006, p. 78). Contrastando com o contexto histórico de desenvolvimento inicial dos folhetos integrado ao projeto de modernização do Brasil, até a Segunda Guerra Mundial os temas mais recorrentes nas produções nesse período perpassavam a temática dos sertões (CAVIGNAC, 2006, p. 88 e SLATER, 1984, p. 78). Esse panorama inicial provoca a seguinte questão: no período de nosso estudo, isto é, entre as décadas de 1900 e 1940, qual é o público que consome/recebe os cordéis?

Não são raros os estudos que tomam os cordéis como uma típica produção contextualizada na chamada “cultura popular”. Aqueles que fazem uso desse esquema interpretativo, compreendem-no como aquilo que se distingue de uma produção cultural considerada “erudita”, sobretudo em relação ao seu público e forma. Assim, usa-se o termo como definidor do não erudito, do popular travestido de grosseiro, rústico, rudimentar e exótico (quando tomado como um exemplar do folclore). Jolie A. Cavignac observa que os que utilizam esse plano analítico não tardam em aproximar essa produção de sua cultura de origem, que, no caso dos cordéis, corresponderia a uma sociedade rural, por vezes descrita como arcaica, tradicional, na qual o saber se transmite oralmente. Nessa leitura, o público do cordel é aquele das camadas mais baixas, o povo analfabeto, dos pés inchados e sujeitos do campo (CAVIGNAC, 2006, p. 69-70). Contudo, é necessário problematizar essa avaliação, tão datada quanto preconceituosa, uma vez que não seria suficiente para examinar o caso da produção cordeliana. Por um acaso, nos

indaga Cavignac, essa distinção entre literatura popular e erudita, atrelada às noções de progresso, dá conta do contexto de produção em questão?

No contexto dessa revisão crítica, tal proposta analítica se aproxima dos estudos de Ruth Lêmos Terra em sua tese *Memórias de luta: literatura de folhetos do Nordeste* (primeira edição publicada em 1979). Nela, a historiadora destaca que os folhetos de cordel representavam uma das formas de lazer e de informação, sendo divulgados nos campos, engenhos, litoral, sertão e fazendas de criação. Entre os anos de 1893 e 1930 – período que chamamos de primeira geração, ou fase de produção de cordéis enquanto texto escrito (TERRA, 1983, p. 36) –, como reforça Cavignac, seja como lazer ou ferramenta de informação,

(...) a leitura era pública e os senhores assistiam [às apresentações] juntamente com os antigos escravos, os moradores, os trabalhadores assalariados e os pequenos proprietários. Mas, existia também um público, nas cidades e capitais, composto de pequenos comerciantes e de artesãos. (CAVIGNAC, 2006, p. 70 – destaque meu)

A partir desses estudos, é possível indicar que, entre o fim do século XIX e o começo do XX, não há uma distinção clara entre as chamadas “culturas populares urbanas e rurais”. Dito de outro modo, o público se interessa de modo semelhante pelos romances, pelepas e histórias do canção. Os folhetos destacam as contradições da sociedade nordestina, representada pelas forças antagônicas de bem x mal, verdadeiro x falso, justiça x injustiça, honra x desonra, encarnadas pelos personagens, que, ao lutarem, superam-nas ou resolvem-nas nas histórias, agudamente moralizantes e exemplares. Nesses termos, é possível compreender o cordel como um painel vasto que interpreta um universo social e simbólico pulsante. No universo do cordel, simples camponeses andam lado a lado com personagens lendários e míticos. O poeta, nessa lógica, recorre a um imaginário e sistemas simbólicos comuns, utilizando-os como um jogo de símbolos para inventar as histórias (CAVIGNAC, 2006, p. 70).

O poeta João Martins de Ataíde e os clássicos

O estudo da produção cordeliana pressupõe que o pesquisador vá além do estudo formal dos versos que compõem os folhetos, ou do próprio folheto em si. Há de se considerar o autor, sua trajetória de vida, sua formação

intelectual e, talvez, consigamos enquadrar a produção do cordel num horizonte social mais amplo no qual está ancorada. Assim, inventariar os dados biográficos disponíveis, investigar o percurso de formação (ou não) dos autores, mapear suas possíveis referências literárias são eixos importantes para a tarefa de contextualização dos folhetos no quadro mais amplo da produção literária sertaneja.

Descrito pelo poeta Mário de Andrade como “o maior poeta popular do Brasil”, João Martins de Ataíde nasceu no dia 23 de junho de 1880, em Cachoeira de Cebolas, município de Ingá do Bacamarte, Paraíba, e faleceu em Limoeiro, Pernambuco, em 1959. Em entrevista ao jornalista Paulo Pedroza, publicada no jornal *Diário de Pernambuco* de 16 de janeiro de 1944, sob o título “Cangaceiros e valentões”, Ataíde indica o seu percurso inicial no universo das letras. Sertanejo de traços marcantes, antes de responder às perguntas de Pedroza, na entrevista concedida em sua tipografia, o poeta paraibano previne:

- Só não me trate como cantador de viola, desses que vivem tomando cachaça e cantando pelas feiras. Aqui já estiveram uns rapazes que me deixaram aborrecido. Quiseram me apresentar como analfabeto e cantador. (PEDROZA, 1944)

Todavia, o jornalista interpreta de forma distinta:

Mesmo querendo passar como um poeta da cidade, com certos requintes de literatura e gramática que aparecem de maneira saborosa nos seus versos, João Martins de Athayde guarda, porém, a mentalidade de um autêntico homem do povo. A sua filosofia é a de toda a gente; seus conceitos sobre política, religião, casos da vida, são os de todo mundo. (PEDROZA, 1944)

Ataíde escolhe começar a descrever sua trajetória no mundo das letras enaltecendo sua infância sertaneja: não frequentou escola e aprendeu a rimar sozinho, assistindo ao poeta-cantador Pedra Azul, famoso nas redondezas de seu povoado. Em suas palavras,

(...) o que aprendi na literatura, aprendi foi praticamente por minha conta e pela minha força de vontade. Sentindo o desejo de escrever minhas glosas, comprei uma carta de ABC de Laudelino Rocha e andava com ela dentro do chapéu para toda a parte. Eu

ia tratar do gado e me sentava, às vezes, debaixo dos pés de pau só para estudar as lições. Quando cheguei na parte que diz: ‘E meu pai...’ – não precisei mais da ajuda de ninguém e por mim mesmo comecei a aprender. Acontece, porém, que aprendi a escrever com a mão esquerda e por isso minhas palavras apareciam escritas pelo avesso (...).

