



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ANA MARIA DE CARVALHO

LITERATURA DE CORDEL: ENTRE VERSOS E RIMAS SOTÁDICOS E  
SACÂNICOS

BELÉM – PARÁ

2010

ANA MARIA DE CARVALHO

LITERATURA DE CORDEL: ENTRE VERSOS E RIMAS SOTÁDICOS E  
SACÂNICOS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do Grau de Mestre em Letras - Estudos Literários. Orientado pelo Prof<sup>o</sup> Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes (UFPA).

BELÉM – PARÁ

2010



**Serviço Público Federal**  
**Universidade Federal do Pará**  
**Instituto de Letras e Comunicação**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Dissertação intitulada “Literatura de cordel: entre versos e rimas sotádicos e sacânicos”, de autoria da mestranda Ana Maria de Carvalho, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes – FALE/UFPA - orientador

---

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes – UNAMA

---

Profª Dra. Maria do Perpetuo Socorro Galvão Simões – FALE/UFPA

Conceito: Excelente

---

Prof. Dr. Silvio Augusto de Oliveira Holanda  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
FALE/UFPA

Belém, 16 de março de 2010

À minha família pelo apoio incondicional.

Ao meu pai, Domingo T. Carvalho (*in  
memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por mais essa vitória.

Ao professor José Guilherme Fernandes pela orientação, ajuda e paciência.

Aos professores da banca de qualificação Ernani Chaves e Socorro Simões.

Ao grupo de estudo (Rotas do Mito) pelas tardes de elucubrações e risadas.

À minha turma do mestrado.

À minha mãe, Socorro e minhas irmãs Luzia, Teca, Tina e Beth.

À Dona Amparo e Hérika pela amizade.

À minha amiga Rosana pelas orações e incentivo.

Ao meu amigo Ozivan pelo apoio.

À minha amiga Moema e sua mãe Ana Cláudia pelo carinho e incentivo.

À minha amiga Livia e sua família por tudo.

À Roberta, Deuzélia e Diego pela ajuda, amizade e as viagens para Soure.

À minha amiga Narjara pelas tardes de cinema em sua casa que me ajudaram a relaxar.

À Thais por me socorrer sempre que precisei da biblioteca da Unama.

À Maria das Neves pela amizade e apoio.

À Valéria e Edwin, da biblioteca Átila Almeida, pela ajuda durante minha pesquisa e estadia em Campina Grande. Pessoas que não poderiam estar em um lugar mais certo, uma biblioteca de obras raras.

Aos amigos Nazide e Oscar [e os que vieram com eles Nena (Luís, Iasmin e Gustavo) Sabarico, Bola e Gilmar] que me ensinaram a ver o rio como uma rua e me acolheram em sua casa, em São Miguel do Pracuúba, todas as vezes que precisei descansar.

Ao CNPq pelo fomento de minha pesquisa.

A todos os professores do mestrado.

Ao pessoal da secretária do mestrado Eduardo Brito e de modo especial à Laurenice Guedes, que nos deu muito apoio no início.

À Regina auxiliar da biblioteca do mestrado pela atenção sempre dada.

Ao poeta Juraci Siqueira pela atenção.

A todos os cordelistas que construíram esse universo de versos e rimas “sacânicas”.

Para rir à vontade e zombar de todos e de si mesmo, o poeta cria formidáveis histórias mentirosas [...] todo um repertório de anedotas maliciosas e debochadas que os poetas batizam, sem perífrase tímida, de histórias de safadeza ou putaria. (Idelette Muzart-Fonseca dos Santos)

## RESUMO

Em geral, as classificações temáticas dos cordéis são para fins didáticos, distribuindo-se em blocos que podem ser temáticos ou baseados na sua estrutura. Ao pesquisar sobre elas encontrei classificações temáticas sobre: religião, cangaço, amor etc. Na obra de Alves Sobrinho (2003) dentre as temáticas citadas por ele, chamo atenção para a temática da depravação, definida como aquela que trata de assuntos obscenos e imorais. Essa mesma temática é denominada por Salles (2003) de sotádica, ou seja, produções que apresentam um conteúdo que foge à regra da moral e dos bons costumes. Esse tipo de cordel teve seu auge na década de 50, no Nordeste e atualmente no Pará um dos seus representantes é o poeta Antonio Juraci Siqueira. O objetivo desse trabalho é analisar esses cordéis e lê-los como um texto cultural, capaz de dizer algo além da sacanagem. Assim, é importante comentar a relação que há entre riso e sexualidade a partir da temática sotádica. A discussão apresentará os pressupostos teóricos baseados em Bergson (2007), Foucault (1977), Propp (1992), Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006).

Palavras-chave: cordel, sotádico, riso e sexualidade.

## **ABSTRACT**

In general, the thematic classifications of Cordel attend educational purposes, arranged in groups which can be thematic or structure based. During the research I found thematic classifications about: religion, banditry, love etc. In the work of Alves Sobrinho (2003), among the issues cited by him, I highlight the issue of depravity, defined as that which is obscene and immoral. That same theme is called sotadic by Salles (2003), that is, productions whose contents do not follow the rules of morals and morality. This type of Cordel reached its culmination in the 50s, in the Northeast of Brazil. Currently, in the state of Para, one of its representatives is the poet Antonio Juraci Siqueira. This study aims to analyze this type of Cordel and read them as a cultural text, which is able to say something more than dirtiness. Thus, it is important to mention the relationship between laughter and sexuality which arises from the sotadic theme. The discussion will present the theoretical assumptions based on Bergson (2007), Foucault (1977), Propp (1992), Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006).

Keywords: Cordel, sotadic, laugh and sexuality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: por que cordel sotádico?</b> .....	09
<b>1 – RISO E SEXUALIDADE</b> .....	14
<b>2 – E QUANDO A SEXUALIDADE VIROU SACANAGEM</b> (ou as raízes do cordel fincadas na cultura popular).....	34
<b>3 – CORDEL: conceito, histórico e natureza</b> .....	50
3.1 – Versos sotádicos.....	59
<b>4 – VERSOS SACÂNICOS: o revelar das entrelinhas</b> .....	70
4.1 – Folheto “Brasil 500 ânus”.....	75
4.2 – Folheto “Cabuca do rabo grande”.....	81
4.3 – Folheto “O enrabado do deserto”.....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	96
<b>Anexos</b> .....	99

## Introdução

### Por que cordel sotádico?

Os folhetos de cordéis<sup>1</sup> fazem parte da minha vida desde muito cedo, foi através deles que aprendi a ler. Comecei a ouvir minha mãe lê-los no terreiro para meu pai e os trabalhadores da fazenda em que morávamos no interior do Maranhão.

A temática desta dissertação<sup>2</sup>, além da experiência pessoal, é proveniente do meu trabalho de conclusão de curso, no qual trabalhei o processo de criação e re-criação do cordel na região Norte, levando em consideração a influência nordestina. Nesse trabalho, o TCC, foi possível observar a narrativa como meio de troca cultural entre nordestinos e nortistas, visto que as narrativas, de modo geral, e as narrativas presentes nos cordéis, em particular, refletem as relações sociais, os costumes e as tradições das comunidades.

Ao pesquisar, acerca da classificação temática dos folhetos, observei que não há uma uniformidade entre os pesquisadores, cada um, à sua maneira, elabora uma classificação, talvez porque há uma infinidade de assuntos que são abordados nos folhetos. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), quando elenca as sete principais classificações datadas entre 1955 e 1976, afirma que essas classificações são feitas com base nas dicotomias: passado e presente, criação e tradição.

Alves Sobrinho (2003), por exemplo, apresenta dezenove temáticas. Ressalto que essas classificações são para fins didáticos, não sendo, portanto, fechadas. Dentre as diversas temáticas apontadas na obra de Alves Sobrinho (2003), a que mais me chamou atenção foi a temática da “depravação”, assim chamada por ele. Para o autor essa temática pode ser definida como aquela que trata de assuntos obscenos, imorais. O meu interesse em estudar essa temática decorre do fato dela não ser muito estudada na academia e ser vista, às vezes, com preconceito.

---

<sup>1</sup> No decorrer desse trabalho também me reportarei aos cordéis pelas denominações: folheto, folheto de cordel e deixo claro que quando faço isso não estou me referindo apenas aos cordéis que possuem entre 08 e 16 páginas, mas ao cordel de modo geral.

<sup>2</sup> A formatação desse trabalho segue a orientação encontrada na obra *Manual para Normalização de Publicações Técnicas-Científicas* (2009), de Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos, publicado pela UFMG. As notas de rodapés serão usadas para explicações e referência das citações diretas. Com relação à construção textual, ainda que a academia use a terceira pessoa, eu opto pela primeira porque estou no discurso.

Essa mesma temática é denominada, por Salles (2003), de sotádica, e corresponde a produções que apresentam um conteúdo que foge à regra da moral e dos “bons” costumes. Alguns autores, como Mário Souto Maior (s/d), defendem que essa temática é mais recorrente na oralidade, por exemplo, no repente, podendo aparecer também na glosa, composição poética com estrofes de sete sílabas de dez pés, que obedece a um mote<sup>3</sup> de um ou mais pés. Com relação à autoria desses textos havia certa precaução por parte dos cordelistas, devido à censura, por isso alguns usavam pseudônimos ou deixavam no anonimato suas produções, o que dificulta encontrar e ligar esses textos a seus respectivos autores.

Liêdo Maranhão de Souza (1976) classifica esse tipo de cordel como de “safadeza ou putaria” e a seu respeito diz que eles floresceram na década de cinqüenta, desaparecendo depois em função da censura e do combate empreendido pelos poetas que eram contra a produção desse tipo de folheto, esse combate foi comandado por Rodolfo Coelho Cavalcante, na época presidente da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros.

Embora exista a dificuldade de encontrar esses cordéis, principalmente os mais antigos, ainda é possível encontrar cordéis que versam sobre essa temática sotádica. Salles (2003) aponta alguns cordelistas: Francisco Nunes Brasil (o Rouxinol de Palmeira), Manuel Neném, Lourival Bandeira e José Costa Leite, autor do folheto “Discussão de um solteiro com um rapaz xifrado”. O autor menciona também os folhetos: “A mulher na rifa” e “O roto na porta do nu”, ambos publicados pela Guajarina, tipografia paraense de Francisco Rodrigues Lopes. A respeito da autoria do primeiro folheto, o autor diz ser talvez de Leandro Gomes de Barros. No Pará, na produção de cordéis sotádicos, Salles (2003) destaca Antonio Juraci Siqueira.<sup>4</sup>

Abro um parêntese para fazer um esclarecimento a respeito do cordel, citado acima, “O roto na porta do nu”, apontado por Salles, em *Literatura Sotádica Popular* (2003). Em minha pesquisa encontrei esse cordel na biblioteca Átila Almeida<sup>5</sup>, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), localizada em Campina

---

<sup>3</sup> Frase metrificada apresentada em até quatro pés de sete ou dez sílabas. (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 50)

<sup>4</sup> Antonio Juraci Siqueira nasceu em Cajary, município de Afuá, no Pará. Reside em Belém desde 1976. É filiado a diversas entidades lítero-culturais, dentre elas: a União Brasileira de Trovadores, a Malta de Poetas Folhas & Ervas, a Academia Brasileira de Trova e o Centro Paraense de Estudos do Folclore. Além de escrever folhetos de cordel, é “oficineiro”, performista.

<sup>5</sup> Essa biblioteca é de obras raras, formada pelo acervo do Professor Átila Almeida e de seu pai Horácio Almeida. O acervo de cordel era do Professor Átila, possui quase dez mil cordéis.

Grande. O cordel apresenta autoria, que é de Leandro Gomes de Barros (cf. fig. 01); tem sete páginas, embora tenha esse título, seu conteúdo não é sotádico. Acredito que as informações desconstruídas, os equívocos de certas pesquisas aconteçam por conta da dificuldade de encontrar os folhetos, tendo em vista que eles circulavam por vários lugares e quase não havia acervos públicos, como temos hoje.

Muitos cordéis, como o citado acima, são considerados sotádicos apenas pelo título ou pela ilustração da capa, uma leitura mais atenta evitaria esses enganos. Outro ponto importante diz respeito à “pirataria”<sup>6</sup> de cordéis, que era muito freqüente, isso ocorria quando determinada tipografia publicava um cordel sem autorização do dono e por conta disso retirava o nome do autor.<sup>7</sup>

Entendo que o tema é relevante, uma vez que se trata de um assunto vivo e atual, mesmo sendo discriminado e considerado uma produção marginalizada, principalmente no que diz respeito à temática sotádica. Essa pesquisa, como já foi mencionada, começou na graduação. Para dar continuidade a ela ingressei no mestrado com o intuito de pesquisar sobre os cordéis que versam sobre essa temática.

Ao pesquisar tal assunto fiquei preocupada se ia conseguir convencer que se tratava de uma abordagem “séria” sobre a “sacanagem”, e que, talvez, estivesse trilhando um caminho perigoso. No entanto, descobri que muitos já tinham se debruçado sobre o assunto, pelo menos no campo da teoria e da análise de obras literárias. Com relação ao cordel sotádico, Salles (2003) diz que “embora alguns tenham penetrado nesse campo e reunido material abundante, quase nada, porém, foi divulgado”.<sup>8</sup> O autor afirma que há certa inibição diante desse tipo de folheto.

Dentre os trabalhos que tratam desse assunto, encontrei no acervo Vicente Salles, localizado no Museu da UFPA, o artigo de Mário Souto Maior intitulado “O sexo na literatura de cordel” (s/d). Nesse artigo o autor classifica esse tipo de cordel de pornoerótico e afirma que ele retrata a vitalidade da imaginação do

---

<sup>6</sup> Orígenes Lessa usa o termo contrafação em seu artigo “Poesia de cordel: ingênua ou mágica?”, publicado na Shell em Revista. Rio de Janeiro, n. 17. abril/maio 1970. p. 17-20.

<sup>7</sup> Em função da pirataria, em uma das edições do folheto “O cachorro dos mortos” encontra-se a seguinte advertência: “Com vistas aos Drs. chefes de polícia dos Estados do Pará e Ceará – Já se achava esse folheto em composição quando chegou ao meu conhecimento que em Belém do Pará, um indivíduo de nome Francisco Lopes [dono da Guajarina] e no Ceará um outro de nome Luiz da Costa Pinheiro, têm criminosamente feito imprimir e vender este e outros folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros, sem a menor auctorização da minha parte que sou legítimo dono de toda obra literária desse poeta. [...]” Pedro Baptista, Guarabira, agosto de 1919.

<sup>8</sup> SALLES, 2003, p.09.

poeta, além de ter um caráter humorístico. Pelo que foi possível observar, o autor não faz diferença entre folheto de gracejo e folheto sotádico.

Com relação à forma como esta dissertação está organizada, ela está dividida em quatro capítulos, além de introdução, considerações finais e anexos. No primeiro capítulo, intitulado “Riso e Sexualidade”, faço um apanhado teórico e histórico acerca do riso e da sexualidade, com base em alguns teóricos como Le Goff, Propp e Foucault. O objetivo desse capítulo é responder ao seguinte questionamento: como se constrói a relação riso e sexualidade no cordel sotádico?

O segundo capítulo, intitulado “E quando a sexualidade virou sacanagem? (ou as raízes do cordel fincadas na cultura popular)”, trata de verificar como é abordado esse assunto, que era tão proibido, mas que era feito, falado e escrito. E como esses textos eram recebidos e o que eles podem dizer sobre essa sociedade silenciada. Dentre os textos teóricos que darão apoio, temos os textos de Hunt e El Far.

O terceiro capítulo, denominado “Cordel: conceito, histórico e natureza”, é tecido com base no referencial teórico existente acerca do cordel, dentre eles os trabalhos de Ruth Terra, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e Márcia Abreu. Nesse capítulo, apresento o que já foi discutido sobre os cordéis sotádicos.

O quarto capítulo, denominado “Versos sacânicos: o revelar das entrelinhas”, trata sobre os cordéis sacânicos de Juraci Siqueira. A análise proposta é estilística, com base no trabalho de Carlos Reis (1981); quero deixar claro que o mais importante nessa análise é observar como o poeta popular, ao construir seu texto, interpreta seu universo. De modo geral, esse trabalho objetiva responder ao seguinte questionamento: o cordel sotádico seria, para além do gracejo, um texto cultural?

Posso dizer que o trabalho está pronto, mas não acabado, ainda há muito que pesquisar sobre esse assunto. E como disse o poeta, na última estrofe do cordel “O cachorro dos mortos”:

Leitor não levantei falso

Escrevi apenas o que se deu [...]

A quem for ler este trabalho, boa leitura.

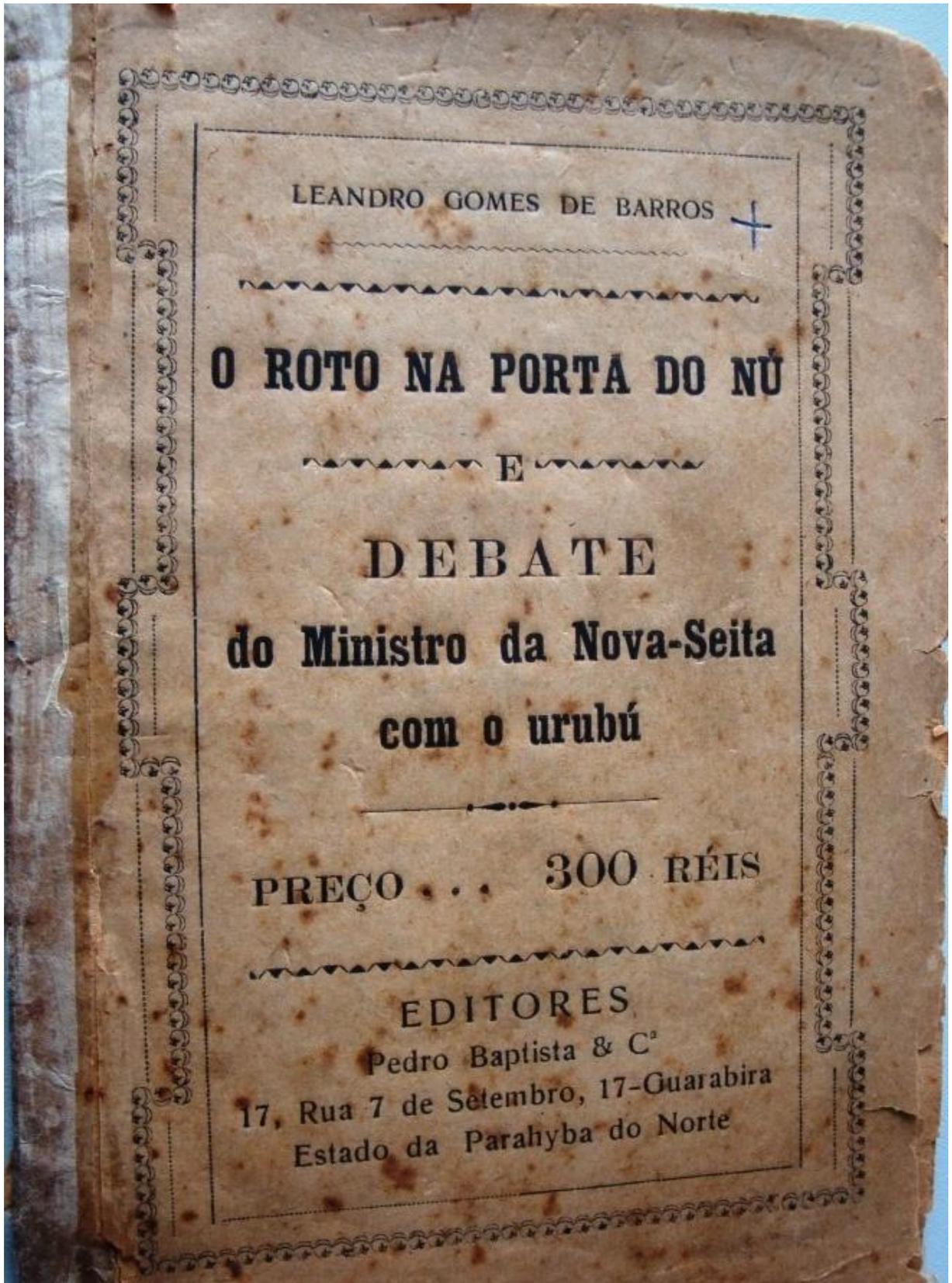


Figura 01 – Capa do folheto “O roto na porta do nu”, de Leandro Gomes de Barros. Neste mesmo folheto há também “Debate do ministro da nova-seita com o urubu”.

## 1 - Riso e sexualidade

Do riso eu disse: Tolice. E da alegria: Para que serve? (Eclesiastes 2, 2)

O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo. (FOUCAULT, 1977, p. 36)

Não é de hoje que se discute o assunto. Como se sabe, a discussão sobre o riso foi assunto dos diálogos de Platão, há menção, por exemplo, em *Filebo*. Nesse diálogo, o debate é entre Sócrates, Protarco e Filebo. A base da discussão é a escolha entre o prazer e a sabedoria, qual deles seria o mais acertado. Sócrates norteia a discussão a partir da seguinte afirmação feita por Filebo, esse “afirma [...] para todos os seres animados, o bem consiste no prazer e no deleite, e tudo mais do mesmo gênero”.<sup>9</sup> Embora a temática do riso nesse diálogo só apareça quase no final, cito-o porque de certa forma o assunto discutido vai aparecer em outros textos teóricos sobre o riso (no texto de Bergson, de Propp), de forma direta ou indireta, ao longo dos séculos<sup>10</sup>.

Outro que trata do riso é Aristóteles. Ele aponta o riso como um apanágio próprio do homem, é dele a assertiva “o homem é o único animal que pode rir”<sup>11</sup> e essa afirmação é citada nos textos de Bergson, por exemplo. Seria dele o suposto livro II da *Poética*, que falaria acerca da comédia, pivô das discussões e dos crimes presentes no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

A sexualidade é o “calcanhar de Aquiles” do Cristianismo: como estabelecer limites sem prejudicar a reprodução humana? Como evitar que o corpo seja profanado? São muitas as perguntas em torno da sexualidade. Por isso, é necessário desenvolver mecanismos de controle e repressão, é preciso estabelecer limites de tolerância. Se o riso não é aceito porque deforma o rosto, a sexualidade

<sup>9</sup> PLATÃO, 1974, p. 105.

<sup>10</sup> Ressalto que as discussões feitas nesse trabalho não são estritamente filosóficas, no entanto faz-se necessário uma vez que esses textos são as bases de outras teorias, como: literárias, históricas e psicológicas.

<sup>11</sup> Segundo Alberti não há nenhuma teoria específica do riso formulada por Aristóteles, há uma definição de cômico na *Poética* e essa outra concepção: “[...] o homem é o único animal que ri, diz Aristóteles em *As partes dos animais*”. (ALBERTI, 2002, p. 45.)

leva o corpo à luxúria. Dessa forma, ambos têm que ser domesticados e suas manifestações vigiadas.

