

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MELISSA SANTANA NESTORIO PIZANI

**A PRESENÇA DO CORDEL NA LITERATURA INFANTIL: UM
ESTUDO SOBRE *LAMPIÃO & LANCELOTE*, DE FERNANDO
VILELA**

MARINGÁ - PR
2010

MELISSA SANTANA NESTORIO PIZANI

**A PRESENÇA DO CORDEL NA LITERATURA INFANTIL: UM
ESTUDO SOBRE *LAMPIÃO & LANCELOTE*, DE FERNANDO
VILELA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Graciotto Silva.

**MARINGÁ - PR
2010**

DEDICATÓRIA

A todos que, de uma maneira ou de outra, devido as intempéries da vida, sofreram, derramaram lágrimas de angústia e dor, arrasados sem saber como concluir o que haviam começado, mas que não deixaram aquela fagulha reinante de esperança se apagar, perseveraram, concluíram seu propósito e felizes continuaram a caminhar.

A você, a mim, a nós.

AGRADECIMENTOS

A Deus, família e amigos, *impreterivelmente* nessa ordem, abaixo justificados:

Deus, por si só, dispensa justificativas de agradecimento, alfa e ômega, princípio e fim... obrigada por esse amor *incondicionalmente* infinito, sem o qual não teria chegado até aqui;

Família... papai e mamãe pelas orações, sogro e sogra por cuidar da Julinha, Fabiano por ser o esposo perfeito para minha imperfeição e a Julia por ser a nossa herança, fruto do nosso amor, filhinha amada que *(in)compreensivelmente*, esperou o momento da devida atenção e cuidados. E, como a família é muito grande, irmãos, irmãs, cunhados, cunhadas, sobrinhos e sobrinhas sintam-se *imensuravelmente* agradecidos pela ajuda de vocês, que são completamente indispensáveis na minha vida;

Menos que família e mais que amiga? O que não poderia, em hipótese nenhuma, deixar de fazer é destacar a sua dedicação, atenção, carinho e paciência para comigo: Rosa Maria Graciotto Silva, *indiscutivelmente* a melhor orientadora que alguém poderia desejar;

Amigos... a palavra do Senhor diz que “quem encontra um amigo encontra um tesouro”... obrigada por *simplesmente* reluzirem a minha vida, pelas palavras de consolo e ânimo, exemplos de superação.

Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para
todo o propósito debaixo do céu:
há tempo de nascer, e tempo de morrer, tempo de
plantar, e tempo de arrancar o que se plantou;
tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar e
tempo de edificar;
tempo de chorar, e tempo de rir, tempo de prantear, e
tempo de dançar;
tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras;
tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar;
tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar,
e tempo de deitar fora;
tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de estar
calado, e tempo de falar;
tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e
tempo de paz.

Eclesiaste 3: 1-8

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo a análise da obra premiada *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela, que traz o cordel em sua composição, abordando a posição do leitor diante do texto e questões sobre esse tipo de literatura que, sendo impressa, carrega marcas da oralidade, evoca o lúdico e a cultura popular. Embora considerada uma das nossas mais importantes heranças culturais da Península Ibérica, apesar da grande bibliografia crítica e da vasta produção de folhetos, acredita-se que a Literatura de Cordel continua, em boa parte, desconhecida do grande público. A pesquisa se justifica em decorrência das poucas produções e estudos sobre o cordel voltado para o público infanto-juvenil. O referencial teórico utilizado na análise empreendida foi o da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito, as quais concebem o leitor como agente responsável em dar vida ao texto no processo de leitura, atribuindo-lhe significados. As concepções abordadas da teoria que subsidiam o presente trabalho são as que analisam os efeitos que o texto literário provoca no leitor e, por deflagrar uma intensa interação entre ambos, enriquece e alarga o horizonte de expectativa deste, promovendo reflexões. Os resultados da pesquisa demonstram que *Lampião & Lancelote* constitui-se numa importante e significativa obra de difusão do cordel para o público infanto-juvenil, além de sua inquestionável qualidade estético-literária, que assegura uma participação ativa do leitor e contribui de forma emancipatória na sua formação. O cordel é apresentado na obra no emprego de seus recursos composicionais e estilísticos, tais como: métrica, marcas da oralidade, título instigante, duelo, relação de sentido entre as palavras rimadas, dentre outros. Mas, além desses, traz aspectos que atestam sua originalidade. A intensa relação entre texto e imagem e as sentenças características das novelas de cavalaria se constituem em tais aspectos. As xilogravuras, ilustrações a partir de entalhes em chapas de madeira, criadas pelo próprio autor, nas cores cobre, para indicar o universo de Lampião, e prata, o universo de Lancelote, estabelecem uma relação de sentido na qual não há texto autônomo de um lado e ilustração de outro. O suspense, magia, humor, fantasia e maravilhoso presentes no duelo entre cavaleiro, Europa medieval, e cangaceiro, sertão nordestino, promove a mediação com o leitor. A linguagem, evidenciada pelo caráter lúdico, também se constitui num fator importante de mediação. Assim, por não possuir o intuito didático-pedagógico, mas permitir ao leitor criar representações e adotar o próprio ponto de vista, a obra *Lampião & Lancelote*, na abordagem da Literatura Infantil e da Literatura de Cordel, reflete sua contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Infanto-Juvenil Brasileira; Teoria do Efeito; Cordel; Lampião e Lancelote.

ABSTRACT

Current research analyzes Fernando Vilela's *Lampião & Lancelote* which includes folk song in its composition. The reader is interpellated by the text and provoked by issues referring to this type of literature which, albeit in print, develops orality, playfulness and popular culture. Although Folk Song Literature is one of our most important cultural heritages hailing from the Iberian Peninsula and in spite of its publications in booklets and the vast critical bibliography produced, it is actually almost ignored by the general public. Research is justified by the few productions and analyses on Folk Song Literature directed to the children and to young people. The Aesthetics of Reception and the Effect Theory, which treat the reader as a responsible agent who gives life and significance to the text, within the reading process, are the basis of current investigation. The theoretical concepts that underlie current research are those that analyze the effects that the literary text stimulates the reader. Since an intense relationship exists between the two poles, expectations are not merely enriched and deepened but also promote reflections. Results show that *Lampião & Lancelote* is an important and meaningful literary work, featuring unquestionable aesthetic and literary quality, spreading Folk Song Literature among children and young people, which warrants the active participation of the readers and contributes in their emancipatory formation. Besides its originality, Folk Song features such compositional and stylistic resources as meter, orality, captivating title, duels, meaning relationship among the rhyming words and others. The deep relationship between the text and images and the phrases which characterize medieval romances are made up from such aspects. Xylographs and illustrations worked out from wooden sketches in leaden colors, manufactured by the author, indicating the environment surrounding Lampião, and in silver, indicating the environment surrounding Lancelot, establish a meaningful relationship by which there is neither an autonomous text nor an independent illustration. Suspense, magic, humor, fantasy and the marvelous in the duels between the knight, medieval Europe, the Brazilian rural gangsters and the Brazilian northeastern hinterland promote mediation with the reader. Language, evidenced by playful features, is also an important mediation factor. Since *Lampião & Lancelote* lacks didactic and pedagogical aims and makes the readers form representations and adopt their point of view, it comprises contemporaneity in its approach to Children's Literature and Folk Song Literature.

Keywords: Children's Brazilian Literature; Folk Song Literature; Effect Theory; Lampião; Lancelote.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| FIGURA 1: Xilogravura de J. Borges - A vida no sertão..... | 52 |
| FIGURA 2: Xilogravura - Cantadores..... | 75 |
| FIGURA 3: Xilogravura - O bem e o mal..... | 75 |
| FIGURA 4: Xilogravura - Retirantes..... | 75 |
| FIGURA 5: Fernando Vilela..... | 85 |
| FIGURA 6: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> - O livro mais premiado do Brasil..... | 87 |
| FIGURA 7: Capa de <i>Lampião & Lancelote</i> | 90 |
| FIGURA 8: Capa de <i>Lampião & Lancelote</i> : espaço e harmonia..... | 93 |
| FIGURA 9: Contracapa de <i>Lampião & Lancelote</i> | 95 |
| FIGURA 10: Lancelote: cavaleiro da Távola Redonda..... | 98 |
| FIGURA 11: Lampião: cangaceiro nordestino..... | 101 |
| FIGURA 12: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : Apresentação de Lampião | 105 |
| FIGURA 13: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : galope veloz..... | 109 |
| FIGURA 14: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : o encontro de Lampião e Lancelote.. | 114 |
| FIGURA 15: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : preliminares do embate..... | 117 |
| FIGURA 16: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : o embate..... | 122 |
| FIGURA 17: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : a troca..... | 126 |
| FIGURA 18: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : música e dança..... | 128 |
| FIGURA 19: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : a festa..... | 129 |
| FIGURA 20: Ilustração de <i>Lampião & Lancelote</i> : a glória do cordel..... | 131 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| I. PERCURSO TEÓRICO..... | 14 |
| 1.1 TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO DE LITERATURA..... | 14 |
| 1.2 FUNÇÕES DA LITERATURA..... | 19 |
| 1.3 LITERATURA INFANTIL..... | 23 |
| 1.4 DEFINIÇÕES DE LEITOR..... | 30 |
| 1.5 TEORIA QUE VALORIZA O LEITOR..... | 36 |
| 1.5.1 Hans Robert Jauss e a recepção histórica..... | 39 |
| 1.5.2 Wolfgang Iser e a recepção implícita..... | 44 |
| II. PERCURSO DESTE CORDEL..... | 52 |
| 2.1 LITERATURA DE CORDEL..... | 52 |
| 2.1.1 As origens do cordel..... | 53 |
| 2.1.2 O cordel no Brasil..... | 55 |
| 2.1.3 Cordel português ou nordestino?..... | 57 |
| 2.1.4 Cordel: produção e difusão..... | 60 |
| 2.1.5 Principais representantes do cordel..... | 63 |
| 2.1.6 Cordel: da origem a atualidade..... | 65 |
| 2.1.7 Características das composições cordelísticas..... | 69 |
| 2.1.8 Capas e contracapas: a arte da xilogravura..... | 75 |
| 2.1.9 O Cordel na Literatura Infantil..... | 77 |
| III. PERCURSO DOS CAVALEIROS..... | 84 |
| 3.1 VIDA E OBRA DO AUTOR..... | 84 |
| 3.2 FÁBULA DE <i>LAMPIÃO & LANCELOTE</i> | 90 |
| 3.3 <i>LAMPIÃO & LANCELOTE</i> EM ANÁLISE..... | 91 |
| 3.3.1 Capa e Contracapa..... | 92 |
| 3.3.2 Apresentação do cavaleiro da Távola Redonda..... | 96 |
| 3.3.3 Apresentação do cangaceiro nordestino..... | 101 |
| 3.3.4 Cobre e prata são lançados às páginas do livro..... | 105 |
| 3.3.5 Da Europa medieval rumo ao sertão nordestino..... | 108 |
| 3.3.6 O prata e o cobre juntos: o encontro..... | 113 |
| 3.3.7 Desafio no sertão: preliminares do embate..... | 116 |
| 3.3.8 Cavaleiros medievais X cangaceiros nordestinos: o embate..... | 121 |
| 3.3.9 Pode haver riso em meio à guerra?..... | 124 |
| 3.3.10 A comunhão entre dois universos distintos..... | 127 |
| 3.3.11 Cordel da magia européia com a ginga brasileira..... | 129 |
| REFLEXÕES FINAIS..... | 136 |
| REFERÊNCIAS..... | 141 |

INTRODUÇÃO

A literatura de cordel se define e se particulariza como gênero a partir da estrutura composicional que possui. Conhecida popularmente como “literatura de folhetos”, passou a ser divulgada, tal qual conhecemos atualmente, pelos estudiosos, a partir da década de 1970. A justificativa do nome está ligada ao fato de os livros serem postos à venda pendurados em barbantes ou “cordéis”. Esse tipo de literatura difundiu-se como uma modalidade editorial de publicação barata, que carrega consigo uma marca fundamental, o caráter fortemente oral, tanto na composição quanto na transmissão. A maioria dos autores é de origem nordestina e, nessa região, encontra-se o maior polo de veiculação. Há ainda uma peculiaridade importante quando se trata da literatura de cordel, são as famosas ilustrações que acompanham as produções: as xilogravuras, gravuras rústicas feitas a partir de entalhes em chapas de madeira.

As produções cordelísticas apresentam o adulto como principal público alvo. Entretanto, a partir das últimas décadas do séc. XX, encontramos referências a produções que visam ao público criança. Em 1980, uma obra desse tipo de composição literária foi projetada especificamente para o universo infanto-juvenil, *Guriatã, um cordel para meninos*, do pernambucano Marcus Acciolly. Após essa primeira criação, seguiram-se outras como *O menino que viajou num cometa*, de Raimundo Santa Helena, que desde 1987 faz parte do acervo da Fundação Nacional do Livro Infantil, culminando na obra *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela. Publicada no ano de 2006, com reimpressão em 2008, desde seu lançamento, foi sucesso de crítica e de público, recebendo vários prêmios.

O nosso interesse especial em trabalhar com esse gênero literário ganhou força após a leitura da obra *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel* (1987), na qual Mark J. Curran faz um estudo sobre o processo poético de criação dos textos cordelísticos criados pelo autor, abordando alguns detalhes biográficos do poeta, inclusive sua participação ativa na divulgação do cordel para todas as regiões do país e do exterior, numa pesquisa que começou efetivamente em 1966, primeiro contato do pesquisador, na publicação do estudo, em 1987, e que culminou com a sua morte.

Devido as características já mencionadas desse tipo de literatura, uma análise mais aprofundada sobre a obra, *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela começou a tomar forma como objeto de nosso estudo, pois unia o cordel à literatura infantil, outra de nossas paixões. O quesito produção original de cordel para o público infanto-juvenil também contribuiu para a escolha. Além disso, não encontramos, em nosso levantamento de dados, dissertações ou teses sobre o cordel infantil e nem sobre a obra *Lampião & Lancelote*.

A escolha do autor se deve ao fato de ser um nome em evidência no meio literário da atualidade, que conquistou espaço como ilustrador premiado, visto que é artista plástico por formação, e como escritor revelação. Criador do texto e das imagens de beleza plástica cativante que compõem a ilustração, fruto de sua intuição criadora e também de pesquisa, pois se mantém fiel ao universo dos dois cavaleiros, foi participante ativo de todo o projeto gráfico que a concebeu. A temática abordada por ele, o embate entre dois “heróis”: cavaleiro medieval *versus* cangaceiro nordestino conferiram um desejo a mais pelo estudo.

No panorama da literatura infanto-juvenil brasileira, há, a partir das décadas de 1960 e 1970, obras que, afastando-se do intuito pedagógico, apresentam características marcadamente emancipatórias, contribuindo para a formação crítica do leitor, por meio da ampliação dos seus horizontes. Assim, a partir de tais considerações, somos levados a problematizar nosso estudo e a principal indagação de nossa pesquisa baseia-se em: como a literatura de cordel de Fernando Vilela, na obra *Lampião & Lancelote*, apresenta-se para o público infanto-juvenil, de modo a contribuir para a formação de leitores críticos?

No entanto, esse questionamento traz à tona outros: De que recursos o autor, Fernando Vilela, se utiliza para promover a mediação com o leitor infanto-juvenil na obra *Lampião & Lancelote*? Em que medida se configuram os espaços vazios no texto, de modo a contribuir para a formação do leitor?

Para responder a essas indagações é que estabelecemos o objetivo primeiro de nosso estudo: mostrar como a literatura de cordel de Fernando Vilela, na obra *Lampião & Lancelote*, se apresenta para o público infanto-juvenil de forma a contribuir para a formação do leitor, a partir do exame de sua origem, recursos composicionais e estilísticos, através dos quais o cordel se configura enquanto literatura. Desse modo, para que esse objetivo seja atingido, faz-se necessário levar em conta outros dois, mais específicos. Em

primeiro lugar, verificar quais recursos poéticos e temáticos o autor, Fernando Vilela, utilizou para envolver o leitor infanto-juvenil. Em segundo lugar, em que medida se configuram os espaços vazios no texto, de modo a contribuir para a formação desse leitor.

Esse estudo se justifica, também, pela necessidade de estudos que explorem esse tipo de produção literária. A literatura de cordel, vista por muitos com menor apreço, tem sido pouco divulgada fora da região nordeste, mesmo havendo polos de produção em outros Estados. No meio acadêmico, passou a ser difundida a partir da década de 70, havendo estudiosos interessados pelo assunto em âmbito nacional e internacional, sendo publicadas várias obras sobre o tema. Mas quase não há registros que tratem especificamente do cordel para criança ou jovem.

O estudo que propusemos a realizar será pautado sob a perspectiva da estética da recepção, à luz dos pressupostos teóricos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Em relação à metodologia, a pesquisa será de natureza bibliográfica, embasada em textos que versam sobre a literatura, de forma geral, literatura de cordel e infantil em particular, da teoria recepcional em geral e da teoria do efeito em particular e sobre o autor selecionado. Com essa base teórica, procedemos ao estudo interpretativo do corpus, em cujas análises tentamos estabelecer conexões entre a teoria problematizada e sua aplicação, buscando mostrar, fundamentalmente, como a literatura de cordel se apresenta para o público infanto-juvenil, de modo a contribuir para a formação de leitores críticos e emancipados.

O presente trabalho está constituído, além da introdução, e das reflexões finais, por mais três capítulos, sendo dois de natureza teórica e um de aplicação das teorias apreendidas. No primeiro capítulo, intitulado *Percurso Teórico*, destacamos as tentativas de definição de literatura ao longo do tempo, bem como as funções que exercem no indivíduo. Além disso, traça um breve paralelo sobre a Literatura Infantil no Brasil, do início das produções à atualidade, suas características, tendências e principais autores e obras. O leitor, enquanto participante ativo do fazer literário, também foi abordado sob duas perspectivas: uma mais geral e outra à luz das teorias da Estética da Recepção e da Teoria do Efeito.

O segundo capítulo, nominado de *Percurso deste cordel*, aborda questões relacionadas à Literatura de Cordel, como: origem, o cordel no Brasil, produção e difusão,

principais representantes, características das composições, as capas e contracapas, culminando na presença do cordel, nas obras destinadas ao público infantil.

O terceiro capítulo, *Percurso dos Cavaleiros*, traz dados sobre a vida e obra de Fernando Vilela, a fábula de Lampião & Lancelote e a obra em análise, retomando os aspectos teóricos à aplicação do *corpus* de nosso estudo.

As reflexões finais trazem os resultados obtidos por meio da pesquisa bibliográfica, sem, no entanto, esgotarmos o texto, nem suas possibilidades de análise, que pode ainda ser objeto de outros estudos e receber novas contribuições.

CAPÍTULO 1

PERCURSO TEÓRICO

O objetivo deste capítulo consiste em apresentar o percurso teórico trilhado, necessário ao embasamento desta pesquisa. Dessa forma, iniciamos nossa caminhada percorrendo cinco caminhos. O primeiro deles levou-nos ao terreno movediço, durante todo o percurso, e que se constitui na definição de literatura. Sem desanimarmos, seguimos e adentramos no segundo. Deparamos com terreno arenoso, o das funções da literatura. Seguindo para o terceiro, encontramos algumas pedras no caminho, mas que não nos impediram de chegar às concepções acerca do leitor literário. No entanto, a partir do quarto caminho, pressupostos teóricos da teoria recepcional, com ênfase na teoria do efeito, visualizamos a linha do horizonte e a perspectiva de chegada ao quinto caminho, a literatura infantil. Percebemos que se não fosse nosso espírito instigante, teríamos parado por aqui, mas já havíamos marcado um encontro com dois cavaleiros mais adiante.

1.1 TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO DE LITERATURA

A resposta para uma pergunta aparentemente simples como “O que é literatura?”, tem suscitado inúmeras discussões ao longo dos tempos. Paul Valéry, grande poeta francês, que viveu entre 1871 e 1945, considerou esse problema tão difícil como o de definir Vida (apud ESCARPIT, 1974, p.13). Por sua vez, Robert Escarpit, teórico literário, apontou ser nada menos diáfano que seu conceito, visto que a própria palavra “comporta uma grande variedade de usos e seu conteúdo semântico é tão rico como incoerente” (ESCARPIT, 1974, p. 13). Evidentemente, a semântica da palavra literatura não pode ser tomada para a elucidação do problema que envolve a conceituação da arte literária, mas saber que ela deriva da palavra latina *litteratura*, cuja origem remonta ao substantivo grego *grammatiké*, como nos informa Aguiar e Silva (1986), mostra-nos, entretanto, que o uso desse termo

estava longe daquele que atualmente apresenta, o de fenômeno estético e de produção artística particular, diferenciada da música, da pintura, da arquitetura.

Até meados do século XVIII, o vocábulo literatura era sinônimo de conhecimento da arte de ler e escrever, gramática, alfabeto, erudição. De acordo com Aguiar e Silva (1986), a acepção que hoje temos de literatura era conhecida como poesia e eloquência, certa forma de prosa. A utilização do termo poesia para designar, ainda que de forma indefinida, o que conhecemos atualmente por literatura remonta aos filósofos gregos Platão (427 – 347 a. C.) e Aristóteles (384 – 322 a. C.), os quais conceberam-na, sendo arte, como imitação do real. O primeiro como simulacro, cópia da cópia, portanto, sinônimo de imperfeição; já o segundo como imitação criativa, ambos, entretanto, concordaram ser poesia uma forma de manifestação artística.

Nessa perspectiva, Zilberman (1990) afirma que a literatura, quando nasceu, na antiga Grécia, realmente chamava-se poesia e consistia num meio de diversão da nobreza, nos intervalos entre uma guerra e outra. As declamações de feitos bélicos do passado eram realizadas por profissionais da palavra a uma aristocracia de tendências pacificadoras. De acordo com Zilberman (1990), a poesia assumiu desde cedo um caráter educativo, pois dispunha ao povo padrões de identificação de um passado comum e de uma promessa de futuro, formando uma história na qual os vários grupos étnicos, geográficos e linguísticos mantinham-se integralizados. Assim, entre os gregos, a literatura herdou a propriedade pedagógica dos mitos, ficando a cargo do próprio Estado a difusão entre a população. Além dos gregos, os romanos também utilizavam o vocábulo poesia que, com o passar do tempo e o surgimento de novos gêneros, causou certa confusão terminológica. Dessa forma, “passaram-se muitos séculos até a literatura adotar o nome que realmente a identifica” (ZILBERMAN, 1990, p. 13)

Conforme nos atesta Aguiar e Silva (1986), foi na segunda metade do século XVIII que o termo literatura recebeu cerca de oito principais acréscimos semânticos, havendo, inclusive, divergência entre eles, mas que foi a partir dessa evolução semântica que a palavra literatura recebeu significados que a caracterizam até hoje, por terem-na concebido como arte particular, um modo de criação artística que culmina num conjunto de textos resultantes dessa atitude criadora. Explica Zilberman (1990) que, após a Revolução

Francesa de 1789, os franceses introduziram na escola da literatura nacional, disciplina que se inicia nesse período, consolida-se após algumas décadas em toda a Europa, tornando-se imprescindível. Tal fato vem corroborar as afirmativas em relação ao posto ocupado, então, pela literatura usada como pretexto para o ensino de gramática, retórica, latim e grego, que é alçada ao primeiro plano:

a essas alturas, literatura era uma denominação consagrada e incluía toda a produção escrita consignada em livro. A poesia passou à condição de gênero diferenciado, de um lado dividindo seu espaço com outras manifestações verbais, como a eloquência, o drama, a epopéia, de outro mantendo sua primazia porque qualificada de mais elevada dentre as existentes. (ZILBERMAN, 1990, p. 15)

Recuperar historicamente a origem do termo “literatura” ainda hoje não se mostra suficiente para resolver a questão relativa a sua definição. O crítico Terry Eagleton (1997), por exemplo, aponta-nos que é possível defini-la como a escrita que faz uso da imaginação enquanto ficção, ou seja, do que não é verídico. Sendo assim, caberi-nos-ia a distinção entre o real e a ficção, o que é muitas vezes questionável porque, o que alguns podem considerar real, outros podem considerar ficção. Dessa forma, Eagleton constrói todo seu texto apresentando uma série de definições que foram dadas ao longo da história para, em seguida, apontar em cada uma delas, especificidades que atestam sua validade, por se tratarem de definições problemáticas.