Sobre o início de sua produção, Ataíde destaca:

Até os 17 anos fiquei em Cachoeira. Vários cantadores vi cantando. Mas nenhum que me impressionasse tanto como Pedra Azul. Ainda me lembro como se fosse hoje do desafio de Francelino com Pedra Azul. Cantaram várias noites. Foi quando eu pude ver como se rimava a sextilha. [Aos 12 anos] andei fazendo algumas, mas ainda sem jeito (...).

Em 98 [1898] sucedeu apenas isto: a seca rebentou com valentia, matou meu roçado, meu gadinho quase se acaba. Vendi meus troços e arribei para Camaragibe, aqui em Pernambuco. Passei uns tempos em Paulista, bati por outros lugares, acabei vindo morar em Recife.

Comecei a publicar folhetos em 1908. Ainda não era dono de tipografia. Eu chegava num tempo em que Leandro de Barros era o mestre de todos nós. Os seus ‘livros’ eram decorados pelos cantadores, lidos por todo mundo. (PEDROZA, 1944 – destaques meus).

Ataíde publicou o seu primeiro folheto em 1908, intitulado “Um preto e um branco apurando qualidades”, impresso na Tipografia Moderna. Ele não é considerado o primeiro poeta-cordelista, e, muito embora reconhecido como integrante da segunda geração dos poetas de cordel, não pertenceu ao grupo que frequentava a Popular Editora, do poeta Francisco das Chagas Batista. O título de pioneiro é atribuído ao também nascido no sertão paraibano Leandro Gomes de Barros (1868-1918), considerado precursor na impressão de folhetos de própria autoria ou transcritos em versos de sua criação, por volta de 1889. Contudo, como destaca Aléxia Brasil (2006, p. 13), é bastante provável que algum folheto tivesse sido impresso nas oficinas gráficas dos jornais antes do aparecimento dos romances de Barros. De todo modo, Leandro publicou mais de cem romances e serviu de inspiração para muitos poetas, dentre eles, João Martins de Ataíde. Ainda

que a origem do primeiro cordel seja alvo de muito debate, sabe-se que poucas décadas após a publicação do primeiro folheto já se encontravam poetas e editores produzindo centenas de títulos, ambulantes e agentes distribuindo-os nos mercados das cidades, e um incontável número de gente comprando-os (BRASIL, 2006, p. 14).

Até 1930, Rute Terra somou vinte tipografias que imprimiram folhetos no Brasil, entre aquelas de editores poetas e jornais (TERRA, 1983, p. 24). Assim como Francisco das Chagas Batista (1882-1930), Ataíde também foi um poeta de gabinete que logo se tornou dono de oficina tipográfica, feito que não logrou êxito. Nessa conjuntura, a compra dos prelos dos grandes poetas foi uma das ações centrais na fundação das primeiras editoras dedicadas aos folhetos. Chagas Batista, por exemplo, adquiriu o prelo de Leandro, e montou, em 1913, a Livraria Popular Editora, na capital da Paraíba. Já em 1921, Ataíde, que tinha sua própria tipografia em Recife, desde 1909, comprou da viúva de Leandro os direitos de reprodução de seus folhetos (BRASIL, 2006, p. 13).

Ainda na entrevista de 1944, vemos algumas pistas sobre o processo poético de Ataíde. Ao explicar como escreveu o folheto “Histórias de cangaço e de cangaceiros”, ele afirma que (destaque meu):

(...) Em algumas [histórias] me aproveitei do que noticiava o jornal, noutras do que me contava a boca do povo. E em algumas não me baseei em fato nenhum. Imaginei o caso e fiz o meu floreio. Conheci pessoalmente Antonio Silvino. Era no tempo o bandoleiro mais temido. Várias vezes conversou comigo. O povo o chamava “capitão”. Nunca se deixou retratar, a não ser quando foi preso, e ainda assim depois de todo amarrado. Escrevi alguns “livros” sobre Silvino e ainda tenho assunto para vários outros que se fossem lançados agora não fariam sucesso. Já Lampião era diferente do “capitão”, com dois anos apenas de cangaço aparecia com o retrato nos jornais, cercado pelo grupo. Para você ver: quando ele entrou em Mossoró, eu soube da notícia pelo jornal. Fiz um “livro”. Mas as cenas, os diálogos, a ação da narrativa, tudo isso foi tirado da minha cabeça. Do mesmo jeito fiz com ‘Os projetos de Lampião’ onde toda aquela plataforma foi inventada. (...)

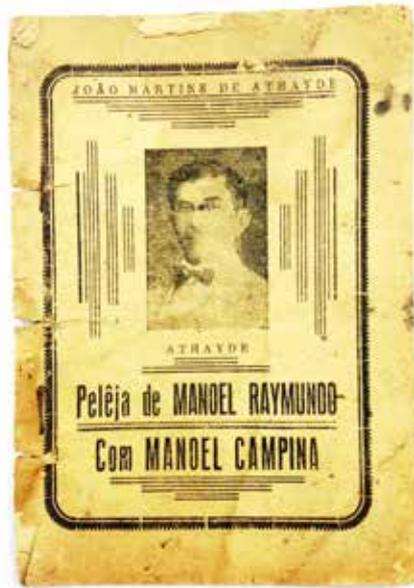
A partir da fala do poeta, observamos que o cotidiano é uma das suas grandes fontes de inspiração. Como descreve, jornais, a “boca do povo” e conversas com personalidades serviam de gatilho para sua inventividade. Todavia, valeriam essas mesmas origens para as referências à Antiguidade Clássica? Perscrutar essa questão exige que partamos, então, para a análise do cordel de desafio selecionado para o presente estudo, a saber: a “Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina”, publicado em 1941, pouco antes da entrevista concedida a Pedroza.