A origem do riso, a busca por respostas a perguntas, como “Por que rimos? O que é o riso? O que é comicidade?” já rendeu muitas pesquisas no campo filosófico e no literário. Algumas pesquisas se completam, outras se excluem. Nesse capítulo, farei um apanhado de algumas dessas pesquisas, trabalhos feitos na segunda metade do século XIX e XX. Também não tecerei nenhum tratado acerca do que é comicidade, nem atribuirei juízo de valor a tais produções. O meu interesse, neste capítulo, está em responder ao seguinte questionamento: como se constrói a relação riso e sexualidade nos cordéis sotádicos?

É importante apontar e discutir alguns pressupostos teóricos sobre o assunto, pontuando o que já foi dito, para posteriormente observar, no objeto de estudo, se há uma relação com o que foi apresentado, pois acredito que a análise dos textos possa falar por si só; no entanto, é importante esse olhar pelo texto teórico, assim se evita cair no círculo vicioso das repetições.

Com relação à sexualidade, é importante entender, se possível, como e quando ela virou um tabu, um assunto proibido. Ressalto que essa tarefa seria viável se soubesse quando a sexualidade foi livre um dia. Como não é possível tal exatidão, deve-se levar em consideração o contexto histórico em que estas discussões estão inseridas, para depois discutir como ela se configura no texto literário.

No que diz respeito ao cordel, deve-se observar como esse assunto é trabalhado, tendo em vista o contexto sócio-cultural, a principio, da região Nordeste, por exemplo, pois é sabido que esses folhetos não narravam apenas as aventuras de jagunços, vaqueiros destemidos, mulheres em defesa da sua honra e histórias de reinos distantes. Nessa terra, de “cabra macho”, há também prostituição, homossexualismo, adultério e afins; agora, como já foi mencionado, vou elencar as hipóteses que possam elucidar a questão que norteia este capítulo.

Os textos teóricos usados acerca da comicidade e do riso são de Baudelaire, Bergson, Bakhtin, Propp, Le Goff e Verena Alberti<sup>12</sup>. É evidente que há posições divergentes entre esses autores no que diz respeito às suas discussões.

---

<sup>12</sup> O texto de Verena Alberti é uma apresentação das teorias sobre o riso desde a antiguidade. Não é um texto teórico, porém ele é relevante como ferramenta de leitura e compreensão dos textos teóricos usados nesse trabalho.

Baudelaire, em seu ensaio intitulado “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas” (1855)<sup>13</sup>, põe o riso no campo do satânico em oposição ao divino; Bergson, em seu livro *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1900)<sup>14</sup>, fala como se fosse o primeiro a tentar descobrir a origem do riso; Propp, em seu livro *Comicidade e riso* (1976), pouco concorda com Bergson; Le Goff e Truong (2006), ao discutirem sobre a história do corpo, falam da importância de se levar o riso a sério e entendê-lo dentro de uma perspectiva cultural; e Alberti (1999) faz um apanhado de alguns textos que falam sobre o riso, mostrando os pontos positivos e falhos dessas teorias (não me ateei a essa discussão, pois não é esse o objetivo do trabalho). Querelas à parte, é hora de observar o que há de comum entre essas discussões e no que elas podem contribuir para este trabalho.

O século XIX teve muitas contribuições acerca dos estudos sobre o riso, e dentre essas contribuições apresento a de Baudelaire e de Bergson, o primeiro poeta francês e o segundo filósofo que discutiu o riso, levando em consideração seu caráter humano e denegridor.

Baudelaire (2008) apresenta o riso como sendo satânico, o que torna, na visão do autor, o riso essencialmente humano, trazendo em si uma contrariedade que reside em uma grandeza infinita e uma miséria infinita, a primeira em relação aos animais e a segunda em relação ao que ele denominou Ser absoluto<sup>15</sup>. E a liberação do riso é resultante do choque entre esses dois infinitos. Ele ainda afirma que o cômico, o riso, está no ridente e não no objeto do riso.

Essa dualidade do riso decorre, em parte, da discussão teológica a respeito de Jesus, se ele rira ou não, pois não há menção na Bíblia sobre isso. O riso seria um dos aspectos distintivos do homem com relação a Deus. Essa discussão também aparece no romance *O nome da rosa* (1983)<sup>16</sup>, por exemplo, no diálogo sobre o caráter lícito do riso entre Guilherme de Baskerville e o monge Jorge. Este, com base no argumento do não-riso de Jesus, combate o riso e o condena como algo diabólico, aquele, indiretamente relembra *Eclesiastes*, o versículo citado na epígrafe desse capítulo, no que se refere à tolice, mas afirma que nesse mesmo livro é possível conceber um riso silencioso e sereno.

---

<sup>13</sup> Cito a data da primeira edição, neste capítulo, como foi solicitado pela banca de qualificação, todavia no decorrer da dissertação farei referência ao ano da edição lida para este trabalho.

<sup>14</sup> Os ensaios que compõem esses livros foram publicados na Revista Paris em 1899 e reunidos em livro em 1900.

<sup>15</sup> De acordo com o texto esse Ser absoluto seria o que entendemos por Deus.

<sup>16</sup> ECO, Umberto. *O nome da rosa*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Alberti (2002), ao falar do riso nos textos teológicos, diz que na Antiguidade o riso não se constituía como um traço distintivo entre os homens e os deuses. Estes, como aqueles, riam. No entanto, a autora afirma que:

[...] tanto o riso quanto o risível eram passíveis de condenação, na medida em que nos afastavam, não do Deus cristão [...], mas do filósofo tal como Platão o concebia. Nesta visão o riso, visto como uma fraqueza humana, não servia de instrumento para as atividades do pensamento, se o Deus cristão não ria, o sábio também não.<sup>1718</sup>

Com relação à superioridade, Baudelaire (2008) nos diz que “o riso vem da idéia de sua própria superioridade”<sup>19</sup>, ou seja, uma superioridade inerente ao próprio riso. Ao justificar porque rimos de alguém que cai, ele afirma existir um certo orgulho do ridente, uma certa superioridade que o leva a pensar “eu não caio, eu ando direito”. Esse exemplo é recorrente em outros textos sobre o riso, como nos ensaios de Bergson. Essa discussão sobre o riso zombador também já era feita no diálogo de Platão, mencionado na citação anterior; observe:

Logo, sempre que rimos do ridículo dos amigos, diz nosso argumento que ao misturarmos o prazer com a dor, pois há muito já admitimos que a inveja é dor da alma, e o riso, prazer, vindo ambos a reunir-se na presente conjuntura.<sup>20</sup>

O autor divide o cômico em duas categorias: o cômico significativo e o cômico absoluto, essa última é a denominação dada para o grotesco. O primeiro para ele seria uma imitação contrária ao grotesco<sup>21</sup>, que seria uma criação. “Do ponto de vista artístico [...] o cômico é uma imitação mesclada de uma curta

---

<sup>17</sup> ALBERTI, 2002, p. 69.

<sup>18</sup> Esse trecho relembra Sócrates, no diálogo Filebo, ao responder para Protarco, sobre a escolha entre o prazer e a sabedoria. Observe o que ele diz: “[...] quem escolher viver segundo a razão e a sabedoria não sentirá prazer, nem muito nem pouco”. (PLATÃO, 1974, p. 133)

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, 2008, p. 40.

<sup>20</sup> PLATÃO, 1974, p. 158.

<sup>21</sup> O termo grotesco utilizado por Baudelaire (2008) aparece no livro de Bakhtin, *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996). Nesse trabalho Bakhtin acrescenta ao termo grotesco a palavra realismo, sobre esse “realismo grotesco” do qual ele fala discutirei mais a frente.

faculdade criadora, quer dizer, de uma idealidade artística”.<sup>22</sup> Diante do cômico e do grotesco, o riso é resultado de causas diferentes: no cômico a causa do riso é o orgulho e no grotesco “o riso é expressão da idéia de superioridade, não mais do homem, mas do homem sobre a natureza”.<sup>23</sup>

Antes de adentrar a discussão sobre o grotesco, é importante esclarecer a etimologia desse termo. Essa palavra é derivada do termo italiano *grotto*, que significa gruta ou pequena caverna. Seu uso data do século XV<sup>24</sup>, quando descobriram por meio de escavações na Itália, precisamente em Roma, pinturas e estátuas que apresentavam metamorfoses, uma fusão entre animais e vegetais, humanos e animais. Depois ela ganhou mais amplitude, na medida em que deixou de designar apenas aquele tipo de arte e passou a ser usada em outras áreas de conhecimento, como a literatura, sendo mais trabalhado, por exemplo, no Romantismo. Para Bakhtin (1993), esse tipo de arte já existia desde a Antiguidade. No entanto, seu apogeu só ocorre no Renascimento, momento em que surge o termo grotesco, decorrente da situação citada acima, tendo no Romantismo suas características atenuadas.

A idéia de grotesco como cômico absoluto está ligada à oposição do riso ao sublime, ao belo, o que em parte levou o riso a ser visto pela ótica da estética, entre os séculos XVIII e XIX. A respeito de suas características, pode-se apontar a liberdade de criação como um traço marcante no processo de “metamorfose” desencadeado nas produções grotescas.

Ressalta-se que esses textos, de Baudelaire e de Bergson, que serão discutidos mais à frente, de modo geral, apresentam em seus argumentos aquilo que, segundo Alberti (2002), “durante muito tempo, saber o que é o riso foi desvendar os mistérios de uma faculdade humana marcada pela superioridade em relação aos animais e pela inferioridade em relação a Deus”.<sup>25</sup>

Bergson (2007), em seu livro,<sup>26</sup> que é bastante criticado, e ao mesmo tempo muito citado por quem pesquisa sobre o riso, trata do riso provocado pela comicidade, aquele que para ele seria uma espécie de castigo para o que é cômico.

---

<sup>22</sup> BAUDELAIRE, 2008, p. 47.

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, 2008, p. 47.

<sup>24</sup> Há textos, como o artigo de Valério Medeiros, “O grotesco em Baudelaire”, que citam o século XVI como período de início do uso do termo grotesco.

<sup>25</sup> ALBERTI, 2002, p. 40.

<sup>26</sup> Sobre o trabalho de Bergson, Le Goff, no ensaio “O riso na Idade Média”, diz o seguinte: “[...] Eu diria até mesmo que este é o único ponto [o riso como uma prática social] interessante abordado por Bergson em seu estudo sobre o riso, sendo o restante uma grande decepção”. (In: *Uma história cultural do humor*, (2000), p. 65.

E a comicidade seria aquilo que foge ao dito normal — entenda normal no sentido de estar dentro dos padrões do que é aceitável pela sociedade —, que quebra com o comportamento aceito pela maioria.

A comicidade pode estar em situações performáticas, na caricatura e em outras situações que retratem ações humanas. A esse respeito Bergson (2007) afirma que há uma relação intrínseca entre a comicidade e o humano. Para o autor “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”<sup>27</sup>. O autor ainda diz que:

[...] Vários [filósofos] definiram o homem como ‘um animal que sabe rir’. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.<sup>28</sup>

Nesse sentido, a capacidade de rir e de fazer rir do homem está ligada ao fato de que as situações risíveis o são por apresentar algo de humano. Assim, sempre que rimos de algo é porque surpreendemos “nele uma atitude humana ou uma expressão humana”.<sup>29</sup> Na citação acima, embora o autor não o cite, há nas entrelinhas o ponto de vista de Aristóteles de o riso ser próprio do homem.

A esse respeito, Propp (1992) também afirma essa relação existente entre a comicidade e o homem, ao dizer que:

[...] A observação de que somente o homem ou aquilo que o lembra podem ser ridículos, devemos acrescentar mais uma: apenas o homem pode rir. [...] Para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral [...] Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação mental. De tudo isso os animais não são capazes [...]<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> BERGSON, 2007, p. 12.

<sup>28</sup> BERGSON, 2007, p. 03.

<sup>29</sup> BERGSON, 2007, p. 03.

<sup>30</sup> PROPP, 1992, p. 29.

Destarte, é possível dizer, em princípio, que o gracejo, presente nos cordéis sotádicos, gera o riso por apresentar situações humanas. É um produto feito pelo homem para outros rirem, são situações que em um dado momento poderiam ser vexatórias ou o são. Neste caso, aponta-se para outra observação feita por Bergson (2007), que para rir far-se-á necessário uma certa dose de indiferença, ficarmos alheios momentaneamente a qualquer sentimento que nutrimos pelos outros. “Portanto para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração”.<sup>31</sup>

Outro ponto importante abordado por Bergson (2007) é o aspecto coletivo do riso. Esse é o ponto mais aceito de sua teoria, principalmente pelos autores que acreditam que o riso tem uma história, como Le Goff. Para Bergson (2007), o “nosso riso é sempre o riso de um grupo”,<sup>32</sup> porém para rirmos juntos é necessário ser participante de tal grupo, ter vivido tal situação. Uma piada antiga nem sempre gera o riso, porque quem ouve é indiferente ao contexto em que ela foi criada, o que reforça a idéia do riso como um fenômeno cultural e se é cultural é possível olhar os cordéis sotádicos, também, como um texto cultural.

A afirmação de Bergson (2007) de que o riso sempre “pertence” a um grupo, chama a atenção para um diferencial, a possibilidade de o riso ser um fato social. Neste sentido, é também um ato cultural, tendo em vista que a cultura, a grosso modo, pode ser definida como tudo aquilo que o homem faz, cria para intervir na natureza.

Desta forma, o riso deve ser discutido não como algo à margem da sociedade, mas como fio condutor de uma argumentação acerca do sério, do oficial, de uma crítica ao posicionamento moral defendido pelo clero e pelo Estado. Os textos cômicos, ao mesmo tempo em que fazem rir, também escancaram a verdade velada pelos padrões morais e argumentam a favor ou contra essa “verdade”.

Ainda sobre o riso, Bergson (2007) diz que é um gesto social emitido pela sociedade quando um dos seus membros se torna ou faz algo excêntrico inspirado. Aliado a isso há o medo do ridículo inspirado pelo riso, o qual revela seu caráter repressor. Nesse sentido, na visão do autor, o riso pode ser entendido como um meio de aperfeiçoamento de certos atos ridículos. Esse tipo de riso é classificado

---

<sup>31</sup> BERGSON, 2007, p. 04.

<sup>32</sup> BERGSON, 2007, p. 05.

por Propp (1992) como o “riso zombeteiro”, e para ele há outros tipos de riso que não são repressivos, dentre eles: o riso bom, o riso alegre.

No século XX, temos as contribuições de Bakhtin (1965) e Propp (1976). As argumentações de Propp, de certa forma, já foram citadas no decorrer deste capítulo, mas destacarei outros pontos relevantes de sua obra. No que diz respeito ao ponto de vista de Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), é relevante para este trabalho porque o autor tece um breve histórico do riso e como este é visto pela “grande literatura”.

Bakhtin (1993), ao analisar a obra de Rabelais, faz um paralelo com a história do riso, tendo em vista que, para ele, tanto a obra desse autor como o riso têm como base a cultura popular e são constituídos de uma linguagem carnavalesca. Para o autor, o carnaval tem uma linguagem própria, que está presente em todo repertório do carnaval, em suas formas e seus símbolos. Representa a liberdade de criação dessa manifestação, onde tudo podia ser dito, e as obscenidades, tão comuns nesse universo, não tinham um tom apenas depreciativo que têm hoje.

O autor apresenta um panorama sobre o riso na Idade Média, no Renascimento e nos dois séculos posteriores (essa periodização é criticada por Le Goff). Nesse contexto, Rabelais é apontado como porta-voz do riso carnavalesco e, sobre esse riso, Bakhtin (1993) afirma o seguinte:

[...] É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...]; todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas [...], o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.<sup>33</sup>

Essa alegria não era só durante o carnaval, ela era comum em outras manifestações festivas, a festa do asno e a festa dos loucos, por exemplo. Para o

---

<sup>33</sup> BAKHTIN, 1993, p. 10.

autor, durante muito tempo o riso foi “desenfreado”, fazia parte tanto dos eventos oficiais (religiosos<sup>34</sup>: o “riso pascal” e o “riso de Natal”), como dos não-oficiais. No entanto, posteriormente, com o surgimento do regime de classes e do Estado, não há direitos iguais para o sério e o não-sério: o riso torna-se, então, não-oficial. Faz-se necessário dizer que “o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas sociais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso [...]”.<sup>35</sup>

Outro ponto relevante sobre o riso carnavalesco está presente nos termos “amortalhar” e “ressuscitar”, mencionados na citação, ambos remetem à morte e a um renascer simultâneo, os quais são cruciais para uma melhor compreensão do realismo grotesco, mas sobre isso falarei mais à frente.

Agora faço menção à diferenciação feita por Bakhtin (1993) entre o riso no Renascimento e o riso nos séculos XVII e XVIII. Essa diferença, para o autor, marca uma descontinuidade na história do riso, uma vez que no Renascimento (século XV e XVI) o riso tinha um caráter positivo, enquanto que nos séculos posteriores ele passa a ser visto de forma negativa. Observe o que é dito sobre essa diferença, ressaltando que essa era visão de cada época, apenas apontada pelo autor, no Renascimento:

[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.<sup>36</sup>

e nos séculos XVII e XVIII:

---

<sup>34</sup> Conforme Bakhtin (1993, p. 68), “[...] a tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa [...]”. Era uma forma de compensar os paroquianos pelo longo período de jejum e abstinência, era o chamado *risus pachalis*.

<sup>35</sup> BAKHTIN, 1993, p. 63.

<sup>36</sup> BAKHTIN, 1993, p. 57.

[...] o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referi-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida dos indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; [...] De uma maneira pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso.<sup>37</sup>

Pode-se observar que no Renascimento o riso “[...] é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, [...]”<sup>38</sup> e que somente ele pode acessar os aspectos importantes do mundo; o riso é um porta-voz, nesse sentido, de compreensão do mundo. Já nos outros séculos citados, o riso passa a ser visto como algo baixo, negativo, incapaz de dizer sobre a história e o homem. É um castigo para os indivíduos corrompidos, concepção recorrente na teoria de Bergson, escrita no final do século XIX.<sup>39</sup>

Embora o autor se limite a esses dois períodos, fica explícito que Bakhtin expõe uma ruptura na maneira de conceber o riso, o que eu observo é que essas concepções — boa ou má, alto ou baixo, oficial ou não-oficial — são recorrentes, independente do período, e dependente da ótica em que ele é observado. Isso vem a ser provado pela própria visão do riso na Idade Média, exposta pelo autor, visão que se assemelha à defendida nos séculos XVII e XVIII. Então, essa descontinuidade pode ser considerada em relação a quê? Não se sabe ao certo em que época o riso era extremamente valorizado, cada pesquisa apresentada diz uma coisa. Em um dado período ele era valorizado pela Igreja, em outro ele é banido por ela, e assim vai.

Passo agora ao “realismo grotesco”, definido por Bakhtin como um “[...] tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas suas manifestações”.<sup>40</sup> O caráter de negação e afirmação, de amortilhar e ressuscitar do

<sup>37</sup> BAKHTIN, 1993, p. 57-58.

<sup>38</sup> BAKHTIN, 1993, p. 57

<sup>39</sup> Relembro que não é só nesses séculos (XVII e XVIII) que o riso é excluído do lado oficial, antes e depois já há recorrência dessa forma de concepção do riso.

<sup>40</sup> BAKHTIN, 1993, p. 27.

riso carnavalesco, toda essa ambivalência expressa o conceito de realismo grotesco usado pelo autor. Nesse riso ambivalente está a força motriz do grotesco e sua capacidade de dizer sobre o mundo:

No realismo grotesco (i.e., no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.<sup>41</sup>

As imagens que compõem esse sistema e que retratam o princípio material e corporal formam um tipo peculiar de ligação entre a terra e o corpo, simbolizando um rebaixamento, que diz sobre uma comunhão entre o ventre da terra e do corpo, morrendo e renascendo. Ao mesmo tempo em que o contato com a terra, o baixo, pode degradar, pode também significar um renascer. Diante disso, há uma ênfase nas imagens que expõem orifícios, que podem ser lidos como canais de comunicação entre o corpo e o mundo exterior; são elas: a boca aberta, os órgãos genitais, nariz, etc.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.<sup>42</sup>

Pode-se dizer que as imagens grotescas representam a vida em todos os seus estágios. A metamorfose incompleta, de que fala o autor, nos diz sobre a incompletude do corpo enquanto criador e criatura. Quanto ao “[...] riso popular que

---

<sup>41</sup> BAKHTIN, 1993, p. 17.

<sup>42</sup> BAKHTIN, 1993, p. 21-22.

organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa”.<sup>43</sup>

Na produção literária parece ocorrer o mesmo processo de descontinuidade apontado pelo autor, ao referir-se à história do riso, no período de tempo analisado. No Renascimento, o riso na literatura tinha um caráter positivo e estava nas grandes obras, o que vem a ser comprovado na citação abaixo; e nos séculos posteriores as obras ganham um tom sério e o cômico grotesco passa a aparecer nos gêneros considerados inferiores, dentre eles: comédia, sátira e fábula.

[...] durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e alegre [...], separou-se das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.<sup>44</sup>

Com relação ao *Decameron*, essa obra foi bastante adaptada pelos cordelistas. Sobre essas adaptações será feita uma discussão mais ampla no terceiro capítulo.

Dando continuidade à discussão acerca do riso, volto a mencionar o ponto de vista de Propp (1992). Este, em seus argumentos sobre vários tipos de risos, afirma ser possível um riso bom, sem ser necessário ficar alheio ao sofrimento do outro, e critica Bergson. Veja o que ele diz:

Há estudiosos que negam a possibilidade de um riso bom, Bergson, por exemplo, diz. ‘Aquilo que é cômico, para que sua ação plena se manifeste, requer como que uma rápida anestesia do coração’. Isso quer dizer que só se pode rir tornando-se, ao menos por um momento, cruel e insensível às desgraças alheias.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> BAKHTIN, 1993, P. 18.

<sup>44</sup> BAKHTIN, 1993, p. 62.

<sup>45</sup> PROPP, 1992, p. 156.

Para Propp (1992), essa afirmação só serve para o riso de zombaria, não é aplicável aos outros tipos de riso propostos por ele. Bergson (2007), por sua vez, não diz que temos que ser cruéis, o que ele afirma é que é difícil rir quando nos apiedamos de alguém. Para rir é necessário, por alguns instantes, um afastamento dos fatos, tornar-se um espectador indiferente. Na minha concepção, não acredito que isto me faça uma pessoa cruel.