Entretanto, Eagleton (1997, p. 11) admite o fato de a literatura não poder ser definida objetivamente, no sentido de eterna, imutável, porque tal postura “fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler e não da natureza daquilo que é lido”. Podendo ser mais importante o modo como as pessoas consideram o texto do que sua origem. De acordo com o crítico, enquanto escrita altamente valorizada, a sugestão de literatura é esclarecedora com consequência devastadora, pois “qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo” (p. 14). Dentro dessa perspectiva, Eagleton (1997) leva-nos a refletir sobre a questão do juízo de valor, que está estreitamente condicionado às ideologias dominantes no ato de se classificar algo como literatura que, por

não se tratar de uma categoria objetiva, concreta, como já visto, também não é possível ser aquilo que queremos chamar.

Dando continuidade às questões acerca do que é literatura, um teórico que também tece considerações pertinentes a esse respeito é Antoine Compagnon (2001, p. 29) que, logo no início de seu texto, afirma que é comum utilizar “o adjetivo *literário*, assim como o substantivo *literatura*, como se ele não levantasse problemas, como se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é”. Compagnon (2001), mostrando-se adepto da premissa do filósofo Nelson Goodman (1906-1988), que propôs substituir “o que é” por “quando”, em relação à arte, evidencia que esta mudança também caberia à literatura, pois existem muitas línguas nas quais nem existe tradução ou palavra equivalente a esse termo.

Compagnon (2001) propõe, então, descrever a literatura sucessivamente sobre vários pontos de vista: da extensão e da compreensão; função e forma, forma do conteúdo e da expressão e, apesar de reconhecer que a resposta acerca do que é literatura é insolúvel, avança em suas reflexões, assim como Eagleton (1997), propondo uma série de definições existentes para refutá-las como comprobatórias desse valor complexo da literatura.

Assim, Compagnon (2001, p. 46), além de reconhecer que a busca de uma definição de literatura é inevitavelmente polêmica e de tudo o que foi discutido por ele, o que deve ser guardado é que “a literatura é uma inevitável petição de princípio”. Em suas palavras, “Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente, mas é impossível passar de sua extensão a sua compreensão, do cânone à essência”.

Por tal razão, a tentativa de conceituar literatura, enquanto objeto concreto e observável, a partir do final do século XIX e início do século XX, se fez necessária. Sendo fonte de inspiração do Formalismo Russo, New Criticism e Estilística, três correntes de teoria e crítica literária, ao privilegiar a dimensão estética do texto, defendiam ser os textos literários dotados de estruturas próprias que os diferenciavam dos textos não-literários. De acordo com Aguiar e Silva (1986), tal enfoque, como já apontado por Eagleton (1997) e Compagnon (2001), não deu conta de seu objetivo primeiro, visto que o que se entende por literariedade não aparece em todos os textos considerados literários e em textos não

considerados literários podem vir a aparecer. Portanto, o único denominador comum para todas as produções classificadas como literárias é o uso da linguagem.

Apesar da persistência de diversos estudiosos na busca de respostas à questão intrincada sobre “o que é literatura”, sinalizamos até aqui a impossibilidade de uma conceituação definitiva a esse respeito, mas temos por certo que todas as concepções abordadas sobre esse assunto contribuíram, de alguma forma, na construção de novas perspectivas, novos olhares sobre o fenômeno literário. Dessa maneira, no início da década de 60 do século XX, começam a surgir novos questionamentos, nos quais o foco sobre a conceituação de literatura, a partir do texto e suas particularidades, desloca-se para o leitor. O texto passa a existir no momento em que o leitor o concebe por meio do ato da leitura. Em *Literatura e Sociedade*, Candido (2000) define literatura sob esse enfoque no leitor:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p. 74).

A literatura, enquanto conjunto de textos, foi também definida por Candido (1995) de maneira ampla como todas as produções poéticas, ficcionais ou dramáticas, em todos os níveis sociais e tipos culturais até as produções mais complexas das grandes civilizações. Nesse contexto de valorização tanto do texto quanto do leitor, “a literatura aparece como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela” (CANDIDO, 1995, p. 242). Assim, como não há meios de passar um único dia sequer sem entrar em contato com alguma espécie de fabulação, sem entrar no universo da ficção e da fantasia, a literatura aparece como fator imprescindível de manutenção de toda a sociedade, do maior ao menor, é por isso que ela suscitou e suscita tantas indagações a respeito de sua definição.

Em meio a tantos questionamentos, vale ressaltar o que Ana Maria Machado (1999), em sua obra *Contracorrente* trouxe à tona a respeito da literatura, afirmando que

independente de ser um conceito *definido* ou *indefinido*, ela continuará fazendo parte das nossas vidas, como das sociedades que já passaram e também das que virão, continuando a ser alvo de reflexões:

Livros podem morrer. O que não vai morrer é a literatura, que vive desde muito antes que se inventasse a própria escrita – como cada um de nós pode constatar ao ter o primeiro contato com a obra de Homero, que durante séculos foi passada oralmente de uma geração a outra sem perder a vitalidade. Duvido que ainda hoje alguém consiga mergulhar nela sem experimentar uma empolgante emoção. (MACHADO, 1999, p.101)

1.2 FUNÇÕES DA LITERATURA

Diante da dificuldade em conceituar literatura, pela presença da obra literária na história, enquanto construção, sabemos que sua matéria essencial são as palavras, que tiradas do seu estado de sentido limitado constroem um mundo próprio, complexo e elaborado artisticamente, prevalecendo sua coerência interna. Assim, na obra literária, a palavra amplia e enriquece a nossa capacidade de compreensão da natureza, da sociedade e do outro.

Na construção da obra literária não existem regras predeterminadas para a expressão dos sentimentos do escritor frente a realidade que o cerca, cabe-nos reconhecer que ela exerce determinadas funções que, reconhecidas em contextos específicos, denotam o impacto da literatura no ser e, conseqüentemente, na sociedade.

Na tarefa de conceituar as funções da literatura, faremos menção das reflexões empreendidas pelo teórico Antonio Candido (2000), em seu livro *Literatura e sociedade*, lançado originalmente em 1965, ao abordar as três principais funções da literatura: a total, a social e a ideológica.

A função total, de acordo com Candido (2000, p. 45), “deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados”. Tal visão retrata expressões individuais e sociais que ultrapassam a situação imediata de criação da obra permitindo que ela continue sendo lida através dos tempos. A esse respeito Candido (2000, p. 45) afirma que “a grandeza de uma literatura, ou

de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer”, ou seja, não permanecer “presa” a um momento ou tempo determinado.

A função social diz respeito ao papel exercido pela obra para estabelecer relações sociais, satisfazer necessidades espirituais e materiais, manter ou mudar a ordem estabelecida na sociedade. A função social, porém, não depende da vontade ou da consciência dos autores e leitores, ela “decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação” (CANDIDO, 2000, p. 46). A função social é de caráter natural, ou seja, a interferência que produz não é intencional.

A função ideológica refere-se a um sistema definido de idéias e acontece quando autores estabelecem desígnios conscientes em relação à obra. A importância dessa função aparece em relação ao destino da obra e sua apreciação crítica, embora não seja o centro de seu significado. Segundo Candido (2000, p. 47), “só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária”, na qual a função total é realçada pelos aspectos estéticos.

As funções da literatura também são abordadas por Candido (1972) em *A literatura e a formação do homem*, texto no qual o teórico reflete sobre a função humanizadora da literatura, isto é, a capacidade de confirmar o homem na sua humanidade, em outras palavras, exprimir o homem e, concomitantemente, atuar na sua formação. A função humanizadora está diretamente relacionada às funções psicológica, formativa e a do conhecimento do mundo e do ser.

A função psicológica vincula-se à necessidade universal de ficção e fantasia inerente ao homem. A literatura aparece como uma das modalidades mais ricas na satisfação dessa necessidade, desde as formas mais espontâneas como a anedota, a adivinha, entre outras, até às mais complexas a exemplo das lendas e mitos. Assim, “por via oral ou visual, sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante, aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la” (CANDIDO, 1972, p. 804). Um outro ponto importante abordado pelo autor diz respeito à fantasia trazida pela obra literária e o seu vínculo com a realidade, aquela

nunca é desprovida desta, isso porque a arte e, portanto, a literatura, de acordo com o teórico:

É uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração e, implicando uma atitude de gratuidade (CANDIDO, 2000, p. 53).

Enquanto elemento fundamental da arte, entenda-se por gratuidade a falta de compromissos ou vínculos com ideologias conservadoras e fins direcionados, tanto do criador, na execução, quanto do receptor, na apreciação.

O vínculo entre fantasia e realidade concreta, na obra literária, produz uma realidade transfigurada que atua de modo subconsciente e inconsciente, uma espécie de inculcamento que não atentamos de modo perceptível, mas que age diretamente na nossa formação, tanto quanto a escola e a família.

Assim, o homem em contato com a obra literária, no momento da leitura, adquire conhecimentos que atuam em sua formação e isso ocorre a cada nova leitura. Dessa feita, Candido (1972) suscita a indagação sobre a literatura possuir ou não uma função formativa do tipo educacional e a resposta acerca de tal questionamento é que:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, - o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe der um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa com ela, - com altos e baixos, luzes e sombras. (CANDIDO, 1972, p.805)

Ainda em relação à ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica, de acordo com os padrões vigentes, Candido (1972, p. 806) é categórico ao afirmar que “ela não corrompe nem edifica, portanto, mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”.

A função de conhecimento do mundo e do ser está vinculada à construção da autonomia da obra literária dotada de significados, mantendo contato com a realidade social e humana, permitindo que esta obra represente de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito, da sociedade e da natureza.

Umberto Eco (2003) também é outro teórico que discorre sobre as funções da literatura, tanto em relação ao indivíduo quanto à sociedade. Para Eco (2003, p. 10), “a literatura mantém, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo”. A língua vai aonde quer, independente das circunstâncias, mas não se pode negar, entretanto, que ela seja sensível às sugestões da literatura que, por sua vez, cria identidade e comunidade ao formá-la. Já o contato constante com a obra literária mantém em exercício a nossa língua individual.

Ao longo de seu texto, Eco (2003) tece uma série de considerações sobre a leitura de obras literárias ao longo dos tempos, exemplificando suas relações até culminar na função educativa da literatura para a qual sugere a definição “que não se reduz à transmissão de idéias morais, boas ou más que sejam, ou à transformação do sentido do belo” (ECO, 2003, p. 19). Dessa feita, suas considerações vêm corroborar o mencionado anteriormente por Candido (1972) de que a obra literária possui autonomia de significação e que as coisas acontecem além dos desejos do leitor e esse é um dos pontos fortes da obra literária.

Para completar o sentido das afirmações até então apresentadas acerca da literatura e suas funções, faremos menção às palavras de Antonio Candido (1995), retiradas de *O direito à literatura*, na qual ele afirma que esta deve constituir um direito a todo e qualquer indivíduo, porque:

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser instrumentos conscientes de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos (CANDIDO, 1995, p. 256).

1.3 LITERATURA INFANTIL

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1982), entre os problemas literários que ainda não tiveram solução e continuam em aberto, está o da definição da Literatura Infantil. “Por ser um fenômeno específico da *criatividade humana*, dificilmente poderá ser delimitada com rigor por uma definição exata.” (COELHO, 1982, p.16). Inúmeras têm sido as definições da Literatura que se têm sucedido através dos séculos, mas nenhuma, até hoje, pode ser considerada a definitiva pelos estudiosos.

A expressão “Literatura Infantil”, segundo a autora, sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos e a alegria de crianças a folheá-los, lendo-os ou ouvindo alguém ler as histórias ali contidas. Ligada desde a origem à diversão ou ao aprendizado das crianças, assim a Literatura Infantil tem sido vista pelo adulto. Sua redescoberta como valor significativo dentro da vida cultural contemporânea, é fenômeno recente em nosso século. Mas, é muito forte em nossa época a reação contra a “vocação pedagógica” da Literatura Infantil e a defesa de sua qualidade literária. Sabemos que toda radicaliza o só pode ser negativa. Por um lado, se a literatura resultar de um ato criador as duas intenc es estarão ali fundidas. E por outro lado, o mero entretenimento se encarrega com mais facilidade os meios de comunica o de massa. Assim, a Literatura Infantil precisa ser descoberta “mais como uma ventura espiritual que engaje o eu em uma experiência rica de Vida, Inteligência e Emo es.” (COELHO, 1982, p.19).

Coelho (1982) nos atenta também para o fato de que, tratando-se de Literatura Infantil “  preciso lembrar, de início, que, além de ser um *fenômeno literário* ela   um *produto destinado às crianças*, que em suas origens *nasceu destinado aos adultos*.” (p.19). Diante dessa constata o histórica, a autora pesquisou sobre o que existiria em tais obras originais para que esse processo de transforma o se tivesse operado. E também, porque certas obras agradaram o público infantil e outras não. Os fatores comuns às obras adultas que “falaram” (ou falam)  s crianças, estão os da popularidade e da exemplaridade; e que tais obras antes de se perpetuarem como literatura infantil, foram literatura popular. “Em todas elas havia a intenc o de “passar” determinados *valores* ou *padrões* a serem

respeitados pela comunidade ou incorporados pelo comportamento de cada indivíduo” (COELHO, 1982, p.20).

Ligia Cademartori, devido à carência de material que tratasse especificamente sobre a literatura infantil, lança, em 1986, na coleção Primeiros Passos, a obra *O que é literatura infantil*. Nela a autora nos mostra que quando dizemos Literatura Infantil, já pressupomos que sua linguagem, seus temas e pontos de vista objetivam um tipo de destinatário em particular, o que significa que já se sabe, a priori, o que interessa a esse público específico.

Segundo a autora, a década de 70 representou o *boom* da literatura infantil no Brasil. Porém, vários impedimentos fizeram com que a literatura infantil no Brasil não avançasse ainda, tais como o analfabetismo. No período de 1960 a 1973, a educação não teve a atenção merecida. Assim, volta-se a prioridade para o ensino básico. Privilegia-se o livro como elemento imprescindível ao crescimento intelectual e à afirmação cultural. Dessa forma, a literatura infantil passou a ser um filão para estudos, seminários e publicações. O livro infantil se torna, acima de tudo, um objeto de mercado e as preocupações pedagógicas coincidem com o descobrimento, pelo mercado, da criança como um objeto de consumo. Aparecem então livros de todas as espécies destinados às crianças, não sendo todos, todavia, literatura infantil.

Cademartori (1986) afirma que através da literatura infantil os adultos tentam enfocar assuntos pedagógicos e moralizantes que deveriam ser ensinados aos pequenos. Sendo assim, primeiramente, a escola não se preocupou com a formação da criança com senso crítico por meio das obras infantis, mas sim com as outras funções que a literatura fornecia, tais como: aspectos linguísticos e altamente didáticos. Quando se fala em literatura infantil, particulariza-se a questão dessa literatura em função do destinatário estipulado: a criança. Porém, quem compra é o adulto. A relação entre adulto e crianças é caracterizada por um jogo de forças onde a criança é sempre inferiorizada porque o seu caráter e a sua formação dependem dos padrões que lhe são oferecidos.

A literatura surge como um meio de superação da dependência imposta pelos adultos, porque ela possibilita a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento. Apesar disso, a literatura destinada a crianças e jovens ficou relegada, durante muito tempo,

às esferas pedagógicas e didáticas. Questões sobre sexo, racismo, segregação às mulheres e outros assuntos foram omitidos dos textos infantis. A linguagem também foi usada de forma persuasiva, de caráter monológico, sem abertura para questionamentos.

Alguns autores, no entanto, tentaram quebrar esse elo entre literatura infantil e didatismo e tiveram grande sucesso. No Brasil, o mercado de livros infantis oferece produções de boa qualidade para todas as faixas etárias. Para aqueles que ainda não sabem ler, as publicações de livros sem texto, ou seja, com linguagem apenas visual, estimulam muito o interesse das crianças pela leitura, verbal ou não. Entre esses escritores, pode-se citar Eva Furnari, cuja parte de sua produção literária apresenta cenas cotidianas que permitem que os leitores se identifiquem com a história. Além dos livros que privilegiam a visualidade, há outros que privilegiam o ludismo sonoro, aspecto enfatizado por Mary e Eliardo França. Autores como Joel Rufino dos Santos e Reynaldo Valinho Alvarez trouxeram para a literatura infantil uma vertente popular nordestina, enquanto que Ruth Rocha tematizou em seus livros as relações de poder. Ziraldo, através de uma de suas obras mais famosas, *O menino maluquinho* (1980), conseguiu a adesão do pequeno leitor à personagem título, que é amado exatamente como é. Muitos outros autores alcançaram o sucesso escrevendo para crianças; entre eles estão Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Mario Quintana, Sergio Caparelli e Lygia Bojunga Nunes.

Outro teórico que contribuiu com estudos sobre a Literatura Infantil é Edmir Perroti. Em sua obra: *O texto sedutor na literatura infantil*, de 1986, ressalta a mudança ocorrida na literatura brasileira destinada a crianças e jovens, a partir da década de 70, quando o discurso utilitário cede lugar a textos que retomam o estilo de Lobato. Ele afirma que do descobrimento até a independência, o Brasil viveu um período denominado de condição de colonização. Nesse período, não só a política portuguesa influenciava o Brasil, mas também sua cultura. O Brasil buscava modelos culturais que circulavam na Metrópole – buscados na França muitas vezes – e expandidos nas colônias. Há, portanto, uma tentativa de valorizar e abraçar a linguagem dos textos para crianças que vinham de fora, para que eles se tornassem mais atraentes. Tais palavras vêm confirmar o que fora dito também por Coelho (1982).

Segundo o autor, não houve verdadeiramente literatura infanto-juvenil no Brasil antes da década de 20. Ela só se inicia com Lobato, sendo que, anteriormente, o que existiam eram 'leituras escolares' de caráter extremamente didático e, ainda assim, em pouco número. A função da literatura para crianças e jovens no Brasil restringia-se a didática e a formação, ou seja, uma concepção utilitária onde a literatura era vista como veículo capaz de transmitir conceitos morais e proveitosos. A partir daí, vários autores investem na criação de uma literatura nacionalista. Apesar de muitas de suas obras estarem embasadas no viés nacionalista, Lobato consegue superar o didatismo, preocupando-se não em transmitir conteúdos, mas sim, na forma como essa transmissão se dava. O autor considera a criança como um sujeito e ele próprio não sucumbe ao educador. Pode-se afirmar que o escritor atuou como uma ruptura no nível do discurso utilitário.

Porém, a criação literária infanto-juvenil é atingida irremediavelmente por dois fatores: o mercado e o fator etário. Adulto e criança são diferentes, portanto, não se podem aplicar a ambos os mesmos pesos e medidas. O que ocorre, porém é uma tentativa de igualar a literatura infantil à literatura para adultos. Na década de 50 em diante, do séc. XX, o processo de modernização do Brasil começa a ganhar corpo, o que resulta numa composição social complexa. Nesse período, o campo para a nova tendência discursiva começa a ser preparado.

Lajolo e Zilberman (1991) assinalam que por volta de 1942 há uma profusão de obras publicadas da literatura infantil nacional no que confere ao aspecto quantitativo. Contudo, isso não justificou grandes entusiasmos, já que a metade de um total de 171 obras originais de autores brasileiros era de baixa qualidade (dados de Lourenço Filho, em palestras para a ABL, em 1942). Nesse sentido, há uma preocupação com a profissionalização dos escritores e das editoras, acompanhada também de especialização no período que compreende 1940 e 1960. Alguns autores estrearam ainda nos anos 30, como Ofélia e Narbal Fontes (*Precisa-se de um rei*, de 1933), Jerônimo Monteiro que, com *O ouro de Manoa*, de 1937, inicia seu ciclo amazônico, ou Vicente Guimarães, diretor de revistas infantis, como *Caretinha* (1935) e *Sesinho* (1947-1960). Na década de 40, temos como principais escritores Maria José Dupré, *A ilha perdida* (1946), *O cachorrinho samba*

(1949) e o grande sucesso *Éramos seis* (1943); Lúcia Machado de Almeida, com *No fundo do mar* (1943), *O mistério do pólo* (1943) e *Na região dos peixes fosforescentes* (1945), que formam em 1970, as *Estórias do fundo do mar*. Assim, a maioria dos escritores desse período escreveram em séries. As histórias repetem temas e/ou personagens, explorando-os até a exaustão, o que, por sua vez, facilita a profissionalização.

Na década de 50, a tendência não se modifica, embora os motivos literários variem. A partir da década de 60, multiplicam-se instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil. Nesse momento, surge a Fundação do Livro escolar (1966), Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), dentre outras importantes instituições. Nesse sentido, começa a crescer o prestígio pelos livros infantis nacionais. A literatura infantil brasileira mais contemporânea também reata pontas com a tradição lobatiana por outras vias. Por exemplo, pela inversão a que submete os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção moderna, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises. Nesse percalço temos obras de Isa Silveira Leal, e sua série de *Glorinhas* (1958- 1970).

Em uma linha mais crítica, também conquistam espaço obras que tematizam principalmente a miséria e o sofrimento infantil. Exprime-se numa representação realista do contexto social, a partir de 1977, com *Pivete*, de Henry Correia de Araújo, muito embora antes e depois dessa obra vários livros aludem à marginalização e pobreza, como *A transa amazônica* (1973), de Odette de Barros Mott, *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga Nunes, dentre outros. Ademais, a industrialização da cultura, além de afetar o modo de produção do livro infantil contemporâneo, favorece também alguns gêneros e temas, como a ficção científica e o mistério policial.

Há ainda outro traço marcante nos livros contemporâneos nacionais: o destaque para os aspectos gráficos, não mais vistos como subsidiários do texto, mas sim como elemento autônomo, praticamente auto-suficiente. A poesia até então deixada um pouco de lado começa a desenvolver-se muito rapidamente, com obras de Cecília Meireles, *Ou isto ou aquilo* (1964); *Os bichos o céu* (1973), de Mário Quintana; *A arca de Noé* (1974), de Vinícius de Moraes, etc.

A partir dos anos 70, escreve-se muito. Entre 1973 e 1979, o número de títulos editados em nosso país saltou de 7080 para 13228, e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões, acompanhando, progressivamente, a expansão do ensino médio e superior, sem dúvidas, responsáveis pelo consumo de tantos livros. Além disso, autores buscam, aos poucos, romper com as marcas tradicionais e vão cada vez mais aperfeiçoando as obras para os pequenos.