“Responda ao som da viola: - o que é mitologia?”: a mitologia clássica nos cordéis de Ataíde

Os cordéis de desafio são inspirados nas disputas das cantorias de viola, que podem assumir formatos, como a *peleja* – que pode ser descrita como uma competição mais ou menos arranjada entre dois cúmplices –, em que a ferramenta agonística é a oratória: vence quem tem a melhor performance, a partir do improviso das rimas. Já o *encontro* pode ser caracterizado pelo momento em que dois personagens (que podem ser cordelistas, figuras míticas, personagens da cultura popular, personalidades públicas, dentre outras possibilidades) se reúnem, amigavelmente e de modo combinado, para começar o diálogo poético. Como contraponto ao encontro, a *discussão* seria definida pelo improviso, fruto do momento, do embate acalorado, em um determinado lugar, entre dois ou mais poetas, que começam a declamar seus versos.

No formato escrito, as pelejas possuem um outro desafio: o de resguardar as semelhanças estruturais das origens orais. Sua estrutura narrativa é imbuída do desafio de materializar o espírito competitivo dos encontros dos cantadores de viola (que também está presente no repente). Não obstante, há de se ressaltar que não há o calor do momento, bem como a provocação de agradar ao público que assiste à cantoria e julga o vencedor pela performance mais elaborada. O poeta de bancada que assina a disputa recorre ao diálogo para a reprodução do espírito agonístico do encontro (daí o termo *peleja*). Na versão escrita, a argumentação estimulada pelo embate aparece, também, para o poeta (como um terceiro personagem do desafio): é ele quem precisa demonstrar habilidade na tarefa de reconstituir o caráter visceral do improviso e, com isso, tecer o fio condutor do texto rimado. Este, além de potente, precisa ser facilmente apreendido pelo público, que, do contrário, não será cativado (o que afetará a venda dos folhetos, por exemplo).

Figura 1



*Capa da *Peléja de Manoel Raymundo com Manoel Campina*, de João Martins de Ataíde, edição publicada em 1941. Fotografia: acervo da autora. Acervo de guarda: Laell.*

Publicada em 24 de maio 1941, em Recife, a peleja entre Manoel Raymundo e Manoel Campina, assinada por Ataíde, tem 16 páginas, nas quais se encontram 56 estrofes: as primeiras 46 estão no formato de sextilhas, enquanto as dez últimas, no formato de décimas, em versos *martelados*. Muito embora o texto narre o encontro (imaginado por Ataíde?) entre dois grandes cantadores-cordelistas – o cantador Manoel Raymundo, natural de Timbaúba (PE), e o cantador, cordelista e repentista Manoel de Assis Campina, natural de Sergipe (1897) –, é a imagem do autor que ganha destaque na capa. Nela, uma fotografia dele, elegantemente trajado (com terno completo e gravata borboleta) e em pose austera, centraliza a arte, indicando ser ele o terceiro poeta a disputar o embate das letras.

A trama é organizada a partir de um esquema modelar, a saber: encontro inicial (com a caracterização dos personagens da peleja: Manoel Raymundo, Manoel Campina e o Povo que assiste); 1º debate (em torno da mitologia clássica); 2º debate (sobre as serras do Brasil), 3º clímax (materializado na troca da argumentação pela ofensa e na modulação dos versos – das sextilhas, passa-se para as décimas) e, por fim, o 4º momento da peleja, a conclusão da peleja com a definição do ganhador, que, nesse caso, foi Manoel Raymundo, e a definição da “moral da história”.

Na interpretação argumentativa da peleja de Ataíde, nos aproximamos, então, da teoria da argumentação proposta por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, na obra intitulada *La nouvelle rhétorique: Traité de l'argumentation*, cuja primeira edição foi publicada em 1958. Inspirada na dialética de Aristóteles, a teoria da argumentação de Perelman e Olbrechts-Tyteca foi concebida como uma nova retórica (ou uma nova dialética), e teria como proposta “cobrir todo o campo do discurso que visa convencer ou persuadir, seja qual for o auditório a que se dirige e a matéria a que se refere” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 24). Para os autores, argumentar é

(...) fornecer argumentos, ou seja, razões a favor ou contra uma determinada tese. Uma teoria da argumentação, na sua concepção moderna, vem assim retomar e ao mesmo tempo renovar a retórica dos Gregos e dos Romanos, concebida como a arte de bem falar; ou seja, a arte de falar de modo a persuadir e a convencer; e retoma a dialética e a tópica, artes do diálogo e da controvérsia. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 234)

Nessa análise, o auditório ganha um papel fundamental, já que toda argumentação visa à adesão dos indivíduos, sendo “o conjunto daqueles a quem o orador quer influenciar com sua argumentação” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 22). E os autores acrescentam: é preciso considerar a distinção entre a argumentação perante o auditório universal, a feita para um único ouvinte (diálogo) e a deliberação consigo mesmo.

Paralelamente a isso, diferenciam outros dois elementos da argumentação: o discurso e o orador. Na elaboração de qualquer argumentação, o orador precisa adaptar-se ao auditório, buscando inserir-se num contexto. Ele dirige-se a um público determinado, sobre o qual visa, por meio de seu discurso, exercer uma ação (de persuasão ou convicção).