Propp (1992), ao discutir sobre quem ri e quem não ri, corrobora com a assertiva de o riso ser um ato cultural, pertencente a um grupo, quando diz que “a causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido do humor e do cômico<sup>46</sup>, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”.<sup>47</sup>

Abro um parêntese para comentar um ponto de vista importante e que contribuirá com essa discussão. Ao tratar do chiste, em *Formas Simples* (1976), Jolles afirma que essa forma, dependendo da época, pode ser elevada ou popular, aqui o que interessa, nesse trabalho, é o seu caráter popular. Segundo o autor, quando o chiste é popular, é possível perceber as peculiaridades que distinguem o humor de um povo de outro, por exemplo: “o humor americano do humor inglês”, assim por diante, bem como o tempo de onde procede.

Outro ponto importante do chiste é seu aspecto zombeteiro, resultante da inconveniência, “[...] se o absurdo significa que a lógica filosófica é desfeita, a inconveniência significa o desenlace das regras prescritas pela moral prática, pelos bons costumes e pelas conveniências sociais”.<sup>48</sup> Essa inconveniência é gerada pelo jogo de palavras de duplo sentido, que tem por objetivo quebrar, momentaneamente, a inteligibilidade da linguagem, segundo o autor. Esse caráter zombeteiro vem corroborar, de certa forma, com as idéias de Propp (1992) sobre o riso zombador.

Mediante o exposto nos últimos parágrafos, é possível dizer que o riso está ligado aos costumes, é algo particular no sentido de compreensão por parte dos espectadores. Às vezes, para entender uma situação cômica, não basta ela ser cômica, é necessário entendermos porque algo se tornou cômico. Assim, a comicidade não seria exclusivamente universal, é também uma ação local e cultural.

---

<sup>46</sup> Para Peter Burkert, no ensaio “Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna” (2000), “[as piadas] são difíceis de traduzir de um período para o outro, assim como são difíceis de traduzir de uma cultura para outra. O que faz uma geração rir tem pouco efeito sobre a seguinte [...]”. (In: *Uma história cultural do humor*, p. 94)

<sup>47</sup> PROPP, 1992, p. 32.

<sup>48</sup> JOLLES, 1976, p. 208.

A esse respeito Le Goff (2000), no ensaio “O riso na Idade Média”, afirma que:

[...] o riso é um fenômeno cultural. De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco. [...] <sup>49</sup>

Tendo em vista seu caráter coletivo, o riso apresenta uma função social e só temos uma melhor compreensão dele se o colocarmos em seu meio, a sociedade, assim diz Bergson (2007). A idéia do riso como uma significação social, fato social, aponta para uma possível resposta ao questionamento norteador dessa dissertação — o cordel sotádico não seria, para além do gracejo, um texto cultural? E sendo ele um texto cultural, pergunto: o que diz esse texto enquanto manifestação cultural? O que ele representa na chamada cultura popular?

Em princípio, posso dizer que, entre o povo, ele sempre foi bem vindo. Se outrora quase não se ria sem permissão da Igreja, longe dela o riso era marcante nas festas pagãs, talvez até nas conversas entre famílias. Estabeleciam-se os espaços do riso onde sua manifestação era tolerada. Le Goff e Truong (2006) afirmam que na Idade Média “antes dos períodos de jejum, o riso atravessava os dias alegres das festas populares, festas dos Loucos, festa do Asno e outros carnavais e confusões”. <sup>50</sup>

Observar o riso como um texto é tentar compreender o que é velado por trás da simples manifestação do que não pode ser dito, é tentar descobrir a possível crítica às convenções, aos paradigmas impostos na maioria das vezes. É a possibilidade de ler o sério no não-sério, parafraseando o personagem Guilherme de Baskerville seria ler o risível na verdade e rir dela.

É necessário entender de que forma isto acontece, que lugar é relegado a esse tipo de texto na sociedade e se ele desempenha alguma função nela. No que

---

<sup>49</sup> LE GOFF, 2000, p. 65.

<sup>50</sup> LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 79.

diz respeito aos cordéis sotádicos, talvez seja possível rever a assertiva de Propp (1992) quando nega a comicidade pornográfica<sup>51</sup>. Ele afirma que o que há de cômico é suscitado pelo que ele chamou de “semi-indecência”<sup>52</sup>. Seria possível encontrar essa semi-indecência nos cordéis sotádicos? Só saberemos mais a frente.

No pensamento moderno, já não interessa mais condenar o riso ou limitá-lo a situações que não comprometem o lado racional do homem, já não se pensa uma ética do riso, no sentido de conciliar o riso com a boa conduta do homem, tão comum nas teorias antigas. Alberti (2002) fala que o riso moderno já não carece mais de tanta concretude em sua definição, já não se trata mais de um fenômeno a ser explicado e

[...] também não importa mais apreender o risível em sua concretude, classificá-lo, torná-lo finito. De onde provém o riso [...], como o risível penetra os sentidos, são questões que cedem lugar a definições nitidamente menos concretas: rimos do desconhecido, do não-entendimento infinito, da incongruência entre a razão e a realidade etc. [...]<sup>53</sup>

Até o momento foi discutido a respeito da comicidade e do riso; mas e a sexualidade mencionada no início? Vamos a ela.

Falar de sexualidade, ou de qualquer assunto ligado a ela, é como “pisar em ovos”, é um tema que gera comentários nem sempre a seu favor ou pertinentes. É sempre bom levar em consideração o contexto, a época, os valores e, principalmente, quem fala e de onde fala.

Discutir a sexualidade, a partir dos textos de cordéis, não é uma tarefa fácil, mas antes de observar como a sexualidade se configura nesses textos se faz necessário conhecer o que já foi discutido sobre sexualidade e os fios que dela saem. Como eu disse antes a respeito da comicidade e do riso, digo o mesmo com relação à sexualidade, não tecerei um tratado e nem juízo de valor sobre esse

---

<sup>51</sup> Ao analisar a obra de Gogol, Propp afirma que: “Ele [Gogol] nunca chega à pornografia, que não seria absolutamente engraçada. Engraçada é a semi-indecência”. (1992, p 48)

<sup>52</sup> Segundo Propp (1992) a semi-indecência seria a indecência velada, subentendida, ou seja, algo que não é escancarado.

<sup>53</sup> ALBERTI, 2002, p. 205.

assunto. O texto base para a discussão é a *História da sexualidade* (volume I), de Foucault.

Foucault (1977) discute a sexualidade a partir de sua definição de poder, o qual é definido como relação de forças presentes não só nas instituições que o materializam, mas no próprio indivíduo. Para ele, a sexualidade em tudo que diz respeito a ela está ligada a uma vontade de saber, por isso fala-se tanto sobre sexo, do que ele diz sobre si mesmo e o que a partir dele podemos dizer sobre nós. A partir dessa perspectiva o autor tece uma análise sobre o comportamento social, político e econômico, tomando como ponto de partida os discursos sobre sexualidade, pois para ele esse aspecto discursivo é a base para entendermos a história da sexualidade, principalmente no século XIX.

A princípio, os discursos sobre o sexo se davam por meio da confissão cristã, era necessário dizer tudo que estivesse relacionado à sexualidade, nos mínimos detalhes. A partir do século XVIII, os discursos não ficam só nos confessionários, eles saem para uma espécie de domínio público, “nasce uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo”.<sup>54</sup> Esses discursos não eram apenas de cunho moralista, eram racionais, ou melhor, tinham que ser racionais, “despidos de hipocrisia”, com objetivo de regular o sexo. Ainda sobre a confissão, o autor afirma que “[...] através desse dispositivo [confissão] pode aparecer algo como a ‘sexualidade’, enquanto verdade do sexo e de seus prazeres”.<sup>55</sup>

No século XIX, como já foi mencionado, os discursos a respeito de uma verdade sobre o sexo foram intensos, surgiram discursos ligados a várias áreas do conhecimento e cada uma, à sua maneira, tentava explicar a sexualidade. Muitos desses discursos passaram pelo que o autor chama de “crivo das palavras”.

A proliferação desses discursos não garantiu a liberdade sexual, na verdade o que ocorreu foi uma condenação do sexo literalmente. Ele era interdito da infância à velhice. Falava-se muito nele, mas ele era proibido. O que se falava dele era sempre com intuito de torná-lo uma doença, um crime, algo que deveria ser evitado quando não estivesse voltado para a reprodução.

Foucault afirma que “a sexualidade é o correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente que é a *scientia sexualis* [...]”.<sup>56</sup> Sobre essa *scientia*

---

<sup>54</sup> FOUCAULT, 1977, p. 26.

<sup>55</sup> FOUCAULT, 1977, p. 67.

<sup>56</sup> FOUCAULT, 1977, p. 67.

*sexualis* o autor nos diz que a civilização ocidental é a única que desenvolveu durante séculos regras e discursos sobre uma verdade do sexo. Verdade essa pautada em uma vontade de saber e construída por meio da confissão, uma vez que, para ele, “a confissão foi, e permaneceu ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo [...]”.<sup>57</sup>

Com base nesses discursos e na relação da sexualidade com o poder, Foucault define sexualidade como:

[...] o nome que se pode dar um dispositivo histórico: não a realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.<sup>58</sup>

Ressalta-se que, ao falar da hipótese repressiva, ele aponta esse entrelaçamento do poder e do prazer, quando fala das perversões, do que ele chamou de sexualidade periférica, que se proliferam a partir do poder, por extensão do poder. “Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos de excitação e de incitação”.<sup>59</sup>

Foucault (1977) aponta dois dispositivos oriundos dessas estratégias de saber e poder: o dispositivo da aliança e o dispositivo da sexualidade. O primeiro, de forma bem resumida, é representado pelo matrimônio, tem como principal objetivo a reprodução, visando ao que a lei permite numa aliança entre parceiros, a garantia da circulação de bens materiais. Já para o segundo, o matrimônio não interessa, nele importa é o corpo em si e o que se pode ganhar com ele. Esse dispositivo “tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar [...] penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global”.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> FOUCAULT, 1977, p. 62.

<sup>58</sup> FOUCAULT, 1977, p. 100.

<sup>59</sup> FOUCAULT, 1977, p. 48.

<sup>60</sup> FOUCAULT, 1977, p. 101.

Em ambos os dispositivos temos o corpo como um signo social, pois é no corpo e com o corpo que se estabelece o saber e o poder. Pode-se observar que o corpo é um objeto atravessado por vários feixes, a saber: econômico, político, parental, religioso, textual e cultural. Econômico no sentido que é o corpo que produz e consome, por meio dele se dão diversas formas de articulação do sexo; político porque através dele é possível controlar, transmitir regras, proibir ou liberar conforme o desejo do estado; parental porque é na família que esses dois dispositivos se articulam; religioso no sentido de que o corpo é fonte de pureza ou de pecado, feito à imagem e semelhança do divino; textual porque nele, por ele e através dele se escreve uma história; e cultural no sentido de que a sexualidade representada pelo corpo é uma construção humana.

Esses feixes mencionados não se anulam, mas se cruzam e, conjuntamente, formam esse signo social que é o corpo. Esse signo que nos diz sobre sua condição social, sua cultura e sua possibilidade de argumentar com a sociedade. Entender o corpo como signo, a grosso modo, é entendê-lo como um produtor de sentido.

As estratégias mencionadas também dizem respeito à regulamentação do sexo, da reprodução e controle de crescimento populacional. Estão ligadas, também, à interdição do sexo quando seus fins não visavam aos objetivos do Estado e/ou aos bons costumes. Esses dois últimos trechos remetem à epígrafe deste capítulo, a qual aponta a valorização do sexo como um segredo. Eu diria que é mais que um segredo, é um interdito.

Mediante o exposto, é possível dizer que a sexualidade tornou-se um interdito, ela deixa de ser sexualidade para ser “aquele assunto”. Ela deixa de ser “livre” para ser cultuada em espaços específicos. Esses espaços podem ser divididos em duas categorias: espaço lícito e espaço ilícito. O quarto dos pais, os consultórios eram exemplos de espaços lícitos. Já os prostíbulos são os espaços ilícitos.

Diante dessas duas categorias, pergunto: quem são os sujeitos que ocupam esses espaços? Os lícitos são habitados pelos que vivem de acordo com as regras de boa conduta, da moral cristã e que vêem o sexo com o fim único de reprodução, diga-se de passagem, de mão-de-obra e consumidores para o capitalismo. Já aquele outro espaço, onde as pessoas podiam fazer “aquelas coisas”

são habitadas por sujeitos que são postos à margem desta sociedade “silenciada” e “puritana”, que não se encaixam no modelo de comportamento imposto.

Retornando ao questionamento feito no início, é difícil assinalar uma relação imediata entre riso e sexualidade. Talvez essa relação possa ser mediada pelo que há de comum entre eles, o prazer. Não o prazer por prazer, mas o prazer encontrado no cômico, o qual pode ser expresso pelo riso, o prazer presente na sexualidade. Eu não me refiro ao prazer da relação, mas a um prazer contido nesses discursos, contido no ato de narrar e no ato de ouvir. Por mais lícitos que pareçam tais discursos, por mais descente que sejam as palavras, há um prazer permeado pela possibilidade de existir algo ilícito nas entrelinhas.

No riso há o prazer da suposta superioridade em relação ao outro, de não se expor ao ridículo de tais situações. Pode-se dizer que o cômico, o riso, ligam-se à sexualidade pela transgressão, se os concebermos como elementos transgressores de uma certa ordem, quando se trata “desses assuntos”. É possível dizer também que na sexualidade e no riso o prazer localiza-se na linha limítrofe entre o lícito e o ilícito.

Outro ponto que pode mediar essa relação seria visualizar a sexualidade como algo cômico. Propp, como já foi mencionado, aponta a semi-indecência como causa do riso nesse caso. Essa suposta semi-indecência aparece no tratado do riso de Joubert,<sup>61</sup> publicado em 1579, analisado por Alberti (2002). Segundo ela é “uma das obras mais densas voltadas para a questão do riso”<sup>62</sup>. Ressalto que o termo usado por Propp não é usado pela autora.

No que se refere à semi-indecência, mencionada por Propp (1992), é possível dizer que essa aparece no tratado quando Joubert (*apud* ALBERTI, 2002) aponta diversos exemplos para explicar que o risível estaria ligado ao torpe e aos sentidos da visão e da audição. “Se descobrimos as partes pudendas, que, por natureza ou honestidade pública, temos o costume de esconder, as pessoas serão incitadas a rir, porque isso é torpe e indigno de piedade”.<sup>63</sup>

Sobre essa obra e o pensamento do seu autor, Alberti (2002) diz que “apesar de, para ele, a matéria risível ser vã e frívola, não há, em seu tratado, uma condenação moral daquele que ri. Ele não mistura a inveja e a malícia ao prazer do

---

<sup>61</sup> JOUBERTI, Laurent. *Traité Du ris suivi d' un dialogue sur la cacographie française*. Essa obra publicada em Paris trata o riso sobre o ponto de vista da medicina.

<sup>62</sup> ALBERTI, 2002, p. 81.

<sup>63</sup> ALBERTI, 2002, p. 88.

riso”. E ainda é possível observar em um dos trechos citados a presença da insensibilidade do espectador, citada por Bergson (2007).

Essa pergunta, a respeito da relação entre o riso e a sexualidade no cordel, não é fácil de responder, embora pareça simples quando a fazemos. Definir como se constrói a relação que há entre riso e sexualidade perpassa pela necessidade de entender como cada um deles foi construído, ao longo da história, e como essa construção afetou o homem. Na Idade Média, por exemplo, essa relação se dava no campo satânico. O cômico, o riso e a sexualidade eram tidos como diabólicos, que levavam o homem ao pecado. O riso provocado pela comicidade não só deformava o rosto, como a alma. Sexo só depois do casamento, outros tipos de relações eram consideradas oriundas de possessões e seus praticantes, numa visão cristã, eram hereges.

E no cordel, como ocorre essa relação? É muito cedo para dar uma resposta. Quando se fala no cordel sotádico, não com esse termo porque ele não é muito popular, mas quando é dito a palavra sacanagem, logo escutamos alguns risos, às vezes acanhados ou mais soltos. Ao perguntar por que isso ocorre, todos justificam que “esses assuntos” são engraçados, mas não explicam em que são engraçados. Talvez seja o caráter zombador que logo aparece, porém isso é superficial, pode ser a inconveniência presente no chiste. Não sei se é pretensão demasiada dizer que há algo além de zombar por zombar, da sacanagem por sacanagem. Porém, só a análise dos cordéis dirá se é possível ou não.

Durante muito tempo só se falou de sexo por meio da depuração das palavras, era preciso escolher as palavras certas, ou melhor, decentes. Era preciso vesti-lo com a capa do pudor, ratificá-lo pelo discurso científico e de que tudo isso era para o “bem de todos”. Assim, o sexo era interditado, no entanto sabemos que o interdito também traz consigo o caráter transgressor, e como essa possível transgressão transformou a sexualidade em sacanagem é o que abordarei no próximo capítulo.

## 2 - E quando a sexualidade virou sacanagem? (ou as raízes fincadas do cordel na cultura popular)

[...] É a vontade de saber que conduz o primeiro homem e a primeira mulher, tentados pelo demônio, a comerem a maçã da árvore do conhecimento. (LE GOFF, 2004, p.49)

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer desta interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. (FOUCAULT, 1977, p. 17)

Após essa breve discussão acerca do riso e da sexualidade apresentada no capítulo anterior, tratarei, neste capítulo, de verificar como é abordado esse assunto, que era tão proibido, mas que era feito, falado e escrito. E como esses textos eram recebidos e o que eles dizem sobre essa sociedade “silenciada”. O título que adotei tenta “traduzir” de que forma a sexualidade é tratada nos textos pornográficos, levando em conta que o trabalho, de modo geral, é voltado para os “folhetos de safadeza e putaria”, denominação usada na classificação de Liêdo Maranhão de Souza (1976). E porque sacanagem? Esses folhetos também atendiam por essa denominação e essa palavra, segundo o dicionário Houaiss, é de origem duvidosa, tendo a seguinte etimologia:

origem duvidosa, Nascentes propõe o árabe *açaccá* “aguadeiro”, que Nei Lopes contesta, propondo o quicongo *sàkana* ‘brincar, divertir-se, brincadeiras recíprocas, jogo, divertimento, da mesma raiz em quicongo *sakanesa* “acariciar” e em quimb. *disokana* “copular”.<sup>64</sup>

A sua acepção também varia: “que ou quem é libertino, devasso, sensual; que ou quem tem mau caráter [...]”; no uso informal refere-se aquele que é brincalhão, gozador; indivíduo que masturba outro, homossexual passivo”.<sup>65</sup> A origem duvidosa e a acepção variada dessa palavra mostram um certo hibridismo, que pode ser refletido nos textos ditos de sacanagem.

<sup>64</sup> [www.dicionariohouaiss.com.br](http://www.dicionariohouaiss.com.br)

<sup>65</sup> [www.dicionariohouaiss.com.br](http://www.dicionariohouaiss.com.br)

Como foi visto no capítulo anterior, a sexualidade, até hoje, é vista como um tabu nas sociedades ocidentais, um assunto tratado com certo temor. Isto se justifica por se tratar de sociedades com heranças cristãs. O que eu quero dizer é que a Igreja<sup>66</sup>, não só a católica, “baniu” de seus assuntos a sexualidade. Baniu? E a confissão católica? E as proibições? Como já foi mencionado, quanto mais se proibia mais se falava do assunto.

Foucault (1977) afirma que a confissão cristã é e foi a matriz para os discursos sobre uma verdade do sexo. É sabido que, até o final do século XVIII, a pastoral cristã era um dos códigos que regiam as práticas sexuais, e o mais eficaz era a confissão. No entanto, esse controle de certa forma era burlado e criava-se mecanismo de ataque a esse excesso de zelo e decência.

Essa transgressão das normas vem corroborar com a assertiva de Foucault (1977) citada na epígrafe, a de que é ilusório acreditar que essa interdição foi total ou que ela deveria ser o centro das discussões. Na verdade é a transgressão que constrói o centro de discussão, pois, segundo o autor, quanto mais rígidas fossem as regras mais os discursos sobre o sexo aumentavam. Para ele, não há uma repressão, a sociedade, de modo geral, incitou o sexo a se manifestar e a se confessar através do poder.

Discutir como a sexualidade passou a ser vista como “sacanagem” é o objetivo deste capítulo e essa discussão remete a esses mecanismos de ataques e também a relação entre povo e Igreja.

Adiante que será necessário discutir o significado de termos comuns a esse universo, a saber: sotádico, libertinagem, subversão, erotismo, sacanagem e pornografia. Com relação à pornografia lançarei mão, mais adiante, de alguns artigos publicados no livro *A invenção da Pornografia* (1999), organizado por Lynn Hunt. Mas agora vamos observar como a sexualidade é tratada dentro da relação povo e igreja, uma vez que esse assunto, como já foi mencionado no capítulo anterior, polarizava as relações de controle da Igreja sobre seus fiéis. Ressalto que essa relação varia com o tempo e o lugar, lembrando que esse controle é cultural, tendo em vista que as relações de poder fazem parte da cultura.

Tentar colocar ordem na sociedade nem sempre foi caso de polícia e/ou do Estado, mas foi sempre um assunto religioso. Seja qual for a representação

---

<sup>66</sup> O Cristianismo não é o grande vilão, todavia ele é muito responsável por boa parte das tentativas de controle.

religiosa, sempre há em seus ensinamentos algo voltado para as regras do bem viver, da boa conduta e dos princípios morais. É só olhar o Pentateuco bíblico<sup>67</sup>, principalmente o “Levítico”, que encontraremos inúmeras regras de cuidado consigo e de relacionamento com o outro. O que vem a ser exemplificado pelo capítulo 15, versículo de 16-19.

Quando um homem tiver emissão seminal, deverá banhar em água todo o corpo, e ficará impuro até à tarde. Toda veste e todo couro atingidos pela emissão seminal deverão ser lavados em água e ficarão impuros até à tarde. Quando uma mulher tiver coabitado com um homem, deverão ambos lavar-se com água, e ficarão impuros até à tarde. Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue e que seja fluxo de sangue de seu corpo, permanecerá durante sete dias na impureza das suas regras. Quem a tocar ficará impuro até à tarde.<sup>68</sup>

O Cristianismo, o Judaísmo e outras denominações religiosas são enfáticos com relação à sexualidade como fim reprodutivo. Ressalta-se que o papel da mulher, nesse tipo de sociedade, é pautado no cuidado com o corpo, no sentido de protegê-lo de profanações e luxúria, o que vem a ser evidenciado na citação acima.

Le Goff e Truong (2006), em seu livro, mostram que as ações que deram origem aos fatos históricos não eram de seres desprovidos de um corpo. Com esse postulado eles tecem o que seria a história do corpo na Idade Média, um corpo marcado pela tensão religiosa, ora marcado pelo pecado sexual, ora dignificado por Jesus Cristo, pelo fato dele ter se feito homem, corpo, entre nós. De acordo com o autor, “o corpo cristão medieval [eu diria não só durante a Idade Média] é de parte a parte atravessado por essa tensão, esse vaivém, essa oscilação entre a repressão e a exaltação”.<sup>69</sup> E a relação povo e Igreja ocorre justamente em meio a essa batalha de controle do corpo por parte da Igreja, e, na tentativa de manter o corpo puro, ela controla as ações do povo, ou seja, as manifestações culturais populares, de modo geral, são fiscalizadas por ela.