Zilberman (2005) em sua obra *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*, aponta que a escritora Ana Maria Machado com a obra *História Meio ao Contrário* (1979) sinalizava, na virada dos anos 70 para os anos 80 “que a literatura infantil não apenas se insubordinava contra o sistema vigente, fosse ele o literário, o político ou o econômico. Revelava igualmente que era hora de se fazer uma história, ‘meio ao contrário’[...] uma aventura inovadora e plena de desafios.” (ZILBERMAN, 2005, p. 54). A obra de Machado apresentava novidades formais e narrativas, mas por outro lado lidava com o mais tradicional das narrativas para o pequeno leitor, tais como reis, príncipes e gigantes, tudo muito compreensível, segundo a autora, pois foi como se na época fosse necessário retornar ao início do conto de fadas, nascido na Europa.

De acordo com a autora, foi isso mesmo que aconteceu, pois entre 1975 e 1985, surgiram livros que “se valem de personagens similares, como fadas, bruxas, madrastas, príncipes e moças pobres, para discutir temas contemporâneos que interessariam as crianças brasileiras, dentro e fora da escola ou em família.” (ZILBERMAN, 2005, p.57). Dessa época, destacam-se as obras conhecidas como contos renovadores: *A Fada que Tinha Idéias* (1971), de Fernanda Lopes de Almeida, *O Rei de Quase Tudo* (1974), de Eliardo França, *A Fada Desencantada* (1975), de Eliane Ganen, *Onde Tem Bruxa Tem Fada* (1979), de Bartolomeu Campos de Queirós, *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira.

Um dos mais populares membros da realeza propostos pela nossa literatura infantil, deve ter sido *O Reizinho Mandão* (1978), de Ruth Rocha, que também publicou, de igual teor, *O Rei que não Sabia de Nada* (1979) e *Sapo Vira Rei Vira Sapo* ou *a Volta do Reizinho Mandão* (1982). A escritora Marina Colasanti também se constitui em expoente

dessa vertente, com sua obra *Uma Idéia Toda Azul* (1979), juntamente com Chico Buarque de Holanda, com *Chapeuzinho Amarelo* (1979), que dessacraliza o lobo mau e desafia o estereótipo da menina medrosa.

A literatura infantil brasileira foi, em alguns momentos, permeada pela tendência de alguns escritores absorverem certa temática, como no caso dos contos de fadas, alguns escritores adentraram pelo universo da narrativa policial, envolvendo a resolução de um mistério e a descoberta de um criminoso, a exemplo de João Carlos Marinho, com as obras *O Gênio do Crime* (1969) e as subsequentes *O Caneco de Prata* (1971), *O Livro de Berenice* (1984), *Sangue Fresco* (1982) e, mais recentemente, *Assassinato na Literatura Infantil* (2005), nas quais a turma do gordo tornou-se consagrada e as obras do autor aguardada por seus apreciadores.

Assim, mediante ao que foi visto aqui sobre a literatura infantil, as obras e os estudiosos, nas análises críticas propostas por cada um deles, podemos inferir que da forma como ela se originou, das influências que sofreu, já caminhamos um pouco no sentido de superar marcas deixadas pelo passado, mas que ainda há resquícios dele, principalmente nos conteúdos morais e pedagogizantes.

Os esforços no combate à formação de uma produção literária para a infância e juventude de qualidade não têm sido em vão, visto que tem surgido muitas obras, na contemporaneidade, que não medem esforços em relação a isto, tal é o caso de *Lampião & Lancelote* (2008), de Fernando Vilela, que unindo a cadência das produções cordelísticas ao universo medieval, concebeu sua obra em elevado nível estético-literário. Portanto:

A literatura infantil converte-se num dos responsáveis diretos pela configuração de um horizonte de expectativas na criança. Ao contrário das outras modalidades artísticas, que se defrontam com um horizonte solidificado, a literatura infantil possui um tipo de leitor que carece de uma perspectiva histórica e temporal que lhe permita pôr em questão o universo representado. Por isso, ela é necessariamente formadora, mas não educativa no sentido escolar do termo; e cabe-lhe uma formação especial que, antes de tudo, interrogue a circunstância social de onde provém o destinatário e seu lugar dentro dela. Nesta medida, o gênero pode exercer o propósito de ruptura e renovação congênito à arte literária, evitando que a operação de leitura transforme seu beneficiário num observador passivo dos produtos triviais da indústria cultural. Em

outras palavras, pode impedir que seu leitor se torne um dissidente da literatura e arte de seu tempo e um mero consumidor de uma cultura despersonalizada. (ZILBERMAN, 1982, p.134)

1.4 DEFINIÇÕES DE LEITOR

Os arqueólogos têm afirmado, de acordo com Alberto Manguel (1997) em sua obra *Uma história da leitura*, que foi na Babilônia que começou a pré-história do livro, em meados do quarto milênio a.C., quando, devido ao clima fresco e ar seco, comunidades agrícolas do sul da Mesopotâmia agruparam-se, formando centros maiores que, com o passar dos anos, convergiram em cidades-estados. Para organizar essa nova sociedade que inventava técnicas de irrigação e estruturas arquitetônicas invejáveis, cada vez mais complexa, do ponto de vista legal e comercial, por volta do quarto milênio, desenvolveram, segundo Manguel (1997, p.206) “uma arte que mudaria para sempre a natureza da comunicação entre os seres humanos: a arte de escrever.” Acredita-se que a invenção da escrita teve como pano de fundo motivos estritamente comerciais.

Desta forma, um sinal escrito, como a figura de um animal que estava sendo comercializado, por exemplo, servia de dispositivo mnemônico, ou seja, lembrar aos comerciantes que a negociação seria daquele animal determinado, ou ainda, identificar o nome do comprador e do vendedor. A memória passa a ter papel preponderante, pois “nessa forma, é também um documento, o registro de tal transação.” (MANGUEL, 1997, p.206).

Afinal, o que tais afirmativas tem a ver com a questão literária, mais especificamente sobre o leitor? A resposta acerca de tal questionamento reside no fato de que, quando o inventor das primeiras tabuletas escritas percebeu as vantagens que tal ato oferecia sobre manter a memória no cérebro, algo extraordinário como transmitir uma notícia, pensamento, ordem, número, sem a presença física de outrem, tornou-se possível. Bastava imaginar, escrever e passar adiante através do tempo e do espaço, superando todas as formas de esquecimento, como atesta Manguel:

Mas escrever não é o único invento que nasceu no instante daquela primeira incisão: uma outra criação aconteceu no mesmo momento. Uma

vez que o objetivo do ato de escrever era que o texto fosse resgatado – isto é, lido –, a incisão criou simultaneamente o leitor, um papel que nasceu antes mesmo em que o primeiro escritor concebia uma nova arte ao fazer marcas num pedaço de argila, aparecia tacitamente uma outra arte sem a qual as marcas não teriam nenhum sentido. O escritor era um fazedor de mensagens, criador de signos, mas esses signos e mensagens precisavam de um mago que os decifrasse, que reconhecesse seu significado, que lhes desse voz. Escrever exigia um leitor. (MANGUEL, 1997, p.207)

Assim, da argila ao livro, ou até mesmo à tela do computador, a escrita e seu suporte material só existem a partir do leitor. Na tríade autor-obra-leitor, sobre a qual a literatura se sustem, o papel do leitor segundo tais premissas passou por um redirecionamento. Compagnon (2001) suscita que há várias abordagens quando se pensa em literatura e que o leitor é um dos elementos literários a ser examinado com urgência e que se encontra inserido na abordagem pragmática, visto que a objetiva, a expressiva e a mimética interessam-se, respectivamente, pela obra, artista e mundo. O lugar do leitor nos estudos literários é muito variável e o mesmo está inscrito em dois polos: de um lado conceitos que o ignoram; de outro, conceitos que o valorizam, chegando a ponto de identificar a literatura à sua leitura.

Ao lado dos estudos que ignoram a presença do leitor, Compagnon (2001) destaca o historicismo com a ênfase na obra e seu contexto original e o formalismo com a ênfase na imanência do texto, que durante longo tempo mantiveram essa postura, que se tornou fortemente arraigada pelo *New Criticism* americano do entre guerras. De acordo ainda com Compagnon (2001, p.140-141), eles definiam a obra literária “como uma unidade orgânica auto-suficiente da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*) isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambigüidades, às tensões.” A obra literária era tida, dentro dessa visão, como suficiente em si, corpus para análise objetiva, enquanto que o leitor, totalmente rejeitado nessa acepção, por ser denotativo de análise subjetiva na busca por significados, afastando-se do que a obra “realmente” era.

A realização de alguns estudos chegou a comprovar, primeiramente, as falhas de uma leitura fechada, objetiva, mas que foi reafirmada por um teor mais rigoroso de análise. Seguindo na tentativa de descrever o funcionamento neutro do texto, o leitor empírico causou outra problemática porque foi tido como abstrato ou perfeito, conformado com o

que o texto espera dele. Em outras palavras, segundo Compagnon (2001, p. 143), “a leitura real é negligenciada em proveito de uma teoria da literatura, isto é, da definição de um leitor competente ou ideal, o leitor que pede o texto e se curva à expectativa do texto”. Assim, os estudos literários positivistas, formalistas, estruturalistas e o *New Criticism* não abriram espaço para o leitor em suas proposições; quando muito, ao cunho de uma visão infrutífera.

Abalando as teorias vigentes, a resistência do leitor nos argumentos a favor da leitura começa a incomodar a partir das reflexões das idéias de Proust, ainda em 1907, nas quais ele insiste em afirmar que não há meios de se atingir um livro porque trata-se de uma reação a ele, por isso, o acesso puro e imediato que se acreditava obter no contato com a obra, precisava ser repensado, visto que essa “reação ao livro” só poderia ser mensurada através da figura do leitor. De acordo com Compagnon temos:

Aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, dizia Proust, afastando-se do moralismo ruskiano, não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor (COMPAGNON, 2001, p. 43).

Conforme tais considerações evidencia-se a atribuição de papel importante ao leitor e a partir dessa necessidade latente começam a florescer teorias que o valorizam, que é o caso das teorias recepcionais.

Na esteira do processo de valorização do leitor no que tange as teorias literárias, de acordo com Zilberman (1982), a atribuição de um papel de destaque a ele, leitor, no processo de valorização do texto artístico remonta à *Poética* de Aristóteles, em oposição a Platão, porque o filósofo avaliou a eficácia da obra em relação ao efeito alcançado, de acordo com ele, de natureza catártica. Tal posicionamento manteve-se ao longo da história, por conta da “permanência da teoria do prazer estético, fundada na coincidência entre a composição do texto e o gosto do leitor.” (ZILBERMAN, 1982, p.63). A ruptura a este posicionamento data das últimas décadas do século 19, levando a ciência literária a necessidade de adotar uma nova postura frente a este acontecimento que, de acordo

Zilberman (1982), trata-se do formalismo russo, a primeira resposta teoricamente organizada em oposição a esta circunstância original dentro da história da arte. Acreditamos que se a história literária não tivesse traçado esse percurso teríamos alcançado maiores êxitos, ou ao menos, de forma mais harmônica, relacionada à obra e ao leitor, num espaço de tempo menor, visto que as idéias difundidas a partir da década de 60, entre os teóricos literários, são releituras de pensamentos que remontam aos filósofos gregos Aristóteles e Platão.

O posicionamento de Zilberman (1982), acerca do papel do leitor na história literária estar calcado na *Poética* de Aristóteles em oposição a Platão, é também compartilhado por Bredella (1989) que considera as concepções dos filósofos, num nível comparativo, resultantes de uma aporia. Platão apreende a literatura a partir da questão da realização do ser humano, passando a reconhecer nela a existência de um fator normativo, no qual a entrega, sem reservas, à literatura, constitui-se numa forma de auto-alienação política e moral. Aristóteles, por sua vez, procura entender a literatura a partir do efeito que ela exerce no espírito do receptor. Diferentemente de Platão, não reconhece a existência de um fator normativo, mas se volta, sem preconceitos, aos afetos suscitados, demonstrando que “esta entrega, numa perspectiva ética, não é nociva.” (BREDELLA, 1989, p.37).

De fato, desde Aristóteles a figura do leitor tornou-se, então, motivo de análise e de discussões mais acirradas. De acordo com Compagnon (2001, p.145), a hermenêutica fenomenológica foi uma das correntes que contribuiu para o retorno do leitor à cena literária, por associar o sentido apreendido do texto literário a uma consciência. Seguindo de Proust e da fenomenologia, são muitas as abordagens teóricas que revalorizaram a leitura, tanto a primeira leitura quanto as posteriores, tal é o caso da estética da recepção, identificada com a escola de Constance. Mediante o surgimento de novos paradigmas, o foco da atenção dos estudiosos de leitura literária no qual o cerne da questão era afastar-se dos binários subjetivismo/ objetivismo ou impressionismo/ positivismo, submetem suas discussões à explicação da liberdade concedida ao leitor pelo texto, do qual decorrem uma série de questionamentos.

Compagnon (2001, p.147) elucida que, sob o nome de estudos da recepção, compreende-se uma “análise mais restrita da leitura como reação individual ou coletiva ao

texto literário.” Os estudos tentavam, de certa forma, mensurar o efeito causado pela obra nesse leitor, ao mesmo tempo passivo e ativo nesse contato, visto que a obra adquire sentido na ação de ser lida. Uma única categoria tornou-se insuficiente para abarcar os trabalhos que surgiram, que foram, segundo Compagnon (2001, p.148) divididos em duas: “os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual de leitura (originalmente em Roman Ingarden, depois em Wolfgang Iser), por outro lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto (em Gadamer e particularmente Hans Robert Jauss).” Tanto uma abordagem quanto a outra propiciam meios para se analisar com precisão a experiência de leitura, dependendo, para tanto, do objetivo do pesquisador a adoção da linha conceitual a ser seguida.

A respeito do leitor de obras infanto-juvenis, cabe lembrar que a leitura por ele processada difere da realizada pelo adulto. Isto ocorre porque possui reduzida experiência de vida e, conseqüentemente, limitações cognitivas e lingüísticas já superadas pelo adulto. A possibilidade de alargamento do horizonte pelo leitor mirim se dá a partir da leitura de obras literárias com características emancipatórias.

Em *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*, Zilberman (2005) ao afirmar que o escritor dispõe de grande liberdade, adverte:

Contudo, ele não pode ir longe demais: os leitores precisam se reconhecer nas personagens, há limites para mexer com a temporalidade, e a ação precisa ter um mínimo de coerência. Outra questão é crucial: o leitor também traz algum tipo de experiência, uma bagagem de conhecimento que precisa ser respeitada, caso contrário se estabelece um choque entre quem escreve e quem lê, rompe-se a parceria que só dá certo se ambos se entendem. Se o escritor contra disser demais as expectativas do leitor, esse rejeita a obra, que pode ficar à espera de outra oportunidade ou então desaparecer da história. (ZILBERMAN, 2005, p. 13-14)

Desse modo, cabe ao autor dos livros destinados ao público infanto-juvenil avaliar o nível do que está sendo escrito em compatibilidade com o leitor iniciante, detectando possíveis pontos nos quais a convergência com ele não aconteça, oferecendo soluções adequadas.

A realização artística da literatura infantil, devido a sua origem histórica de dependência pedagogizante, demanda uma representação da realidade como condição de sua libertação, então, autonomia e atualização mantêm-se unidas quando se referem a este público, pois a transmissão de comportamentos aceitáveis socialmente limitam a interação do leitor criança e jovem com a obra, impondo um modelo passivo de leitura.

De acordo com Zilberman (1982), as obras versam sobre a condição do leitor infante-juvenil através das personagens criança ou jovem a partir da representação da fantasia em suas vidas e do relacionamento delas com o adulto. Em relação à fantasia, enquanto propulsora do imaginário do leitor na vivência da obra, é vista pela autora sob duas perspectivas: positivamente, quando desempenha papel libertador e promove a valorização da identidade e autonomia e, negativamente, quando aceita o mundo adulto, reduzido à obediência e ao conformismo com a condição existencial.

O papel que deve ser atribuído ao leitor iniciante é aquele de sujeito atuante, que pode ou não aceitar o texto que lhe é dirigido, de acordo com o vínculo que é estabelecido com seu mundo, decodificando-o, pois, mesmo que este lhe ofereça modelos de comportamento, possui caráter emancipatório que amplia a visão delimitada pelo cotidiano.

Finalizando este tópico sobre o estatuto do leitor no contexto histórico-literário, e para adentrar a teoria sobre a leitura, como a concebe a estética da recepção, mais precisamente, a teoria do efeito, faremos menção às palavras de Michel de Certeau (1994), na obra *A invenção do cotidiano*:

O leitor é o produtor de jardins que miniaturizam e congregam um mundo. Robinson de uma ilha a descobrir mas “possuído” também por seu próprio carnaval que introduz o múltiplo e a diferença no sistema escrito de uma sociedade e de um texto. Autor romanesco portanto. Ele se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica. Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz “golpes”, ou então, como jogador, deixa se prender aí. [...] Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços, construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los. (CERTEAU, 1994, p.269)

1.5 TEORIA QUE VALORIZA O LEITOR

A Estética da Recepção, enquanto teoria literária, passa a figurar formalmente entre os intelectuais a partir de uma Conferência na Universidade de Constança na Alemanha, em 13 de abril de 1967, em comemoração ao sexagésimo aniversário de Gerhard Hess, reitor da Universidade. Ministrada por Hans Robert Jauss, considerado o “pai da estética da recepção”, a versão original tinha por título “O que é e com que fim se estuda a história da literatura” e a ampliada “A história da literatura como provocação à teoria literária”. Sua intenção era propor um novo olhar em relação às formas atuais de se conceber a história da literatura, que, segundo ele, estava em decadência.

Apesar de a conferência de 67 ser considerada o marco inaugural, Jauss há mais de dez anos vinha se dedicando ao estudo da literatura até transformar sua idéia em teoria, na qual à história da literatura compete levar em conta a recepção. Afirma que sem uma reflexão sobre o modo como as obras foram lidas, avaliadas e transmitidas, nunca se saberá por que elas permaneceram ou que valor tiveram. Partindo dessa premissa, o foco principal dentro dos estudos literários, segundo ele, é o leitor, que, até então, era tido como irrelevante pelas concepções teóricas vigentes.

Foi a partir da década de 60 que os estudos sistematizados sobre a relação leitura e literatura tornaram-se evidentes. Isso se deve, em grande parte, ao redimensionamento das noções de autor, de texto e de leitor. O primeiro porque, apesar de escrever o texto, não detém os sentidos que ele transmite ou provoca, o segundo, o texto, porque deixou de ser visto como uma organização linguística fechada, transmissora das idéias do autor. A linguagem, incapaz de demonstrar todas as intenções do falante, caracteriza-o como estrutura cheia de lacunas, assim, o texto já não diz tudo, o autor não é dono do sentido, da tríade autor-texto-leitor, resta-nos destacar a figura do leitor porque é ele que atribui sentido aquilo que lê, alçado a instância fundamental no processo de significação.

A Estética da Recepção surge em meio ao desenvolvimento de uma nova forma de ver a realidade e o mundo e possui alguns pontos em comum com essa nova filosofia, proposta pelo também alemão, Edmund Husserl (1859-1938), e conhecida como Fenomenologia. A base do método fenomenológico está em ver a realidade tal e qual ela se

apresenta em nossa mente e que o conhecimento só é possível quando compreendemos a essência de um fenômeno qualquer. A ligação entre a Fenomenologia e a Estética da Recepção, explicitada por Terry Eagleton (1989), evidencia que o texto literário não seria uma realidade independente de uma consciência que o percebesse. Ele só seria um texto literário mediante uma consciência que o experienciasse, e tal experiência só seria propiciada mediante a atuação de um leitor.

De acordo com Zilbermam (1989), pode-se dividir em três os grandes campos de atuação ou linhas de abordagem literária preocupadas com a recepção, dentre as quais, a Sociologia da Literatura, o *Reader-Response Criticism* e o Estruturalismo tcheco.

A Sociologia da literatura representada por Roger Robert Escarpit, Roger Chartier, Pierre Bourdieu e, no Brasil, podemos citar Antonio Candido com sua obra *Sociologia da Literatura*. Candido (2000) nos ensina que o interesse da sociologia moderna detém-se nos tipos de relações estabelecidas e nos fatos estruturais conectados à produção artística, como causa ou consequência deles, não que essa tarefa seja fácil, mas o teórico propõe que se comece por investigar o que influencia diretamente os fatores socioculturais. Os mais importantes, apesar da dificuldade em discriminá-los devido a quantidade e variedade, ligam-se diretamente a três grupos: estrutura social, valores e ideologias, técnicas de comunicação. A maneira pela qual cada um destes três grupos atuam no processo artístico, segundo Candido (2000) podem ser:

Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000, p.21)

Tais considerações tornam evidente que a criação da obra literária não pode ser desvinculada da sua atuação na sociedade, pois ela só está completa, por assim dizer, no momento em que repercute e atua. Esse processo de comunicação inter-humano pressupõe

três elementos: comunicante, comunicado e comunicando, os quais são representados, respectivamente, pelo artista, a obra e o público, que juntos formam um quarto elemento do processo, o efeito.

O legítimo estudo sociológico da arte literária, se não explica a essência do fenômeno, deve ao menos ajudar a compreender a formação e o destino das obras e, neste sentido, a própria criação. Entender a relação entre a obra, o autor e o público torna-se indispensável. As considerações propostas por Candido (2000) a esse respeito são esclarecedoras:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público. (CANDIDO, 2000, p.38)

A partir das palavras do teórico, fica claro que não há como estudar literatura nem desvincular as três partes: autor, obra e público quando se pretende analisar de forma completa o ato da linguagem literária, e que os três elementos possuem igual importância pois formam um processo dialético de atuação.

Outra vertente da teoria Recepcional é a do *Reader-Response Criticism*, representada por Stanley Fish, Jonathan Culler e Wolfgang Iser. Culler, influenciado por Roland Barthes, estuda como o texto veicula sentidos, ou seja, como é compreendido pelo leitor, o qual não é autônomo, mas produto do próprio texto. Por essa razão, segundo Zilberman (1989), o *Reader-Response Criticism* não representa uma ruptura radical com o *New Criticism*, a não ser até as proposições de Louise Rosenblat que “compreende a leitura como transação [*transaction*] entre o texto e o leitor.” (ZILBERMAN, 1989, p. 26). O significado da obra dependerá de como o leitor irá ler, se o leitor não vivenciá-lo como obra

de arte, por exemplo, perderá sua qualidade artística. Stanley Fish propõe um relativismo similar ao elaborar um método que concebe o leitor como instância mediadora, entre as palavras (texto) e a própria mente (sentido). Apesar de haver alguns pontos obscuros, aproximando as teses do relativismo que dificulta a compreensão dos fenômenos históricos, Zilbermam afirma que:

Ainda assim, é nos ensaios de Fish e Rosemblat que o leitor aparece como entidade real, de carne e osso, cujas experiências são objeto de consideração e dados fundamentais para o conhecimento da natureza do texto. Neles encontra-se também a ruptura com a noção de auto-suficiência da obra literária, resíduo idealista de que o *Reader-Response Criticism* se libertou. Apesar dos limites, com aqueles estudiosos uma crítica voltada ao leitor deixa de ser aspiração e parece converter-se em realidade. (ZILBERMAN, 1989, p.27)

Sendo assim, os teóricos da vertente da teoria recepcional, o *Reader-Response Criticism*, têm em comum o foco nos efeitos que os textos provocam em seu leitor, sabendo que o texto só existe no momento em que é lido.