Aqueles que o assistem devem, por sua vez, estar dispostos a escutar, a “sofrer a ação do orador”, como comentou Paulo Serra (1996, p. 6). Nesse sentido, para persuadir, o orador renuncia a dar ordens ao auditório e recorre a uma adesão intelectual, conquistada pelo seu poder argumentativo. Perelman e Olbrechts-Tyteca defendem que os elementos da tríade argumentativa, a saber, auditório, discurso e orador, não podem ser considerados individualmente, e sim em conjunto. Visando provocar a adesão do auditório a certas ideias, é fundamental para o orador começar por conhecer quais as teses e os valores inicialmente admitidos por esse auditório, pois eles deverão constituir o ponto de partida do discurso (SERRA, p. 1996, p. 6-7). Assim, destacam que sua teoria

(...) considera que a estrutura do discurso argumentativo se assemelha à de um tecido: a solidez deste é muito superior à de cada fio que constitui a trama. Uma consequência disso é a impossibilidade de separar radicalmente cada um dos elementos que compõem a argumentação. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 22)

Inspirados pela teoria da argumentação de Perelman e Olbrechts-Tyteca, voltamo-nos para o folheto de João Martins de Ataíde. É possível identificar a tríade argumentativa (autor, discurso e auditório) na peleja entre Campina e Raymundo? A resposta para essa pergunta pode ser encontrada logo nos três primeiros versos do folheto, que aqui transcrevemos (destaques meus):

*Chegando Manoel Raymundo
Numa casa em Pedra Fina
O povo estava ancioso (sic)
Pra ver a carnificina,
Perguntaram se queria.
Cantar com Manoel Campina.*

*Respondeu Manoel Raymundo;
Canto, pois não, sim senhor;
Sou novo na cantoria
Mas não temo cantador,
Depois que me esquento o sangue,
Canto seja com quem for.*

***Mandaram chamar Campina
Depois pegaram a dizer:
A surra que esse homem leva
Faz vergonha a quem vai ver,
A macaca de Campina
É danada p'ra doer.***

Na identificação do público que participa da peleja, a utilização da terceira pessoa do plural não nos parece despropositada. Para nós, seu uso se aproxima das reflexões de Cavignac e Terra, indicadas na segunda seção deste presente estudo: o auditório do poeta é constituído pela pluralidade da sociedade sertaneja – homens e mulheres, de todas as idades e origens, assistem às apresentações dos folhetos (lidos ou memorizados oralmente) nas festas religiosas ou públicas, nas feiras, ou nos eventos privados. Nas apresentações, o público participa de forma visceral, sendo a boa performance aquela que cativa e envolve a audiência.

Na transposição da poesia cantada das cantorias para a escrita dos folhetos de desafio, cabe ao poeta de bancada reproduzir a tensão dos confrontos presente nas letras. Na construção narrativa de Ataíde, o povo participa ativamente do embate. É a massa que aguarda para ver a carnificina e, ansiosa, pergunta a Raymundo se ele deseja cantar com Manoel Campina, como que introduzindo o duelo. Campina, por sua vez, responde no mesmo tom. A partir do momento em que ambos os poetas aceitam o desafio, o povo é silenciado e se transforma em audiência. Vejamos (destaques meus):

***Depois que chegou Campina
Com a viola na mão,
Pedindo ao povo da casa,
- Me aponte o valentão,
Eu quero tirar-lhe a fama,
No lapo do cinturão***

***(Raymundo) Abrande mais seu rojão
O senhor que está pensando,
Abra os olhos seu Campina
Veja com quem está falando,
De que serve cantar sorrindo,
P'ra depois sair chorando***

*(Campina) Raymundo eu fico pensando
Você em que se confia,
Me consta que tens levado
Três, quatro, surras por dia
Porque não conheces nada
Dos termos da cantoria*

*(Raymundo) Chegastes onde eu queria
Ajunte a sua regência,
Pode formar o seu bloco
Dê volta na consciência
Mande seu povo escutar
E vamos discutir ciência.
(Versos 04 a 07: os grifos do poeta estão sublinhados, e os da
autora, em negrito).*

Partindo para a análise da narrativa, temos, no primeiro *round*, a definição do mote inicial do embate, como se vê nos versos 07 e 08 abaixo:

*(Raymundo) Chegastes onde eu queria
Ajunte a sua regência,
Pode formar o seu bloco
Dê volta na consciência
Mande seu povo escutar,
E vamos discutir ciência.*

*(Campina) Eu também sou preparado
Conheço a filosofia,
Vou fazer lhe uma pergunta
Se acaso tem teoria
Responda ao som da viola,
O que é mitologia.*

Na condução da explanação, a Mitologia Clássica é colocada no lugar central da narrativa: das vinte estrofes que compõem o primeiro mote da discussão, 19 são dedicadas ao debate em torno da identificação dos deuses e seus atributos. Seguindo a estrutura de perguntas e respostas, identificamos dois eixos na condução do duelo narrativo, esquematicamente indicadas nas tabelas a seguir:

Tabela 1

| Eixo 1: Arguição de Campina para Raymundo | | |
|--|--|---|
| Verso | Enunciador 1/ Pergunta – Manoel Campina | Enunciador 2 / Respostas – Manoel Raymundo |
| 08 | O que é mitologia? | São os contos fabulosos... |
| 10 | Quem é a deusa da caça? | Diana, Deusa irmã de Apolo |
| 12 | Quais deuses conhece? | Minerva, Deusa da arte, ciência e sabedoria |
| | | Apolo, Deus do sol, da pintura e da poesia |
| | | Urania, Deusa que preside os astros |
| 14 | Conhece o deus marinho? | Netuno, Deus do mar, astro de imensa riqueza |

Tabela 2

| Eixo 2: Arguição de Raymundo para Campina | | |
|--|------------------------------------|---|
| Verso | Enunciador 1 – Raymundo | Enunciador 2 - Campina |
| 15 | Quem foi o deus da riqueza? | Apesar do vasto conhecimento, não pode responder porque está esquecido. |

Na comparação dos eixos 1 e 2, percebe-se um desequilíbrio entre as arguições de Campina e Raymundo. Se no eixo 1 observa-se o jovem cantador arguir de forma ininterrupta Raymundo, que, sagaz, responde a todas as questões impostas (além de também indicar os deuses que conhece e informar os respectivos atributos centrais), no segundo eixo a atitude do cantador rival não é a mesma. Ao ser questionado pelo seu oponente, Campina não consegue sustentar a discussão e utiliza um argumento de fuga: não responderá, não por não ter um vasto conhecimento, mas porque está esquecido. A partir da resposta de Campina, Raymundo aproveita a vantagem e anuncia a primeira lição nos versos 17 e 18:

*Quando nos principiamos
Eu bem podia saber,
Quem quer interrogar outro
Sem de nada conhecer
Em vez de estar ensinando
É quem deseja aprender*

*Pr'a todos que apreciam
Eu sei que nada mereço
O que sofri no princípio
Creio que nunca me esqueço,
O senhor calado eu digo
Qual os deuses que conheço.*

Em sequência, o diálogo cede lugar a um monólogo, como indica o próprio Raymundo no verso 21:

*Estou cantando sozinho
Penso que ninguém censura
Temos outros semideuses
Que presidia a candura
Vênus é a mãe do amor
E deusa da formosura.*

Em continuidade, o cantador aproveita a situação e passa a demonstrar toda a sua sabedoria, no que diz respeito ao tema escolhido pelo adversário, num misto de argumento *ab autoritatem* (de autoridade, afinal, “Quem quer interrogar outro / Sem de nada conhecer / Em vez de estar ensinando / É quem deseja aprender”) com o argumento *a fortiori* (com maior razão, por ser comprovadamente o mais sábio). Nessa empreitada, Raymundo desenvolve, sozinho, um índice das divindades e seus atributos, sistematizado no eixo 3, abaixo:

Tabela 3

| Eixo 3: o monólogo de Raymundo | | |
|---------------------------------------|---|--|
| verso | Divindade com atributos | Comentários adicionais do cantor |
| 19 | Juno, rainha dos deuses | - |
| | Marte, deusa da guerra | - |
| | Saturno, deus do tempo | - |
| | Colina, deusa da guerra | - |
| | Pamona, deusa dos frutos | - |
| | Tétis, filha da terra | - |
| 20 | Vulcano, esposo de Vênus, deus do fogo eterno | - |
| | Têmis, deusa da justiça | - |
| | Plutão, deus do inferno | - |
| 21 | Vênus, mãe do amor e deusa da formosura. | Vênus seria uma semideusa que preside a candura |
| 22 | Libitína, deusa da morte | - |
| | Esculápio, deus da medicina | - |
| 24 | Cérbero: figura das páginas do livro eterno | Cão de três cabeças que na estação do inverno servia de sentinela aos portões do inferno. |
| 25 | Ageronia ou Agenonia, deusa do silêncio, das indústrias nacionais | Ageronia (ou Agenonia, o poeta considera as duas grafias) seria uma deusa dos tempos memoriais, isto é, aqueles que são mitologicamente tradicionais |

Ao final do primeiro bloco, tem-se, então, a primeira vitória de Raymundo: mesmo reconhecendo que a mitologia é muito longa e que os deuses são mais de mil, ele consegue conduzir o desafio e demonstrar ser um ‘homem de ciência’, ao mesmo tempo que envergonha seu oponente. Diante disso, o cantor propõe a continuação do embate em outro tema, que agora seria indicado por ele: as serras do Brasil. Vejamos:

*A mitologia é longa
Os deuses são mais de mil,
Agora penetraremos
Debaixo do céu de anil,
Dizendo as serras que existem
Em nosso amado Brasil*

*Começo da Borborema
Araripe e Conceição
Passira, Brejo e Mombaça,
Serra Pelada e Facão
Bico Alto e Boa-Vista,
Baturité e Pavão.
(Versos 26 e 27)*

A mitologia clássica cumpriu, portanto, o seu papel na narrativa: é a materialização da autoridade e da sabedoria do cantador. Não importa, aqui, a indicação das fontes do poeta, muito embora ele faça questão de demarcar a equivalência entre mitologia e “ciência”. O conhecimento do mundo antigo é apresentado como um saber elevado, sofisticado, que só é dominado pelos poetas mais cultos. Seria Raymundo o próprio Ataíde? Se rememorarmos a entrevista concedida ao jornalista Pedroza, em 1944, três anos depois da publicação da peleja, sim. Desejoso por ser representado como homem letrado, Ataíde rejeita o título de cantador. Ao demarcar sua relação com a leitura desde os tempos em que tocava a boiada nos sertões paraibanos, deseja reforçar a amplitude de seus conhecimentos, a sagacidade do intelectual forjado a ferro e fogo, no autodidatismo vivenciado entre um aboio e outro. Mais do que um poeta, Ataíde era um homem de letras, um orador.

No que tange à peleja de Ataíde e às referências à Antiguidade que conduzem parte do discurso, seria profícuo tentar identificar as fontes do nosso poeta ou, ainda, a difusão dessas temáticas pela população que consumia o cordel. Dito de outro modo: como era a circulação das referências caras ao Mundo Antigo no Nordeste do início do século XX?

Possíveis respostas a essas questões foram encontradas na construção do *corpus* documental da pesquisa. Tratando-se especificamente dos cordéis de João Martins de Ataíde, dentre as centenas de folhetos encontrados, identifi-

camos que o poeta utiliza a Antiguidade Clássica em outras duas produções: os cordéis “Poder oculto da mulher bonita” (de 1924) e “Histórias de um pescador” (de 1946), dos quais destacamos os trechos a seguir:

Poder oculto da mulher bonita

*Quem lê este meu livrinho
Tem de prestar-lhe atenção
Sendo homem intransigente
Muda de opinião
Seja moderno ou antigo
Tem de assinar o que eu digo
Quer ele queira quer não*

(...)

*Quando a mulher é bonita
Enfeitiça quem olhar
É linda quando conversa
É bonita no andar
Por meio de uma conquista
Mata na primeira vista
Quando ela promete amar*

(...)

***Se aparecer quem pretenda
contradizer a verdade
trazendo como exemplo
mulher da antiguidade
eu mostro os erros que deram
e os crimes que fizeram
protegendo a humanidade***

*Na cidade de Betulia
No reino da Palestina
Judith matou Holofernes
Mas não fez como Agripina
Judith alcançou vitória*

*Está nas páginas da História
Com o nome de heroína.
(ATAÍDE, 1924, v. 1, 14, 32 e 33, destaques meus)*

História de um Pescador

***Em um Estado da Grécia
Antigamente existia
Um pescador velho honrado
Que honestamente vivia
Sustentava seus filhinhos
Somente da pescaria.***

*A sua extrema pobreza
Não se pode comparar,
Tirando-lhe a pescaria
Não tinha aonde ganhar
Os peixinhos que pegava,
Dava pra se sustentar.
(...)*

(ATAÍDE, 1946, v. 1, destaque meu)

Acervo de guarda: Laell.