---

<sup>67</sup> Convém ressaltar que não só nessa parte, mas nas demais o sexo sempre será invocado como um interdito.

<sup>68</sup> A Bíblia de Jerusalém, 1973. Levítico, cap. 15: 16-19.

<sup>69</sup> LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 13.

E por que as manifestações culturais deviam ser controladas? O que havia de errado com elas? Em geral, nessas manifestações, o que era proibido, controlado passava a ser normal, em festas como o carnaval, por exemplo, o foco era ser o mais livre que se pudesse, a irreverência ditava as ordens e tudo era permitido. Diante disso pode se dizer que o controle não está presente nas festas populares porque elas não correspondem à realidade, quando isso acontecia elas eram logo controladas.

O homem, ao saber de sua sexualidade, passa a ter conhecimento de seu corpo. Esse conhecimento dá a ele uma certa autonomia, no sentido de querer usufruir de certos prazeres. O primeiro passo dado em busca desse conhecimento está na vontade de saber o que levou o homem e a mulher, no paraíso, ao pecado. O que vem a ser exemplificado no trecho seguinte, quando Le Goff e Truong (2006) falam do tratamento dado à sexualidade pelo Cristianismo:

[...] a religião cristã institucionalizada introduz uma grande novidade no Ocidente: a transformação do pecado original em pecado sexual. [...] O pecado original, que expulsa Adão e Eva do Paraíso, é um pecado de curiosidade e de orgulho. É a vontade de saber que conduz o primeiro homem e a primeira mulher, tentados pelo demônio, a comerem a maçã da árvore do conhecimento.<sup>70</sup>

Esse fato bíblico também é narrado nos folhetos de cordéis. No que se refere aos cordéis sotádicos, encontrei três no acervo Átila Almeida, a saber: “Adão e Eva na sacanagem”<sup>71</sup>, assinado por H. Romeu; “Tragédia no paraíso”, de Antônio Araújo Lucena (o Rouxinol do rio peixe) e “Adão e Eva”<sup>72</sup>, de H. Tadeu Luz. No primeiro, já na capa, encontram-se os seguintes versos:

Adão foi feito de barro  
E Eva duma costela  
Adão vendo a maçã dela

<sup>70</sup> LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 13.

<sup>71</sup> Esse folheto não tem data e em sua capa está escrito a lápis José da Costa Leite, talvez uma alusão ao seu verdadeiro autor.

<sup>72</sup> Escrito na capa Maralo Alves Soares.

Disse: Eu agora me amarro  
 Ele fumou um cigarro  
 Firmando em seu pensamento  
 Eva naquele momento  
 Chegou perto de Adão  
 Ele passou logo a mão  
 Diz o velho testamento

e no segundo conta que:

Adão, num ímpeto erótico,  
 Deitou a moça no chão,  
 Abriu-lhe as pernas à força  
 E castigou-lhe o tição...  
 Foi o escangalho mais feio  
 Do que já se fez menção!

Ambos refletem, de certo modo, a visão sexual do primeiro pecado, que resultou na expulsão de Adão e Eva do paraíso e que vem sendo repassada para nós. No texto do primeiro folheto citado, o narrador se isenta ao mencionar a expressão “Diz o velho testamento”, ou seja, ele apenas reconta de uma forma diferente o que já estava nas escrituras.

Ainda sobre esse assunto, Le Goff e Truong (2006) falam que “[...] a transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico [...]”.<sup>73</sup> É esse simbolismo retirado e materializado nas Escrituras Sagradas que a Igreja usou para instruir o povo e doutrinar suas práticas corporais, “livrando-o” da luxúria, uma vez que as regras, as práticas sociais são construções simbólicas que movem e estruturam a sociedade.

---

<sup>73</sup> LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 51.

Essa relação se prolongou até os países colonizados, visto que a religião foi um dos instrumentos de dominação usados pela coroa para assumir o controle político e moral das novas áreas conquistadas. A idéia de pecado também foi trazida para o novo mundo. Era necessário salvar as almas perdidas e mostrar a figura do Deus cristão, cristianizando, assim, os ritos ditos selvagens. O amor livre, a poligamia, as manifestações culturais autoctônicas tinham que ser purificadas. Era preciso moralizar as relações, de certa forma pode-se dizer que a imoralidade fez parte do estranhamento do colonizador.

Para Foucault, em *A ordem do discurso* (1999), uma análise do discurso que atinge a sexualidade deve ser feita em conjunto com outros discursos (religiosos ou éticos, biológicos e médicos, jurídicos, literários) que tratam dela, nomeando, classificando, julgando. Por isso, dentre esses discursos, faço referência ao discurso religioso e literário de Anchieta.

Um exemplo do processo de sacralização das práticas nativas é o trabalho dos Jesuítas no Brasil. Faço referência a Anchieta<sup>74</sup>, o trabalho desse religioso aparece no processo de colonização de dois modos: no teatro de catequese e na poesia lírica. Através de seu teatro, ele tenta uniformizar, unificar as diferenças encontradas nas práticas ritualísticas do Novo Mundo. O teatro de catequese de Anchieta estrutura-se entre a relação maniqueísta — o bem e o mal — até então desconhecida pelos nativos. Essa relação ocorre com a homologia entre as representações divinas cristãs e indígenas: Deus e *tupã*, Diabo e *Anhanga*, essa homologia é estabelecida pela via do terror. É importante ressaltar que tal relação vai além do sagrado, perpassando pela linguagem embutida nesse sagrado, isto é, uma linguagem que falava do universo indígena de acordo com o ponto de vista católico, ocorrendo o que já tinha acontecido na Carta de Caminha, a afirmação do discurso dominante e a negação da alteridade indígena.

A colonização do outro, nesse sentido, não é em via dupla, ela tem uma única via. A única via da salvação (e exploração) era por meio do Batismo cristão. Ao batizar, o autóctone ganhava o perdão do pecado original e passava a carregar a herança do ato de Adão e Eva. Estes que pecaram por querer saber e aqueles que se tornaram pecadores sem saber.

---

<sup>74</sup> De acordo com Bosi (1992) a linguagem embutida neste sagrado é uma linguagem que passa a nos dizer sobre o universo indígena, sobre aquilo que ele não diz. Essa linguagem reafirma a cultura dominante e nega a alteridade indígena. (Anchieta ou as flechas opostas do sagrado. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992)

Ao tornarem-se cristãos, os colonizados passaram a ter seu corpo como depositário do Espírito Santo. Dessa forma, esse corpo não podia mais ser profanado, mas sim zelado. Os nativos tinham que cobrir suas vergonhas com a “decência” do colonizador. De acordo com Le Goff e Truong (2006), para a Igreja

O nu está em geral do lado do perigo, se não do mal. Ele está do lado da selvageria e da loucura. [...]. O nu é também uma das principais manifestações de risco moral, que são a falta de pudor e o erotismo. A roupa, ao contrário, é não somente adorno, mas também proteção e armadura.<sup>75</sup>

Os últimos termos “proteção” e “armadura” remetem à visão de uma espécie de redoma, no sentido de que essa armadura coloca o homem dentro da moralidade, do que é aceito como politicamente correto, e o protege das profanações que estão à solta na sociedade, livrando-os, principalmente, do pecado. A roupa como armadura é um símbolo de proteção que lembra a “vestidura protetora de antigos guerreiros usada tanto para se defender, como para atacar”<sup>76</sup>, ou seja, com roupas estamos protegidos, sem roupas corremos riscos. Por isso, a nudez<sup>77</sup>, tão comum em pintura e texto pornográfico, choca e desmoraliza. Todavia, ela pode ser vista como um ataque às convenções, uma forma de resistência.

Dessa relação<sup>78</sup> tensa entre povo e Igreja, é possível apontar os textos pornográficos como uma subversão a todo esse controle. Pode-se dizer que esses textos são resultantes do conflito existente nessa relação. Dessa forma a sexualidade passa a ser uma afronta, o que não era dito e nem podia ser feito, agora é retratado e é enredo de obras ilícitas. Nesse sentido, a sexualidade passa a ser vista como uma sacanagem pelos olhos de quem controla.

Antes de adentrar essa discussão, faz-se necessário elencar os termos que costumam ser associados aos textos que têm esse viés temático, são eles: obsceno, sotádico, libertino, erótico e pornografia. O vocábulo obsceno vem do latim *obscenu*, significa algo que fere ao pudor; impuro; desonesto; diz-se de quem

---

<sup>75</sup> LE GOFF e TRUONG, 2006, p. 141.

<sup>76</sup> Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

<sup>77</sup> Ressalta-se que há conteúdos em que a nudez não tem um cunho político, é apenas entretenimento, nada além.

<sup>78</sup> A relação não é só tensa entre eles, mas entre povo e Estado. É sabido que durante a Revolução Francesa, por exemplo, os revoltosos usaram panfletos pornográficos como arma de oposição e resistência.

profere ou escreve obscenidades. O termo sotádico vem do grego *sotadikós*. De Sotádes (século III a. C.), poeta grego que escreveu obras licenciosas, significa obsceno, erótico. O termo libertino vem do latim *libertinu*, caracteriza uma pessoa livre de qualquer peia moral; devasso, dissoluto, depravado, licencioso. O verbete erótico tem sua origem na palavra grega *erotikós* e pelo latim *eroticu*, é relativo ao amor, significa também algo sensual e lascivo.<sup>79</sup>

A palavra pornografia apareceu pela primeira vez, conforme Hunt (1999), na França, em 1769, no tratado de *Restif de la Bretonne* denominado *Le pornographe*. Nesse tratado o termo referia-se aos escritos sobre prostitutas. Os termos *pornographique*, *pornographe* e *pornographie* no sentido de escritos ou imagens obscenas, datam de 1830 e 1840. E, em 1857, a palavra pornografia é citada pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*.

Embora sempre se tenha falado de sexualidade e erotismo, em quase todos os tempos e lugares, o conceito de pornografia é estabelecido no Ocidente. “Em seu sentido moderno o termo só foi definido e difundido no século XIX”.<sup>80</sup> De acordo com Hunt (1999), “[...] ela [pornografia] não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX [...]”.<sup>81</sup> Ela passa a ter esse caráter mais distintivo nos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa. Este surgimento deve-se, em parte, à cultura impressa; a autora acredita que

a pornografia adquiriu existência simultaneamente como prática literária e visual e como categoria de pesquisa, acompanhando a longa emergência da modernidade no Ocidente. [...] Os autores e gravadores pornográficos surgiram entre os hereges, livres-pensadores e libertinos de reputação duvidosa, que ocupam uma posição inferior entre os promotores do progresso do Ocidente. Por essa razão, a perspectiva histórica é crucial para a compreensão da pornografia na cultura contemporânea. A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espiões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Dicionário Aurélio, 1995.

<sup>80</sup> HUNT, 1999, p. 10.

<sup>81</sup> HUNT, 1999, p. 10.

<sup>82</sup> HUNT, 1999, p. 10-11.

A literatura pornográfica é uma literatura de resistência ao que era imposto, por isso, o alvo era a Igreja e a corte. Esses textos representavam o campo de batalha, onde os conflitos mencionados na citação acima aconteciam. As gravuras ridicularizavam o clero e a nobreza, os diálogos dos personagens narravam as aventuras amorosas entre essas pessoas e as prostitutas, as práticas sodomitas. Por isso, essas produções também foram classificadas como pornografia política, isto não é diferente nos cordéis sotádicos. Neles também é possível observar esses conflitos políticos.

A autora afirma que o surgimento da pornografia como gênero está atrelado ao surgimento da cultura impressa. Esse meio de divulgação possibilitou uma maior circulação e, conseqüentemente, a obtenção desses textos e ilustrações. Esse acesso também foi favorecido pelo “crescimento da alfabetização e a difusão da educação”,<sup>83</sup> esses fatores permitiram que essa nova massa de “letrados” procurassem os textos pornográficos.

Para Findlen (1999), as produções textuais pornográficas do século XVI, na Europa, principalmente na França e na Inglaterra, “prepararam o palco para a difusão da pornografia nos séculos XVII e XVIII, pois mapeiam o terreno no qual a pornografia seria formulada e definem os parâmetros de seus temas e de suas técnicas”.<sup>84</sup> Eu diria que não só desses dois séculos, mas do século XIX também, embora a questão política, tão comum nesses textos, fosse colocada mais de lado a partir do século XIX, dando lugar a temáticas mais vendáveis.

Sobre esse assunto, Alessandra El Far (2004) afirma que, no final do século XIX e início do século XX, na tentativa de obter lucro com a vendagem de livros, ocorreu um investimento na publicação de livros que agradassem o mais variado tipo de leitor. Dentre essas publicações, os chamados “romances para homens”<sup>85</sup> ganham destaque porque traziam em seus enredos um pouco de tudo.

---

<sup>83</sup> HUNT, 1999, p. 12.

<sup>84</sup> FINDLEN, 1999, p. 113.

<sup>85</sup> Segundo El Far (2004), esse tipo de texto não podia ser lido pelas mulheres, pois era muito perigoso esse tipo de leitura. As mulheres em geral eram vistas como seres frágeis, volúveis e que poderiam ser influenciadas por esse tipo de leitura.

[...] os temas, dentre outros, giravam em torno de casos de adultério, incesto, homossexualismo e prostituição. Em graus e intensidades diferentes, lá estavam os padres transgredindo as regras de castidade, as mulheres casadas burlando suas promessas de fidelidade, os homens solteiros renegando os laços do casamento, as jovens meninas entregando-se à vida pública dos bordéis e das aventuras amorosas desmedidas. Diante dos desejos incontroláveis do corpo, rompia-se com as regras sociais de boa conduta em favor de uma existência distante do temor das futuras punições. As descrições detalhadas de cada encontro amoroso pegariam de surpresa, até mesmo nos dias de hoje, os mais desavisados. Por esse motivo, essas histórias encontravam-se à venda acompanhado de uma frase que mais parecia um aviso: “leitura só para homens”.<sup>86</sup>

Esse tipo de livro era apontado pela crítica como sujos, sem conteúdo e que não deveriam circular, pois era um atentado à moral e aos bons costumes. Mas eles circulavam, eram comprados e lidos às escondidas. O mesmo pode se dizer dos cordéis sotádicos que circulavam nas feiras e ainda hoje são produzidos por alguns cordelistas, como Juraci Siqueira, no Pará.

Mediante o exposto, concordo com Hunt (1999) e acredito que a pornografia enquanto gênero está ligada às mudanças culturais, a criação de leis que visavam a um controle da decência e à preservação dos valores morais. A representação cultural mencionada é a representação do não permitido, do não decente que às vezes ocorria na sociedade, mas era tolerado ou posto à margem, ou repreendido. Essa “repressão”, antes exercida pela Igreja e posteriormente pelos tribunais<sup>87</sup>, só favoreceu o crescimento das produções de cunho pornográfico. Dessa forma, essas produções podem ser consideradas uma resposta a toda essa censura.

De certa forma, a sexualidade passa a ser sacanagem no momento em que ela passa a ser voz do que não pode ser dito e nem exposto em gravuras, ela é vista como sacanagem por aqueles que tentam controlá-la. O autor dessa sacanagem é um ser saturado de regras, leis e interdições.

Foucault, em *A ordem do discurso* (1999), apresenta três princípios de exclusão que permeiam os discursos na sociedade: a palavra proibida (a interdição),

---

<sup>86</sup> EL FAR, 2004, p. 15.

<sup>87</sup> Não há uma data exata sobre a proibição por lei da discussão sobre a prática sexual e de sua representação em público. De acordo com Hunt (1999) essa regulamentação pode ter sido mais intensificada a partir do século XIX, “por exemplo, nos Estados Unidos, a primeira condenação para crime de difamação obscena, baseada no direito consuetudinário, aconteceu na Pensilvânia, em 1815, no caso Commonwealth contra Sharpless”. (HUNT, 1999, p. 12)

a segregação da loucura (separação e rejeição) e vontade de verdade. Desses princípios apontados pelo autor, a interdição se faz presente no campo da sexualidade e da política. Segundo o autor:

[...] O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política [...]<sup>88</sup>

Outro fato relevante diz respeito ao índice<sup>89</sup>, assim como o cânone. Ele é feito a partir de uma escolha, escolha entre o que é bom ou ruim lícito ou ilícito, decente ou indecente, ou seja, uma escolha ideológica. O que não deixa de ser uma escolha valorativa, pautada em uma opinião pessoal, centrada na visão de um certo grupo que detém o poder, representantes da ideologia dominante. Seriam eles a elite e os homens educados citados por Hunt (1999)? Aqueles para quem Arentino deveria ter escrito suas obras, “os homens de virtudes”?

As obras pornográficas eram colocadas na mesma lista dos livros de subversão política, heresia e radicalismo filosófico, ou seja, junto àqueles que ofereciam algum tipo de risco à moral da sociedade. São exemplos de obras proibidas: *L' Écoles des Filles*, *L' Académie des Dames*, *Teresa Filósofa* etc. No Brasil, obras como *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, eram proibidas por atentar contra a honra dos lares e induzir as mulheres casadas ao adultério. Nessa obra, ao contrário das citadas acima, não havia descrição da cópula (ficava apenas subentendido), mas trechos em que a personagem Luísa aparece feliz por ter um amante, por seus encontros; eram cenas suficientes para censurá-la. O trecho abaixo, segundo El Far (2004), é um exemplo do que levou essa obra a ser considerada perigosa para as mulheres, observe:

---

<sup>88</sup> FOUCAULT, 1999, p. 9-10.

<sup>89</sup> Lista oficial de livros cuja leitura é proibida pela Igreja católica romana. (Dicionário Houaiss da língua portuguesa)

E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações!<sup>90</sup>

Há outro trecho dessa obra bem mais forte do que esse apontado por El Far (2004), embora o narrador não faça uma descrição detalhada da cena, mas fica subentendido a ocorrência de sexo oral em um dos encontros de Luisa e Basílio.

Basílio achava-a irresistível [...] Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhes; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: não! não! — E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:  
— Oh Basílio!  
Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão!<sup>91</sup>

Muitos desses livros saíram ou não chegaram à biblioteca do monge Jorge, do romance *O Nome da Rosa* (1983). Pode-se dizer que um dos problemas herdados da censura a esses livros diz respeito à sua conservação, não só em bibliotecas particulares, mas em acervos públicos, o que dificulta as pesquisas. A esse respeito, El Far (2004) afirma que:

[...] da mesma forma que esses títulos conquistaram a simpatia dos consumidores, eles também geraram enormes barreiras para sua conservação futura. A exigência de uma leitura reservada impediu a entrada desses livros nos acervos públicos, dificultando, assim sua localização cento e poucos anos depois. As nossas bibliotecas, até

<sup>90</sup> Queirós, Eça de. *O primo Basílio*, 2002, p. 160-161.

<sup>91</sup> Queirós, Eça de. *O primo Basílio*, 2002, p. 200-201.

os dias de hoje, contam com um número pequeno de obras pornográficas, em geral ofertadas em doações recentes ou então colocadas em consulta depois de décadas trancada em cofres, inacessíveis ao leitor comum [...]<sup>92</sup>

Outro ponto importante é a questão da origem, essa é uma problemática para diversas áreas do conhecimento e em Literatura isto não é diferente. De modo geral, tenta-se elencar obras que foram precursoras de correntes literárias. Com os textos pornográficos não é diferente, uma vez que já se falava de sexualidade desde a Antiguidade. Desse modo, faz-se necessário apontar um precursor para a solidificação da pornografia enquanto gênero. Por isso a figura de Pietro Arentino é importante nessa discussão.

Para Findlen (1999), Arentino é considerado o pai da pornografia por suas obras terem atingido *status* de completude, por ter sido lido por pessoas de diferentes classes sociais, ter se espalhado pelo resto da Europa. Ele não só solidificou um gênero, como também criou uma forma peculiar de escrever esses assuntos, que o tornou um modelo a ser seguido. Ainda sobre Arentino, a autora revela que:

Numa época em que a 'pornografia' era definida pela novidade de sua mensagem e por seu conteúdo sexual gráfico, os sonetos e os diálogos de Arentino representaram o pior de todos os mundos possíveis para as autoridades censouras. Ao usar a pornografia como veículo para atacar tudo — o programa educacional humanista, a devoção clerical e as vicissitudes da vida da corte —, Arentino expôs para um leitor indistinto os vícios das elites.<sup>93</sup>

Arentino foi considerado perigoso por desrespeitar todos os limites: sociais, cristãos e lingüísticos. Para a Igreja, representada pelo Concílio de Trento, ele

era mais perigoso que todos os artistas de tendência erótica [...], não por causa do retrato franco do comportamento sexual, mas por sua recusa em restringir seu público aos homens de virtudes, que podiam

---

<sup>92</sup> EL FAR, 2004, p. 204.

<sup>93</sup> FINDLEN, 1999, p. 105.

ler os clássicos eróticos em razão de sua “retórica e qualidade de estilo”.<sup>94</sup>

Com relação ao ponto de vista de seus personagens, o que eles representavam, ou melhor, sobre o que eles falavam, Findlen (1999) expõe o seguinte: “o olhar das prostitutas e dos homossexuais, porém, não era pornográfico embora existisse para alimentar a pornografia. Era o olhar crítico do pornógrafo que captava as almas dos homens e dizia-lhes o que eles menos queriam ouvir”.<sup>95</sup>

Os personagens de Arentino eram porta-vozes, em seus diálogos, do interdito, daquilo que era para ser silenciado, porta-voz de um corpo tensionado pelo viver na luxúria ou fugir dela. Esse corpo, como já foi mencionado no capítulo anterior, é um signo a dizer sobre sua condição de ser divino e profano ao mesmo tempo. Atravessado por diversos feixes, aqui se faz presente o feixe da sexualidade castrada, a qual tem sua liberdade materializada através das palavras, de desenhos que denunciam a hipocrisia, a falsa moral tão presente na sociedade dita politicamente correta.

Ainda sobre a importância de Arentino para a pornografia, Hunt (1999) afirma que ele deu à tradição pornográfica quatro elementos decisivos, são eles: “a representação explícita da atividade sexual, a forma de diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época”.<sup>96</sup> Dessa forma, é possível dizer que Arentino inaugurou e canonizou uma forma de escrever as obras de cunho pornográfico.