De acordo com Zilbermam (1989), a vertente que somada às outras duas já mencionadas comporiam as três linhas de abordagem das Teorias da Recepção seria o Estruturalismo tcheco, tendo como principais representantes Victor Chklovsky, Iuri Tinianov, Jan Mukarovsky e Felix Vodicka, dentre outros. Desde seu início, o estruturalismo tcheco contou com uma teoria sobre a atividade do leitor e as transformações históricas pelas quais a literatura sofre, mas ao mesmo tempo em que, de um lado, os formalistas reconhecem que a obra de arte não pode ser analisada além da percepção de um sujeito, de outro, atribui ao sujeito um papel passivo, enquanto que Jauss (1994) propõe um estudo histórico da literatura, baseado em como as obras foram lidas e avaliadas na história pelos diferentes públicos que elas alcançaram. Assim, sentimos a necessidade de ater nosso estudo teórico a partir das contribuições desenvolvidas pelos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

1.5.1 Hans Robert Jauss e a recepção histórica

A questão acerca da história da literatura foi um dos primeiros pontos debatidos por Jauss (1994), na conferência que ministrou em 1967. O teórico criticou a forma mais habitual de concebê-la, dizendo que ela não consegue abarcar o histórico tal qual ele compreende, ou seja, diferentemente de um mero encadeamento cronológico de obras e autores, segundo tendências gerais, gêneros ou outra categoria qualquer, ou ainda, seguindo o cânone dos autores da Antiguidade Clássica, na qual os autores menores são ignorados. Nenhuma das duas formas acima, segundo ele, podem ser consideradas história que dirá história literária. Para Jauss (1994, p.7-8), a qualidade e a categoria de uma obra literária vêm “dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua forma junto à posteridade, critérios estes de mais fácil apreensão.” Assim, a qualidade ou valor de uma obra não podem ser julgados a partir de sua origem biográfica ou histórica, nem no desenvolvimento do gênero no qual está inserida.

Para Jauss (1994), tanto o Formalismo (método imanentista) e o Marxismo (sociologia da leitura) tentaram, de certa forma, formular explicações metodológicas para se considerar as obras literárias em uma sucessão histórica. O marxismo entendeu ser de sua responsabilidade demonstrar o vínculo da literatura com a sociedade que ela retrata. Tal posicionamento alcançou um nível mais elevado quando tentou definir a literatura enquanto elemento constitutivo da sociedade, mas pecou em seu intento pois não concebeu a relação literatura e sociedade como um processo. O leitor, na concepção literária marxista, é tido como sujeito que mantém suas experiências pessoais refletidas ao interesse científico do materialismo histórico.

Em contrapartida, os formalistas entendiam o texto como uma estrutura autônoma, não levando em consideração as condicionantes históricas nem o leitor. No entanto, a historicidade da literatura, inicialmente negada, reapareceu ao longo da construção do método formalista porque entenderam que o texto literário só seria considerado arte se pudesse ser percebido por alguém e que essa percepção se daria na contraposição da forma nova criada a partir da contraposição com os modelos e formas já existentes. Nesse sentido, os formalistas se aproximaram do método recepcional porque quem exerce essa função de “percepção” é o leitor.

Apesar de reconhecer o esforço das duas teorias em tentar resolver o impasse entre literatura e história, Jauss (1994) não deixa de medir-lhes o fracasso. A teoria sociológica por considerar que o aspecto artístico dos textos está em reproduzir o processo social em um caráter mimético, o que não abarcaria as produções literárias inovadoras e transgressoras, já o formalismo em considerar que o caráter estético dos textos encontra-se nos “*procedimentos* desautomatizados que o texto pode trazer em oposição aos procedimentos já automatizados.” (ZAPPONE, 2005, p.157). Os métodos formalistas e marxistas, “ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.” (JAUSS, 1994, p. 23). Assim, opondo-se a essas concepções teóricas e delimitando o caminho para resolver os problemas da história literária, unindo-a com a estética, Jauss (1994) fundamenta seus princípios teóricos em sete teses.

A primeira tese postula que a história da literatura baseia-se no contato do leitor com a obra e que essa relação é dialógica. Jauss mostra como o positivismo via a literatura, um objeto que existiria por si só, de forma atemporal tal como os fatos históricos, para o teórico o texto literário e os fatos históricos são diferentes sim, o acontecimento literário difere do acontecimento histórico porque sua produção de efeito se dá à medida que se estende às novas gerações sua recepção, ou seja, à medida que “haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la.” (JAUSS, 1994, p.26). Portanto, a historicidade coincide com a atualização da obra literária.

A segunda tese compreende a defesa de Jauss contra a crítica ceticista à possibilidade de uma análise do efeito estético de uma obra literária resultar, como o próprio teórico afirma: “na melhor das hipóteses simplesmente numa sociologia do gosto”. (JAUSS, 1994.p.27). O teórico defende sua teoria da recepção dizendo que a experiência literária não difere da experiência real no sentido de que quando temos contatos com uma obra nova, levamos conosco nossas experiências, que nos permite “ler” a obra nova, ou seja, ela se torna legível pela primeira vez. Mesmo porque, a obra nova não é assim

concebida como num passe de mágica, mas através de avisos, de sinais visíveis ou invisíveis, marcas ou traços, a fim de instigar o público receptor.

Segundo Jauss (1994, p.28), a obra nova “desperta a lembrança do já lido [...] antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.” Assim, o leitor confere sentido ao texto a partir do conhecimento que tem das obras já lidas, “saber prévio”, “entendendo-o como sistemas histórico-literários de referência trazidos tanto pelo leitor quanto evocados pelas obras.” (ZAPPONE, 2005, p.159). Tais sistemas seriam as convenções literárias de gênero, estilo, forma, técnica. Dá-se, portanto, o nome de horizonte de expectativas ao sistema histórico-literário que cada leitor utiliza em cada obra que lê.

A terceira tese considera que, como é possível a reconstrução do horizonte de expectativa de uma obra, torna-se possível, também, medir objetivamente seu caráter artístico a partir da forma e da intensidade do efeito que produziu sobre um suposto público. O teórico chama de distância estética “aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova”. (JAUSS, 1994, p. 31). Em outras palavras: distância estética é “um elemento móvel [...], equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer.” (ZILBERMAN, 1989, p. 35).

Assim, se a distância entre o horizonte de expectativa e a obra for reduzida, em relação ao seu valor estético, Jauss classifica essa obra como da esfera da arte “culinária” ou ligeira, porque a sua leitura não exige nenhuma mudança de horizonte, suas convenções ou sistemas literários de referência não se alteram.

A quarta tese procura examinar melhor as relações do texto com a época de seu aparecimento, posicionando-se contra os métodos do objetivismo histórico nos estudos, que imaginam o trabalho da interpretação como o descobrir os sentidos verdadeiros de um texto produzido numa dada época diferente à do intérprete. As consciências que interpretam as obras, sendo elas dos leitores, público, críticos, professores, também estão envolvidas num processo histórico, o qual afeta direta e indiretamente a forma de interpretação delas. O

texto passaria a ser a resposta às perguntas feitas pelo público através da reconstrução do horizonte de expectativa de ambos, bem como do processo de comunicação entre eles.

Assim, considerando essas quatro primeiras teses, que formam a base da estética da recepção, Jauss (1994) desenvolve outra três, seu programa metodológico, no qual investiga a literatura sob três aspectos: diacronicamente (recepção das obras literárias ao longo do tempo – tese 5); sincronicamente (sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas – tese 6); a relação entre literatura e vida prática (tese 7).

Mediante o questionamento: “De que maneira pode a obra isolada, fixada numa série positivista da literatura [...] ser trazida de volta para o interior de seu contexto sucessório histórico e, assim, novamente compreendida como um “acontecimento” ? (JAUSS, 1994, p.41) fundamenta a quinta tese, afirmando que o caráter artístico de uma obra, o lugar dela na série literária, (cujo potencial de significado o formalismo reduz à inovação, enquanto critério único de valor), não tem de ser sempre perceptível de imediato, que dirá esgotado na oposição pura e simples entre a forma velha e a nova. Essa função ou lugar vai depender também da história das recepções de um texto. A resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance àquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível.

A sexta tese é o projeto estético recepcional de uma história da literatura sob o aspecto sincrônico. De acordo com Jauss (1994), a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia. O teórico considera as sucessivas recepções de um texto, aspecto diacrônico, mas relacionando essas recepções ao longo do tempo à recepção num dado momento (recepção inicial). Cada sistema sincrônico tem de conter na condição de elementos estruturais inseparáveis, o passado e o futuro, e que o corte sincrônico de determinado momento histórico implica outros cortes no antes e depois da diacronia para que se possa perceber que, embora os textos produzidos em diferentes tempos históricos, apareceram para o público como se pertencessem a um só tempo, eles foram submetidos ao horizonte de expectativas desse público e alvo de recepções específicas em dados momentos históricos.

Para Zilberman (1989), a sétima tese é a que Jauss procura examinar as relações da literatura com a vida prática de seus receptores, das relações da literatura com a sociedade, evitando a posição marxista, mas enfatizando a função formativa que a literatura exerce. Zappone (2005) afirma que o teórico pretende que a literatura seja pensada, não apenas por seus efeitos estéticos, mas também éticos, sociais, psicológicos que possam suscitar a partir da leitura.

De acordo com Jauss (1994), a nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Assim, uma obra literária pode, mediante uma forma estética desconhecida, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, levá-los a uma questão para a qual não haja uma solução ‘adequada’, advinda da religião ou do Estado. Então, a contribuição específica da literatura é aquela de que ela não se esgota na função de uma arte da ‘representação’, pois vai além do representar ao passo que cria modelos novos para os quais ainda não há soluções do ponto de vista moral.

1.5.2 Wolfgang Iser e a recepção implícita

A concepção teórica que segue na valorização do leitor em seus pressupostos, privilegiando o texto e suas estruturas, analisando os efeitos que a obra literária provoca no leitor por meio da leitura proposta pelo também alemão Wolfgang Iser (1926 – 2007), ficou conhecida como Teoria do Efeito. A origem desse postulado encontra-se nos estudos do filósofo Roman Ingarden (1893 – 1970), discípulo de Edmund Husserl (1859 – 1938), fundador da Fenomenologia.

As considerações difundidas por Ingarden (1979) publicadas em *A obra de arte literária*, em 1930, dizem respeito ao texto enquanto estrutura potencial, com pontos de indeterminação objetivamente inscritos ou não, aos quais deveriam ser preenchidos plenamente pelo leitor que, nessa perspectiva, lê a obra literária a partir das direções gerais que ela lhe fornece, mediante o conjunto de saberes literários que possui e também da própria vida.

Ingarden (1979) afirma que o texto é o resultado da consciência do autor, que o criou intencionalmente, ao passo que sua existência depende do leitor que o lê, também de modo intencional. Entretanto, reitera que a obra literária abarca uma história que vai além das instâncias autor e leitor e, portanto, não dependem de suas consciências para existir. Para referir-se à atividade do leitor com o texto, utiliza o conceito de concretização: “preenchimento do ponto de indeterminação próprio ao extrato dos objetivos apresentados.” (ZILBERMAN, 1989, p.14)

Baseado no que foi apregoado por Ingarden, Iser (1996), avança em suas considerações ao conceder ao leitor uma maior participação na leitura da obra literária, desde que condicionada por uma perspectiva coerente de leitura. Ingarden (1979), afirma que apreender totalmente uma obra literária é uma utopia. A esse respeito Compagnon (2001, p.148), leitor de Ingarden e Iser, afirma que “as normas e os valores do leitor são modificados pela experiência de leitura [...] os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura, obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos.” Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a leitura acontece, pela reformulação das expectativas, ela também retrocede, reinterpretando experiências anteriores, ou seja, caminha em duas direções.

Assim, na obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), Iser afirma que a obra literária tem dois pólos, o artístico e o estético, em que “o polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor” (ISER, 1996, p.50). Dessa premissa advém que a obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas em algum ponto de intersecção entre ambos. Assim, a obra literária converge-se num dispositivo a partir do qual o leitor constrói, num todo coerente, suas representações porque ativam, sobretudo, processos de realização de sentidos, experiências reais de leitura. Nas palavras do teórico “o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituídas que os leitores introduzem na leitura. Isso não é aleatório, mas resulta de que os papéis oferecidos pelo texto se realizam sempre seletivamente” (ISER, 1996, p.78).

Para Compagnon (2001), o sentido não é algo definido, que existe anterior à leitura, mas um efeito vivenciado pelo leitor. Iser (1996), ao analisar esse processo, combinando o

modelo fenomenológico com outros, abarca algumas concepções formalistas. Ainda que, caracterizado pela sua incompletude, como nos afirma Ingarden (1979), o texto literário se realiza na leitura. Desse modo, a literatura tem caráter ambíguo: “existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza, somente pela leitura. O objetivo literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor.” (COMPAGNON, 2001, p.149). As palavras do próprio Iser (1996), a esse respeito, afirmam que:

Por meio das transformações provocadas pelos signos do texto, o leitor produz o objeto imaginário. Isso equivale a dizer que o texto ficcional exige imperiosamente um sujeito, isto é, um leitor. Pois enquanto material dado, o texto é mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito. (ISER, 1996, p.123)

O texto ficcional, de acordo com Iser (1996), não tem uma situação, não aquela que decide sobre o êxito da fala, na melhor das hipóteses “fala” para situações vazias, que na relação dialógica entre texto e leitor, esse vazio, age como força que ativa a produção de condições de comunicação. Isso porque os textos literários abarcam muitas informações num curto espaço, transmitindo informações diferentes a diferentes leitores. Assim, se constitui em algo dinâmico que se liga ao leitor por um feedback, dando-lhe instruções. Desse modo, “a relação entre texto e leitor se estabiliza através do feedback constante no processo da leitura pelo qual se ajustam as imprevisibilidades do texto.” (ISER, 1996, p.125)

O teórico Iser, em seus estudos, constata que texto e leitor apenas unem-se por meio de uma situação que sem a participação de ambos não se realiza. Se tal situação não é dada anteriormente, como já vimos, faz-se obrigatório ao texto ser dotado de elementos necessários para que a situação se forme e o processo comunicativo tenha sucesso. Daí, o sentido de um texto deve ser constituído pelos elementos que traz consigo.

Para elucidar a questão sobre os elementos do texto, Iser (1996) chama de repertório as “convenções” necessárias para a produção de uma situação, ou seja, “conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária a sua leitura.” (COMPAGNON, 2001, p.152). O texto literário também apela para o sistema de

normas extraliterárias que compõem seu pano de fundo, na medida em que põe em jogo um conjunto de normas. Para que a leitura se realize há de haver união entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, leitor implícito.

Para Iser (1996), o leitor implícito é entendido como uma estrutura textual, não identificável com nenhum leitor real. Partindo do pressuposto que o texto faz parte de um universo literário bem controlado, que pede ao leitor para obedecer às suas instruções, o leitor implícito constitui-se numa rede de estruturas que pedem uma resposta, obrigando o leitor a buscá-las no texto. O teórico Umberto Eco (1994), na obra *Seis Passeios pelo bosque da ficção*, aproxima-se do conceito de leitor implícito, contrapondo-o com o de leitor empírico (real), mas concebe-o a partir do vocábulo leitor-modelo:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias posições, os quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. [...], leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos ser uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola e sensato e o razoável. (ECO, 1994, p.15)

A esse respeito, Compagnon (2001) afirma que o leitor implícito propõe um modelo ao leitor real, guiando-o na composição do sentido do texto, de forma ativa e passiva. Assim, ao mesmo tempo, o leitor é percebido como estrutura textual, leitor implícito e como ato já estruturado, leitura real.

Sabendo que a identificação que ocorre a partir da interação texto/leitor culmina no confronto de horizontes de expectativas de ambos, e não sendo possível ao leitor imaginar qualquer coisa, Iser (1996) conclui que o horizonte de expectativas do leitor decorre de leituras anteriores e se realiza no confronto de suas expectativas com as do texto. Para que isso ocorra, lança mão de estratégias de seleção, as quais são responsáveis pela organização do repertório, delineando conexões e possibilidades de combinação entre eles, por meio de

várias perspectivas, sendo elas, narrador, personagem e enredo. “As estratégias organizam por conseguinte, tanto o material do texto , quanto suas condições comunicativas.” (ISER, 1996, p.159)

De modo que se compreenda a relação entre texto e leitor, Iser (1996) concebe o texto como um sistema perspectivístico, nas palavras do teórico:

Como sistema da perspectividade, as perspectivas referidas significam que as visões diferentes de um objeto comum podem ser representadas por elas, daí segue que nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto. Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente. (ISER, 1996, p. 179).

O conceito de perspectiva proposto por Iser (1996) envolve a ideia de que cada perspectiva constitui-se um caminho para o leitor entrar no texto, selecionando, dentre as demais perspectivas, aquelas que lhe parecerem pertinentes conforme os esquemas do texto literário forem se desnudando durante a leitura. A estrutura que a perspectiva interna do texto possui é reconhecida por Iser (1996) como estrutura de tema e horizonte. Assim, a perspectiva adotada pelo leitor constitui o tema e o horizonte, aquela perspectiva já superada, servindo de base para o tema atual ou transformando-se em um novo tema, numa relação de constante movimento.

De acordo com Iser (1999), o texto estimula os atos que originam a compreensão, quando se refere, por exemplo, a normas e valores, comportamento social de seus leitores, mas não se transmite automaticamente na consciência dos mesmos, pois o processo de leitura advém da interação dinâmica entre texto e leitor. As estruturas do texto ganham sentido de acordo com sua capacidade estimulativa, traduzindo-se para a consciência do leitor. “É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades.” (ISER, 1999, p. 10)

Ao relacionar os atos de apreensão mediante os quais o texto se traduz para a consciência do leitor, Iser (1999) afirma que, durante a leitura, o ponto de vista em movimento permite ao leitor desenvolver uma diversidade de relações das perspectivas textuais, as quais se destacam cada vez que o ponto de vista muda de uma para outra. Daí decorrem que estas relações, em suas várias formas, convergem para um leque de possibilidades interpretativas. “O ponto de vista em movimento pode desenvolver uma rede de relações, a qual, nos momentos articulados da leitura, mantém potencialmente aberto e disponível todo o texto.” (ISER, 1999, p. 27). Assim, o ponto de vista em movimento designa o modo como o leitor está presente no texto.

De acordo com Iser (1999), é por meio de nossas reações que o texto se faz presente, seu sentido não reside nas expectativas, nem nas surpresas e decepções, e muito menos nas frustrações que nos acompanham durante a leitura.. “O leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de reação explica porque somos capazes de experimentar o texto como evento real.” (ISER, 1999, p. 45). Desse modo, o sentido que emerge da obra ganha o caráter de evento e, uma vez que este é produzido como correlato de consciência do texto, absorvemos seu sentido como realidade.

Partindo do pressuposto que, na leitura do texto, o leitor experimenta representações da realidade, como, então, conseguimos formular este processo? A esse respeito, Iser (1999) afirma que tais representações são produzidas por meio das imagens criadas e que:

ao lermos um texto ficcional precisamos criar representações, porque os “aspectos esquematizados” do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído. Assim, a representação ganha o seu caráter imagístico quando o saber que o texto oferece ou estimula no leitor é aproveitado, e isso significa que o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não-formulada de dados oferecidos. (ISER, 1999, p. 58).

Durante a leitura, há uma sequência de representações, na qual um objeto imaginário apresenta-se em oposição ao pano de fundo de um outro já inserido no passado. Dessa forma, o objeto abre-se para novos sentidos e liga-se ao próximo objeto imaginário, a

partir de sua posição na sequência. Iser (1999) mostra que por ser condicionada pela duração temporal da leitura, o objeto novo, na sequência das representações, precisa tornar-se passado, pois somente dessa forma inscreve as modificações no objeto da representação que está presente no momento e o sentido do texto emerge, na extensão plena da leitura. “Quando os objetos de representação ganham seu aspecto temporal na fantasia do leitor, o sentido se forma a partir da modificação temporal das representações.” (ISER, 1999, p. 77)

Assim, os espaços vazios ou lacunas, propostos por Iser (1999), são os que originam a comunicação no processo de leitura, em elos fundamentais entre texto e leitor. Esses vazios se diferenciam dos pontos de indeterminação de Ingarden, caracterizados pela lacuna na indeterminação intencional de um objeto, culminando na necessidade de seu preenchimento. Iser (1999) afirma que esses espaços não significam que o texto ou a ideia que dele se quer obter precise de preenchimento, mas de combinação entre os elementos textuais. “Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar, esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo.” (ISER, 1999, p. 126).

O efeito e os significados que advém do texto, dessa forma, estão sempre em evidência, cabendo ao leitor as combinações das partes e seleção do ponto de vista a ser privilegiado. O teórico afirma que: “o lugar vazio induz o leitor a agir no texto.” (ISER, 1999, p. 156); ou ainda: “O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto.” (ISER, 1999, p.157).

Desse modo, a partir da estrutura de tema e horizonte, Iser (1999), fundamenta o funcionamento do vazio que, deslocando-se através da estrutura de tema e horizonte, promove um deslocamento do ponto de vista do leitor, propiciando a interação entre ambos. Assim, os vazios compõem o que Iser (1999) denominou de eixo sintagmático da estrutura de tema e horizonte; já no eixo paradigmático, encontram-se as negações, que se vinculam tanto no repertório de normas selecionadas quanto ao leitor. A negação assume o papel de cancelar a validade, a semântica e a estrutura dos campos de referências extratextuais. Em outras palavras, na construção de um sentido, nega, ainda que de modo parcial, o sentido

anterior tido por certo, descartando algumas ideias ou significados elaborados durante a leitura.

Ao relacionar os espaços vazios ao conceito de negação, Iser (1999) afirma que tanto um quanto o outro contribuem para o que o teórico denominou negatividade. De acordo com ele, a negatividade apresenta algumas características, a saber: ajuda na intersecção das posições do texto reforçadas pelos vazios e negações; mantém-se intimamente ligada ao contexto, propiciando ao leitor ativar seu imaginário e estabelecer hipóteses de acordo com suas vivências. A negatividade, enquanto comunicação, leva o leitor a questionar e a refletir sobre o que está além do texto, transcendendo sua imanência:

A ficção se determina como comunicação, pois graças a ela vem algo à luz do mundo que não está aí. Isso precisa revelar-se a si mesmo para ser apreendido. Mas como os diversos graus da não-familiaridade não se manifestam sob as condições que valem para o que é familiar, aquilo que deve sua emergência à ficção só pode manifestar-se como negatividade. (ISER, 1999, p.195)

CAPÍTULO 2

PERCURSO DESTE CORDEL

O objetivo deste segundo capítulo consiste em apresentar a base sobre a qual o percurso da obra tomou forma e ganhou força, tornando-se objeto de nossa análise. Para mantermos nosso compromisso de encontrar os cavaleiros, percorremos apenas dois caminhos. O primeiro deles, intitulado Literatura de Cordel, para que não nos perdêssemos na travessia, foi propositalmente subdividido em oito pontos estratégicos: 1. As origens do cordel; 2. O cordel no Brasil; 3. Cordel português ou nordestino; 4. Produção e difusão do cordel; 5. Principais representantes do cordel; 6. A atualidade do cordel; 7. Características das composições cordelísticas e 8. Capas e contracapas: a arte da xilogravura. Com fôlego recobrado pela aproximação do encontro, seguimos pelo último caminho, o Cordel na Literatura Infantil, o qual nos deu especial prazer pela beleza da paisagem refletida nas conquistas empreendidas.