O que interliga a Peleja e as histórias acima é a postura de Ataíde, enquanto um orador que se pretende historiador. A cultura clássica que nos é apresentada em suas rimas aparece como um patrimônio compartilhado e que inspira ou, dito de outro modo, é um conjunto de saberes que tem uma vivência e um sentido próprio para o poeta: é o lugar da tradição, que tem um ar de presença contínua, que avança pelas gerações, tradição guardada pela lembrança mais íntima e afetiva – um saber que ganha um lugar de autoridade. Nessa perspectiva, o poeta de bancada reforça a identidade de homem letrado, distinto dos antigos cantadores de viola, como vimos na entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco*.

Pode-se ainda refletir sobre a circulação das referências ao Mundo Antigo nas cidades e sertões do Nordeste nas primeiras quatro décadas do século XX: por um acaso essa tendência é identificada apenas nos folhetos

de cordel? Afinal, o cordel pode ser inserido em um horizonte cultural mais amplo, no qual a Antiguidade Clássica também circularia? Caso sim, quais seriam esses outros tipos de produções? De acordo com o levantamento de Cavnac (2006, p. 113), entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, manuais escolares, enciclopédias (História e Geografia do Brasil, gramática, ciências naturais, dicionário de fábulas, manuais enciclopédicos), romances antigos, obras literárias que incluíam a *História de Carlos Magno e Dos doze pares da França*, manuais de mitologia antiga, livros religiosos e os *Almanaques* circulavam pelo Nordeste. Elencar qual (ou quais) dessas obras teria servido de fonte para os poetas cordelistas não nos parece um objetivo plausível. Afinal, é possível inventariar os acervos pessoais dos poetas e, de modo cartesiano, materializar as bases de sua sensibilidade poética? Talvez essa seja uma das poucas perguntas que possamos responder de modo objetivo: não. Em lugar de buscar uma reconstituição da inspiração poética, interessa-nos compreender as redes culturais que eles integravam – o que envolve pessoas, instituições e produções. Esses são, então, os próximos passos em direção à investigação do horizonte de expectativa dos poetas.

Documentação escrita

ATAÍDE, J. M. *Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina*. Recife: Impressão do Autor, 1941.

_____. *O poder oculto da mulher bonita*. Recife: Impressão do Autor, 1924.

_____. *Histórias de um pescador*. Recife: Impressão do Autor, 1946.

SANTOS, E. et al. *Catálogo de Cordéis da Biblioteca de Obras Raras Átila Almeida da UEPB - Campina Grande*. Campina Grande: UFCG, 2016.

PEDROZA, P. *Cangaceiros e valentões: entrevista a João Martins de Ataíde* publicada no *Diário de Pernambuco*. 16 de janeiro de 1944.

Catálogo de Cordéis do NUPPO. João Pessoa: UFPB.

Catálogo de Cordéis do LAELL. Campina Grande: UFCG.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

AMADO, J. Região, sertão e nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, p. 141-151, v. 8, n. 15, 1995.

ANDRADE JUNIOR, L. As religiões afro-brasileiras no Cordel: a escrita de Franklin Maxado Nordestino. *Atas do XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2017 – Contra os preconceitos: História e Democracia*. Disponível em: http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488847339_ARQUIVO_Asreligioesafro.pdf. Acesso em: 29 mar. 2018.

_____. *O sertão e a cidade no cordel: memórias e adaptações*. No prelo. 2018.

ARRUDA, G. *Cidades e sertões: entre história e a memória*. Bauru: Edusc, 2000.

BAKOIANNI, A. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

BERNAL, M. A imagem da Grécia antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In: FUNARI, P. P. A. (org.). *Repensando o mundo antigo – Martin Bernal, Luciano Canfora e Laurent Olivier*. Textos Didáticos n. 49. São Paulo: IFCH/UNICAMP, 2005.

BRASIL, A. *Cordel: memória e comunicação em rede*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, 2006.

CAMPOS, L. Benditos frutos da poética popular: o caso do galope à beira-mar. In: ARAGÃO, M. S. S. (org.). *Literatura e tempo: cem anos de encantamento*. II Congresso Nacional de Literatura – ANAIS. João Pessoa: Mídia, 2014, p.103-115.

CAVIGNAC, J. A. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal: EDUFRN, 2006.

CURRAN, M. J. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 2009.

DETIENNE, M. *Comparar o incomparável*. Aparecida: Ideias & Letras, 2004.

GASPAR, L. *João Martins de Athayde*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/>. Acesso em: 07 jan. 2020.

GREGOLINI, M. R. V. A Análise do Discurso: conceitos e aplicações. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Edusp, 2014.

GUARINELLO, N. L. *História Antiga*. São Paulo: Contexto, 2013.

- HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- HAURÉLIO, M. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*. São Paulo: Paulus, 2013.
- LACERDA, F. G. Ensino e pesquisa em História: a literatura de cordel na sala de aula. Dossiê História e Educação. *Revista Outros Tempos*, Maranhão, v. 7, n. 10, dez. 2010.
- LUCIANO, A. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Edições Adaga/Luzeiro, 2012.
- MELO, R. A. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- NASCIMENTO, J. C. *A literatura de cordel no ensino de História: reflexões teóricas e orientações metodológicas*. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0477.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2020.
- NETO, J. B. L. *A didática dos cordéis para o ensino de História*. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/eniduepb/trabalhos/Modalidade_6datahora_01_10_2013_23_14_17_idinscrito_1305_944d88d151f8ab76752c2fe5ad55e7b4.pdf. Acesso em: 07 jan. 2020.
- NEVES, E. F. Sertão recôndito, polissêmico e controvertido. In: KURY, L. B. (org.). *Sertões adentro: viagens nas caatingas, séculos XVI a XIX*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012, p. 14-57.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RAGO, M.; FUNARI, P. P. *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume/CNPq, 2008.
- RAMALHO, C. Cordel épico. *Revista Épicas*, v. 3, n. 2, p. 1-8, set. 2019.
- SAID, E. W. *Orientalismo: Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SERRA, P. *Retórica e argumentação*. Beira Interior: Universidade da Beira Interior, 1996.
- SILVA, G. J. da. *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o Regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____; MARTINS, A. *Genealogia e História Antiga*, Subjetividades antigas e modernas. São Paulo: Annablume/CNPq, 2008, p. 47-58.