Com base no que foi discutido sobre a conservação das obras de cunho pornográfico, no que diz respeito aos cordéis isso não é muito diferente, sejam eles sotádicos ou não. Segundo Ana Galvão (2006), as bibliotecas não tinham cordéis em seus acervos e isso só aconteceu, em parte, para suprir a necessidade dos pesquisadores desse assunto. “[...] Posteriormente, principalmente na década de 70, com a inflação de estudos sobre literatura de cordel, é que algumas passaram a incorporar os folhetos em suas prateleiras: dirigidos [...] a um outro público leitor.”<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> FINDLEN, 1999, p. 106.

<sup>95</sup> FINDLEN, 1999, p. 112.

<sup>96</sup> HUNT, 1999, p. 26.

<sup>97</sup> GALVÃO, 2006, p. 133.

Ou seja, os acervos não surgiram para o leitor comum de cordéis, eles surgiram para dar suporte às pesquisas.

Com a relação à produção de cordel com esse viés temático, alguns eram feitos com intuito de vulgarizar a relação homem/mulher, outros atentam para uma crítica política, outros têm o intuito de entreter. Esse tipo de cordel também era censurado e condenado por muitos cordelistas, como podemos observar no trecho do folheto “ABC do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante” (cf. fig. 02), escrito por Homero do Rêgo Barros:

Jamais divulga indecências  
Nos livrinhos que ele faz,  
Pois não quer negociar  
Com o editor Satanás  
Que vem difundindo as obras  
De escritores imorais.<sup>98</sup>

Nessa estrofe, o escritor enaltece o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante por não escrever versos que ferem a moral e que podiam ofender o leitor. Para o autor, quem escrevia sobre assuntos imorais tinha como editor Satanás, tendo em vista que não era correto brincar com a honra dos leitores. Essa e outras visões expostas nos folhetos serão abordadas no próximo capítulo.

---

<sup>98</sup> 10º estrofe do folheto, p. 04.

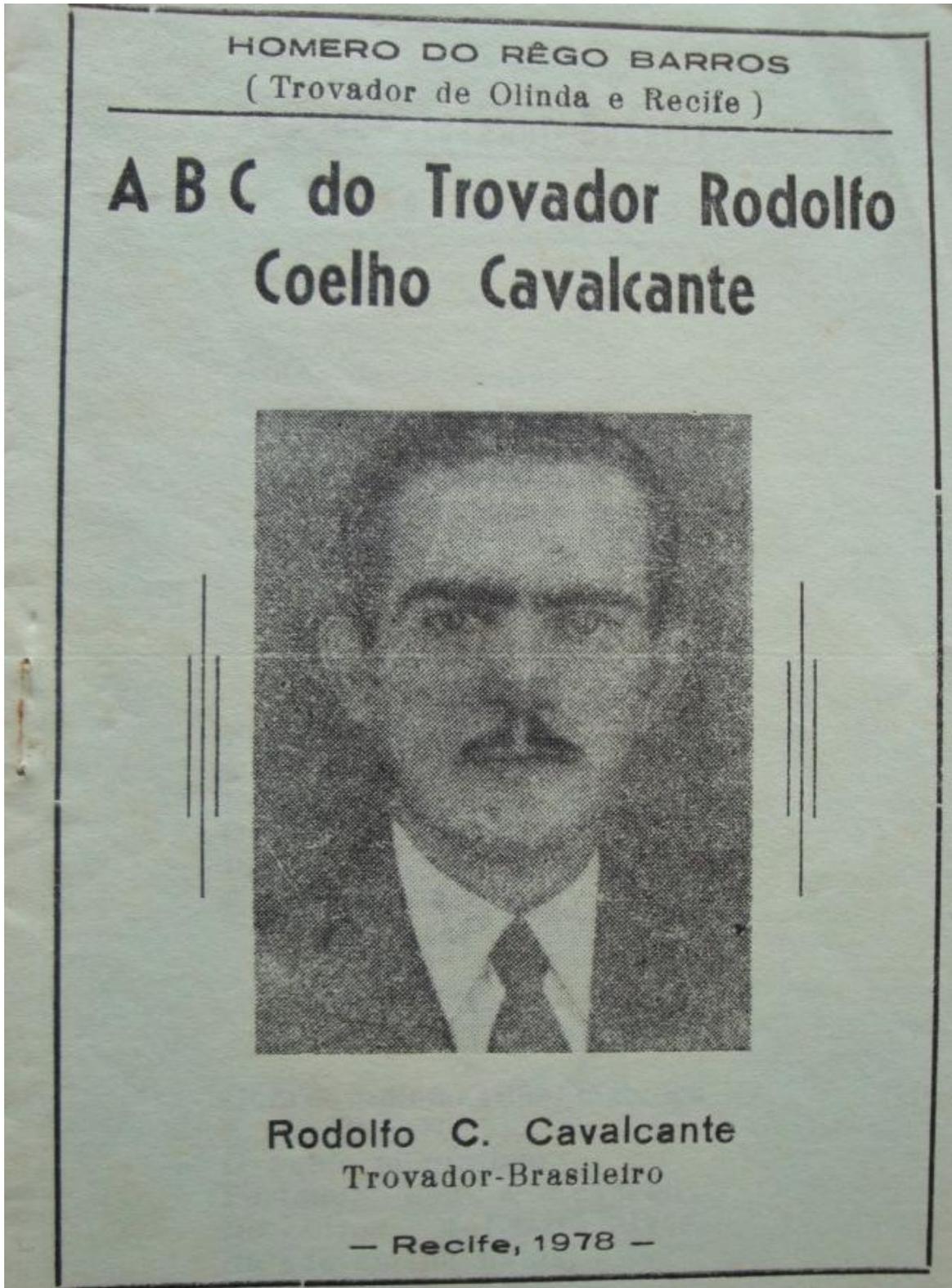


Figura 02 - Capa do folheto "ABC do Trovador Rodolfo Coelho Cavalcante". Homero do Rêgo Barros. Recife, 1978.

### 3 – Cordel: conceito, histórico e natureza

Não há palavra obscena  
 Onde o sentido é moral  
 Só quem é malicioso  
 Ignora o natural  
 Mas quem não sabe falar  
 Compade, é mio ca lá  
 Como diz o pessoal.  
 (Adalto Alcântra Monteiro)<sup>99</sup>

Antes de adentrar o universo sotádico, faz-se necessário discutir sobre o folheto de cordel, apresentando um pouco de sua história, forma e tema.

Para Márcia Abreu (1999), a nomenclatura literatura de cordel, usada para denominar esse tipo de produção, não era muito reconhecida pelos autores e consumidores nordestinos, eles, em geral, usavam o nome de folhetos. Na região central do Maranhão, por exemplo, ainda hoje ouço as pessoas chamá-los de romances. A autora afirma que “a expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente”.<sup>100</sup>

A respeito da terminologia literatura de cordel, Idelette Muzart dos Santos (2006) afirma que: “a aparição no Brasil de um novo termo, *literatura de cordel*, para designar o folheto, pode ser datado de 1879-1880. Sílvio Romero é sem dúvida o primeiro brasileiro a utilizar a expressão”.<sup>101</sup>

Outro ponto importante diz respeito ao modo como esses cordéis portugueses chegaram ao Brasil; uma possibilidade, segundo Abreu (1999), é de que eles vieram junto com os livros encomendados para os seguintes Estados: Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará. São exemplos de cordéis que chegaram ao Brasil: “A história de Carlos Magno e os doze pares da França”, “A donzela Theodora”, etc.

Apesar da influência, há uma diferença muito grande entre a produção portuguesa e a brasileira. Diferença essa que vai, com o passar do tempo, se consolidando na forma e no conteúdo. Sobre esse assunto Abreu (1999) afirma o seguinte:

<sup>99</sup> “Isso ou aquilo”. In: *Literatura sotádica popular*, 2003, p. 19.

<sup>100</sup> ABREU, 1999, p. 17.

<sup>101</sup> SANTOS, 2006, p. 60.

Assim, entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, haviam [sic] autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais a vida dos nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público.<sup>102</sup>

O processo de composição, as características gráficas e o modo de comercialização dos folhetos mencionados na citação, em parte, devem muito ao trabalho de Leandro Gomes de Barros, em 1893<sup>103</sup>, de Francisco das Chagas Batista, em 1902, e de João Martins de Athayde, em 1908. Nesse período, por meio desses poetas, foram definidas as características de composição e o modo de vendas dos folhetos.

Com relação aos temas abordados, eles são muitos, o que cria um leque de possibilidades de classificações temáticas. Para Alves Sobrinho (2003), a classificação é feita conforme o número de páginas e a temática desenvolvida. Com relação ao número de páginas os cordéis obedecem à seguinte classificação:

Folhetos – 8, 12 e 16 páginas;

Romances ou histórias – 24, 32, 48 ou 64 páginas.

De acordo com a temática trabalhada, o autor apresenta dezenove tipologias, são elas:

1. Peleja, debate, discussão e encontro;
2. Marcos e vantagens;
3. História de inspiração popular;
4. História de inspiração não popular;
5. Fabulação;

---

<sup>102</sup> ABREU, 1999, p. 104-105.

<sup>103</sup> Faço referência ao ano que provavelmente eles começaram a publicar seus folhetos.

6. Gracejos e espertezas;
7. Religião e beatismo;
8. Profecias;
9. Avisos;
10. Castigos e exemplos;
11. Política, sociedade e ciência;
12. Reportagens;
13. Heroísmo;
14. Proezas;
15. Miscelânea;
16. Profanação;
17. Depravação;
18. Conselhos;
19. Escândalo e corrupção<sup>104</sup>.

Faço duas observações acerca dessa classificação: 1) peleja, debate, discussão e encontro dizem respeito à forma e não ao tema, pois uma peleja pode tratar de vários temas; 2) o conselho é uma forma de apresentar um determinado tema. Essa classificação é, ao mesmo tempo, funcional e temática, para Santos (2006) a classificação funcional não faz distinção entre forma e tema.

Outra classificação, estabelecida por Pinheiro e Lúcio (2001), reduz para quatro tipos, a saber: folhetos de pelejas correspondem aos desafios ocorridos entre cantadores; folheto de circunstância, que tratam de acontecimentos políticos, sociais, histórias curiosas ou assombrações; ABCs, nesse tipo de folheto cada estrofe corresponde a uma letra do alfabeto; e romances, textos que tratam de histórias de amor impossível, de aventura e mistério. Essa classificação é baseada mais na forma, pois peleja, circunstância e ABC são formas de escrever determinado assunto.

Já Ariano Suassuna (*apud* SALLES, 1985) divide a produção de cordel com base na temática em cinco ciclos, são eles: o heróico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico.<sup>105</sup> De acordo com Santos (2006), essa classificação apresenta seis ciclos, o sexto ciclo não mencionado é o ciclo de amor e de fidelidade.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> ALVES SOBRINHO, (2003), p. 109.

<sup>105</sup> Cf. outras classificações em SANTOS, 2006, p. 132-140.

<sup>106</sup> Ariano Suassuna na apresentação do livro de Liêdo Souza, *Classificação popular da Literatura de Cordel* (1976), diz o seguinte: “[...] sugeri uma variante da classificação de Gustavo Barroso: Poesia Improvisada e Literatura de Cordel, esta com seis ciclos principais — o heróico; o satírico, cômico e picaresco; o de amor; o religioso e de moralidades; o do maravilhoso; e o histórico e circunstancial — aos quais depois, em *A Pedra do Reino*, acrescentei o ‘de safadeza e putaria’. (Recife, 27 / IX / 74)

Quanto à circulação, os folhetos eram vendidos em feiras e mercados, às vezes pelo próprio poeta. Sua casa, em geral, funcionava como tipografia e podia também ser um ponto de venda. “Nos primeiros anos, os poetas eram proprietários de sua obra [...] eram responsáveis pela criação, edição e venda de seus poemas [...].”<sup>107</sup> Outra forma de acesso era o empréstimo, após a leitura de um folheto ele era repassado para outras pessoas. Conforme Galvão (2006),

Em alguns casos, os leitores/ouvintes de folhetos faziam uso das duas estratégias de acesso ao impresso: compravam os livretos, acumulando-os em casa, e ao mesmo tempo, pediam emprestado a parentes e amigos. Zé Moreno afirma, por exemplo, que, ao escutar a leitura do vendedor na feira, se a história lhe agradasse, comprava o folheto; se a história não lhe agradasse, pedia o folheto emprestado a alguém [...]<sup>108</sup>

Quanto à composição, Abreu (1999) aponta, com base no artigo “Como fazer versos”, do poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, o que seria o modelo oficial de composição: sextilhas com rima ABCBDB, septilhas com rima ABCBDDB e décimas com esquema rimático ABBAACCDDC, com predominância dos versos de sete sílabas (heptassílabo ou redondilha maior). O trecho a seguir, do folheto “A mulher que queria ser égua” (adaptação de um texto da obra *Decamerão, de Boccaccio*), é um exemplo de sextilha, com rimas do tipo ABCBDB:

Nhá Rita tirou a roupa	A
E ficou uma tentação,	B
Ali, no meio do quarto,	C
Com as mãos e pés no chão	B
E o traseiro pra cima —	D
Numa linda posição!	B

---

<sup>107</sup> ABREU, 1999, p. 99.

<sup>108</sup> GALVÃO, 2006, p. 132.

Outro exemplo de sextilha com esquema de rimas XAXAXA, nesse caso a repetição da vogal “A” indica os versos (2º, 4º e 6º) que rimam entre si e o “X” os versos que não rimam com nenhum outro. Trecho do cordel “O pavão misterioso”, de José Camelo de Melo Rezende:

Eu vou contar uma história	X
Dum pavão misterioso,	A
Que levantou vôo da Grécia,	X
Com um rapaz corajoso,	A
Raptando uma condessa,	X
Filha de um conde orgulhoso.	A

Exemplo de septilha com rimas ABCBDDB, trecho do cordel “Gregório de Matos Guerra – o pai dos poetas brasileiros” (1976), de Rodolfo Coelho Cavalcante:

Uma piada picante	A
Para quem sabe escrever	B
Se torna ARTE, por isso	C
O CENSOR faz que não ver	B
Mais quem não sabe versar	D
Deixa de ser popular	D
Para censura caber	B

Um exemplo de texto escrito em décima glosa é o folheto “Quem ama mulher casada / não tem vida segura”, de Rodolfo Coelho Cavalcante, que obedece ao mote de dois pés, o qual corresponde aos dois últimos versos de cada estrofe e que, neste caso, é o título do folheto. Vejamos a primeira das vinte e quatro estrofes com esquema rimático ABBAACCDDC que compõem o folheto:

Mato fechado tem olho	A
E parede tem ouvido	B
Da mulher que tem marido	B
Esta porta tem ferrolho	A
Tem veneno e tem abrolho	A
É um mal que não tem cura	C
Infeliz da criatura	C
Quando cai na emboscada	D
Quem ama mulher casada	D
Não tem a vida segura	C

Conforme Goldstein (1991), a redondilha maior “é mais simples, do ponto de vista das leis métricas. [...] É muito freqüente na letra das canções folclóricas e populares”<sup>109</sup>, assim como no cordel. Verifique a escansão da estrofe citada acima, escrita em redondilha maior:

Ma – to – fe – cha – do – tem – o – (lho)

1 2 3 4 5 6 7

E – pa – re - de – tem – ou – vi – (do)

1 2 3 4 5 6 7

Da – mu – lher – que – tem – ma – ri – (do)

1 2 3 4 5 6 7

Es - ta – por - ta - tem – fer – ro – (lho)

1 2 3 4 5 6 7

Tem – ve – ne - no – e tem – a – bro – (lho)

1 2 3 4 5 6 7

É – um – mal – que – não – tem – cu – (ra)

1 2 3 4 5 6 7

In – fe – liz – da – cri – a – tu – (ra)

1 2 3 4 5 6 7

Quan - do - cai – na – em – bos – ca – (da)

1 2 3 4 5 6 7

<sup>109</sup> GOLDSTEIN, 1991, p. 27.

Quem – a – ma – um – lher - ca – sa – (da)  
 1    2    3    4    5    6    7  
 Não – tem – a – vi – da - se – gu – (ra)  
 1    2    3    4    5    6    7

Ressalta-se que o esquema rítmico e a metrificação permitem uma musicalidade e facilitam a memorização do conteúdo do folheto, além de facilitar a leitura em voz alta.

Há outras formas de composição. Os exemplos citados acima visam apenas demonstrar o paradigma mais recorrente nos folhetos. Atualmente, há poetas que não seguem totalmente as normas fixas e escrevem à sua maneira, como o cordelista Juraci Siqueira, o que poderá ser observado no próximo capítulo. Os cordéis desse poeta, além de nem sempre seguirem a métrica dos cordéis nordestinos, também não seguem o mesmo padrão em relação ao número de páginas.

Ainda sobre temática e composição, alguns folhetos traziam no verso da folha de rosto uma ficha técnica especificando a temática abordada e outros pontos, o que pode ser observado na figura a seguir:

**F I C H A**

**NOME** — O Assassino da Honra ou A Louca do Jardim

**TEMA** — Amor e sofrimento

**AUTOR** — Caetano Cosme da Silva

**LOCAL** — Recife-PB — **DATA** — Sem indicação

**ESTROFES** — 158 de seis versos de sete sílabas (sextilhas)

**ESQUEMA DE RIMAS** — x a x a x a

**OBSERVAÇÃO** — As letras repetidas indicam os versos que rimam entre si. Indicam-se com "X" os versos que não rimam com nenhum outro.

**FINAL** — Uma estrofe em acróstico CAETANO; esquema de rimas: x a x a b b a

**BIOGRAFIA DO AUTOR** — Caetano Cosme da Silva nasceu no Município de Paudalho, Estado de Pernambuco. Vive presentemente na cidade de Itabaiana, Paraíba do Norte. Autor bastante fecundo, seus temas favoritos são histórias dramáticas, algumas delas "continuações" de outras conhecidas ("A Filha da Louca do Jardim", "O Filho de João de Calais"). Compôs também, algumas "pelejas".

---

O nome *literatura de cordel* provém de Portugal e data do século XVII. Esse nome deve-se ao cordel ou barbante em que os folhetos ficavam pendurados, em exposição. No Nordeste brasileiro mantiveram-se o costume e o nome, e os folhetos são expostos à venda pendurados e presos por pre-cadores de roupa, em barbantes esticados entre duas estacas, fixadas em caixotes.

Figura 03 – Verso da folha de rosto do folheto "Assassino da Honra ou A Louca do Jardim", de Caetano Gomes da Silva, editor proprietário: João José da Silva. São Paulo: Luzeiro, s/d.

A leitura em voz alta dos folhetos, mencionada anteriormente, remete ao que Abreu (1999) diz sobre a escrita dos folhetos:

[...] A fixação na forma impressa não eliminou a oralidade como referência para essas composições. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto pode-se entender a literatura dos folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito.<sup>110</sup>

Esse trecho relembra o que Santos (1995) diz sobre as fronteiras entre o oral e o escrito, quando fala de Literatura Oral e Literatura Popular. Para essa autora, essas duas manifestações se situam entre “as fronteiras da escritura e da voz, do literário e do não literário, do individual e do coletivo, da tradição e da criação.”<sup>111</sup> Essas fronteiras não devem ser entendidas como separação, mas como continuidade e complementação. Nesse sentido, a voz é materializada no verso impresso do folheto, aqui a escrita é a continuação e a complementação do oral através da linguagem coloquial do poeta. Uma vez que a escrita resguarda os elementos que favorecem a sonoridade do texto, são eles: métrica, compasso e ritmo.

Essa relação de continuidade e complementação entre oral e escrito vem solidificar o sucesso do cordel entre seu público de “leitor/ouvinte”,<sup>112</sup> uso esse termo porque os leitores dos cordéis nem sempre eram leitores de fato, eram na sua maioria ouvintes. Para Ruth Terra (1983), “[...] o aparecimento da literatura popular impressa foi possível por ser difundida junto a um público de auditores [...],”<sup>113</sup> tendo em vista que grande parte da população nordestina não sabia ler nesse período.

Esse público iletrado é citado por Santos quando trata do folheto de cordel, em *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel* (2006):

<sup>110</sup> ABREU, 1999, p. 118.

<sup>111</sup> SANTOS, 1995, p. 34.

<sup>112</sup> A terminologia leitor/ouvinte é usada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, em *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel* (2006) e por Ana Maria de Oliveira Galvão, em *Cordel: leitores e ouvintes* (2006).

<sup>113</sup> TERRA, 1983, p. 35.

A literatura de cordel, editada no Brasil desde a metade do século XIX, torna-se, nos primeiros anos do século XX, um sistema literário complexo e independente do sistema literário institucionalizado, com seus poetas, com suas casa editoriais pertencendo, via de regra, aos próprios poetas, com seus circuitos de distribuição e sobretudo com seu público de iletrados, senão analfabetos, originariamente do mundo rural.<sup>114</sup>

### 3.1 - Versos sotádicos

Agora que já conhecemos um pouco da história, temática e composição do cordel, volto a tratar do objeto deste capítulo. Dentre as diversas temáticas recorrentes no cordel, há segundo Alves Sobrinho (2003), o cordel de depravação; para o autor “este assunto é pouco usado no âmbito da poesia popular. Contam-se três ou quatro folhetos e, assim mesmo, os autores não assinam. Quando muito, usam pseudônimos.”<sup>115</sup> Além desse nome, esses folhetos também são conhecidos como: folheto de putaria, folheto de safadeza e folheto de sacanagem.

Realmente são poucos. Diante, por exemplo, de quase dez mil cordéis do acervo que visitei, encontrei vinte, e esse número pode cair para treze se eu levar em consideração a classificação proposta por Souza (1976): folheto de gracejo e folheto de putaria ou safadeza. O número parece inexpressivo, porém, no início de sua produção, eles eram censurados e quem comprava não costumava guardar.

Essa censura era desencadeada porque esses folhetos falavam de sexualidade, lembrando o que disse Foucault (1999) a respeito do interdito que marcou o discurso sobre a sexualidade durante muito tempo. O autor afirma que essa interdição desapareceu no momento em que a sexualidade passou a ser tratada pelos discursos oficiais: psiquiátrico, religioso (confissão), médico. Porém, nos cordéis, ela continuou sendo um interdito, pois os folhetos não eram vistos como oficiais, uma vez que eles fazem parte da cultura popular, eram produzidos e consumidos, em geral, por um público de “iletrados”.

Ressalta-se o que disse El Far (2004) sobre a conservação desse tipo de texto, a censura criava uma barreira para a sua entrada em acervos públicos. Além

---

<sup>114</sup> SANTOS, 2006, p. 59.

<sup>115</sup> ALVES SOBRINHO, 2003, p. 114.

disso, o cordel sotádico ainda contava com mais um obstáculo: era popular, ou seja, não era considerado parte do cânone literário. É importante que se diga, embora já tenha sido mencionado no capítulo anterior, que o cânone é criado por uma elite, para a elite. Faz parte do cânone o que, na visão deles, pode ser considerado o melhor e o que não entra nessa lista é posto à margem, em geral direcionada para uma maioria que também vive à margem dessas decisões.