LITERATURA DE CORDEL



Figura 1: Xilogravura de J. Borges – A vida no sertão
Fonte: literaturadecordelce.blogspot.com

A Literatura de Cordel, de acordo com alguns estudiosos, tem sua origem relacionada ao hábito milenar de contar histórias que aos poucos começaram a ser escritas e depois impressas. São muitos os estudos que têm surgido sobre o cordel, considerado uma das nossas mais importantes heranças culturais da Península Ibérica, não só no Brasil, mas em âmbito internacional, a exemplo de Raymond Cantel, na França, e Mark J. Curran, nos EUA. Segundo Cavalcanti (2007), autores de renome como João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Antônio Callado e Ferreira Gullar, dentre outros, foram influenciados pela Literatura de Cordel em algum momento de suas carreiras.

Alguns autores, porém, não têm medido esforços em difundir-la, tal é o caso da obra premiada *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela, voltada para o público infanto-juvenil e que traz o cordel em sua composição. Assim, para analisar a obra faz-se necessário um estudo detalhado sobre a Literatura de Cordel, o que será realizado neste capítulo, enfatizando as especificidades que a tornam uma das composições poéticas mais tradicionais e relevantes do país, além de demonstrar a atualidade permanente desse tipo de produção poética.

2.1 .1 As origens do Cordel

Para Diegues (1975, p.3), pode-se dizer que a literatura de cordel “está relacionada ao romanceiro popular, a ele se liga, pois se apresenta como romances em poesia, pelo tipo de narração que descreve”. Sob este enfoque, Franklin Maxado (1980) afirma que a criação da Imprensa escrita trouxe consigo a possibilidade de publicação rápida e a baixo custo de um vasto repertório de literatura oral conservado pela memória, por narradores ou cantadores, de geração em geração, sem se saber de autores definidos. Vale ressaltar que cada povo recria essas histórias de acordo com a época, atualizando essa oralidade.

O termo Literatura Oral, com essa acepção, de acordo com Maxado (1980), foi criado pelo estudioso francês Paul Sebillot, em 1881, já o Folclore, como estudo das manifestações populares, foi idealizado em 1846 pelo inglês William John Thoms. Para o estudioso, a literatura de cordel é tudo isso impresso, em prosa ou verso e que, no Brasil, o fenômeno dá-se por meio de histórias versadas e impressas em folhetos baratos. Na obra

Folclore Literário e Linguístico, Antônio Henrique Weitzel (1995) classifica a literatura de cordel como parte de uma das duas grandes divisões do folclore literário, chamado de folclore poético, do qual também fazem parte o cancionário materno, as cantigas infantis, os romances, os ABCs (cordéis mnemônicos que seguem a ordem do alfabeto), as quadras e os desafios.

Ao falarmos sobre literatura de um modo em geral e, em específico, da literatura brasileira não raro nos detemos nas obras dos escritores que obtiveram maior destaque pela crítica especializada; aqueles cujas produções tornaram-se “clássicos”. Tais obras, consideradas como literatura “tradicional” ou “oficial”, são conhecidas pelo público que não tem acesso a elas por “livros difíceis”, segundo alguns estudiosos. Mas, como se sabe, não é preciso ser letrado para gostar de ouvir ou contar histórias, isso porque a grande tradição literária culta, em todas as culturas, corresponde à pequena tradição oral de contar.

Com o surgimento da imprensa, expandiu-se a divulgação de obras que o próprio contador se punha a escrever ou a ditar, registrando e ampliando e que estava em sua memória, aumentando o número de leitores. “A maioria delas eram escritas em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém”. (MEYER, 1980, p. 3). De acordo com Marlyse Meyer (1980), esta é a trajetória daquilo que se conta e se canta, seguindo a tradição popular, nas quais os poetas populares dizem em versos suas alegrias, tristezas, aspirações, desejos e frustrações. Em cada país que se manifestou apesar de serem o mesmo tipo de composição receberam nomes diferentes.

Assim, embora caracterizado pela forte presença da oralidade, o cordel é necessariamente impresso. Tal característica é que o torna diferente de outras formas de poesia oral como os desafios e as pelejas. Câmara Cascudo (1983, p.438), atesta que “a característica da Literatura de Cordel é sua destinação gráfica”, e que não pode, segundo ele, ser classificada como Literatura Oral e sim Tradicional, pois faz parte dos costumes de um povo.

O termo “literatura de cordel”, nem sempre foi conhecido por essa nomenclatura, que passou a ser utilizada e difundida pelo meio acadêmico, a partir da década de 1970.

Segundo Márcia Abreu (2006), importamos o termo de Portugal, que os poetas populares mudaram de “literatura de folhetos” para a literatura de cordel.

O nome de literatura de cordel justifica-se por serem os impressos vendidos e exibidos dependurados em cordões, barbantes que em língua provençal, segundo Maxado (1980), quer dizer cordel. Na França, eram vendidos em gavetas ou tabuleiros dependurados por uma tira de couro passada em volta da nuca do vendedor e conhecidas, por isso, por “literatura de *colportage*”. Já na Espanha, por serem folhas soltas, ficaram mais conhecidas por “*hojas*” ou “*pliegos sueltos*”. Em Portugal como “folhas volantes”, mas passou a ser também chamada de “literatura de cego”, porque somente eles tinham autorização legal para a venda dos impressos, devido ao decreto do rei João V, em 1769, conforme registra Maxado (1980). Mais tarde que ficou conhecida por literatura de cordel por ficarem expostas à venda num barbante.

O nome português “literatura de cordel” está ligado, então, ao fato de os livros serem postos à venda pendurados em barbantes ou “cordéis”. No Brasil, segundo alguns estudiosos, também aconteceu o mesmo procedimento de venda, mas ao invés de barbantes eram arames. As obras também foram vendidas espalhadas no chão, num tabuleiro ou mala como cartas de baralho, conforme nos atesta Curran (1987).

2.1.2 O cordel no Brasil

No Brasil, há várias denominações utilizadas para designar o que os meios acadêmicos difundiram, a partir da década de 70, como literatura de cordel: “folheto”, “livrinho de feira”, “livro de histórias matutas”, “folhinhas”, “livrinhos”, “livrozinho ou livrinho véio” “histórias de João Grilo ou de João Martins de Athayde”. Mas há ainda outras formas como esta literatura é conhecida, o que acontece de região para região conforme estudo de Sousa (1976): “ABCs”, “arrecifes”, “estória do meu padrinho”, “romance”. O primeiro nome justifica-se por ser uma modalidade específica de alguns folhetos, o segundo por se tratar da cidade do Recife, o seguinte faz referência a Padre

Cícero e o último a uma história inventada ou tirada de filmes, canções e tradição popular pelo seu autor .

Em seu livro sobre os leitores e ouvintes de cordel, Ana Maria de Oliveira Galvão (2001) enumera também uma série de formas que seus entrevistados utilizaram para se referir a essa literatura e justifica duas importantes denominações: “livro de Ataíde”, nome de um dos autores e editores mais importante e “arrecifes” por causa da cidade de Recife, dentre outros.

O público consumidor dessa literatura popular em verso é, de acordo com Meyer (1980), geralmente formado pelas camadas de menor poder aquisitivo da população rural e urbana, apesar de haver leitores das classes mais elevadas e de ser apreciada também por parte da academia letrada, que a conhece por literatura de cordel devido à reintrodução do termo português. Para os produtores e consumidores nordestinos, em sua grande maioria é conhecida apenas como folhetos.

Esse tipo de literatura impressa, caracterizada pela presença marcante da oralidade, difundiu-se, segundo Galvão (2001), predominantemente na região Nordeste. O estudioso Dr. Joseph M. Luyten (2001) afirma que a maioria dos autores é de origem nordestina, mas que no interior de São Paulo, Mato grosso, Mato Grosso do Sul, parte de Minas e Goiás, encontram-se polos produtores da literatura de cordel (LUYTEN apud JOSÉ, 2001). Acredita-se que a atividade literária baseada na tradição oral e popular adquiriu características próprias e encontrou campo fértil no Nordeste brasileiro “pelas condições da região, que fazem dela até hoje, um foco rico em manifestações populares”. (MEYER, 1980, p. 3).

Engana-se, no entanto, quem imagina que o cordel ficou restrito à região nordestina. Segundo Meyer (1980), devido ao bom trabalho de divulgação das editoras, os pontos de venda estratégicos dos revendedores e as migrações de seus autores nordestinos os folhetos de cordel ficaram conhecidos no Amazonas, Rondônia e Brasília, esta por conta dos imigrantes trabalhadores da construção civil. No Rio de Janeiro e em São Paulo a divulgação dos versos acontecia de maneira mais tradicional, ou seja, os próprios poetas imigrantes nordestinos narravam seus fatos nas grandes feiras. A maneira nordestina de

narrar para o público ocorria não só nas grandes feiras das capitais nordestinas, mas também naquelas espalhadas pelo interior, em frente às igrejas e nas estações.

Há também, segundo Meyer (1980), uma estratégia de vantagens muito peculiar do poeta cordelista para atrair o seu comprador, que em geral nem sabe ler. Para instigá-lo a comprar e convencê-lo de que a história o agrada faz-se necessário, então, por parte do poeta, a leitura do folheto. A autora nos explica como isso se dá:

Por isso, forma uma roda como outras pessoas em torno do vendedor, o qual lê a história, com a habilidade de todo camelô de feira. E a leitura, feita em tom declamado (às vezes com auxílio de um amplificador), é interrompida nos momentos emocionantes, para dar tempo ao público de exprimir seus sentimentos, sua curiosidade, sua indignação.... Assim o camelô faz seu público chorar ou rir, retomando a leitura em tom sempre crescente, até o momento de maior *suspense*, quando a interrompe outra vez: “O valente vai conseguir vencer o fazendeiro?” “O mocinho vai conquistar a princesa?” “Quem quiser saber é só comprar o folheto...” (MEYER, 1980, p. 4)

A partir de todo esse marketing nordestino, as vendas se iniciam para, pouco depois, cessarem à espera da leitura de novo folheto e assim sucessivamente, até esgotar as possibilidades ou satisfazer a expectativa do ouvinte/leitor.

2.1.3 Cordel português ou nordestino?

Um assunto polêmico quando se refere ao cordel brasileiro está relacionado com a sua origem no país e seu desenvolvimento, predominantemente, no Nordeste. De acordo com Galvão:

Sabe-se que a questão das origens é sempre problemática no âmbito da historiografia contemporânea, revelando-se, quase sempre, um falso problema e um esforço inútil em busca de sua resolução, na medida em que a história tem sido considerada como feita de descontinuidades e rupturas e não somente de permanências que se deslocariam em uma trajetória linear e progressiva em direção (retrospectiva) a um suposto ponto de onde tudo se teria originado (GALVÃO, 2001, p.28)

Realmente, não se pode negar que quando se refere à origem histórica, a questão torna-se um tanto quanto difícil, ainda mais no caso de manifestações populares tradicionais em um país como o Brasil, com inúmeras influências étnicas e culturais.

Estudiosos como Manuel Diegues Júnior, Mário Souto Maior, Maria José da Fonseca Londres, Adriano da Gama Kury, Arnaldo Saraiva, dentre outros, conforme nos mostra Abreu (2006), estabelecem uma dependência entre a produção de cordel brasileira e a lusitana. Alguns afirmam categoricamente que é portuguesa, pelo fato de terem sido os colonizadores no século XVI e XVII que o introduziram no país; outros dizem que as origens dos folhetos estão ligadas a poesia oral existente no Nordeste e praticadas desde a colonização. Alguns o fazem de maneira mais genérica, outros de forma enfática. Todos, entretanto, concordam que o material português tenha sido alterado, ou seja, passado por transformações em contato com a realidade brasileira. Abreu (2006) constatou em seus estudos a impossibilidade de vinculação dessas duas formas literárias. Para isso, confrontou as duas literaturas, conheceu suas trajetórias históricas, comparou seus textos e ainda discute as razões do meio letrado em vincular a literatura de cordel brasileira à lusitana.

Mediante tantas controvérsias, Galvão (2001) afirma que é coerente atribuir a influência do cordel português na formação da literatura de folhetos brasileira. Isso ocorreu devido às características da produção portuguesa “associada a outras influências, como a formas de poesia oral, ao hábito de se transmitir o patrimônio cultural através de histórias, aos pregões e a outros modos de oralidade comuns em uma sociedade, como a do Brasil colonial e imperial, com baixos índices de letramento.” (GALVÃO, 2001, p.30). Assim se justificaria a dependência do cordel brasileiro ao português, segundo a autora, por se tratar de uma população em grande parte semi-analfabeta.

Para Abreu (2006), devemos compreender que a literatura de cordel é uma modalidade editorial de publicação barata que permite a divulgação de material impresso, de origens e gêneros variados, para grande parte da população. Tal modalidade não é uma criação portuguesa, visto que países europeus como Inglaterra, França e Espanha têm publicações similares, os *chapbooks*, *littérature de colportage*, *pliegos sueltos*,

respectivamente. Convém lembrar que há produções semelhantes em alguns países da América hispânica como Argentina, Nicarágua, México, Colômbia, Chile e Venezuela. Todavia, nossos vizinhos denominam sua produção poética de *el corrido* e são sempre cantadas. Em relação à ligação da literatura de cordel portuguesa com a brasileira (denominada em sua obra como de folhetos) e às pesquisas que realizou, Abreu afirma que:

Se há identidade materiais entre folhetos e cordéis é provavelmente porque, diante de dificuldades sociais econômicas semelhantes, encontram-se soluções semelhantes. Publicar pequenas brochuras, em papel barato, parece ser a melhor solução quando não se possuem recursos para edição de livros compostos segundo o padrão da elite ou quando se quer atingir um público que não tem condições de adquirir ou compreender esses livros. [...] Até mesmo na Índia, editam-se brochuras materialmente idênticas às produzidas no Nordeste, elaboradas a partir de folhas de papel jornal dobradas duas vezes ao meio. Obviamente os folhetos nordestinos não se originaram a partir de uma misteriosa influência hindu (ABREU, 2006, p.134).

A citação acima é fruto de um trabalho árduo de pesquisas que tinham como objetivo deixar-nos claro a impossibilidade de vinculação das duas formas literárias, além dos motivos pelos quais estudiosos dessa literatura, nos dois países, têm frequentemente estabelecido uma relação de dependência entre elas.

O Nordeste tornou-se um berço fértil para a manifestação da cultura popular. Isso porque nessa região brasileira, mais do que em outras, o costume de contar histórias com todos os familiares reunidos sempre foi muito vivo, segundo Meyer:

Esse costume proveio de uma longa tradição ibérica, dos **romanceiros**, das histórias de Carlos Magno e dos Doze Pares de França e outros grandes livros populares. Originou-se também de contos maravilhosos de “varinha de condão”, de bichos falantes, de bois – sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o “ciclo do gado”, e ainda de histórias do folclore universal e africano – estas trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem (MEYER, 1980, p. 7).

Sabe-se que as histórias “andavam” de fazenda em fazenda, feira em feira, enfim, de um lugar a outro transmitindo os acontecimentos da época e aproximando as pessoas umas das outras, as quais reproduziam as notícias, reinventavam histórias, cantos, improvisos,

repentes, desafios e pelejas. Entre cantadores contar e cantar histórias sempre esteve associado ao universo nordestino. Para Meyer (1980), tal fato se dá pelo duplo sistema de organização que há nessa região: pastoril e agrícola.

O estudioso Diegues (1975) também associa as condições de formação do território nordestino como propício ao surgimento das manifestações culturais populares e justifica afirmando que diversos fatores corroboraram, dentre eles: a sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, de cangaceiros ou bandidos, o desequilíbrio social e econômico provocado pelas secas, as lutas de famílias etc. Para o autor, todos estes fatores “deram oportunidade para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular” (DIEGUES, 1975, p. 14).

Segundo alguns estudiosos, explicar as manifestações culturais de uma região, nem sempre é a melhor opção, mas quando se trata do Nordeste brasileiro, dadas as particularidades desse povo, abre-se uma exceção. Pode-se dizer que o povo nordestino criou uma literatura oral e escrita, manifesta através da poesia, da música e de imagens que, harmonicamente, retratam sua realidade. Para Meyer (1980, p. 8) “a ‘predisposição’ regional pode ser exemplificada concretamente no caso da serra e vila do Teixeira, alto sertão da Paraíba, cenário de violentas brigas de famílias, berço de célebres cangaceiros...”. De acordo com a autora, neste lugar, é que nasceram os maiores cantadores, os quais deram nova roupagem ao que dantes era praticado na literatura de folhetos.

Mediante os estudos empreendidos, resta-nos afirmar que o cordel brasileiro, apesar de possuir semelhanças com o cordel português, não tem sua origem atrelada a ele. O Nordeste brasileiro, enquanto berço da Tradição Oral, foi território fértil para que essa cultura se manifestasse e surgissem obras de publicação barata, de origens e gêneros variados, acessível a grande parte da população.

2.1.4 Cordel: produção e difusão

O cordel, por ser uma modalidade escrita, mas com características da oralidade, também possui duas vias de chegada ao consumidor. Alguns estudiosos afirmam que, no passado, num primeiro momento, o poeta fazia uma apresentação oral de seus versos, para, em seguida, atingir seu objetivo maior que seria vendê-los. O poeta parava o seu discurso num momento relevante da história a fim de instigar o seu possível comprador a adquirir o folheto se quisesse saber a conclusão dos fatos narrados. Em relação a esse aspecto da literatura de cordel, Abreu aponta que:

A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos dos poemas, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história. Criava-se assim uma situação próxima à das apresentações orais em que autor e ouvintes encontram-se frente a frente, possibilitando ao público intervir no curso da apresentação. Nos desafios, bem como nas leituras que acompanhavam a venda de folhetos, se alguma “regra” poética era desrespeitada, os ouvintes interrompiam, vaiando e protestando até que se fizessem os versos “como devem ser” (ABREU, 2006, p.95).

Para garantir a autoria de suas obras, o que é de maneira geral polêmica, pois muitos impressores, vendedores e outros passam a receber créditos sem sê-los, o recurso mais utilizado pelos cordelistas é o acróstico. De acordo com Evaristo (2000) e Weitzel (1995), a última estrofe das narrativas apresenta a letra inicial de cada verso, numa leitura vertical, formando o nome do autor do texto. Abreu (2006), vai além em suas considerações e afirma que os poetas, por viverem da venda de suas composições, imprimiam seus nomes na capa e na primeira página dos folhetos estampavam seus retratos, além dos acrósticos nas estrofes finais.

Em seus estudos, Meyer (1980) identificou três tipos de poetas populares de acordo com o modo de produção de seu poema. Em primeiro lugar estão aqueles poetas que, por fazerem parte da população rural e dividirem seu tempo com as atividades agrícolas e a feitura de versos, abordam temas locais relacionados à sua realidade como enchentes, eclipses etc, além de temas religiosos e moralizantes. Geralmente ditam suas obras por serem analfabetos ou semialfabetizados e, em épocas de pouco trabalho no campo, eles mesmos vendem suas produções. Já o segundo tipo, de acordo com a autora, encontram-se

os chamados poetas-editores-artesãos, assim conhecidos por escreverem os versos, editá-los e também vendê-los.

Os poetas cordelistas são habitantes de pequenas cidades e frequentadores de centros maiores para compra de material tipográfico e não raro mantém contato com rede de distribuidores que possam auxiliá-los no excedente de sua produção. Pelas relações que advém de seu triplo trabalho atingem classe social com nível de escolarização mais elevada, enquanto público consumidor, e também apreço de colegas poetas. Em terceiro e último lugar, estão os poetas dos grandes centros urbanos situados no próprio Nordeste, Rio de Janeiro e São Paulo. Adaptando temas antigos à realidade urbana, além de tratar os temas rurais com nostalgia, produzem “de preferência, o folheto de época, isto é, o que relata um evento recentemente acontecido” (MEYER, 1980, p. 6).

Há entre os poetas populares nordestinos algumas distinções, principalmente relacionadas ao tipo de atividade à qual se dedicam. Os poetas populares que vivem a cantar versos próprios ou de outrem em suas andanças são chamados de cantadores. Os cantadores mais habilidosos não se intimidam perante o desafio que, segundo Meyer (1980, p. 6), trata-se de uma “peleja intelectual em que, perante auditório numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais artistas”. Ao poeta que escreve histórias, mas não costuma cantá-las, dá-se o nome de poeta de bancada, os quais geralmente vêm da camada popular rural, mas que se diferem no plano social, econômico e cultural, fatores determinantes das suas condições de produção “folhetinescas”.

Meyer relata que aqueles que chegam a possuir uma gráfica para a impressão de folhetos ascendem socialmente, mas que a realidade vivida pela maioria dos poetas nos grandes centros, é a de exploração em seus direitos autorais pelos revendedores. Apesar disso, quase todos eles conseguem, mesmo que modestamente, se manter da exclusiva venda de folhetos. Também possuem noção da contribuição cultural que tem deixado como legado para a posteridade, como assinala Meyer (1980, p. 7): “E curiosamente todos eles têm alta consciência de seu papel de porta-voz de uma comunidade – quer no descrever, quer no interpretar um evento – e também do seu papel de poeta, graças à sua capacidade de fabulação e inspiração”.

2.1.5 Principais representantes do cordel

Segundo Meyer (1980), podemos citar dois grandes nomes que fizeram história na literatura de cordel, são eles: Silviano Pirauá de Lima (1848-1913) e Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Silviano é considerado um gênio por ser o precursor do uso da sextilha (estrofe com seis versos), num tempo em que se usava somente a quadra (estrofe de quatro versos), além disso, foi ele também o responsável pela obrigação do adversário compor, numa disputa, o primeiro verso da resposta rimando com o último deixado pelo desafiador. Afirma ser dele também a idéia de transformar as histórias tradicionais que circulavam na região sob a forma de rimas.

Já a Leandro, 17 anos mais novo que Silviano, atribui-se a produção e divulgação de folhetos. Nascido no sertão da Paraíba, mudou-se para a pequena cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, onde iniciou sua produção em 1889, começando a imprimi-la em 1893. Mas, foi em 1909, morando em Recife, que passou a dedicar-se exclusivamente a compor versos e vendê-los. Em sua trajetória foi autor, editor e proprietário, escreveu uma mesma história em dois ou mais folhetos ou, o contrário, em um único folheto imprimia duas ou mais histórias “inventando todos os meios materiais para aumentar seus proventos” (MEYER, 1980, p. 8).

Influenciados por Leandro Gomes de Barros, outros poetas seguiram seus exemplos e inventaram uma nova literatura, entre eles estão João Martins de Athayde, Francisco de Chagas Batista, João Melchíades e outros, cuja obra traz, segundo Meyer:

a marca inconfundível da poesia popular nordestina: uma literatura que, mesmo quando utiliza temas da tradição, é extremamente criadora, levando em conta a realidade, a visão de mundo, o sistema de valores, a moral e as crenças da gente a quem é destinada essa poesia – gente que pertence ao mesmo mundo de seus criadores (MEYER, 1980, p.9)

Com a consolidação da literatura de folhetos e após uma primeira fase em que os poetas pagavam para imprimir suas obras, foram surgindo oficinas para impressão deles. As primeiras pertenceram aos próprios poetas que além de compor e editar suas obras

vendiam-nas nas bancas, praças, trens, feiras, enfim, em todos os lugares possíveis. A estudiosa Marlyse Meyer (1980) cita um exemplo bem característico dessa época de dois contemporâneos de Leandro de Barros, Francisco Chagas Batista (1882-1930) e João Melchíades (1869-1933), que viajavam todos os anos na época da safra das produções agrícolas da região pelo interior dos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará para vender seus folhetos e os de Leandro e ainda deixavam as esposas responsáveis por comercializarem os folhetos que dispunham em casa na ausência deles.