SLATER, C. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOUZA, L. M. de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana/Fundaj, 1981.

TERRA, R. *Memórias de luta: literatura de folhetos do Nordeste – 1893-1930*. São Paulo: Global, 1983.

Notas

¹ “Sertão” (pl. Sertões) *is the hinterlands in the Northwestern region of Brazil*. Há uma intensa discussão sobre o conceito de Sertões na bibliografia especializada. Aqui, dialogamos com a historiografia que entende a categoria Sertões como um conceito polissêmico que se presta ao exame da diferença, entendido como lugar (habitado ou não), em sentido espacial ou histórico, constantemente definido pelo Outro, em diferentes contextos históricos e historiográficos. Assim, a história dos sertões, ao contrário de ocupar-se do fomento às identidades espaciais, caracteriza-se, pelo esforço de historicização do conceito, por buscar a horizontalidade na exploração do conceito de sertão em diferentes contextos históricos e geográficos, mas, sobretudo, investigar a especificidade fundamental da verticalidade no enfrentamento de um conceito incontornável para a compreensão da história brasileira e de outros espaços. Os sertões configuram, em certa medida, aquilo que o filósofo indiano Homi K. Bhabha chamava, em obra de 1998, de “entrelugares”, atento à reelaboração na percepção do tempo em diferentes sociedades, em função das diferentes experiências históricas que caracterizam a virada do século XX para o XXI. No que tange às especificidades brasileiras, o estudo do conceito preconiza a problematizar o seu uso na demarcação de um *nós* (urbano, litorâneo, sulista, moderno) e do *outro - sertanejo* (rural, interiorano, nordestino, arcaico). Para aprofundar esse debate, recomendo o trabalho de Janaina Amado (1995), Durval Albuquerque Junior (1999), Gilmar Arruda (2000) e Erivaldo Neves (2012).

² “Cordel” (pl. Cordéis) *is a type of literature very popular in the Northwestern region in Brazil, consisting of printed booklets*.

³ *This title translates freely as “Battle between Manoel Raymundo and Manoel Campina”*.

⁴ Este projeto foi contemplado com uma bolsa de iniciação científica pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRN, de agosto de 2018 a julho de 2019. Assim, a inves-

tigação passou a contar com os atentos olhos do aluno, hoje professor de História, Matheus Vinícius de Araújo, a quem agradeço a dedicação e o árduo trabalho de busca nos acervos especializados. Em virtude do trabalho em equipe desenvolvido, refiro-me aos resultados desse momento na primeira pessoa do plural.

⁵ Neste estudo, concordamos com a tese de Aderaldo Luciano ao considerar que o cordel deve ser estudado como uma literatura brasileira, não como uma literatura ‘popular’ e ‘folclórica’. Nas palavras do autor, o cordel “é poesia e técnica, visto que forma fixa. O encontro da técnica e da poesia, engenho e da arte, fará brotar a obra-prima do cordel” (LUCIANO, 2012, p. 8).

⁶ Atribui-se à primeira geração de poetas a constituição do público e o estabelecimento das formas de produção e distribuição dos folhetos, além da definição das regras de escrita, e do estilo que a distinguiria da poesia oral, de cuja estrutura métrica e rimada é devedora. Nela, são incluídos os seguintes poetas: Antônio Ferreira da Cruz, Francisco das Chagas Batista, João Melquíades Ferreira da Silva, Severino Milanês da Silva, Silvino Pirauá de Lima, José Camelo de Melo Resende e Leandro Gomes de Barros. A segunda geração enquadraria os poetas que produzem a partir de 1930 e reúne aqueles que cresceram ouvindo as histórias narradas nos folhetos, iniciando sua produção a partir da reprodução delas. Nesse cenário, os antigos personagens reaparecem em novas histórias, ao mesmo tempo que novos passam a integrar a galeria de tipos de cordel. Diante disso, são enquadrados na segunda geração os poetas a seguir: João Martins de Ataíde, Manuel Camilo dos Santos, José Pacheco, Manuel Pereira Sobrinho, João Ferreira de Lima, Minelvino Francisco Silva, José Soares, José Costa Leite, José João dos Santos (Azulão), Raimundo Santa Helena, Rodolfo Coelho Cavalcanti, Manuel d’Almeida Filho, Francisco Sales Arêda e Gonçalo Ferreira da Silva.

⁷ Sobre a classificação tipológica dos folhetos de cordel, os estudos de Terra (1983, p. 60-68) ganham destaque, tanto por propor uma classificação histórica das produções, quanto por analisar os folhetos publicados entre 1904 e 1930, mesmo recorte de nossa investigação. Um dos objetivos de sua pesquisa de Doutorado foi investigar o que ela chamou de “literatura popular autóctone”. Para isso, estabeleceu três categorias analíticas: (1) os cordéis de desafio, que seriam cópias fiéis da cantoria e nos quais a narração teria um papel fundamental na construção do texto (mais fundamental do que a proeza poética); (2) os romances, analisados como contos maravilhosos e que, segundo Terra, apesar das adaptações locais, seguem de perto as temáticas europeias; (3) os poemas de época, que se diferenciam por descreverem movimentos sociais e políticos, ressaltando marcas de protestos sociais ou a crítica dos costumes. Muito embora a proposta da autora também seja classificatória, ela nos alerta que esse esforço não visa a estabelecer uma categorização atemporal e homogênea (como se válida para qualquer cordel, independentemente do período

histórico de análise): trata-se de uma ferramenta analítica criada e válida apenas para a análise do corpus selecionado para a sua pesquisa. Nesse sentido, concordamos que as categorias criadas pelos pesquisadores não correspondem às ideias que os leitores fazem dos cordéis. Pelo contrário, enquanto ferramentas empíricas, elas se baseiam na observação de uma coerência, tanto na estrutura quanto no tratamento dos acontecimentos, estabelecida pelo poeta e, ainda, na recorrência no que diz respeito a temas e personagens.