Acerca da produção desse tipo de cordel, Souza (1976) afirma em sua pesquisa que os poetas populares se referiam a esses cordéis com muita cautela, devido a diversas dificuldades encontradas para a publicação, como a “invasão da polícia e fechamento de várias gráficas editoras”.<sup>116</sup> O autor segue dizendo que:

Os folhetos de “safadeza” floresceram realmente na década de Cinquenta, quando, prevendo maiores complicações para a classe causadas por tais publicações clandestinas, o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante presidente e organizador de “O Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros”, realizado em Salvador em 1955, incluiu nos estatutos da ANTV [Associação Nacional de Trovadores e Violeiros] um item rezando ter-se criado a associação “para moralizar a poesia e combater toda espécie de licenciosidade. (sic)”<sup>117</sup>

Essa tentativa de moralizar a produção de cordéis poderia ser também porque o fechamento das gráficas prejudicava a todos, uma vez que na mesma tipografia que se fazia o cordel sotádico, também eram produzidos os cordéis comuns.

Souza (1976) acredita que a ausência desses folhetos nas duas décadas posteriores (60 e 70) seja decorrente dessa moralização por parte da associação. É importante que se diga que esse período foi marcado pela ditadura militar, o que pode também justificar a ausência desses folhetos.

No capítulo anterior foram mencionados os “romances para homens”, apontados por El Far (2004) como um tipo de publicação que trazia em seus enredos casos de adultério, incesto, homossexualismo e prostituição. Essas publicações tiveram seu auge no final do século XIX e início do século XX. Os

---

<sup>116</sup> SOUZA, 1976, p. 87.

<sup>117</sup> SOUZA, 1976, p. 90.

cordéis sotádicos abordaram esses assuntos e eles também eram direcionados para um público masculino.

De acordo com Souza (1976), há uma diferença entre os folhetos de safadeza ou putaria e os folhetos de gracejo. Estes ao contrário daqueles tem uma malícia, são “escritos para fazer o matuto rir no meio da feira. [São] irreverentes, plenos de duplo sentido”.<sup>118</sup> Já os de safadeza ou putaria não tem malícia, não visam ofender à moralidade pública. Para o autor, não devemos confundir esses dois tipos de folhetos, fato comum entre muitos pesquisadores.

Acredito que, além da censura sofrida por ambos, há uma linha tênue que delimita e une a fronteira entre esses dois tipos de folhetos, essa linha é o riso que um ou outro possa gerar. Assim, concordo com o comentário de Santos (2006) sobre o que escreviam os cordelistas:

Para rir à vontade e zombar de todos e de si mesmo, o poeta cria formidáveis histórias mentirosas, ou ainda histórias de matuto que descubrem a cidade e a vida moderna, histórias de sogras ou de chifrudos, enfim, todo um repertório de anedotas maliciosas e debochadas que os poetas batizam, sem perífrase tímida, de histórias de safadeza e putaria. Por prudência evitam assinar então seu verdadeiro nome e recorrem a pseudônimos de duplo sentido: H. Rei (agarrei), H. Romeu (agarra o meu), etc.<sup>119</sup>

Com base no trecho acima é possível dizer que um dos objetivos do cordel de safadeza e putaria é fazer rir, zombando de todos e de si mesmo. Aqui aparece o que já foi discutido no primeiro capítulo a respeito do riso zombador, apontado por Propp (1992). As temáticas que circulam nos cordéis sotádicos passam pelo que Propp (1992) aponta como causa do riso, para esse autor “a causa pode [...] residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal [...]”<sup>120</sup>. As histórias mentirosas dos poetas são criadas a partir de situações comuns na sociedade (sogras ruins, cornos, prostituição, corrupção política) e atingem seus objetivos porque os leitores/ouvintes, de modo geral, fazem parte desse universo.

---

<sup>118</sup> SOUZA, 1976, p. 37.

<sup>119</sup> SANTOS, 2006, p. 77.

<sup>120</sup> PROPP, 1992, p. 32

A não autoria dos textos por parte dos poetas traz de volta a discussão entre o oficial e o não-oficial, o sério e o não-sério, que relegam as produções cômicas para um nível inferior em relação às produções sérias, consideradas oficiais. Os poetas não assinavam porque corriam o risco de serem punidos pela censura, uma vez que seus textos não correspondiam ao que se entendia como digno de ser editado. Em geral, esses textos mostram a sujeira embaixo do tapete, os personagens de suas histórias, talvez como os de Arentino, são considerados indivíduos corrompidos que zombam de tudo e de todos.

Retomo a citação de Findelen (1999), feita no capítulo anterior, em que a autora nos diz que Arentino, ao escrever, denunciava a seus leitores os vícios das elites. Acredito que o poeta popular, ao escrever seus enredos “sacânicos”, consegue muito mais que entreter o leitor, ele também, à maneira de Arentino, denuncia os problemas sociais e políticos enfrentados por ele dentro do seu contexto histórico.

Na produção de cordel, com esse viés temático, observei ser possível fazer duas divisões, a saber:

1) os cordéis que contam “as formidáveis histórias mentirosas” sotádicas, de que fala Santos (2006); nesses folhetos é possível encontrar textos políticos e licenciosos, e esses, por sua vez, se dividem em moderados e apimentados.

2) e as adaptações de textos da literatura universal, que tratam desses assuntos em seus enredos. A respeito das adaptações, Santos (2006) afirma que:

O poeta escolhe “versejar”, “traduzir” em folheto, um livro conhecido e reconhecido pela elite cultural mas que o público ignora. [...] <sup>121</sup>  
 § A reescritura em folheto apresenta-se como uma redução do texto original pela escolha de alguns episódios representativos, ou mais raramente, por um resumo do conjunto da obra. A língua sofre a transformação mais radical, uma verdadeira tradução. No caso dos romances estrangeiros, pode haver uma nacionalização dos nomes dos personagens [...] ou uma modificação gráfica. [...] <sup>122</sup>

Em minha pesquisa, em Campina Grande, no acervo Átila Almeida, encontrei duas adaptações publicadas pela Editora Luzeiro Limitada: “A moça que

<sup>121</sup> SANTOS, 2006, p. 77.

<sup>122</sup> SANTOS, 2006, p. 78.

meteu o diabo no inferno” e “O rabo e os chifres ou A mulher que queria ser égua”, ambas adaptadas da obra *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. A primeira da décima novela da terceira jornada e a segunda da décima novela da nona jornada. Essas adaptações fazem parte de uma coleção intitulada “Obras de Giovanni Boccaccio”, publicada pela Luzero. Além dessas têm: “A noite das camas trocadas”, “O homem que foi ao inferno e voltou chifrudo”, “A traidora traída”, “Chifre com chifre se paga”, “A amante do anjo”, “A tocaia do chifrudo”, “Dona Sarita e seus três machos” e “A troca das esposas”. Esses cordéis eram proibidos para menores de 21 anos e não apresentam o nome do adaptador.<sup>123</sup>

Além desses, existem os cordéis moralizantes, que criticam quem escreve cordel de sacanagem. Os textos moralizantes, mesmo tendo esse objetivo, acabam por deixar transparecer imagens ou ditos picantes. Em geral, isso ocorre quando se faz o contra ponto entre o certo e o errado, comum nesses folhetos. São exemplos desses tipos de folhetos:<sup>124</sup> “ABC do beijo”, “ABC do namoro e os acenos dos amantes”, ambos de José Costa Leite e o “ABC da Meretriz” de Rodolfo Coelho Cavalcante. Esse último faz uma crítica à prostituição.

Ao falar das capas dos folhetos, Santos (2006) afirma que elas teriam uma função e um sentido, por meio delas o leitor já pode inferir sobre o conteúdo versado.

A função primeira da imagem em relação ao folheto, é informativa e comercial: deve ser bela ou horrível, de acordo com a história, mas sugerir sempre, ao primeiro olhar, o sentido da narrativa, reter o olho e incitar à compra.<sup>125</sup>

Com os cordéis sotádicos não é muito diferente, as capas são bastante sugestivas e proporcionam ao leitor uma visualização do sentido da narrativa, de seu

<sup>123</sup> Encontrei no verso da folha de rosto do folheto “A mulher que queria ser égua” a propaganda dos folhetos de Adam Fialho: “O costureiro de honra” e “O tolo Sebastião”. Adam Fialho é o pseudônimo do poeta paraibano, Manuel d’ Almeida Filho, sua primeira publicação data de 1936. Com relação aos outros títulos mencionados não tenho certeza se todos são de Boccaccio.

<sup>124</sup> Souto Maior aponta “O bataclan moderno” como exemplo desse tipo de folheto. Em minha pesquisa encontrei, no acervo Átila Almeida, “O bataclan moderno e as moças semi-nuas” de João Martins de Athayde, publicado pela Guajarina.

<sup>125</sup> SANTOS, 2006, p. 91.

ponto chave. Assim, darei destaque também para as capas dos folhetos que serão analisados.

Dentre os folhetos sotádicos encontrados no acervo Átila Almeida, destaco “O rabo e os chifres ou A mulher que queria ser égua” (s/d) [cf. fig. 04], folheto composto de 121 sextilhas, com o esquema rimático ABCBDB. Esse folheto, como já foi mencionado, é uma adaptação, os nomes dos personagens foram trocados por nomes mais comuns para adequar ao contexto em que ele seria lido.

No texto original, os nomes dos personagens são: Pedro de Tresanti (Zé Mané), padre Donno Gianni de Barolo (Zelão) e Gemmata (Nhá Rita).



Figura 04: capa do folheto a mulher que queria ser égua. São Paulo: Luzeiro, s/d.

Na primeira estrofe, o narrador se dirige ao leitor dando indícios do que vai contar, “esta história não é triste” / “foi um caso cabeludo”.

Na segunda estrofe, o narrador fala do tempo de forma vaga, “passou-se há muito tempo” e se isenta de qualquer erro ao dizer que está contando apenas o que seu avô lhe disse. Essa forma de expor o tempo é comum na tradição oral e reflete a forma como esses textos são passados.

## II

Passou-se há muito tempo  
 E muito longe daqui.  
 Estou contando de oitiva,  
 Que foi coisa que não vi —  
 Meu avô contou pra mim  
 Tudo aquilo que escrevi.

Nas duas sextilhas seguintes, ele apresenta o primeiro personagem, “Zé Mané era chamado / o matuto de quem falo”, fala onde ele vivia e como era sua vida. O narrador conta da dificuldade que Zé Mané tinha por não possuir um animal de carga: “Não possuía pra cargas / nem carroça, nem cavalo” / “[...] a levar no lombo a carga”, o que justificará a decisão dele e de sua esposa mais a frente.

Na sexta estrofe, conhecemos “Nhá Ritinha sua mulher” e sabemos um pouco da vida do casal.

## VI

Nhá Ritinha, sua mulher,  
 Ajudava o que podia:  
 Cuidava da casa toda,  
 Também plantava e colhia.  
 E os dois, com tanta luta,  
 Viviam sem alegria.

Nas estrofes seguintes, o narrador dá indícios da falta de interesse de Zé Mané por Nhá Rita.

## IX

Às vezes, pela noitinha,  
Nhá Rita, inda com fé,  
Perguntava num chamego  
Ao marido Zé Mané:  
— Você vai usar de mim,  
Ou posso lavar só o pé?

## X

O triste, olhando pra ela,  
[...]  
Respondia todo confuso:  
— Pode lavar só o pé,  
Que pro resto não tem uso...

Em seguida o leitor é apresentado ao Seu Zelão, o que na estrutura tradicional da narrativa pode ser considerado o antagonista.

## XIII

Nas suas andanças à feira,  
Zé Mané um dia encontrou  
Um sitiante bondoso  
Que muito bem o tratou  
E, ficando seu amigo,  
No que pôde o ajudou.

O texto segue mostrando a amizade entre os dois, os cuidados que Zelão tinha para com o amigo Zé Mané. Preocupado em retribuir os favores prestados, Zé Mané junto com sua esposa resolvem oferecer um jantar de agradecimento, e no dia em que faz o convite Zelão diz algo ao amigo que o deixa desconfiado. Ele fala da sua “relação” com a égua Rosinha.

## XXIX

[...]

Eu trabalho o dia inteiro,  
 Nesta lida tão mesquinha —  
 E, quando chega de noite,  
 Quem me faz gosto é a rosinha!

Desconfiado, Zé Mané combina com sua esposa descobrir que mistério era esse.

## XXXIV

Os dois, então, acertaram  
 Que, no jantar combinado,  
 iam apertar o Zelão,  
 Para verem se o coitado  
 Contava de que maneira  
 Se dava o caso contado.

Nas estrofes seguintes têm-se o jantar e a descoberta do mistério da égua Rosinha, a qual, segundo Zelão, não é égua, mas uma linda mulher. A partir desse momento a narrativa gira em torno da “mandinga” que Zelão fará para transformar Nhá Rita em égua.

A narrativa discorre em uma linguagem simples, de fácil assimilação. O tempo verbal mais usado é o pretérito imperfeito (era, plantava, ia), o que dá um ar mais duradouro para ações.

Os nomes dos personagens masculinos são bem sugestivos, o nome Zé Mané já leva o leitor a pensar que se trata de um sujeito ingênuo, pois assim como pode ser uma abreviação de José Manuel (vulgo Manezinho, Manelinho, Manelim), pode ser também a junção da abreviação do substantivo próprio José = Zé com o substantivo mané usado na linguagem informal para caracterizar um indivíduo pouco inteligente, bobo, tolo. Já a escolha do nome Zelão pode ser uma referência irônica

ao substantivo zelo, uma vez que esse vocábulo significa “cuidado que se dedica a alguém ou algo; presteza, empenho que se aplica na realização de algo”.<sup>126</sup>

Ambos os personagens justificam com suas ações os significados de seus nomes. Zé Mané é enganado por Zelão porque, em sua ingenuidade, acredita ser esse capaz de transformar sua mulher em égua e não consegue perceber que está sendo enganado. Zelão, por sua vez, é um bom amigo, atencioso, zeloso e que faz a mandinga com muita presteza. A ingenuidade do Zé e a esperteza de Zelão são apontadas na estrofe a seguir:

#### XIV

Com bom trato e amizade,  
Se doma até um animal —  
E o pobre do Zé Mané,  
Ingênuo de natural,  
Adorava o grande amigo  
Que tinha achado afinal.

O folheto apresenta certo zoomorfismo quando faz alusão à transformação da égua rosinha em mulher e vice versa. Esse episódio, por meio da suposta metamorfose que permeia o texto, relembra o realismo grotesco discutido no primeiro capítulo. E o grotesco, como afirma Bakhtin (1993), faz parte da cultura popular, assim como o riso e a sexualidade “desenfreada” representados pelas obscenidades dos cordéis sotádicos.

O cordel em questão também vem provar que esses assuntos faziam e fazem parte dos textos canônicos, uma vez que a obra adaptada é reconhecida como literatura universal

Neste capítulo foram apresentadas algumas discussões que giram em torno dos cordéis de sacanagem. No próximo capítulo, será feita a análise de alguns cordéis de Juraci Siqueira, nesta análise buscar-se-á observar o que há nas entrelinhas destes versos sacânicos.

---

<sup>126</sup> *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.*

#### 4 – Versos sacânicos: o revelar das entrelinhas

Por isso eu vivo cantando  
para espantar a matilha.  
Canto martelo, galope,  
sete pés, quadra, sextilha;  
canto a mulher do vizinho,  
canto a mãe e canto a filha.  
Não tenho osso na língua  
nem fecho-ecler na braguilha.  
(Juraci Siqueira)

Após essa breve introdução feita no capítulo anterior acerca do cordel e, de forma mais específica, do cordel sotádico, tratarei dos cordéis sacânicos de Juraci Siqueira. Esse termo é usado pelo autor para denominar uma coletânea de textos de cunho sotádico.

A partir da capa do folheto (cf. figura 05) é possível dizer que o autor, ao trocar a consoante “t” por “c”, faz um trocadilho com o vocábulo satânico<sup>127</sup>, tendo em vista que a capa que ilustra essa coletânea apresenta uma caricatura do poeta dentro de um tacho, no fogo, e o Diabo com uma lança de três pontas, em uma posição ameaçadora.

Antes da apresentação de seus cordéis é mister apresentar o poeta, embora o “filho do boto”, como também é conhecido, dispense apresentação. Antonio Juraci Siqueira, paraense de Cajary (Afuá), Ilha do Marajó, nascido em 1946, além de escrever folhetos de cordel, escreve livros de contos, crônicas, poemas e literatura infantil. Possui diversas premiações literárias em vários gêneros, em âmbito local e nacional. Nas duas primeiras estrofes do cordel “Arma não é brinquedo!” ele se autodefine como:

Caboclo marajoara,  
poeta por vocação  
do mundo faço meu palco,  
transformo a vida em canção

<sup>127</sup> Outro ponto importante com relação ao termo sacânico diz respeito à semelhança com o nome da obra de Salman Rushdie, *Versos Satânicos*, publicada em 1989 (mesmo ano em que o poeta Juraci Siqueira publica a coletânea *Versos sacânicos*). Desta forma é possível dizer que o poeta paraense faz um trocadilho com o nome da obra de Salman Rushdie.

e sigo pelos caminhos  
imitando passarinhos,  
compartilhando a emoção.

Vivi toda minha infância  
às margens do Cajary.  
Fui pescador, seringueiro  
e apanhador de açaí.  
Cresci sem ódio e sem medo  
e aprendi fazer brinquedo  
de frutas, de miriti...

Em uma entrevista concedida a mim em 2007, quando eu escrevia meu trabalho de conclusão de curso, Juraci Siqueira afirmou que seu trabalho tem uma veia humorística. Observe o que ele respondeu ao ser questionado sobre a temática recorrente em seu trabalho:

Meu trabalho reflete muito o humorismo, porque eu escrevia a encomenda pro jornal PQP<sup>128</sup>, então eu escrevia, mas eu sempre tive essa queda pro humorismo também, pra sátira, tanto que a primeira coisa que eu escrevi no jornal, em fevereiro de 1980, há 27 anos portanto, versava sobre o tema chupa-chupa né, que era um extra terrestre, só que o meu chupa-chupa era mundo real, era próprio governo, os impostos né, aí que (... ) que chupava o bolso, não chupava o sangue, mas o bolso (RISOS). Então eu tinha muito esse lado crítico e o Sabá por causa disso, quando ele criou o PQP, me convidou para escrever a rima rica no PQP. Depois eu diversifiquei escrevi prosa também, mas no cordel sempre mantive a minha linha, trabalhei o humorismo.<sup>129</sup>

<sup>128</sup> PQP – Uma Revista Pra Quem Pode (uma publicação de Candiru Publicidade Ltda).

<sup>129</sup> CARVALHO, Ana Maria de. *Do Nordeste ao Pará: o processo de criação e re-criação do cordel como meio de troca cultural*. 2007. 42f. TCC – Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Esse trabalho encontra-se publicado na revista *Letras em Revista* n. 02, ISSN: 1980-7732, setembro 2009 (formato impresso), do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.



Figura 05 – Capa do folheto “Versos sacânicos”. 3. ed. rev. amp. (1ª edição pela Falangola, 1989). Belém: impresso pelo autor, 2006. 40 p.

Neste capítulo, pretendo discutir o que há por trás das entrelinhas “sacânicas”, através de uma leitura estilística / interpretativa. Essa análise terá como base o trabalho de Carlos Reis, *Técnicas de análise textual: introdução à crítica do texto literário* (1981).

Antes, faz-se necessário falar um pouco sobre Estilística enquanto método de análise. Carlos Reis (1981), em seu trabalho mencionado acima, faz um apanhado das principais discussões feitas por teóricos da Estilística, por exemplo: Karl Vossler (1872-1949), Leo Spitzer (1887-1960), Erich Auerbach (1892-1957) e Dámaso Alonso (1898-1957). Dentre as contribuições desses autores, que solidificaram o trabalho de Reis, faço referência à concepção de Estilística de Dámaso Alonso, para depois apresentar o ponto de vista de Reis (1981). Para Alonso (1976), a Estilística seria:

La ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos. En dos aspectos: del habla comente (estilística lingüística); del habla literaria (estilística literaria o ciencia de la literatura).<sup>130</sup>

Após definir Estilística como sendo a ciência do estilo, da fala e do dizer, em dois aspectos — da fala corrente (lingüística) e da fala literária —, o autor afirma que a priori o objeto da Estilística é a investigação das relações mútuas entre significado e significante. Depois, à guisa de conclusão, ele afirma ser o signo o verdadeiro objeto — “El verdadero objetivo de la Estilística es el signo”.<sup>131</sup> E chegamos a ele pela intuição, devemos entender intuição como conhecimento imediato, para Alonso ler é intuir, por isso o leitor também é um artista — “El lector es el artista donde se completa la relación poética”.<sup>132</sup>

Segundo Reis (1981), “[...] o estilo [pode] ser entendido como resultado da expressão de uma subjetividade; [e] esse processo de expressão consubstancia-se através de uma elaboração formal detectável a nível textual”.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> ALONSO, 1976, p. 401.

<sup>131</sup> ALONSO, 1976, p. 412 (nota 11).

<sup>132</sup> ALONSO, 1976, p. 201.

<sup>133</sup> REIS, 1981, p. 151.

A Estilística usa bastante, dentro do ponto de vista da expressividade, as categorias gramaticais, além de procurar entender o papel que o ritmo, a rima, a métrica podem desempenhar na interpretação de um texto. Para Reis (1981),

“[...] uma análise de carácter estilístico deverá debruçar-se, em primeira instância, sobre os recursos técnicos-literários que, integrando-se nos dois domínios citados [o estrato fónico-linguístico e o estrato das unidades de significação], constituem factores primaciais de elaboração estilística”.<sup>134</sup>

Ressalto que a Estilística é descritiva, assim como todo método de análise, porém não ficarei apenas no seu carácter descritivo e quantitativo. O objetivo não é simplesmente dizer quantos verbos, adjetivos, substantivos há em cada texto, mas, como foi dito no parágrafo anterior, mostrar de que forma os recursos gramaticais somados à rima, o ritmo e o metro formam o texto no todo e a importância desse conjunto na interpretação. A escolha do método é em razão do material que trabalho: versos.

No que diz respeito aos folhetos de Juraci Siqueira, utilizarei apenas três para análise, são eles: “Brasil 500 ânus”, “Cabuca do rabo grande” e “O enrabador do deserto”<sup>135</sup>.

“Brasil 500 ânus” (cf. fig. 06) foi escolhido por ser um texto crítico, que vem satirizar a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Por meio de seus versos, o poeta protesta contra a corrupção, a exploração e a desigualdade social que imperam no país.

Já o folheto “Cabuca do rabo grande” (cf. fig. 07) foi escolhido por apresentar uma temática mais simples, tratar de uma situação mais corriqueira. Nesse folheto o poeta usa uma linguagem matuta, talvez com o objetivo de dar mais verossimilhança aos fatos.