As editoras que mais se destacaram nos primórdios da literatura de cordel foram a Popular Editora, de Chagas Batista e a Guajarina, de Francisco Lopes. Mas, o poeta editor de folhetos do Nordeste que mais se destacou foi João Athayde (1880-1959). A produção de Athayde teve seu início em 1909, no entanto, em 1921 comprou da viúva de Leandro Gomes de Barros os direitos autorais do poeta e durante 30 anos, morando em Recife, foi imbatível na impressão de folhetos.

Muitas das características que Athayde atribuiu, modernizando a impressão de folheto da época, mantêm-se vivas até hoje. De acordo com Meyer (1980), dois nomes que também merecem destaque são João José da Silva (1922) e Manuel D’Almeida Filho (1914-1995), o primeiro por estar ligado ao grande centro de produção de folhetos, que é São Paulo, e o segundo por ser considerado maior poeta vivo à época da publicação de seus estudos. Além disso, João José foi o proprietário da antiga editora Luzeiro do Norte, cujo nome vendeu à extinta Editora Prelúdio de São Paulo, hoje Luzeiro Editora, uma das maiores no ramo da publicação de folhetos, atualmente.

Já Manuel teve grande relevância na edição de folhetos em âmbito nacional por ser ele quem selecionava a maior parte dos folhetos editados pela Luzeiro Editora; parece ser de Manuel D’Almeida Filho o maior romance da literatura de cordel até hoje escrito: “*O Direito de Nascer*, com 719 sextilhas. É ele também o autor de *Gabriela*, romance que, extraído da telenovela de mesmo nome, possui 527 sextilhas e o seguinte acróstico na estrofe final: JORGEAMADOALMEIDA” (MEYER, 1980, p. 12).

Assim como João Martins de Athayde comprou os direitos autorais de Leandro de Gomes Barros, José Bernardo da Silva, tipógrafo, também alcançou grande êxito quando

adquiriu, em 1950, toda a sua propriedade literária, assim, torna-se evidente que a morte de um poeta não significa, de forma alguma, o fim de seu legado.

2.1.6 Cordel: da origem a atualidade

A literatura de cordel atingiu seu ponto alto no Brasil, segundo Galvão (2001), entre as décadas de 30 e 50. Nesse período, sistematizaram-se pólos de produção e venda de folhetos, um público foi formado, e o editor, não necessariamente, era o poeta. É atribuído a João Martins de Athayde, editor do Recife, as inovações na impressão dos folhetos, precursor do formato que se mantém até hoje. Ele e Leandro, segundo Galvão (2001, p. 33) “são considerados os fixadores das normas de criação de folhetos que seriam seguidas posteriormente”. Tal afirmativa vem corroborar os estudos de Meyer (1980).

Abreu (2006) assinala que as inovações propostas por Athayde estariam relacionadas com o número de páginas por folhetos, em múltiplos de quatro: 8, 16, 24, 32, porque sendo impressos em folhas de papel jornal dobradas duas vezes, evitariam o desperdício. Essa questão da quantidade de folhas é muito séria na literatura de cordel, pois o formato condiciona uma série de questões relativas à composição dos poemas como, por exemplo, número determinado de estrofes. Também foi de Athayde a idéia de publicar uma única história por folheto, visto que em um mesmo publicava-se um desafio, uma história de cangaceiros, diferentes poemas ou partes deles. A autora marca a consolidação da literatura de folhetos entre o final do século XIX e os anos 20.

Segundo Marlyse Meyer (1980), a literatura de cordel consolidou-se entre as décadas de 30 a 50, de início adaptavam-se histórias orais da tradição nordestina, com o passar do tempo versavam sobre a seca, o cangaço, a crise, a guerra, eleições, enchentes, padre Cícero, enfim, sobre a realidade local e mundial. A princípio, a divulgação acontecia em Pernambuco e Paraíba, mas, aos poucos, com as redes de distribuição e vendedores ambulantes expandiu-se por todo o Nordeste e demais regiões. Sabe-se que nem a presença da luz elétrica e o rádio afetaram a expansão dessa forma de comunicação, apesar de tê-la influenciado. Com o surgimento da televisão, ao mesmo tempo em que dividia o público do

cordel, fornecia material de composição aos poetas, que escreviam a partir delas. Em relação às notícias, o cordel permaneceu imbatível como veículo de informação, mesmo com a presença do rádio e do jornal.

A década de 1940 a 1950 foi considerada positiva para a literatura de cordel, isto porque o público ansiava por notícias sobre a vida política do país, confirmada pela alta tiragem das obras ligadas a Getúlio Vargas, apesar da censura mantida pelo Estado Novo. Vale ressaltar que alguns políticos tornaram-se temas de vários folhetos, a exemplo do governador de Pernambuco, Agamenon Magalhães, por conta de sua morte, mas nenhum foi sinônimo de tanto sucesso quanto Getúlio Vargas, chegando a render 200.000 exemplares. Não foi só a política que fez sucesso entre o público consumidor, Meyer (1980) afirma que o romance *A Louca do Jardim* fez a alegria de um vendedor ambulante na estação, em Fortaleza, pois, num único dia vendeu 300 exemplares da obra e que, nesta mesma época, a tipografia do já citado José Bernardo da Silva, tirava um mínimo de 12.000 folhetos por dia. “são números espantosos, se comparados às tiragens dos livros da ‘literatura culta’.” (MEYER, 1980, p. 91).

Na década de 60, manifestou-se uma grande crise e conseqüentemente o declínio da literatura de cordel. Um dos fatores que justificam tal ocorrência está ligado à economia e à inflação nacional daquele período, que torna o produto mais caro e diminui o poder de compra do público consumidor. Alguns estudiosos também apontam a televisão como responsável pela crise que se instalou, mas sabe-se que os modernos meios de comunicação de massa dificilmente contemplavam fatos atrativos ao homem pobre nordestino, ou ainda, utilizavam vocabulário acessível a sua compreensão. Além disso, existiam os que narravam à maneira popular o que aparecia no vídeo. Contudo, Meyer aponta outros elementos que explicariam a crise:

a falta de participação popular na vida pública; a autocensura que se impõe o poeta (ele sabe muito bem o que pode e o que não pode dizer); a concorrência de novas modas que distraem os jovens, embora seja sempre grande número deles nas rodas de leitura de feira. Há ainda os impostos a serem pagos pelo chão da “da feira” – o espaço ocupado pelo folheteiro. E há outra causa mais folclórica: vários poetas, tendo aderido ao protestantismo – ou à “nova seita”, no dizer de

Leandro -, para obedecer à nova religião não podem mentir. É o caso de José Martins, hoje humilde funcionário do Arquivo de Maceió (MEYER, 1980, p. 91).

Com a crise, editoras reduziram demasiadamente suas impressões, chegando a passar de 100.000 exemplares semanais, em tempos áureos, a 1000 a 2500, no auge da crise, culminando na desativação de várias máquinas. Entretanto, quando algum acontecimento importante eclodia, tinha-se, por um tempo determinado a impressão de que os “os bons tempos” retornariam, tal é o caso da renúncia de Jânio Quadros que fez as editoras reativarem suas máquinas com a demanda que surgiu entre o público consumidor.

Segundo Galvão (2001), nos anos sessenta o cordel passa, realmente, por uma grande crise, tornando-se novamente centro de discussões e pesquisas a partir dos anos 70, motivando o interesse dos estudantes, professores e intelectuais de um modo geral. Para Galvão (2001, p. 34), “Atualmente, os folhetos são comprados, basicamente, por turistas e estudantes. Nos últimos anos, muitos intelectuais, principalmente, têm-se engajado em movimentos que buscam revigorar a literatura de folhetos”.

A década de 70, de acordo com Meyer (1980), marca uma nova fase na produção de cordel, verificada por um aumento significativo das vendas. Contudo, não foi por conta do crescimento do público já acostumado ou envolvido com a literatura de cordel, mas, como já foi afirmado, pelo interesse crescente por parte dos intelectuais nacionais e estrangeiros. O cordel tornou-se objeto de estudo, expressão de uma cultura que merece ser analisada por ser expoente da cultura nacional.

Assim, todos os segmentos que envolviam a produção cordelística: xilógrafos, editores, distribuidores, além dos poetas, sentiram-se motivados e se organizam para atender essa nova demanda que se instaurou. Apesar disso, “não se nota a racionalização da produção, que permitiria baratear o folheto e torná-lo mais acessível à clientela tradicional” (MEYER, 1980, p. 92). Segundo a autora, tal fato resulta no esquecimento dos poetas pobres, que por não terem condições de publicar suas produções, não se permitem conhecer, continuam ignorados.

Atualmente, apesar de ainda pouco conhecida em grande parte do território nacional, a literatura de cordel mantém público cativo, cujos anseios, condutas e emoções continuam a difundir. Como jogo, brincadeira, entretenimento ou prazer fez e fará vários adeptos e seguidores. Para Meyer (1980, p. 93) se não fossem as barreiras econômicas “o cordel fortaleceria sua sempre ativa e atuante trajetória na dinâmica que o anima desde a sua origem”. Mesmo com todas as barreiras a nossa literatura de cordel rompe nossas divisas nacionais e alcançou vôo internacional; se o caminho tivesse sido livre, pode-se dizer que nenhum cidadão teria ficado imune ao ritmo dos versos de cordel.

Franklin Maxado (1980), estudioso e também poeta, afirma que o Brasil é o único país do mundo onde ainda a literatura de cordel está viva, tendo o maior e mais variado centro produtor e mercado consumidor. “Calculam que há quarenta milhões de leitores espalhados pelo Sudeste, Centro e Norte, com a concentração no Nordeste. [...]. No Nordeste, já é apresentado como atração turística.” (p. 116). O autor também aponta que os poetas exercem o papel de comunicadores e que os folhetos que compõem são os jornais do povo. Weitzel (1995, p.112), diz que “o cordelista, além de poeta, é um verdadeiro repórter, narrando uma situação pública, econômica, social ou política, dando, inclusive, a sua opinião”.

Abreu (2004) afirma que se o assunto fosse bom era possível vender milhares de exemplares de folhetos de cordel. Com morte de Getúlio Vargas, exemplo já citado, venderam 200 mil exemplares; sobre a renúncia de Jânio Quadros, 70 mil; sobre a morte de Lampião, 50 mil e que, para se ter uma idéia do que isso significa, cita que o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, rendeu 20 mil cópias em sua primeira edição, em 1958 – o que foi considerado um marco na época. Atualmente, complementa a autora, as vendas de folhetos são muito menores, mas houve um tempo em que até analfabetos compravam folhetos, esperando encontrar alguém para lê-los em voz alta.

A linguagem simples e ritmada fez e ainda faz com que diversas pessoas procurem se alfabetizar com a intenção de compreender os versos do folheto ou até mesmo se tornar um poeta popular. Pelo fato de poderem ser lidas em sessões públicas e de atingirem um número elevado de exemplares distribuídos, ajudam na disseminação de hábitos de leitura e lutam contra o analfabetismo. A leitura de cordel é de inestimável importância na

manutenção das identidades locais e das tradições literárias regionais, contribuindo para a manutenção do folclore nacional. A tipologia de assuntos que cobrem, crítica social, política e textos de opinião, elevam a literatura de cordel, segundo alguns estudiosos, ao estandarte de obras de teor didático.

De acordo com Meyer (1980), há casos comprovados de pessoas que aprenderam a ler e a escrever com os folhetos de cordel. Acreditamos ser devido a acessibilidade, o interesse e curiosidade que as histórias dos folhetos despertam nos seus ouvinte/leitor.

Um dado novo é que os folhetos menores são chamados folhetos noticiosos, por contarem fatos que já aconteceram; os maiores, de romance, por contarem histórias de ficção.

O cordel absorveu, também, algumas tendências da modernidade, dentre elas a veiculação de informações. Para Cavalcanti (2007, p.28), “é correto concluir que a literatura de Cordel tem suportado a pressão da concorrência da mídia e de toda uma gama de apelos consumistas que ao poder midiático se vinculam para massificar toda sorte de informações”. A produção das últimas décadas do século XX, não obstante, fez uso da mídia como rica fonte de divulgação e, conseqüentemente, preservação da literatura de cordel.

2.1.7 Características das composições cordelísticas

Em seu artigo sobre o cordel, Evaristo (2000), afirma que há um predomínio nas produções de cordel de misturas de elementos da literatura erudita ocidental com as peculiaridades históricas do sertão nordestino, dentre as quais, Lampião e outros cangaceiros famosos como personagens principais.

A temática das histórias narradas pelos cordelistas variam demasiadamente, tanto quanto suas classificações em meio aos estudiosos, dentre os quais: Câmara Cascudo, Carlos Azevedo, Manuel Cavalcanti Proença, dentre outros. Para Galvão,

Os folhetos tratam de uma diversidade de temas: religião e misticismo (com a forte presença de Cristo, dos santos, dos beatos – Padre Cícero e

Frei Damião – e do diabo), relatos de acontecimentos cotidianos e políticos mais amplos, descrição de fenômenos naturais (como as secas ou as enchentes) e sociais (como o cangaço), “decadência de costumes” (muitas vezes associada ao urbano), narração de histórias tradicionais, aventuras de heróis e anti-heróis, etc. (GALVÃO, 2001, p. 35-36)

Os poetas cordelistas abordam vários temas em suas obras como histórias de mulheres abandonadas, animais, de príncipes, cavalheiros, fatos marcantes do cotidiano, mortes, assassinatos, enchentes, secas, o cangaço, dentre outros. De acordo com Meyer (1980, p.93), “há histórias maravilhosas, situadas em países longínquos, onde os costumes são estranhamente... nordestinos”. Assim, pode-se afirmar que o ambiente nordestino é uma constante na obras de todos os poetas.

Os cordelistas também transformam em versos as notícias transmitidas pelos meios de comunicação como o rádio, jornal ou televisão, histórias em quadrinhos, filmes, sonhos ou até mesmo uma canção de sucesso. De acordo com Meyer (1980) o circo, a telenovela e o rádio são as três principais fontes de inspiração, mas que os poetas, de modo geral, tendem a se informar sobre tudo, ampliando constantemente seu repertório particular para versar sobre os mais diversos assuntos. Outra característica peculiar do poeta de cordel é a preocupação desmesurada pela linguagem perfeita, Meyer (1980) afirma que o poeta popular se distingue dos chamados poetas matutos neste quesito e que estes deformam propositalmente o idioma a fim de destacar a linguagem do homem do campo, que acreditam inferior.

Acerca da composição formal desse tipo de literatura, convém utilizar um texto em que Rodolfo Coelho Cavalcante, outro representante de destaque dos autores de folheto, no qual apresenta instruções a esse respeito. O título do artigo é “*Como fazer versos*”, publicado no jornal Correio Popular de Campinas, em agosto de 1982. A pesquisadora Márcia Abreu cita-o, também, em duas de suas obras (das quais tivemos acesso) como documento interessante sobre a teoria poética que embasa a composição de folhetos.

Uma das questões colocadas, e elemento característico de distinção entre um folheto e outras produções poéticas, é o tipo de estrofe, que podem ser: sextilhas, setilhas e décimas. Sendo a narrativa em sextilha a mais utilizada, já as setilhas predominam nos

folhetos que tratam de temas da atualidade, enquanto que as décimas são empregadas em motes.

Em relação às rimas, estas seriam ABCBDB, ABCBDDDB e ABBAACCCDDC nas sextilhas, setilhas e décimas, respectivamente. As obras produzidas além desse padrão formal não são reconhecidas como de cordel, segundo Rodolfo Cavalcante. Os recursos lingüísticos empregados na composição dos folhetos também são apontados por ele como elementos decisivos, pois devem estar ligados à fácil compreensão mais do que ao efeito sonoro. As palavras rimadas devem manter entre si uma relação de sentido. O título do folheto também é outro item abordado: precisa ser atrativo. É através dele que o comprador decidirá sobre a compra, além de indicar o tema desenvolvido deve ser de fácil compreensão também.

O aspecto gráfico das composições também é discutido por Cavalcante, sendo que o número de páginas interfere não somente no tamanho, mas determina também o gênero dos escritos, já que há uma distinção entre “folheto” (8 a 16 páginas) e “romance” (24, 32, 48 e 64 páginas), o primeiro composto por pejeas e fatos cotidianos, já o segundo pelas narrativas ficcionais.

Antônio Henrique Wietzel (1995), em seu estudo sobre o cordel, aponta que os poetas cordelistas empregam como metros mais característicos em suas composições a redondilha maior e menor; o decassílabo mais raramente e o hendecassílabo é o que menos se encontra. Sobre essa questão, Abreu (2004, p.66) dá uma contribuição importante dizendo que “no final de cada verso é preciso que seja possível fazer uma pausa, sendo malvistos os versos em que é impossível interromper a leitura entre uma linha e outra, ou seja, são malvistos os *enjambements*.”

Abreu (2004) manifesta-se ainda sobre os princípios da composição poética, os quais, poetas e público sabem quais são: métrica, rima e oração (articulação dos fatos, opiniões e idéias pelas estrofes numa seqüência lógica). Maxado (1980) afirma que as principais regras do folheto são essas três, mas podendo ter ainda uma quarta: a deixa, que, segundo ele, consiste em rimar a terminação do primeiro verso da estrofe seguinte com o último da estrofe antecedente. E mais, que dentro da técnica do folheto, ainda há o “nariz de cera [...] É a introdução, onde o poeta coloca conhecimentos gerais, comentários, lições

morais e considerações para entrar na estória-tema, propriamente dita.” (MAXADO, 1980, p. 118)

Outras características importantes apontadas pelos estudiosos na composição dos folhetos ou romances são: evitar o acúmulo de personagens, de tramas e de descrições e os finais infelizes. “Nos folhetos de cordel, jovens apaixonados e virtuosos são felizes para sempre no final da história.” (Abreu, 2004, p. 71)

A estudiosa Marlyse Meyer (1980) propõe um estudo detalhado a respeito de toda a estrutura de composição do cordel, para tanto começa abordando sobre a diferença em relação à métrica da cantoria nordestina e os folhetos de cordel. Estes possuem um número restrito de possibilidades, enquanto que aquelas possuem extrema variedade. A autora corrobora afirmando que a forma mais utilizada é a sextilha, estrofe de seis versos, que variam de cinco a sete sílabas. Geralmente o esquema rímico é ABCBDB.

Apesar de ser mais raro, alguns poetas adotam em suas composições as estrofes de sete versos, na qual o esquema rímico é ABCBDDDB. Nesse tipo de composição, somente o primeiro e o terceiro versos são soltos, isto é, sem rimas, já no esquema da sextilha, além do primeiro e terceiro há, ainda, o quinto verso solto. Na sextilha rimam entre si o segundo, quarto e sexto versos, ao passo que na setilha rimam o segundo, quarto e sétimo versos, e também o quinto e sexto entre si. Por conta dessa especificidade é menos praticado entre os poetas.

Pode-se encontrar, ainda, a décima, estrofe de dez versos que, segundo alguns estudiosos constitui a forma mais solene de fazer versos. O sistema de rimas dessa composição poética é ABBAACCDDC. Para o desafio ou peleja, formas orais dos folhetos, o verso em décima com dez sílabas é o preferido, conhecido popularmente como martelo. Isso se justifica porque na cantoria, quando os contendores encontram-se com seus ânimos exaltados, os versos costumam se alongar para dar vazão às emoções que as disputas suscitam em seus oponentes.

O verdadeiro poeta de cordel precisa ter conhecimento prático sobre a produção de folhetos; mesmo que ele não faça uso de todos os recursos estilísticos, deve ao menos conhecê-los e isso se dá no contato direto e manuseio prático constante com a própria

literatura de folhetos. Podemos sintetizar as características inerentes a um poeta de cordel de acordo com as palavras de Meyer:

O poeta popular deve, portanto, conhecer o seu “ofício de metrificador”, além de estar familiarizado com o modo de escrever a narrativa. Deve saber também iniciar o romance (há certas fórmulas), prender a atenção dos leitores, manter o *suspense*, utilizar bem o que chama de “o retranca”, isto é, o momento que permite, na leitura pública em voz alta, suspender a narração e interpelar o ouvinte. O poeta deve saber ainda segurar e soltar o clímax, ou seja, o momento mais alto na narração, e terminar sem esquecer a síntese moral do fim, um fim onde o bem sempre deve ganhar, ainda que morra o herói. O poeta popular deve, finalmente ser sensível ao ritmo geral (...). É preciso lembrar, contudo, que o poeta deverá ter sempre em mente a quantidade de páginas prefixadas, o que vai, sem dúvida, determinar o número total de estrofes que deverá escrever (MEYER, 1980, p. 96)

Em relação ao conteúdo da literatura de cordel, muitos estudiosos têm-se empenhado em atribuir classificações didáticas a ela para fins de estudo. Tal atividade tem se mostrado impraticável devido ao vasto repertório que a produção de folhetos abrange na expressão de todo o povo nordestino. Além do que, muitos dos elementos selecionados para classificação por vezes encontram-se combinados em um único folheto.

De acordo com seus estudos, Meyer (1980) aponta que cordel foi o nome dado pelos estudiosos e que foi aceito pelos poetas populares. Nas pesquisas que realizou, a autora assinala que o consumidor que a adquire continua dizendo folheto ou “foiete”. Cada região, além disso, utiliza-se de um nome diferente para se referir à literatura de cordel. Já a divisão material desta literatura feita pelos próprios produtores e consumidores em romance ou folheto parece ser consenso também entre os estudiosos. Meyer (1980) ainda acrescenta um dado novo ao afirmar que além da divisão entre romances e folhetos há também a folha volante, assim chamada por ser avulsa, na qual se imprime uma oração ou uma canção.

O termo romance foi utilizado para designar as produções criadas ou adaptadas das histórias da tradição popular semelhantes ao romance da literatura erudita ou culta. Entretanto, “a expressão ‘romance’ também está ligada a uma forma tradicional em verso, muito cultivada na península Ibérica, durante a Idade Média: eram os romances cantados

em verso, cujo conjunto constituía o ‘romanceiro’.” (MEYER, 1980, p.97). Vale ressaltar que a denominação popular do cordel prende-se diretamente a essa conotação tradicional.

Os romances podem ser de vários tipos. Em sua obra *Classificação Popular da literatura de Cordel*, Sousa (1976) separa-os de acordo com o tema abordado, sendo os romances de amor, sofrimento, luta, príncipes, fadas e reinos encantados. Meyer (1980), além de citar o próprio Sousa (1976), traz sua própria classificação dos romances, sendo eles contos da carochinha ou de Trancoso, (que seriam na classificação de Sousa (1976) os de príncipes, fadas e reinos encantados); os de animais encantados, encarnado na figura célebre do boi; os de tradição religiosa, de anti-heróis, valentia, mulher difamada, de amor e de sofrimento.

Em relação aos folhetos, Sousa (1976) classificou-os de acordo com seus conteúdos em 23 tipos diferentes: de conselhos, de eras, de santidade, de corrupção, de cachorrada ou descarração, de profecias, de gracejo, de acontecidos, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de discussão, de pelejas, de bravuras ou valentia, de ABC, de padre Cícero, de frei Damiano, de Lampião, de Antônio Silviano, de Getúlio, de política, de safadeza ou putaria e, por fim, de propaganda. Chama-nos à atenção, na classificação proposta por Sousa (1976), o fato de, além dos temas usuais, haver folhetos de personalidades, tal o prestígio e curiosidade que despertaram nos consumidores de sua época, que mereceram até tema de classificação, a exemplo de Getúlio Vargas, um dos presidentes brasileiro.