⁸ Os folhetos de cordel, no Nordeste brasileiro, começaram a aparecer sob sua forma atual (livreto com capa assinada e com imagem) no final do século XIX, sendo difundidos sob a forma de livretos de 6, 12 ou 32 páginas. Nas primeiras décadas do século XX, os folhetos de 16 páginas predominavam, já a partir de 1930 começaram a aparecer os romances de 32 ou até 48 páginas.

⁹ Estrofes de seis, sete e dez versos, respectivamente.

¹⁰ Nos folhetos, o discurso modernizador aparece, sob diversas formas, como objetos trazidos por forasteiros que chegam às pequenas cidades sertanejas, como no cordel “História de Mariquinha e José de Souza Leão” (1958), de José Costa Leite; como novos hábitos que contrastam com os costumes tradicionais, como nos cordéis “Poder oculto da mulher bonita”, assinado por João Martins de Ataíde, e “Frustrações de um sertanejo”, de José Costa Leite. Em inúmeros casos, não conseguimos identificar a datação da publicação dos folhetos.

¹¹ Muito embora o poeta Mário Souto Maior tenha afirmado que a data correta do nascimento de Ataíde é 23 de junho de 1877. Neste trabalho, consideramos a data informada pelo próprio autor.

¹² Mantivemos a ortografia encontrada na entrevista publicada no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1944; como se pode observar, nas citações diretas, a conservação da grafia do sobrenome de Ataíde com “th”.

¹³ Sobre o pioneirismo de Barros, Ariano Suassuna não crê que Leandro seja o primeiro poeta a produzir esse tipo de poesia. Para Câmara Cascudo, deve-se recordar do poeta-cantador Silvino Piruá de Lima (1848-1913), discípulo de Romano da Mãe-d’água e irmão de leite de Josué Romano, embora o próprio Leandro Gomes de Barros se gabe de ser “o primeiro sem segundo” (sobre esse debate, ver TERRA, 1983, p. 49; BRASIL, 2006, p. 12-15).

¹⁴ Em nossa coleta, encontramos diversas edições dessa peleja. Neste estudo, utilizamos a edição datada de 24 de maio de 1941.

¹⁵ São exemplos de encontros: “o Encontro do irmão do negrão do Paraná com o seringueiro do norte” (1960), do editor proprietário João José da Silva; “O Encontro do negro testa de aço e o bamba do Seridó”, assinado por Francisco Sales Arêda (1970).

¹⁶ São exemplos de discussões assinadas por João Martins de Ataíde: “Discussão de um creoulo com um padre” (1954), “Discussão de um doutor com o operário” (1952), “Discussão de um pracião com um matuto” (1957).

¹⁷ De acordo com Lindoaldo Campos (2005, p. 108), martelo é uma espécie de décima mais utilizada para a “arenga” entre cantadores, e sua denominação está ligada ao nome de Jaime Pedro de Martelo (1665-1727), professor de Literatura da Universidade de Bologna, Itália, quem criou um verso de 10 sílabas, com um esquema rítmico alternado sem tamanho fixo das estrofes. O martelo agalopado é uma adaptação feita pelo poeta Silvino Pirauá de Lima (1848 – 1913), cuja estrutura seguiu o esquema das décimas ABBAACDDC. Trata-se de uma variante do verso heroico que mantém as tônicas nas posições 6 e 10, e apresenta outra tônica na posição 3.

¹⁸ Autor de algumas obras, como “Aventuras de Justino no reino de sete quartos”; “Aparecimento de Padre Cícero na Ucrânia com o nome de Padre Antônio”; “A cheia de 48 e Discussão dum Fiscal com uma Fateira”.

¹⁹ Desta feita, na descrição dos versos vemos: 1. Chegada de Manoel Raymundo, sua identificação como “novo cantador” e seu encontro inicial com o público (versos 1 a 3), seguido do lançamento do desafio a Manoel Campina, identificado como um cantador que conhece “os termos da cantoria” (verso 4); 2. Chegada de Manoel Campina e o embate inicial, seguido do aceite do desafio (versos 4 a 6); 3. Definição do mote inicial do duelo por Raymundo, a partir da sentença “vamos discutir ciência” (verso 7); 4. Início da argumentação por Manoel Campina e definição do tema da primeira rodada de rimas: “o que é mitologia?” (verso 8); 5. Sequência de réplicas e tréplicas sobre mitologia clássica entre Raymundo e Campina (versos 9 a 26); 6. Diante do recuo de Campina, surge a anúnciação do novo tema para as rimas por Raymundo, a saber: o mapeamento das serras do Brasil (verso 27); 7. Nova sequência de réplicas e tréplicas entre Campina e Raymundo (versos 28 a 45); 8. Provação de Raymundo para que Campina sugira um tema (verso 45); 9. Buscando uma reviravolta, Campina provoca uma modulação na disputa ao indicar a mudança da métrica das rimas: das sextilhas, os cantadores devem partir para o martelo, isto é, os versos em décimas (versos 46-47); 9. Raymundo aceita o desafio, mas muda o tom ao iniciar uma série de ameaças à integridade física de Campina (versos 48 a 53); 10. Campina alega estar rouco, constipado e adoentado, por isso sugere adiar o duelo (verso 54); 11. Raymundo finaliza, rechaçando a imagem de Campina e enaltecendo sua condição de poeta mais experiente (versos 55 e 56). Moral da história: não desafie um cantador que você não conhece, ele pode ser mais experiente que você na arte do versejar.

²⁰ Artigo no prelo, consulta ao original gentilmente cedido pelo autor.