E a escolha do terceiro folheto, “O enrabador do deserto”, justifica-se por apresentar uma estrutura semelhante aos cordéis nordestinos, no que diz respeito à forma como o assunto é narrado. Nesse folheto há uma espécie de intertexto quando o poeta brinca com o texto bíblico, pequeno trecho do Evangelho de João.

---

<sup>134</sup> REIS, 1981, p. 153.

<sup>135</sup> Os textos serão citados na íntegra, pois acredito que desta forma teremos uma melhor compreensão.

#### 4.1 – Folheto “Brasil 500 ânus”

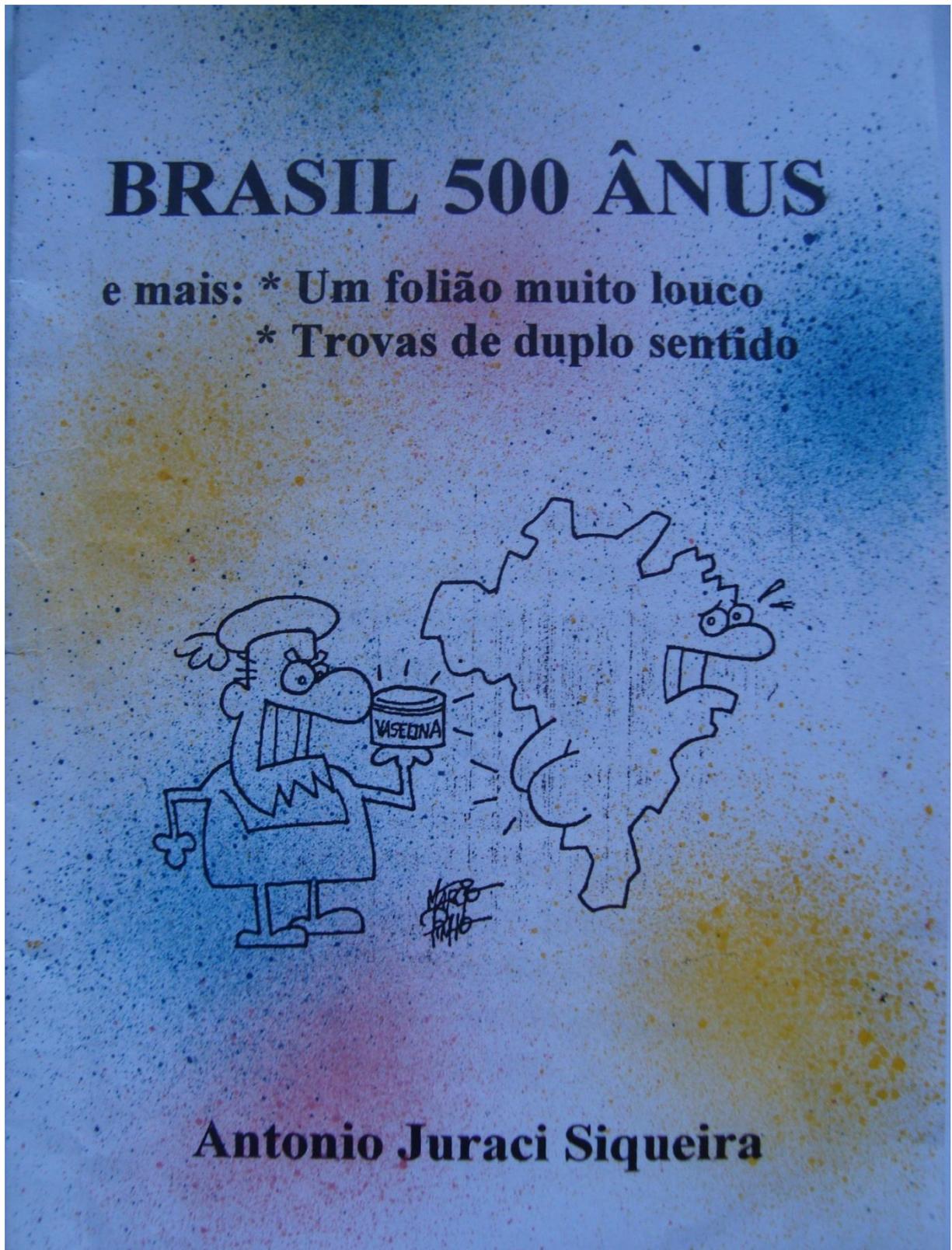


Figura 06: capa do folheto “Brasil 500 ânus”. Antonio Juraci Siqueira. Belém: (publicado pelo próprio autor), s/d.

1 - Ó gigante adormecido,  
2 - roto, explorado e fudido  
3 - em berço esplêndido, acorda!  
4 - Levanta e expulsa essa horda  
5 - que te fode a todo instante!  
6 - Desperta e segue adiante,  
7 - muda o rumo dessa prosa  
8 - pois enquanto o mundo goza,  
9 - contabilizas os danos.  
10 - Tens que ter 500 ânus  
11 - e muita disposição  
12 - pra agüentar a enrabação  
13 - dos quatros cantos do mundo!  
14 - Se te chamasse Raimundo,  
15 - como diria o Drummond,  
16 - não mudarias o tom  
17 - desta eterna ladainha  
18 - desde a Carta de Caminha  
19 - aos discursos dos Fernandos.  
20 - Chega de tantos desmandos,  
21 - Roubalheira e pilantragem!  
22 - Não bastasse a sacanagem  
23 - de franceses, portugueses,  
24 - holandeses, japoneses,  
25 - ingleses e americanos  
26 - que nesses quinhentos anos  
27 - te enrabaram sem pretexto,  
28 - tens que suportar o incesto  
29 - de teus filhos mui amados,  
30 - traidores aloprados  
31 - que se dizem brasileiros,  
32 - disfarçados de banqueiros,  
33 - fazendeiros, empresários,  
34 - magistrados mercenários,  
35 - políticos de aluguel  
36 - que transformaram em bordel  
37 - as terras de Pindorama.

38 - E nessa alcova de lama  
 39 - quem tem grana e poder, fode;  
 40 - quem não tem, dança pagode  
 41 - na vara do Capital.  
 42 - Na aldeia neo-liberal  
 43 - o próprio amor é lorota,  
 44 - aqui manda quem tem nota  
 45 - verde-oliva americana.  
 46 - E o que aumenta a minha gana,  
 47 - minha angústia, meus tormentos,  
 48 - é saber que outros quinhentos  
 49 - virão sem trazer-te paz...  
 50 - Pelo muito que fizeres,  
 51 - quanto mais ânus tiveres  
 52 - mais fudido viverás.

Esse cordel tem um total de três páginas, é escrito em uma única estrofe de 52 versos, com rimas emparelhadas (AA BB CC), o primeiro verso rima com o segundo, o terceiro rima com o quarto, assim por diante. Excetos os versos 49 e 52 que não rimam com nenhum outro, são chamadas rimas órfãs ou perdidas, conforme Goldstein (1991).

A capa do folheto apresenta uma caricatura (assinada por Marcio Pinho) do mapa do Brasil, como se estivesse de perfil, com o bumbum empinado, os olhos arregalados, os dentes trincados e um homem narigudo com uma lata de vaselina na mão esquerda.

O texto começa com o vocativo “Ó gigante adormecido”, é como se o narrador se dirigisse ao Brasil. Ele tenta persuadir o gigante adormecido usando alguns verbos no imperativo, atitude que é reforçada pelo tom exclamativo, marcado pelo uso do ponto de exclamação na 3º, 5º e 21º linhas. “Acorda”, “levanta”, “expulsa”, “desperta”, “segue”, “muda”, “chega”, com esses verbos no imperativo o narrador ordena, súplica que o Brasil tome uma atitude, que acabe com toda essa “enrabação”. No entanto, o caráter de imposição que reveste esse tempo verbal é atenuado mais à frente, quando o narrador declara saber que outros quinhentos anos virão e tudo continuará do mesmo jeito.

A partir do título, “Brasil 500 ânus”, já se observa a ambigüidade como o recurso estilístico que configura o texto, essa ambigüidade é resultado da homofonia entre os vocábulos “anos” e “ânus”. A escolha do termo ânus já sugere o que vem pela frente, cria uma expectativa em relação ao restante do texto e a ironia contida no trocadilho<sup>136</sup> leva o leitor a tecer múltiplos significados. André Jolles (1976), ao falar do chiste, do papel da troca de palavras dentro da linguagem, comenta que quando empregamos uma palavra em outro sentido ou que tem o mesmo som, mas sentido diferente, o resultado não é a ambigüidade, mas o duplo sentido. O autor explica que o objetivo do duplo sentido, resultante do jogo de palavras, é quebrar momentaneamente a intenção de comunicação lingüística, desfazer o elo entre o locutor e ouvinte.

Ainda sobre o ponto de vista de Jolles (1976) acerca do chiste, é possível destacar nesse folheto o aspecto zombeteiro, mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, resultante da inconveniência feita em geral pela quebra das regras pautadas na moral. Ao usar o termo ânus, o poeta cria um ambiente que leva ao uso de outros termos que fazem alusão à cópula com um sentido mais popular, o que vem a ser exemplificado nos versos 38 e 39.

As terminações –oto, -ado e –ido dos adjetivos presentes logo no início do texto, além de favorecerem a progressão rítmica do mesmo, nos dizem sobre a idéia central defendida pelo narrador a respeito da situação caótica que o Brasil se encontra após esses 500 anos. A crítica presente no folheto concentra-se no título e nesses três adjetivos que constroem o segundo verso e ironizam o “gigante adormecido”:

“roto, explorado e fudido”

O uso do substantivo gigante de forma irônica, no primeiro verso, corrobora com essa crítica, pois é difícil imaginar um gigante com tais características. Em geral, o que se sabe sobre essas criaturas é que eram exemplos de força, seres notáveis. Além do mais, a descrição do Brasil como um gigante possibilita uma imagem visual da situação desordenada em que o país se encontra,

---

<sup>136</sup> De acordo com o *Dicionário de Figuras de Linguagem* o trocadilho é uma figura de pensamento que consiste no “arranjo de palavras semelhantes no som e cuja seqüência propicia equívocos de sentidos dúbios, principalmente visando fazer humor ou graça”. (CHERUBIM, 1989, p. 66).

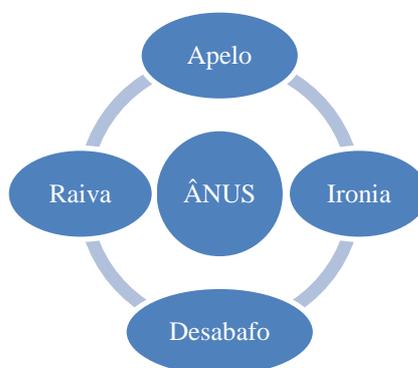
o vocábulo gigante consegue ir além do seu significado literal (gigante = ser imaginário de tamanho descomunal; homem notável), dando-nos uma visualização semelhante à da caricatura presente na capa do folheto.

Ainda sobre o vocábulo gigante pode-se dizer que, por meio dele, é feita uma alusão ao Hino Nacional, o que vem a ser reforçado pela expressão “em berço esplendido”, escrita no terceiro verso. O vocábulo e a expressão remetem aos trechos do hino: “Gigante pela própria natureza” / “Deitado eternamente em berço esplêndido”. No hino o gigante “és belo, és forte, impávido colosso” e no folheto ele é “roto, explorado e fudido”

Os vocábulos ânus e enrabação se completam, o primeiro não é usado apenas no seu sentido literal (ânus = extremidade do reto), mas vai além, está ligado ao ato sexual, uma relação anal que se materializa no vocábulo enrabação, que por sua vez deve ser entendido, para uma melhor compreensão do texto, em seu sentido pleno. Evidente nos versos abaixo:

Tens que ter 500 ânus  
e muita disposição  
pra agüentar a enrabação

O uso dos adjetivos já citados e do trocadilho estabelecido pelo duplo sentido que reside na homofonia<sup>137</sup> entre os vocábulos “anos e ânus” expressa a atitude de revolta do narrador e uma crítica aos desmandos políticos. Em torno do campo semântico da palavra ânus, no plano conotativo é possível fazer a seguinte representação:



<sup>137</sup> Os vocábulos “anos” e “ânus” são homófonos, ou seja, mesma pronúncia, mas grafia e sentido diferente.

O termo ânus é usado para marcar o desabafo, o tom de protesto que traz o texto, por isso esse vocábulo representa um apelo para que o Brasil acorde e mude essa situação, é usado para ironizar a festa de aniversário de 500 anos de descobrimento.

O esquema rimático desse folheto, junto com o processo enumerativo das sacanagens e de quem as praticas, mantém o ritmo acelerado do texto, favorecendo a idéia de desabafo do narrador, o que pode ser exemplificado com trecho a seguir:

Chega de tantos desmandos,  
Roubalheira e pilantragem!  
Não bastasse a sacanagem  
de franceses, portugueses,  
holandeses, japoneses,  
ingleses e americanos  
que nesses quinhentos anos  
te enrabaram sem pretexto,  
tens que suportar o incesto  
de teus filhos mui amados,  
traidores aloprados  
que se dizem brasileiros,  
disfarçados de banqueiros,  
fazendeiros, empresários,  
magistrados mercenários,  
políticos de aluguel  
que transformaram em bordel  
as terras de Pindorama.

A idéia de desabafo também pode ser evidenciada pela opção de narrar tudo em uma única estrofe, seria uma forma de dizer tudo de uma vez.

## 4.2 – Folheto “Cabuca do Rabo Grande”



Figura 07: capa do folheto “Cabuca do rabo grande”. Antonio Juraci Siqueira. Belém: (publicado pelo próprio autor), s/d.

Esse outro cordel a ser analisado não traz em seu enredo uma crítica política ou uma crítica às mazelas sociais, nesse folheto o poeta brinca com o leitor por meio de uma linguagem que tenta imitar o modo de falar “caipira”. Na capa do folheto é retratada uma caricatura de uma mulher com o bumbum bem grande, o que justifica o título do cordel.

## I

Cabuca do rabo grande,  
no dia qu' eu té pegá,  
pode um mundo pegá fugo,  
pode o só caí no má,  
pode o Remo e o Paisandu  
pra premerona vortá  
mas na minha mandioca  
tu vai tê dé rebula!

## II

Vu té carregá nos braço  
feito uma santa no ando,  
te deixá mais isquentada  
qui bubina dé moto,  
te jugá nua na cama  
aberta qui só uma frô  
e antão fazê saliênça  
falando cuisas dé amô.

## III

Só tenho medo, cabuca,  
dé chuvê no meu ruçado  
condo eu num tivé tesão  
prá dá conta do recado  
e dé tanto fazê furça  
iguar um disisperado,  
morrê in riba dé ti  
dé pau mole e cu travado.

Esse texto tem três oitavas<sup>138</sup> com esquema rimático ABCBDBEB e, dos 24 versos que compõem o cordel, 23 são escritos em redondilha maior e apenas o penúltimo verso da terceira oitava é hexassílabo (seis sílabas). O quem vem ser comprovado pela escansão, vejamos:

Ca – bu – ca – do – ra – bo – gran – (de)

1 2 3 4 5 6 7

No – di – a – qu' eu - te – pe – gá

1 2 3 4 5 6 7

Po - de um – mun – do – pe – gá – fu – (go)

1 2 3 4 5 6 7

Po – de o – só – ca – í – no – má

1 2 3 4 5 6 7

Po – de o – Re – mo e – o – Pai – san – (du)

1 2 3 4 5 6 7

Pra – pré – me – ro – na – vor – tá

1 2 3 4 5 6 7

Mas – na – mi – nha – man – di – o – (ca)

1 2 3 4 5 6 7

Tu – vai – tê – dé – re – bu – lá

1 2 3 4 5 6 7

Vu – té – car – re – gá – nos – bra – (ço)

1 2 3 4 5 6 7

Fei – to u – ma – san – ta - no an – dô

1 2 3 4 5 6 7

Te – dei – xá – mais – is – quen – ta – (da)

1 2 3 4 5 6 7

Qui – bu – bi – na – dé – mo – tô

1 2 3 4 5 6 7

Te – ju – gá – nu – a – na – ca – (ma)

1 2 3 4 5 6 7

A – ber – ta – qui – só u – ma – frô

1 2 3 4 5 6 7

<sup>138</sup> Segundo Goldstein (1991) esse tipo de estrofe é escrito com versos decassílabos e é comum em textos épicos, como os *Lusíadas*, de Camões.

e an – tão – fa – zê – sa – li – ên – (ça)  
 1 2 3 4 5 6 7

Fa – lan – do – cui – sas – dé a – mô  
 1 2 3 4 5 6 7

Só – te – nho – me – do – ca – bu – (ca)  
 1 2 3 4 5 6 7

Dé – chu – vê – no – meu – ru – ça – (do)  
 1 2 3 4 5 6 7

Con – do eu – num – ti – vé – te – são  
 1 2 3 4 5 6 7

Prá – dá – com – ta – do – re – ca – (do)  
 1 2 3 4 5 6 7

E – dé – tan – to – fa – zê – fur – (ça)  
 1 2 3 4 5 6 7

I – guar – um – di – sis – pe – ra – (do)  
 1 2 3 4 5 6 7

Mor – rê – in – ri – ba – dé – (ti)  
 1 2 3 4 5 6

Dé – pau – mo – le e – cu – tra – va – (do)  
 1 2 3 4 5 6 7

A linguagem do texto é uma tentativa de reprodução de um modo de falar bem coloquial, caracterizando uma linguagem matuta, por isso a maioria das palavras se assemelha a uma transcrição fonética e a redação não segue a norma padrão de escrita. Um exemplo dessa tentativa de aproximação de um modo de falar mais popular é a supressão do encontro consonantal “cl” da palavra “cabocla”. A respeito desse tipo de linguagem, Santos (2006) diz o seguinte:

[...] a língua matuta cria um personagem, um sertanejo irreal, que se exprime grosseiramente. A deformação sistemática da língua e a grafia fantasiosa visam somente um efeito cômico, tendo com base o desdém e a ignorância absoluta da verdadeira língua popular.<sup>139</sup>

<sup>139</sup> SANTOS, 2006, p. 100.

Essa linguagem regional marca uma identidade, a do caboclo visto como um rude, bronco. Através dessa linguagem o poeta brinca com a sexualidade simbolizada pelo bumbum, pois não é uma cabuca qualquer, é a de rabo grande. Ele também ironiza a simbologia criada pela sociedade com relação ao bumbum da mulher brasileira.

O enredo apresenta os anseios de um rapaz por uma moça, é todo narrado em primeira pessoa. Nas duas primeiras estrofes, o narrador personagem expõe o que fará com a “cabuca do rabo grande” no dia em que pegá-la. Na terceira e última estrofe ele fala do medo de morrer na hora “H”, descrevendo no último verso como morreria se desse tudo errado.

Com relação à métrica do penúltimo verso da terceira estrofe, há uma alteração no tamanho, o verso apresenta seis sílabas poéticas, em vez de sete como os demais. Pode-se dizer que essa quebra se justifica pelo medo de morrer do personagem, pois é justamente nesse verso que ele fala da morte e como se sabe a morte nada mais é do que uma quebra da continuidade. Assim, é possível dizer que a métrica quando contextualizada com o conteúdo do texto pode auxiliar na interpretação do mesmo.

Na primeira estrofe, o autor utiliza a anáfora, um recurso estilístico bem simples e recorrente nesse tipo de texto, para enfatizar o quanto o personagem deseja a “cabuca”. O termo “pode” é repetido no início do 3º, 4º e 5º verso, realçando a persistência do personagem diante de qualquer obstáculo.

A respeito das capas dos folhetos analisados até aqui, elas corroboram a assertiva de Santos (2006), apontada no capítulo anterior, acerca do caráter comercial e informativo das mesmas, tendo em vista que a partir das imagens exibidas o leitor já tece uma possível interpretação do conteúdo do folheto.

### 4.3 – Folheto “O enrabador do deserto”

O último cordel a ser analisado tem por título “O enrabador do deserto”. Esse folheto faz parte da coletânea versos sacânicos, é escrito em onze septilhas, com esquema rimático ABCBDDDB, assemelha-se ao estilo tradicional dos cordéis nordestinos, as primeiras estrofes são introdutórias, há uma apresentação dos personagens e do local onde ocorrem os fatos.

Assim como no cordel “A mulher que queria ser égua”, o narrador nas duas primeiras estrofes fala da origem dos fatos. No primeiro folheto, o narrador diz ter ouvido do avô o que vai contar, já em “O enrabador do deserto”, ele não lembra quando, nem onde e nem de quem ouviu tal história. Chega a jurar, implicitamente, pela sua felicidade que nada sabe a respeito da autenticidade dos fatos: “por minha felicidade, / caros leitores, não sei”.

#### I

Não lembro quando nem onde  
ou de quem eu escutei  
essa história interessante  
que agora relatarei.  
Se é mentira ou se é verdade,  
por minha felicidade,  
caros leitores, não sei.

#### II

Sei que muitos puritanos  
afirmarão, todavia,  
que eu inventei este caso  
por pura patifaria.  
Porém, (credo em cruz, isola!)  
da minha santa cachola  
não sai tamanha heresia!...

Em seguida é apresentado o local e os personagens envolvidos. Assim como na maioria dos cordéis, são poucos os personagens e os fatos são centralizados na figura do herói e de seu antagonista. Nesse caso só há dois personagens: a freira e o padre.

### III

O tal aconteceu  
lá pras bandas do oriente  
envolvendo um santo padre  
e uma freirinha inocente:  
o deserto atravessavam  
e, quando no meio estavam,  
aconteceu o acidente.

Nesta estrofe é apresentado ao leitor o acidente com o camelo que vai desencadear a situação principal, ou seja, temos o conflito que vai nortear as ações dos personagens.

### IV

O camelo que montavam,  
catapimba!, foi ao chão  
donde não mais levantou-se  
nem a peso de oração.  
Morreu deixando os coitados  
deveras atarantados  
na pior situação.

Nas próximas estrofes, é exposta a proposta que o padre faz à freira: “portanto, que tal se agente / se amasse antes de morrer?” e os seus argumentos para provar que a entrada deles no céu estava garantida: “trepando só uma vez, / São Pedro nem vai saber”. Nesse trecho, para falar do coito, o narrador usa o verbo

trepar, que no sentido figurado pode ser concebido como fazer sexo. Esse verbo também é usado na linguagem popular com esse mesmo sentido.

## V

Sem transporte e rodeados  
de areia por todo lado,  
o padre olha pra freira  
e comenta, amargurado:  
— Irmã, nós vamos morrer  
sem ao menos conhecer  
que gosto tem o pecado...

## VI

Portanto, que tal se a agente  
se amasse antes de morrer?  
Acho que nem é pecado...  
Ademais, ouvir dizer  
que a razão é do freguês:  
trepar só uma vez,  
São Pedro nem vai saber.