Antes de iniciar a sua proposta para a classificação dos folhetos, Meyer (1980) divide-os em três grandes grupos: pelejas e discussões, folhetos de acontecido e folhetos de época. O primeiro grupo compõem-se das pelejas, que reproduzem na forma escrita as disputas poéticas (ou parte delas) entre os cantadores, ao passo que a discussão é a paródia da peleja, ou seja, uma espécie de debate em que as duas partes se manifestam com diferentes posturas ou opiniões. Na maior parte das vezes são inventadas. Os folhetos de acontecido dizem respeito à visão de mundo do nordestino a partir de suas próprias vivências ou as de outrem. Nas palavras de Meyer temos:

Os assuntos em geral dos folhetos de acontecido são tratados numa perspectiva realista ou satírica, profética ou moralizadora, ao mesmo tempo que reproduzem o sistema de valores que rege o mundo do homem nordestino. Neste mundo imperam a coragem, a honra, a valentia, o empenho à palavra dada, a religiosidade, a sabedoria, o ceticismo em relação aos “grandes”, a engenhosidade, a malícia. A tendência maniqueísta – ou seja, a grande divisão entre o Bem e o Mal – é temperada por um espírito galhofeiro, que se nota também na diferença entre peleja e discussão (MEYER, 1980, p. 99).

Assim, um dos traços marcantes desse tipo de composição são os exemplos morais de ordem social, econômica e espiritual. Já os folhetos de época, também conhecidos como de ocasião, tratam de fatos recentes importantes, noticiados pelo rádio, televisão ou jornal. Dessa feita, o folheto funcionava como um dos mais eficientes meios de comunicação do povo nordestino, superando até os já citados anteriormente. Meyer (1980) afirma que o poeta/jornalista nordestino, não ficava somente na notícia, o público consumidor já esperava que ele acrescentasse a ela fatos inventados, mas de tal maneira que parecessem reais. Além disso, queriam ver acrescentados os rumores, boatos e interpretações que tal fato suscitava na população, tudo isso mesclado com seu próprio ponto de vista.

2.1.8 Capas e contracapas: a arte da xilogravura



Figura 2 – Xilogravura:
Cantadores

Fonte: www.cienciahoje.com.br



Figura 3 – Xilogravura:
O bem e o mal

Fonte: www.sescsp.org.br



Figura 4 – Xilogravura:
Retirantes

Fonte: diadiaeducacao.pr.gov

As ilustrações que acompanham a literatura de cordel são chamadas de xilogravuras. Elas são gravuras rústicas feitas a partir de entalhes em chapas de madeira. Normalmente, aparecem nas capas das produções, fixando aspectos do tema tratado.

As figuras 2, 3 e 4 são exemplos desse tipo de literatura, assim, podemos inferir que abordam temas relacionados ao contexto nordestino, nas quais são retratados, *Cantadores*, figura 2, caracterizando os duelos verbais próprios dos repentistas. Em seguida, figura 3, temos *O bem e o mal* protagonizados pela imagem do religioso, Padre Cícero, clérigo muito conhecido na região norte e tema de vários folhetos, e a imagem de Satanás, famoso oponente do bem. A figura 4, *Retirantes*, traz uma típica família nordestina em busca de melhores condições de vida.

Segundo Meyer (1980), é comum relacionar o assunto do folheto à xilogravura, ilustração, que vem impressa em sua capa. Essa prática é relativamente recente, pois o comum era vir impresso na capa do folheto apenas o nome do autor, o título e vez ou outra um acabamento tipográfico decorativo. Na contracapa encontrava-se o contato do autor que, na maioria das vezes, exercia também o papel de vendedor de suas produções.

O precursor das ilustrações nas capas como meio de atrair o comprador foi o cordelista João Martins de Athayde. Foi a partir da idéia de Athayde que artista de cinema, pontos turísticos, poses de namorados, bandidos e mocinhos, dentre outros, puderam estampar as capas de folhetos que relacionavam tais temas. Com o passar do tempo, de acordo com Meyer (1980, p. 4) “a xilografia passou a constituir-se numa gravura, feita num taco de madeira (imburana), que podia ilustrar diversos folhetos de temas analógicos”. As ilustrações que mais se destacam como as preferidas do público são as coloridas e, ainda segundo a autora, além da capa deve-se também dar atenção especial às contracapas. Conforme consta em seus estudos, elas são importantes porque trazem informações sobre o autor, inclusive fotos, conselhos sobre a prática, aviso de toda ordem ou programa de horóscopo, revista, produtos farmacêuticos e estabelecimentos comerciais.

Mediante ao que foi visto sobre a literatura de cordel até aqui, faremos menção das palavras de Maxado (1980, p. 124), citadas também por Weitzel, pois também reconhecemos a importância do cordel na manutenção da nossa identidade:

O cordel é uma espécie de arte total: é poesia; é gráfica; é canto; é artes plásticas; é música; é teatro; é jornalismo; e é comércio. E ainda é até esporte, pois o poeta carrega sua mala para a feira e em viagens, exercitando os músculos e virando atleta. Como o poeta Francisco Firmino de Paula, que um dia caiu morto nas ruas de Recife com o peso de sua mala de folhetos. O coração não resistiu a tanta poesia! (MAXADO, 1980, p. 124).

2.1.9 O Cordel na Literatura Infantil

Ao pesquisarmos sobre a presença do cordel na literatura infantil e juvenil, constatamos que não raro, poetas cordelistas incluíram em suas publicações folhetos de obras características do universo infantil, adaptadas para o cordel como, por exemplo, os contos de fadas e as fábulas. Vejamos um exemplo do poeta Severino José:

Aquele que trabalha

*E guarda para o futuro
Quando chega o tempo ruim
Nunca fica no escuro*

Durante todo o verão
A cigarra só cantava
Nem percebeu que ligeiro
O inverno só chegava
E quando abriu os olhos
A fome já lhe esperava

E com toda humildade
À casa da formiga foi ter
Pedi-lhe com voz sumida
Alguma coisa pra comer
Porque a sua situação
Estava dura de roer

A formiga então lhe disse
Com um arzinho sorridente
Se no verão só cantavas
Com sua voz estridente
Agora aproveitas o ritmo
E dance um samba bem quente. (JOSÉ, 2001, p.97)

A adaptação da fábula *A cigarra e a formiga*, de Esopo, feita por Severino José, mostra-nos que o ideário infantil fez-se presente nas produções cordelísticas, mas não podemos afirmar com exatidão que eram produzidas especificamente para o leitor mirim. José (2001) publicou várias fábulas em cordel, tanto de Esopo, Fedro quanto de La Fontaine. O mesmo autor publicou ainda a história de *Robinson Crusóé* em cordel, livro de aventuras normalmente classificado pelas editoras como juvenil.

Na década de 80, encontramos registros de duas obras em cordel voltadas especificamente para o público infanto-juvenil. A primeira delas foi publicada em 1980, mesmo ano em que foi considerada pelo júri da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil como altamente recomendável para o jovem, mas no ano anterior, 1979, já havia recebido o prêmio no concurso Fernando Chinaglia. Seu autor é o pernambucano Marcus Acciolly e seu título é: *Guriatã, um cordel para menino*. A obra obteve tanto destaque que, em 1982, tornou-se base para um espetáculo teatral da Faculdade de Educação da USP, em São Paulo. Em 1988, foi editada novamente.

Hohlfeldt (1991) publicou um artigo sobre *Guriatã*, no qual acresce ao título da obra, após a palavra cordel, o vocábulo “religioso” posto entre parênteses. Nesse artigo, o estudioso afirma que o livro possibilita dois tipos de abordagem: “sob a perspectiva da poesia para crianças, ou bem sob a tradição da literatura popular produzida no nordeste brasileiro.” (HOHLFELDT, 1991, p.107). A opção que ele faz para análise é a segunda abordagem, fazendo o percurso desde a explicação do termo “literatura oral popular”, passando pela origem e desenvolvimento do cordel, composição, tipologia, enfim, às características básicas desse tipo de literatura. O objetivo primordial da análise é aproximar a literatura oral popular ao universo infantil.

A obra *Guriatã* está organizada num longo poema que, segundo Hohlfeldt (1991), é lírico-épico, em noventa e um pequenos poemas. Justifica-se ser épico “porque apresenta grandes feitos, desafios imensos e extraordinários vencidos por uma personagem que se encontra ainda na infância.” (HOHLFELDT, 1991, p.118).

O fantástico é outro elemento que envolve toda a obra porque traz diálogos entre personagens humanas e extraordinárias, sem que haja qualquer diferenciação. O diálogo

principal e fio condutor ocorre entre o narrador e o pássaro Guriatã. Ao compor a obra, Marcus Acciolly demonstrou domínio formal sobre as variações métricas da tradição nordestina, tanto que utilizou 10 metros diferentes; também se destacou no inventário de conteúdos pela abordagem de diferentes temas e no uso combinados das técnicas.

Em relação a síntese do enredo, Hohlfeldt (1991, p.118) afirma:

dois meninos, amigos extremamente próximos, encontram-se em passeio pelas terras do engenho Laureano, quando um deles, Leunam, é atacado pelo Lobisomem, também chamado Bicho-Papão e desaparece. Seu amigo Sucram parte em busca de sua redenção, cruzando um rio e chegando a uma ilha onde, com a ajuda da encantada Roberta, enfrentará o monstro. Durante a luta entre o menino e o Cão, Roberta, não podendo mais evitar a morte de Leunam, transforma-o em Guriatã, o pássaro, com o que consegue assim o menino vencer a morte.

A narrativa, então, é constituída num longo *flashback* refletindo sobre a vida de Leunam enquanto Guriatã, no desenvolvimento de uma temática que se estende ao nível do tempo e do espaço: a morte. Segundo Hohlfeldt (1991, p.119) “Mais que memória de Guriatã, o poema é também memória do poeta, que transfigura acontecimentos da infância. Assim, em sendo ele Marcus – torna-se ao contrário Sucram, enquanto seu amigo maior de infância, Manuel – agora é Leunam – inclusive no apelido de Neco – agora transformado em Ocen.”

A partir dessa correlação entre os nomes das personagens, surge uma outra leitura que justifica o acréscimo do vocábulo “religioso” ao título, por meio de um paralelismo entre os personagens da obra e os personagens bíblicos: Jesus, Marcos, Pedro e Nossa Senhora, que seriam, respectivamente representados por: Leunam (Manuel), Sucram (Marcus), Guriatã e Roberta. Para o estudioso, “Guriatã é um poema de afirmação, constituindo-se num duplo rito de passagem: passagem da vida para a morte (aparente) e desta para a vida (verdadeira pela ressurreição) e, ao mesmo tempo, um rito de passagem da infância para a idade adulta.” (HOHLFELDT, 1991, p.121).

A segunda obra em cordel para o público infanto-juvenil a que faremos menção chama-se *O menino que viajou num cometa*, de Raimundo Santa Helena, publicado pela Editora Entrelinhas e lançado na Bienal, em 2003. No *site* República das Letras, em

literatura de cordel, encontramos dados sobre a obra e seu autor, que explica os passos que seguiu até chegar ao universo infantil, traçando um paralelo histórico da literatura de cordel.

Segundo Santa Helena, a primeira fase do cordel no Brasil começa com o seu surgimento; a segunda fase quando se pensou que ele “morreria” por conta da grande imprensa; a terceira fase, da qual foi o precursor, compõem-se das obras conhecidas como cordel urbano, por abordarem em suas produções temas pouco habituais como a ecologia; já a quarta fase, compõe-se do cordel infantil.

O poeta Santa Helena afirma que pensou pela primeira vez em fazer um cordel infantil em 1984, porque, após ter ministrado uma palestra, viu-se rodeado por crianças que queriam seu autógrafo. Depois de ter tido a ideia de compor um cordel infantil e colocá-la em prática, o poeta foi aconselhado por Carlos Drummond de Andrade, para quem mostrou os originais datilografados, a publicá-lo com uma xilogravura por página e não somente a da capa como é de costume.

Desde 1987 a obra faz parte do acervo da Fundação Nacional do Livro Infantil, mas seu lançamento só foi possível em 2003. A história foi ilustrada por 29 xilogravuras e, adquirindo o livro, a criança ganha um CD e um estojo com lápis coloridos. Apesar do seu caráter didático, *O menino que viajou num cometa* cita personagens históricos, como Tiradentes, aborda temas como saúde, astronomia e igualdade entre homem e mulher, numa divertida história em que o personagem Brasileiro pega carona num foguete para chegar à Lua. No livro, o poeta também faz apelo à paz. No seu lançamento dois repentistas cantavam a história do livro e repentes para as crianças como meio de aproximação da obra com a cultura na qual está inserida e o público leitor.

A revista *Ciência Hoje das crianças*, de março de 2004, trouxe em sua capa uma xilogravura de dois repentistas e uma matéria sobre o cordel de quatro páginas. O título da matéria é *Cordel, a palavra encantada*, escrito por Sheila Kaplan. Nele encontram-se alguns dados sobre o início do cordel, sua forte tradição nordestina, principais personagens e temáticas abordadas. Em seguida propõe uma divisão do cordel entre “tradicional” (impresso) e “improvisado” (cantado) detendo-se mais nos cantadores, desafios, peijas. Dois poetas são destacados: Leandro Gomes de Barros, por ser considerado o maior poeta

popular do Nordeste e José Francisco Borges, poeta popular reconhecido no Brasil e no exterior. Kaplan (2004) selecionou também trechos de uma disputa narrada pelo Cego Aderaldo, imposta entre ele mesmo e Zé Pretinho de Tucum. A matéria também é toda ilustrada por xilogravuras.

Atualmente, o cordel na literatura infanto-juvenil tem-se feito presente, mesmo que timidamente. O Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE/2009, composto por várias obras, enviou acervo para as bibliotecas de pelo menos duas publicações, das quais tivemos acesso, que tratam do cordel. Uma delas é uma adaptação para o cordel do clássico *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, publicada em 2008. Elaborado por Klévisson Viana, poeta popular e diretor da Tupynanquim Editora, com sede em Fortaleza, Ceará, que segundo nota biográfica trazida na própria obra, luta, junto com outros poetas cordelistas, pela inserção da literatura de cordel nas salas de aula. A outra é a obra *Minhas rimas de cordel*, de César Obeid. Publicada em 2005, ganhou o selo Altamente Recomendável no mesmo ano, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Nela, o autor compôs ditados populares, superstições e crendices, adivinhas e uma história sobre uma velha fofqueira, todos em cordel.

O autor Marco Haurélio, seguindo essa perspectiva de difusão do cordel para o leitor criança, publicou a obra *O príncipe que via defeito em tudo*, em 2008, que conta a história de um príncipe orgulhoso chamado Ivan, herdeiro do trono de Agadir, país que vive sob o domínio da Turquia e que após uma insatisfação dele em relação a esse domínio, desencadeia uma guerra, movida pelo rei Oscar, soberano turco. A origem da obra vem de um conto tradicional que, de acordo com Haurélio (2010), foi adaptada por ele para o cordel, mas mantendo seus elementos essenciais. A história original faz parte do ideário de suas raízes, no sertão baiano, e remonta a um fato histórico, a existência do Império Otomano, fundado por Osman I, que existiu entre 1299 e 1922 e englobava a Anatólia, atualmente a Turquia Asiática, o Oriente Médio, parte do norte da África e do sudeste europeu. Segundo Haurélio (2010) a crueldade dos guerreiros otomanos espantou muitos povos à época de seu apogeu.

Relacionado à lembrança dos embates entre mouros (turcos e cristãos), o autor (2010) suscita que uma das mais belas manifestações da cultura popular brasileira é a

cavallhada, espécie de demonstração de habilidades dos cavaleiros, que lembra as justas, torneios medievais, ainda hoje praticada em algumas regiões do país. O poeta Leandro Gomes de Barros foi um dos escritores cordelistas que adaptou para o cordel um combate entre um paladino cristão, herói, e um gigante turco, extraído do livro de Carlos Magno, tendo por título *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*.

A obra *O príncipe que via defeito em tudo* (2008) está estruturada conforme as regras básicas do cordel, sendo 40 estrofes de seis versos, sextilhas, de sete sílabas poéticas. A estrofe final é uma oitava e traz o nome do autor em forma de acróstico, meio utilizado para identificação do poeta enquanto criador. A obra, segundo indicação da editora Acatu, é direcionada ao público da faixa etária entre 5 e 10 anos.

Na trajetória do escritor Marco Haurélio, vale ressaltar que, além de vários folhetos de cordel, ele também é editor e folclorista, sendo um dos poetas que participou do projeto de adaptação de alguns clássicos para o cordel, selecionado para o PNBE/ 2009, mencionado anteriormente, sob a supervisão da Editora Nova Alexandrina. As obras ganharam também ilustrações baseadas nas tradicionais xilogravuras e compõem, até o momento, um acervo de sete títulos: *As aventuras de Robinson Crusóé* (2009), adaptação de Moreira de Acopiara; *A megera domada* (2009), adaptação de Marco Haurélio; *As sete viagens maravilhosas do marinheiro Simbad* (2009), adaptação de Sérgio Severo; *O corcunda de Notre-Dame* (2008), adaptado por João Gomes de Sá e mais duas obras de Machado de Assis: *O alienista* (2008) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008), adaptados por Rouxinol de Rinaré e Varnecki Nascimento, respectivamente, além de *Os Miseráveis* (2008), adaptado por Klévisson Viana, já mencionado. Estas obras foram assim concebidas com o intuito de ganhar espaço e conquistar o público, unindo a literatura clássica e a poesia de cordel.

O poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, na obra biográfica compilada por Curran (1987), a seu respeito, fez um alerta aos jovens em relação ao contato que devem manter com as obras literárias. Mediante suas palavras, chegamos ao fim de mais um caminho percorrido, após termos passado pela gênese do cordel, culminando nas produções voltadas para o público infanto-juvenil, os quais servirão de base para adentrarmos no próximo caminho, a análise de *Lampião & Lancelote* (2008), cordel de Fernando Vilela:

As Instituições de Letras e Artes QUE ERAM há pouco colméias da juventude, hoje se encontram vazias de moços de nossa Pátria [...] O homem que investiga as letras amanhã poderá ser um grande sábio. O jovem que não se eleva se aniquila. Chamamos a atenção da mocidade brasileira para meditar um pouco procurando voltar aos livros se na verdade deseja ser uma raça livre, pois quem não possui raciocínio é um animal que vegeta. [...] Já dizia SEM BENELLI: “Com os jovens é necessário ser filosófico”, entretanto, não estamos usando de filosofia quanto ao chamarmos a mocidade brasileira ao caminho certo dos bons costumes e das letras. [...] Só assim mostraremos o caminho certo para uma juventude certa que o Brasil está precisando. (CURRAN, 1987, p.83)

CAPÍTULO 3

PERCURSO DOS CAVALEIROS

O objetivo deste terceiro capítulo consiste em apresentar a análise do percurso dos cavaleiros e o duelo no sertão nordestino, de forma a recuperar o conhecimento adquirido nos caminhos já trilhados até aqui. Para continuarmos e mantermos nosso compromisso, dando vazão à análise a que nos propusemos, percorremos três caminhos. O primeiro deles, intitulado *Vida e Obra do autor*, conhecemos um pouco mais sobre Fernando Vilela, “cabra” audacioso, que propiciou o encontro inusitado, que será contado no segundo caminho, intitulado *Fábula de Lampião & Lancelote*; já o terceiro, o da *Análise* propriamente dita, recuperamos a teoria e aplicamos à leitura da obra, porque não vamos fugir da raia, mas honrar o combinado.

3.1 VIDA E OBRA DO AUTOR

As primeiras considerações apresentadas em relação a *Lampião & Lancelote* (2008) dizem respeito ao seu autor, Fernando Vilela de Moura Silva, mais conhecido por Fernando Vilela que nasceu em São Paulo, é artista plástico, designer, educador, além de escrever e ilustrar livros. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (1995), Vilela agrega ao seu currículo o título de mestrado pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2009). Como artista plástico desenvolve trabalhos em gravura, escultura, instalação e ilustração.



Figura 5: Fernando Vilela
Fonte: COSAC NAIF (2010)

Autor e ilustrador premiado, Vilela realiza com frequência exposições do seu trabalho artístico e ministra cursos, palestras e *workshops* no país e exterior. Por sua produção ser bastante eclética, mediante o objetivo deste trabalho, destacamos apenas suas obras literárias e os prêmios que recebeu. O ano de 2007 transformou-se em marco de seu trabalho como ilustrador. Nesse ano ganhou diversos e importantes prêmios com seu livro infantil de estreia como autor, *Lampião & Lancelote*, publicado pela editora Cosac Naif. As obras que escreveu e ilustrou foram: *Lampião & Lancelote* (2006), *OlemaC e Melo* (2007), *Tapajós – uma aventura nas águas da Amazônia* (2007), *Le Chemin* (2007), *A Toalha Vermelha* (2007), *O barqueiro e o canoieiro* (2008) e *Comilança* (2008).

Fernando Vilela obteve destaque com suas criações e reconhecimento da crítica especializada, tais foram os prêmios que recebeu ao longo de sua carreira como autor e ilustrador, sendo eles:

2004 - Prêmio Ilustrador Revelação pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Ivan filho-de-boi* de Marina Tenório, Coleção Mitos do Mundo, Editora CosacNaify;

2005 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Sabedoria das águas* de Daniel Munduruku, Editora Global;

2005 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Meu lugar no mundo* de Sulami Kati, Ed. Ática;

2006 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *A dobradura do samurai* de Ilan Brenman, Ed. Companhia das Letrinhas;

2006 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *As narrativas preferidas de um contador de histórias* de Ilan Brenman, Ed DCL;

2007 - Prêmio Jabuti de Melhor Ilustração Infanto-Juvenil, pela obra *Lampião & Lancelote*;

2007 - Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil, pela obra *Lampião & Lancelote*;

2007 - Prêmio Jabuti de Melhor Capa (2º lugar), pela obra *Lampião & Lancelote*;

2007 - Menção Honrosa – Prêmio jovem de Bolonha - Novos Horizontes, Feira do Livro Infanto-Juvenil Bolonha, pela obra *Lampião & Lancelote (Mention - New Horizons BolognaRagazzi Award)*;

2007 - Prêmio de Melhor Poesia pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Lampião & Lancelote*;

2007 - Prêmio de Melhor Ilustração pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Lampião & Lancelote*;

2007 - Prêmio de Escritor Revelação pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Lampião & Lancelote*;

2007 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *A vingança do falcão*, de Rogério Andrade Barbosa, Ed. Brinque Book;

2007 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *Hermes o motoboy*, de Ilan Brenman, Ed. Companhia das Letrinhas;

2007 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *O que cabe num livro*, de Ilan Brenman, Ed. DCL;

2007 - Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ). Obra: *A menina do fio*, de Stela Barbieri, Ed. Girafinha.

De acordo com o *site* da editora Cosac Naif, além dos já mencionados, a obra *Lampião & Lancelote* também recebeu o Prêmio de Melhor Projeto Editorial pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ), pela *International Board on Books for Young People* (IBBY), Vilela foi agraciado com *Honour list* – Ilustrador, e seu livro incluído no Catálogo White Ravens, que serve de referência mundial na indicação das melhores obras publicadas anualmente, sendo que, em cada edição, apenas cinco livros brasileiros entram na lista, tudo ainda em 2007. Já em 2008, recebeu o 18º Prêmio Fernando Pini de Excelência Gráfica, pela Associação Brasileira da Indústria Gráfica (ABIGRAF) e Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica (ABTG), na categoria Livros Infantis.

O livro em análise também fez parte do Programa Lendo e Aprendendo, do Estado de São Paulo, em 2007, e do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), de 2008.