## VII

A freira, logo de início  
não queria consentir  
mas o padre, com jeitinho,  
voltava sempre a insistir  
que ela enfim, caiu do galho  
e, pra dar menos trabalho,  
começou a se despir.

A partir dessa estrofe é narrada a reação dos personagens ao se encontrarem despidos, o reverendo quase enfarta e a freira se assusta com a “coisa comprida e grossa” que estava diante de seus olhos.

## VIII

O padreco ao ver a freira  
 descobrir a anatomia  
 podo [sic] à mostra o paraíso  
 que seu hábito escondia,  
 quase que sofreu um enfarte  
 e escalou o “bacamarte”  
 que sob o sol reluzia!...

## IX

Quando a freira viu de perto  
 aquele “mussum” horrendo,  
 sentiu logo uma piloura  
 e, de nervoso tremendo,  
 exclamou: — ai, minha nossa!!!  
 Que coisa comprida e grossa!...  
 o que é isso, reverendo?!?!

Nessa estrofe, através do discurso direto, o narrador dá voz ao padre, para que ele responda a pergunta da freira, feita na estrofe anterior. Sua explicação é uma brincadeira com um texto bíblico, do Evangelho de João 6:58, que diz o seguinte: “Este é o pão que desceu do céu. Ele não é como o que os pais comeram e pereceram; quem come este pão viverá eternamente”.

## X

Ele sacode a “manjuba”  
 e responde, prontamente:  
 — Irmã, isto aqui é a vida,  
 é do prazer a semente.  
 Quem dela o calor sentir  
 eu posso lhe garantir  
 que viverá eternamente!

Essa estrofe não teria o mesmo sentido se a freira tivesse entendido a explicação do reverendo, tal como ele queria, porém no momento em que ela diz “meta no cu do camelo e não em mim”, ela quebra com a expectativa do padre e do leitor, que talvez não esperasse por essa reação. Dessa forma, o desfecho é inusitado, pois se o leitor esperava uma relação entre o padre e a freira, isso não ocorre. A freira usa os argumentos do padre em favor do camelo, o que viria a ser a salvação dos dois e desta forma ela se livra do ataque do padre.

## XI

Ao escutar tais palavras,  
a freira falou assim:  
— Reverendo, estamos salvos,  
findou-se o tempo ruim!  
Se essa coisa é a vida em pelo,  
meta no cu do camelo  
que está morto e não em mim!

Pode-se dizer que o texto é uma forma de ironizar alguns assuntos religiosos, como o pecado carnal, a ressurreição representada pela figura do camelo, o paraíso que no texto seria o corpo, o celibato e a castidade do padre e da freira. A alusão ao pecado carnal nas estrofes V e VI remete ao que disseram Le Goff e Troung (2006) a respeito da transformação do pecado original em pecado sexual pelo Cristianismo no Ocidente.

Diante do exposto, nos textos analisados de Juraci Siqueira, as palavras obscenas são ditas por meio de perífrases. O poeta quase não usa termos técnicos, ele faz uso da linguagem popular, dos apelidos dados ao órgão genital masculino, o que vem ser evidenciado nos três folhetos analisados nesse trabalho. Temos por exemplo: a palavra pênis que é associada a vários termos em função, às vezes, da semelhança física que eles têm em comum.

Nos folhetos, o pênis pode ser chamado de:



1. Bacamarte = pequena espingarda de cano grosso;
2. Mandioca = planta cultivada pela raiz (a associação é feita com a raiz);
3. Manjuba = peixe que vive em água doce, mede entre 9cm e 13cm, a conotação ocorre porque ele regurgita para completar o ciclo sexual;
4. Muçum ou Mussum = peixe encontrados em rios, lagos e açudes da América do Sul, durante o período de seca vive enterrado em túneis, secreta grande quantidade de muco e possui a capacidade de reversão sexual. Nesse caso, a conotação ocorre pela semelhança, tendo em vista que esse peixe é liso, e por ele expelir muco;
5. Vara = peça de madeira, bambu, metal, delgada, roliça e longa.<sup>140</sup>

O mesmo ocorre no cordel apresentado no capítulo anterior, “A mulher que queria ser égua”. Nele, o termo pênis é substituído por: vara comprida, vara, estaca e estaca de plantar gente (essa expressão é usada na tradução brasileira do Decamerão).

Sobre os apelidos, é possível classificá-los como eufemismo. O apelido visa ressaltar as características de alguém ou de algo. Nesse caso os apelidos dados ao pênis têm por objetivo suavizar o impacto que o termo técnico causaria, além de reforçar suas características. Outra hipótese é que eles podem enfatizar o

<sup>140</sup> O significado de cada palavra tem por base o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

aspecto popular do texto, tendo em vista que esses apelidos são comuns na linguagem popular.

É interessante observar a transformação que esses vocábulos sofrem devido à transferência de sentido, em seu sentido literal nenhum desses vocábulos são obscenos. Eles se tornam obscenos pelo contexto, é no contexto que a translação de sentido se completa.

Desta forma, os apelidos usados nos cordéis seriam tropos, uma vez que esses consistem na translação de sentido, fazendo com que uma palavra seja usada com um significado diferente do seu.

Mediante o exposto, a transgressão, apontada por Foucault (1977) é representada nos textos sotádicos por meio da linguagem, do uso de termos de duplo sentido. As palavras não estão lá apenas para fugir às regras, mas estão lá para despir uma sociedade que usa a máscara dos bons costumes, afinal, quantos na realidade não “enfiam só no do camelo”, mas enganam todo mundo. Essa transgressão materializada nos termos obscenos é encontrada nas entrelinhas dos cordéis sotádicos.

## Considerações finais

Entre versos e rimas, sotádicas e sacânicas, teci esse trabalho. Não sei se todas as indagações que surgiram foram respondidas, também não tinha essa pretensão.

Adentrei um universo que já conhecia, ou melhor, pensava que conhecia, e nesta pesquisa a respeito do cordel sotádico pude descobrir que seus versos não rimam apenas sacanagem, mas vai além. Os versos sacânicos, não me refiro apenas aos cordéis de Siqueira, mostram a capacidade que o poeta tem de criar e brincar com os desvios da sociedade, com sua vida difícil.

No primeiro capítulo, me defrontei com o mundo do riso e das diversas teorias que tentaram explicar o que Le Goff (2000) definiu tão bem ao chamá-lo de prática social, pois é isso que o riso é. Quem ri não está preocupado se o seu rosto está deformado ou não.

Nesse percurso, feito a partir de algumas discussões acerca do riso, foi possível observar que o mais importante não é de fato descobrir sua origem ou classificá-lo como superior ou inferior, mas que ele pode, por meio dos textos cômicos, nos dizer sobre um grupo, uma época um lugar e um povo. Reafirmando seu aspecto coletivo, defendido por aqueles que acreditam que o riso tem uma história, e que pode ser entendido como um instrumento capaz de revelar aspectos importantes da história.

Com relação à sexualidade, é como uma ferramenta de crítica que devemos entender os cordéis sotádicos, não esquecendo que a pornografia é uma forma de resistência. Todavia há um outro lado dela que é explorado visando apenas aumentar a venda de livros, o que não corresponde aos cordéis.

Outro ponto importante observado na discussão sobre sexualidade diz respeito ao corpo como centralizador da busca de saber e poder, defendido por Foucault (1977). Esse corpo que pode ser lido como um produtor de sentido e, nos cordéis sotádicos, contribui para o quadro plurissignificativo desses textos.

No final do primeiro capítulo, ficou entreaberta a resposta para a questão sobre como se constrói a relação riso e sexualidade no cordel. Para responder reporto-me primeiro à afirmação de Santos (2006) a respeito dos cordéis, que eram

feitos para fazer rir, divertir o matuto. Talvez o caminho para a resposta comece aqui, nas “histórias mentirosas” citada pela autora, pois até que ponto eram mentirosas? Será que o ponto de partida delas não foi a realidade? Pode ser difícil achar uma mulher que queira ser égua, literalmente, mas com certeza há muito Zelão por aí que não bota rabo, porém bota chifre em muito Zé Mané.

O ponto de partida para uma narrativa é quase sempre a realidade, a tal verossimilhança, velha conhecida nossa. O matuto, de que fala Santos (2006), ri de si mesmo e dos outros, esse outro pode ser uma pessoa pública exposta ao ridículo, um pais comemorando 500 ânus, um amigo chifrudo, um metido a esperto que tem medo de morrer na hora “H”. Tudo isso constrói o que Le Goff (2000) defende como prática social do riso e esses envolvidos são seus atores, lembrando que o autor afirma ter o riso seus próprios códigos, rituais, atores e palco..

No cordel, a ponte de ligação entre o riso e a sexualidade é a linguagem, é o modo como o poeta popular usa o trocadilho, os termos obscenos para fazer rir e, ao mesmo tempo, ser porta-voz de uma crítica social. O vocabulário obsceno conforme o contexto provoca certa ambivalência no sentido do texto, o que leva ao leitor fazer diversas interpretações. No que diz respeito ao cordel sotádico o código principal são os termos obscenos.

Alves Sobrinho (2003), ao falar do papel do cordelista, nos diz que este escreve o que o povo gostaria de dizer, por isso o cordel é porta-voz das queixas e dos anseios de uma coletividade. Acredito não ser diferente com relação aos cordéis sotádicos, tendo em vista que eles à sua maneira também criticam, denunciam por meio de sua linguagem irreverente.

Com relação ao questionamento feito na introdução, a saber: o cordel sotádico, para além do gracejo, é um texto cultural? Acredito que o folheto sotádico, assim como o cordel de modo geral, é a chave de entendimento de uma cultura imbricada de valores sociais, religiosos, políticos e morais. Por mais que haja o entretenimento, pode-se observar um texto com uma carga semântica que traz consigo um retrato dos sujeitos envolvidos. Ressalta-se que, na cultura popular, há uma reprodução e uma reelaboração das relações sociais.

O cordel sotádico é o discurso do não-dito ou do que não pode ser dito, ele não faz parte do grupo de discursos elencados por Foucault (1999) que podem dizer sobre a sexualidade. Dessa forma, não há porque o poeta se preocupar com

os mores, uma vez que esse tipo de folheto aos olhos dos bons costumes é irregular.

Não vou concluir essa discussão falando que o cordel é marginalizado ou que ele está desaparecendo. Os cordéis estão aí, existem acervos que precisam ser mais explorados, há temáticas que precisam ser mais trabalhadas, pesquisas que precisam ser revistas e o mais importante: o cordel tem muito ainda a dizer.

## Referências Bibliográficas

*BÍBLIA SAGRADA*. A.T. Levítico. São Paulo: Paulus, 1973. cap. 15. p. (*A Bíblia de Jerusalém*).

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. 152p.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 213p.

ALONSO, Dámaso. *Poesia Española: ensayo de métodos y limites estilísticos* (1950). 5. ed. Madrid: Gredos, 1976.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 17-117.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965). Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. 419p.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte* (1855). COELHO, Plínio Augusto (org. trad.). São Paulo: Hedra, 2008. 126p.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1900). Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 152p.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CARVALHO, Ana Maria de. *Do Nordeste ao Pará: o processo de criação e re-criação do cordel como meio de troca cultural*. 2007. 42f. TCC – Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de Figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989. 74 p.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 373p.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no renascimento Italiano. In: *A Invenção da Pornografia: Obscenidades e as origens da Modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. HUNT, Lynn (org). São Paulo: Hedra, 1999. p. 49-113.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977. vol. I.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* (1971). Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999. 79p.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 239p.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991.

HUNT, Lynn. Obscenidades e as Origens da Modernidade, 1500-1800. In: *A Invenção da Pornografia: Obscenidades e as origens da Modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. HUNT, Lynn (org). São Paulo: Hedra, 1999. p. 09-46.

JOLLES, André. *Formas Simples* (1930). Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222p.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs). Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

LE GOFF, Jacques. & TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro, 2006. 207p.

PINHEIRO, Helder. & LÚCIO, Ana Cristina Marinho. *Cordel em sala de aula*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

PLATÃO. Filebo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974. v. VII.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso* (1976). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à crítica do texto literário*. 3. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

SALLES, Vicente. *Repente e Cordel: literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1985.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da Literatura Popular brasileira. In: *Fronteiras do Literário: Literatura oral e popular no Brasil / França*. BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Tradução de Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006. 292p.

SOUTO MAIOR, Mário. O sexo na literatura de cordel. *Ele Ela*, (s/d) p. 59-62 (Acervo Vicente Salles/Museu da UFPA).

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976. 104p.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global Editora, 1983. 190p.

## ANEXOS

**ANEXO A****CORDÉIS SOTÁDICOS ENCONTRADOS NO ACERVO ÁTILA ALMEIDA, EM CAMPINA GRANDE – PB**

1 - ABC da Senvergonhice – José Bispo Sobrinho. 25 estrofes

2 – “ABC de Carlos Zéfiro” - Sá de João Pessoa. 24 estrofes, 6p. 17 / 08 / 1983

3 – “Adão e Eva” – H. Tadeu Luz. 24 estrofes de 6 versos, 8p.

Escrito a caneta: Maralo Alves Soares

4 – “Adão e Eva na sacanagem” – H. Romeu

Escrito a lápis na capa: José Costa Leite

5 – “AIDS fimose vaxectomia potência de gay lascas de cordel / Harmonia dos absurdos” – Raimundo Santa Helena

6 – “Horóscopo das bichas” – Maxado Nordestino (Franklin Machado)

São Paulo, jun. 1977, 8p. (Há mais duas edições)

7 – “A Madalena sulista que fio no mangue baiano (nas águas de Jorge Amado)” – Franklin Machado (maxado nordestino). 44 estrofes, fev. 1981, 9p.

8 - “Maria Garrafada – mestra do amor, pecadora e santa” – Manoel Monteiro

Campina Grande – PB, 2. ed. dez. 2004

9 – “Memórias de um padre pecador” – Raimundo Santa Helena. 32 estrofes, 8p.

10 – “A moça que meteu o diabo no inferno” – adaptação da obra de Giovanni Boccaccio, sem o nome do adaptador. São Paulo: Luzeiro, s/d, 32p.

11 – “Mulher sem bunda e sem peito” – J. P. Sobrinho, J. C. Leite e J. A. Sobrinho

10 estrofes de 10 versos do livro “Folhas Soltas do Nordeste” (a sair)

12 - “A mulher que queria ser égua” - adaptação da obra de Giovanni Boccaccio, sem o nome do adaptador. São Paulo: Luzeiro, s/d, 121 estrofes, 32p.

13 – “Tragédia no paraíso” – Antônio de Araújo Lucena (o Rouxinol do rio do peixe)  
Campina Grande – PB 03 / 09 / 1986 - 14p.

### **Cordéis que criticam a produção sotádica (tem um cunho mais moralista)**

1 – “ABC do beijo” – José Costa Leite. Folhetaria São José – 24 estrofes – 6p.

Obs.: No final há outro texto intitulado “Uma carta de amor” (direcionado a uma mulher), 10 estrofes – 6p. Na capa, escrito a caneta, 1962. Dentro do folheto há indicações de outros: “Dicionário do amor” (p. 2), “O coração do amor” (p. 3), “Dicionário das flores” (p. 4), “A cartilha do amor” (p. 5) e “O namoro moderno” (p. 6)  
Total 12 p.

2 – “O ABC do namoro e Os acenos dos amantes” – José Costa Leite

Não há indicação da tipografia – 25 estrofes – 5p; 11 estrofes, 5 p. sobre acenos.  
No final há mais um texto intitulado “Um tira gosto para ela” (sobre mulher falsa).  
Total 8 p.

3 – “ABC dos Namorados, do amor, do beijo, da dança” – Rodolfo Coelho Cavalcante. Luzeiro Editora Limitada – 30 estrofes

4 – “ABC do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante – Homero do Rêgo Barros

Não há indicação da tipografia – Recife, 1978, publicação nº 19 – 25 estrofes de 6 versos.

5 – ABC de João Augusto (o criador do teatro de cordel) – Rodolfo Coelho Cavalcante. Dezembro de 1973, 1. ed.

Na contra capa há a seguinte nota: “os livros de Rodolfo Cavalcante são nitidamente moralistas e de cunho elevado”. (Odorico Tavares)

6 – ABC da Meretriz – Rodolfo Coelho Cavalcante. 24 estrofes de sete versos, 8p.  
Crítica a prostituição.

7 – “Gregório de Matos Guerra – o pai dos poetas brasileiros” – Rodolfo Coelho  
Cavalcante. 32 estrofes de 7 versos, 8p. 01 / 03 / 1976

**ANEXO B - O roto na porta nu**

O nú lamentava a sorte  
Por não poder mais sahir;  
Se não tinha o que comer,  
Muito menos o que vestir,  
Aflito banhado em prantos  
Dizia em voz alta aos santos  
Que não tinha coisa alguma,  
Um molambo lhes pedia,  
Pois qualquer roupa servia,  
A quem não tinha nenhuma.

O nú levantou a vista  
E viu um vulto que vinha  
Disse: com certeza os santos  
Mandam-me alguma coisinha,  
Ouviram minha oração,  
Sabem que tenho precisão,  
Não querem que eu ande nú  
E o que eu faço primeiro  
Se elles mandarem dinheiro  
E' comprar hoje um bahu!

O nú pensava que o vulto  
Fôsse um portador do céu  
Que lhe trouxesse dinheiro,  
Roupa, calçado e chapéu  
Tornou de novo a olhar  
Então pode divulgar  
Um homem com uma mochila  
Ficando desesperado  
Disse: aquelle desgraçado!  
E' portador da quisilla.

O nú exclamou: já sei  
Todo recurso se some,  
Os santos, de bucho cheio

Não escutam quem tem fome.  
Eu fazer minha oração,  
Pedindo de coração  
Que sessem meus desmantellos,  
Esperando um protector  
Enviam-me um portador,  
Que é pobre até de cabellos.

O nú ficou com os olhos  
Vermelhos que nem uma brasa  
Quando ouviu bater na porta  
Gente dizer: ou de casa!  
O nú não quiz responder,  
Ouviu de novo bater  
Disse então oh! que caipora!  
Disse hia o que chegou  
Lá dentro alguém me chamou  
Fallaram em meu nome agora.

Tornou a bater de novo  
Como quem estava massado,  
O nú não deu-lhe atenção,  
Ficou n'um canto amuado.  
Exclamou o que bateu  
Que caiporismo esse meu!  
Só sendo uma maldição,  
De tão distante que venho  
E um collega que tenho  
Não quer prestar-me atenção.

Quem bate? Sou eu collega  
Quem bate? então não tem nome  
Tenho sim; chamo-me Rôto  
Trapilho e Martyr da Fome  
Sou filho da desventura,  
Entiado da amargura,  
Criado da piedade,

Casado com a pobreza,  
Sou cunhado da vileza  
Primo da necessidade.

Ainda não me conhece?!  
Sou neto do desespero,  
Sou bisneto da quisilla,  
Sou da raça sem dinheiro,  
O castigo é meu sobrinho,  
Sou tio do máo visinho,  
Sou pai das dores de dente,  
Amigo do vagabundo,  
Eu creio que em todo mundo  
Se conhece os meus parente.

Disse o nú: eu não o conheço,  
Exclama o rôto: oh! rapaz!  
Nós fomos criados juntos.  
E's esquecido de mais  
Pois tu não és muito antigo,  
Já andei muito contigo  
Pelo mundo a mendigar;  
O senhor não se recorda,  
Que emprestei uma corda  
Para seu pai se enforcar?

Disse o nú vá mais adiante  
Que estou nú não posso ir lá,  
Disse o rôto: estou em tiras,  
Quer ter pena venha cá.  
Camarada vá embora,  
Eu já vivo tão caipora!  
Não vive mais do que eu,  
Somo de uma só parte,  
Artistas de uma só arte,  
Seu futuro é como meu.

Conheço sua família  
Desde seus bisavós  
Já vê que não pode haver  
Desarmonia entre nós,  
Sua avó é a intriga,  
Sua bisavó, a bexiga,  
Seu avô o desespero,  
Seu pai chamava-se arraso,  
Seu padrasto era o atraso.  
Da família sem dinheiro.

Exclama o nú: como chega  
Caipora de todo clima!  
Certa visita até faz  
Cahir a casa por cima.  
Disse o rôto: eu venho aqui  
Por ser expulso d'alli  
Pelo azar fui botado,  
Morava com a mazella  
A nova-ceita entrou n'ella,  
Fiquei eu desarranchado.

Roto, ainda vens aflingir  
A quem não pode passar?  
Disse o rôto: eu troco a sorte  
E posso até lhe voltar,  
Tenho um grande sortimento  
De peste, praga e tormento,  
Febre de 10 Amazonas,  
Ando procurando um monstro  
Para ver se ainda encontro,  
O peixe que enguliu Jonas.

Diabo! Exclamou o nú,  
E' o rei dos desgraçados!  
Bem dizem que as pedras correm  
Atraz dos apedrejados,

Eu esperava um amigo  
Que vinhesse ter commigo  
Vem-me na porta a quisilla  
Que pede pão, se alguém dá  
Elle não pode o levar,  
Falta-lhe até a mochilla.

Não me sensura, disse o rôto  
Sou mais feliz do que tu  
E' certo que estou em tiras,  
Tú estais peor que estaes nú.  
Disse o nú: estou arranchado,  
Responde o esfarrapado:  
Ainda ha gente muita tolla!  
Em nós o que se divisa?  
Gravata nã é camisa  
Nem cinturão é ceroula.

Eu com a roupa que honte  
Faço até uma figura,  
Minha camisa só falta  
A fralda, os punhos e a bertura  
Das mangas tenho um restinho,  
Metade do collarinho  
Em bom estado ainda resta,  
Eu com qualquer camarada  
Arranjo outra emprestada,  
Passo até por lorde em festa.

Disse o nú: oh mano rôto  
Me tire de uma suspeita:  
Eu ja fui teu sacristão  
Na missa da nova-ceita?  
E não fosses? no inferno  
Quando um anjo do Eterno  
Expulsou tudo a facão,  
Quasi que ninguem escapa,

O Diabo nos deu papa,  
De azeite, enxofre e carvão.

Ahi ambos se abraçaram;  
Mano vai e mano vem  
Dizia o rôto: eu te amo  
O nu; eu te quero bem  
O rôto desconfiado  
Que o nú não tinha almoçado  
Ahi inventou um mote  
Dizendo: meu coração,  
Se tens ahi algum pão  
P'ra comer commigo? bote

Disse o nú: meu camarada,  
Sinto muito lhe dizer,  
O senhor chegou com fome  
Me acha aqui sem comer  
Eu fiquei com esperança  
De prevenir minha pança  
Quando ouvir você fallar,  
Disse o rôto descontente:  
Era tambem minha mente  
Por isso o vim visitar.

FIM