Fernando Vilela, quando recebeu os prêmios no ano de 2007, não era um nome desconhecido no meio literário, pois já havia recebido por sua primeira obra como ilustrador para crianças, *Ivan Filho-de-Boi*, (Cosac Naif, 2004), o prêmio de Ilustrador Revelação, mas em seu *site* pessoal sua obra mais premiada recebe destaque:



Figura 6: Ilustração de Lampião & Lancelote – O livro mais premiado do Brasil
Fonte: VILELA (2008)

O escritor revela que a obra *Lampião & Lancelote* foi fruto de sua intuição criadora, mas também de um árduo trabalho de pesquisa e dedicação. Em entrevista para Julia Bussius e Lívia Deorsola (2007), deixa claro que a idéia dos dois cavaleiros surgiu da paixão que nutria pela saga de Lampião, classificado por ele como bandido herói, e do encanto que sempre permeou a figura de Lancelote em seu imaginário.

Pareceu-lhe instigante possibilitar o encontro desses dois guerreiros que, junto com eles, trazem toda uma cultura. Para ser fiel ao universo dos dois cavaleiros, o autor iniciou uma pesquisa plástica da cavalaria medieval e do cangaço brasileiro, como podemos observar pelas referências bibliográficas da obra, quando cita quatro cordéis sobre Lampião, de José Costa Leite, um de José Pacheco e outro de Francisco Zenio. Em suas entrevistas, também afirma que pesquisou sobre a estrutura formal da literatura de cordel.

As referências iconográficas que permearam o trabalho do artista foram o contato com as verdadeiras indumentárias dos cangaceiros, na coleção de Frederico Pernambucano de Mello; a leitura dos cordéis sobre Lampião que começou a colecionar; a pesquisa de xilogravuras populares; a visita às grandes coleções de armaduras e armas da Idade Média, como as do Museu *Metropolitan of Art*, de Nova York, os gabinetes de estampas da Biblioteca Nacional de Paris, Museu Cluny e Museu do *Louvre* (Paris) e as gravuras e coleções de iluminuras medievais da *British Library*, em Londres.

As cores que iluminam a obra também foram frutos da união da imaginação com o impulso criador do artista, dando à criação um toque de originalidade, pois o uso das cores reflexivas, como o dourado e o prateado, é recorrente nos manuscritos medievais, as chamadas iluminuras. Além de elementos decorativos, muitas vezes o fundo dourado das imagens representa o espaço divinizado. A cor prata foi utilizada para representar Lancelote, pois é o reflexo da reluzente armadura; já o cobre foi escolhido para representar Lampião, por causa de seus adornos e indumentárias: moedas, anéis, punhais. Essa cor é a representação máxima do metal que eles dispunham, o ouro que roubavam e, ainda, da própria seca do Nordeste.

Vilela também afirma que trabalhar com a gravura em madeira há muitos anos contribuiu no envolvimento com a literatura de cordel e a xilogravura, pois este universo lhe é familiar.

Segundo Álvaro Faleiros (2007), o autor inseriu-se na tradição das narrativas populares, os folhetos de cordel, mas apenas “de certa maneira”, pois diferente dos poetas que fazem do cordel um meio de vida, ele “é sobretudo um gravurista; artista plástico que mergulha no mundo da escrita para dele extrair uma história ilustrada, retomando e potencializando a antiga tradição do cordelista que escreve e ilustra sua própria narrativa.” (FALEIROS, 2007, p.1)

Para Alexandre Pilati (2007, p. 1) a obra *Lampião & Lancelote* “é um daqueles objetos de arte que chegam as nossas mãos e resistem a qualquer tipo de classificação”. A afirmação consiste no fato de que, apesar de estar inserida no catálogo de obras infanto-juvenis, certamente agradará qualquer faixa etária de público leitor, da criança ao adulto. Pilati também tece comentários sobre ser a primeira vez que Vilela se aventura como autor literário, dizendo:

O resultado é excelente para um estreante. A narrativa é leve, descontraída, acessível. Vilela mantém rigoroso respeito aos parâmetros das influências literárias que buscou – o cordel e as narrativas de cavalaria – revigorando-as com um léxico atual e significativo. O texto destaca-se de suas fontes populares sem negá-las, artificializá-las ou torná-las meras notas pitorescas e usa, com adequação, nos momentos certos, a sextilha heptassilábica do cordel ou o parágrafo altissonante do romance de cavalaria. (PILATI, 2007, p.1)

Como já foi dito, são constantes as referências na crítica literária brasileira à relação entre a narrativa popular brasileira e a literatura medieval, segundo alguns estudiosos. Fernando Vilela em sua obra, fazendo uso do cordel e da estrutura própria da novela de cavalaria, denota que, em algum momento, teve que buscar em seu íntimo essas marcas deixadas por leituras com as quais teve contato e que ficaram internalizadas.

O colunista Jorge Coli (2006), da Folha de São Paulo, foi outro a esboçar seu apreço pelo trabalho do autor em conceber a obra em estudo ao afirmar que “Fernando Vilela é gravador, trabalha em madeira, com forte sentido das estruturas, dos materiais, das formas recortadas e incisivas. Incorporou nele os poderes das palavras”.

A nível internacional, autor e obra chamaram a atenção da revista *Educación y Biblioteca*, publicação da OEI – Organização de Estados Ibero-americanos para a

Educação, Ciência e Cultura, organismo internacional que reúne países da América e da Península Ibérica , em entrevista a Gustavo Puerta Leisse, que também teceu-lhe vários elogios. O encontro aconteceu durante a Feira de Bolonha, em 2007, e permitiu a Vilela falar sobre as peculiaridades de seu trabalho e os conceitos que imprimiu nele. Nessa entrevista, o autor ressalta quão importante foi a parceria entre ele e a editora, Cosac Naif, em todo o processo que envolveu a obra.

Vilela destaca que por ser um livro caro, experimental, pensou que *Lampião & Lancelote* fosse vender pouco, mas suas conjecturas não encontraram fundamento, pois o governo do Brasil foi o primeiro a valorizar sua qualidade e a comprar uma boa quantidade. Em sua 3ª reimpressão, 2009, a 2ª foi em 2008, de aproximadamente 3.000 cópias, a obra desde seu lançamento segue conquistando adeptos, percorrendo solenemente o caminho do sucesso de público e crítica, como veremos pela história que nos será contada.

3.2 FÁBULA DE LAMPIÃO & LANCELOTE



Figura 7: Capa de *Lampião & Lancelote*
Ilustração de Fernando Vilela
Fonte: VILELA (2008)

O livro de estreia de Fernando Vilela como autor, *Lampião & Lancelote* é uma obra destinada ao público infanto-juvenil e conta a história do encontro entre Lancelote e Lampião no sertão nordestino. O texto tem início com a apresentação dos personagens, exaltando-lhes suas características, o meio em que vivem e seus amores. Em um acesso de

ciúmes e com um feitiço, Morgana envia o famoso cavaleiro Lancelote para o início do século XX. Em pleno sertão nordestino, o guerreiro da Távola Redonda, com sua pesada armadura, encontra-se com o bravíssimo cangaceiro Lampião, que havia se afastado do bando, após mais uma vitória, para beber água e descansar.

Instaura-se, a partir daí, um verdadeiro duelo verbal entre os heróis, cada um decide convocar seus parceiros, Lancelote os outros cavaleiros, Lampião o seu bando, para um verdadeiro confronto. A batalha é permeada por várias mortes até que um fato inusitado acontece: ouve-se uma risada. A partir daí o que era para desembocar em uma tragédia fatal para um dos oponentes transforma-se em comoção geral. Todos começam a gargalhar porque na confusão da luta vestiam trajes trocados: “Quando a poeira baixou/ Estava tudo muito estranho/ Lampião numa armadura/ Que não tinha seu tamanho/ E Lancelote trajava/ Um uniforme tacanho” (VILELA, 2008, p.38).

Nesse momento, não se pensava mais em briga, mas em dançar algumas músicas típicas do universo dos dois, na presença dos companheiros e de seus respectivos amores, Maria Bonita e Guinevere, em total harmonia. Novamente a feiticeira Morgana decide intervir, tirando um cordel do miolo de um mandacaru e colocando todos dentro das folhas de papel. Vale ressaltar que o final feliz prevaleceu entre as personagens principais e suas respectivas companheiras, assim como já foi dito que deve acontecer no cordel tradicional.

3.3 LAMPIÃO & LANCELOTE EM ANÁLISE

Lampião & Lancelote é a obra de estréia de Fernando Vilela como autor, voltada para o público infanto-juvenil e que recebeu prêmios em ambas categorias, mas, pelo seu conteúdo e projeto gráfico, é um trabalho que agrada ao público de todas as idades. Podemos dizer que o leitor implícito que a obra pressupõe configurado em sua estrutura textual, mesmo sendo o leitor criança, engloba todas as faixas etárias de leitores. Esse tipo de leitor, para Iser (1996), enquanto estrutura presente no texto, dá vida ao conjunto das orientações que o texto fornece, como requisitos de recepção, a seus possíveis leitores. Dessa forma, ele funciona como meio de chegada ao leitor real. Ao lermos *Lampião & Lancelote*, além das características da literatura de cordel empregada, estaremos

atualizando uma determinada parcela do leitor implícito, visto que cada leitor produz sentidos diferentes para os vazios que compõem a obra.

Se há cordelistas que souberam transpor para a literatura de cordel os feitos de homens ilustres em terras de além-mar, Fernando Vilela almeja algo maior. De seu gênio criativo, surge o embate de personagens representativos de culturas equidistantes no tempo e no espaço e que, isoladamente, tiveram seus feitos registrados na história dos povos por eles representados. Lancelote, figura emblemática dos cavaleiros da Távola Redonda da época do Rei Arthur, emerge das novelas de cavalaria da Idade Média para ingressar nos domínios da literatura de cordel e do herói Lampião, em pleno século XX da era cristã. A fusão entre o cordel e novela de cavalaria confere originalidade e dinamicidade ao texto na configuração de seus personagens principais.

Vilela utilizou-se da prosa e do verso na composição do texto. Em prosa, foram usados termos e estruturas de sentenças das novelas de cavalaria, em verso, o improviso do cordel. Nas falas do cangaceiro foi usada a métrica mais tradicional, a sextilha heptassilábica, já nas falas do cavaleiro, foi empregada a setilha, consagrada em duelos escritos pelo cordelista José Costa Leite. O uso do cordel na obra demonstra o interesse do autor em levar ao público mais jovem características desse tipo de literatura que, apesar de impressa, carrega marcas da oralidade, evoca o lúdico e a cultura popular, já o uso das sentenças próprias da novela de cavalaria em resgatar para o jovem leitor esse tipo de composição característica das grandes histórias medievais.

3.3.1 Capa e contracapa

Obra original, ilustrada em carimbo e xilogravura, formando imagens de uma beleza plástica cativante, na qual não há texto autônomo de um lado e ilustração de outro. O livro é retangular, longo (35 X 24cm), características que se revelam determinantes para a sua composição. Quando as páginas centrais se desdobram, em 1,40m, configura-se em mais uma surpresa para o leitor. Em capa dura *hot stamp*, sistema semelhante à tipografia, na qual a matriz de impressão não recebe tinta, sendo apenas aquecida e pressionada sobre uma tira de material sintético revestida de uma finíssima camada metálica. Quando esta

camada é pressionada pela matriz de impressão quente, desprende-se da fita e adere à superfície do material a ser impresso.

Tal recurso é utilizado para imprimir pequenos detalhes, produzindo efeitos metalizados, que são encontrados na obra, nas cores cobre e prata. Na capa e contracapa, especificamente, podemos observar no elmo, proteção utilizada no ambiente bélico destinado a defender a cabeça do cavaleiro, enquanto equipamento de guerra antiga e medieval e também em parte de suas roupas, na cor prata, caracterizando um dos personagens título, Lancelote. No lado oposto, encontram-se detalhes na cor cobre, na indumentária do outro personagem título, Lampião.

Um dos traços marcantes da obra é a maneira como ela apresenta os dois heróis. O próprio autor, Fernando Vilela, em entrevista (2007), disse que a cultura de um não sobressai a do outro, pois, apesar de mundos tão diferentes, distantes, cada qual tem o seu valor, as suas peculiaridades. Apesar de não ser estruturalmente complexa, a obra em estudo exige uma intensa participação do leitor, tanto que a interação entre leitor e texto de que fala Iser (1996, 1999) tem início já a partir da própria capa e título, na qual se percebe que tanto um personagem quanto outro ocupam a mesma quantidade de espaço, estando inseridos em lados opostos.



Figura 8: Capa de Lampião & Lancelote: espaço e harmonia
Ilustração de Fernando Vilela
Fonte: VILELA (2008)

O detalhe observado por um leitor mais atento diz respeito ao fato de que, apesar da ilustração de Lancelote vir primeiro é o nome de Lampião que aparece nessa posição no título. Além disso, o sinal tipográfico '&', aparece na cor branca e o nome do autor também. Para justificar mais ainda essa questão sobre um herói ser apresentado em relação de igualdade ao outro, o título aparece, sugestivamente, na posição vertical, no centro da capa. Até o nome do autor, grafado na posição horizontal, abaixo do título, permanece seis letras para um lado e seis para o outro, como pode ser observado na figura 8.

O poeta e teórico Rodolfo Coelho Cavalcante (1982) também aponta que o título do cordel é um item de suma importância, pois é através dele que o comprador irá se decidir pela aquisição do produto. Na escolha do título de sua produção o poeta deve estar atento a, no mínimo, três itens: ser atrativo, indicar o tema desenvolvido e ser de fácil compreensão, fatores presentes na obra de Vilela

De acordo com as características das composições cordelísticas apontadas por Meyer (1980), geralmente estas relacionam o assunto que a obra irá tratar com a xilogravura, ilustração, impressa na capa. A obra em estudo possui esta característica, visto que as que mais agradam ao público consumidor deste tipo de literatura, conforme nos acrescenta a estudiosa, são as ilustrações coloridas tais como as da obra em análise. É comum também na literatura de cordel dar-se atenção especial à contracapa, que, nos apontamentos de Meyer (1980) traz informações sobre o autor, além de avisos e propagandas de toda ordem.



Figura 9: Contracapa de *Lampião & Lancelote*
Ilustração de Fernando Vilela
Fonte: VILELA (2008)

A contracapa de *Lampião & Lancelote* registra, entretanto, somente informações sobre a obra, exaltando a criatividade de seu autor, nas palavras do escritor, poeta e compositor Bráulio Tavares:

As aventuras de cavaleiros medievais estão no repertório dos livros infantis e juvenis do mundo inteiro. Já as histórias de cangaceiros são um dos ciclos mais populares da literatura de cordel nordestina. Para o ilustrador e autor Fernando Vilela, o encontro entre o cavaleiro Lancelote e o cangaceiro Lampião foi uma idéia irresistível, que lhe permitiu mostrar as semelhanças entre dois universos que parecem muito distantes.

Assim como na arte da xilogravura duas matrizes de madeira produzem cores diferentes sobre a mesma imagem, aqui as narrativas épicas da cultura medieval e as sextilhas dos cordelistas do Sertão são matrizes que se juntam para criar uma história em prosa e em verso, em carimbo e em xilogravura, mostrando o instante em que dois universos paralelos se cruzaram através das figuras de seus maiores Heróis.

As cores especiais também dialogam para demarcar e unir os momentos do livro. O cobre reflete os detalhes da indumentária, balas e moedas de Lampião, enquanto o prata caracteriza as vestes e armas de Lancelote.

O resultado é uma aventura visual e poética à altura das duas culturas que a inspiraram. (TAVARES apud VILELA, 2008, contracapa)

Apesar da contracapa trazer algumas informações sobre o autor, não se assemelha àquelas das produções cordelísticas, que se limitam a falar do autor em tom propagandístico, esperando que o leitor vinha a se interessar por outras de suas produções. Se capa e contracapa cumprem sua função de despertar o interesse do leitor para a leitura do texto, vejamos o que ocorre no desenvolvimento da história em questão.

3.3.2 Apresentação do cavaleiro da Távola Redonda

Retomando a contação de duelos típica dos cordelistas, o narrador inicia seu texto conversando com o leitor, povo, pedindo-lhe licença para apresentar um dos personagens principais da obra. Ao caracterizar o seu interlocutor como povo, Vilela se aproxima do que Maxado (1980) considerou ser uma manifestação popular impressa barata, logo, voltada para um público consumidor de baixo poder aquisitivo, enquanto Meyer (1980) afirma que o público consumidor geralmente faz parte das camadas menos favorecidas da população rural e urbana, mas podendo haver leitores das classes mais elevadas. Esse modo de comunicar-se com o leitor também pode constituir-se numa estratégia do autor de aproximar-se do seu público, alegando ser um tipo de texto de fácil entendimento, dirigido ao povo, qualquer pessoa, independente do nível intelectual.

Para apresentar o personagem Lancelote o narrador caracteriza-o como bom, nobre, valoroso e altaneiro cavaleiro, além de forte e delicado. Dessa forma, o autor propicia ao seu leitor compor imagens na constituição do personagem, por meio de suas descrições, inclusive da armadura, capa bordada e cavalo branco, requisitos necessários a um cavaleiro da Idade Média. De acordo com Iser (1999) ao lermos um texto precisamos criar representações, porque os aspectos esquematizados da obra se restringem a nos avisar sob que condições o objeto imaginário deve ser formado. Após essa “apresentação” inicial, o autor faz um breve comentário instigando o leitor sobre a identidade desse personagem:

Agora vou lhes dizer
Este homem é tão forte
Que mesmo em fogo cruzado
Com o cavalo no pinote

Levanta a cabeça e luta
Espalha bravura arguta
O seu nome é Lancelote. (VILELA, 2008. p.2)

Instigar o leitor em relação ao que está sendo apresentado também se constitui em um dos artifícios do poeta cordelista, pois, conforme nos afirma Abreu (2006), o poeta faz a leitura oral de trechos dos poemas para despertar o interesse de seu possível comprador para saber a continuação da história.

Depois de revelar o nome do cavaleiro, Lancelote, o qual possivelmente o leitor, devido ao título da obra já imaginar quem seja, o narrador situa seu leitor quanto à origem inglesa e descendência nobre do personagem, filho de uma rainha, Helena, e quanto à época em que viveu: “Nos tempos em que existiam/ Castelos por toda a Terra.”(p.4). Ao destacar que Lancelote desde jovem gostava de estar na guerra e que serviu lealmente ao Rei Arthur nas batalhas pelo bem contra o mal, Vilela (2008) ressalta para seu leitor o caráter heroico do personagem. Tais dados fornecidos pelo autor situam o leitor no tempo histórico em que viveu Lancelote e também os cavaleiros: Galaaz, Boors, Percival, Gawain e Luncan que “Juntos fortes num só trote/ Quem piscou foi derrotado”(p.4).

Assim, ao leitor é dado saber que Lancelote não luta sozinho e que bastava um pequeno vacilo do inimigo para que fosse derrotado. Ao mesmo tempo em que povoa o imaginário do leitor, enfatizando características próprias da Idade Média: rei, rainha, cavaleiro, guerra, lança, dentre outros, também se encontra no texto dados como “Homens de corpo fechado” (p.4), expressão do ideário popular, difundida pela literatura de cordel para designar pessoas às quais o mal não as atinge, ou ainda, não na mesma intensidade que atingiria uma outra pessoa que não dispusesse de tal atribuição.



Figura 10: Lancelote: cavaleiro da Távola Redonda
Fonte: alexandrehistoria.blogspot.com/2009

De acordo com Basile (2009), a lenda de Rei Arthur tem origem na tradição oral. Uma das mais remotas menções seriam provenientes de obras historiográficas do século VIII. Já a Távola Redonda e algumas aventuras protagonizadas pelo Rei Arthur será apresentada por volta de 1155, no entanto, vários escritores, renomados e anônimos, foram responsáveis por larga produção de romances, entre os séculos XIII e XIV, com histórias de cavaleiros, amores, religião e magia, que banharam toda a Europa. Segundo Basile (2009), levantamento presente deixa claro que não há uma unidade do mito do Rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda, ou seja “não existe *uma* história inflexível, mas sim a *essência* dessa história” (BASILE, 2009, p. 63). Durante as décadas de 1920 a 1950 que os críticos Johan Huizinga, Edgar Bruyne, Valdemar Vedel, Gustave Cohen, Henry Focillon estudaram e recuperaram o valor das novelas de cavalaria.

Sem documentação histórica, Lancelote foi um dos personagens mais conhecidos dessa novela de cavalaria medieval, de muitas lendas e mitos que ultrapassaram os séculos e ainda são apreciadas nos dias de hoje. Segundo a lenda, Lancelote era filho do rei Ban de Benoic e da Rainha Helena, mas foi raptado ainda criança pela Dama do Lago, Viviane, que o educou e o tornou o melhor cavaleiro da Távola Redonda e mestre-de-armas do Rei Arthur. De acordo com Gonçalves (2010), as mulheres também tomavam parte na guerra, assim como os homens, lutavam e eram, segundo várias fontes, eximes guerreiras,

utilizadas, inclusive, para treinar os mais jovens, justificando o fato de Viviane ter ensinado Lancelote. O herói mantinha vínculos com Avalon, a Ilha das Fadas ou das Mulheres, onde reinam as 10 fadas, dentre as quais, segundo Gonçalves (2010): Morgana e Viviane, e sempre que podia visitava sua mãe, porém ele não seguia nenhuma das duas religiões da época, católica e celta, fato importante na cultura medieval. “Morgana é, junto com Viviane/ A Dama do Lago, uma das primeiras personagens da literatura arturiana a serem denominadas de fadas” (GONÇALVES, 2010, p.15).

Lancelote era apaixonado por Guinevere, antes mesmo de esta se tornar rainha, esposa do rei Arthur, com quem passou a ter encontros furtivos e a quem realmente pertencia o seu coração. De acordo com Ferreira (2010), Guinevere é uma importante personagem feminina da lenda arturiana, é retratada, na maioria das vezes, como a esposa do Rei Arthur. “As representações relacionadas a esta personagem, sejam em obras literárias ou cinematográficas, exploram a constituição de um triângulo amoroso entre Guinevere, Arthur e Lancelote, cavaleiro vassalo de Arthur.” (FERREIRA, 2010, p. 8). De fato, as mulheres medievais estão comumente relacionadas a cenas que envolvem, segundo Ferreira (2010) situações amorosas ou familiares.

Lancelote teve sua vida sempre regada por vitórias em batalhas e campeonatos, era o mais valoroso guerreiro do rei e o mais hábil domador de cavalos selvagens. Assim como foi feito aqui, a busca por mais informações a respeito de Lancelote e seu universo, devido à referência constante do narrador sobre ele, enriquece a temática medieval, pois instiga o leitor a novas leituras.

Assim, como para todo cavaleiro há sempre uma donzela, Guinevere é a mulher destacada como grande amada. Mas no momento em que Vilela a cita, o leitor é levado a perceber, pela disposição gráfica dos versos na página, que algo inesperado está prestes a acontecer. Trabalhar com a disposição gráfica das palavras no espaço desperta atenção do leitor e a partir da sua distribuição, é capaz de atribuir significações. A partir dos versos: “Entre o beijo e o horror/ Com a magia ligeira/ Morgana grã feiticeira/ As mãos de luz e calor.” (p. 7), tal apreensão torna-se evidente, apesar de inicialmente, o espaço vazio do primeiro verso, levar o leitor a questionar entre quem seria o ‘beijo’ e o ‘horror’ provocado pelo quê.

Nos próximos versos, mais uma vez as imagens que podem ser constituídas através das descrições, possibilitam ao leitor visualizar a feiticeira Morgana envolta numa aura de magia. Na realização de seu feitiço, o herói é transposto: “De velhos contos e lendas/ Lá da Távola Redonda” (p. 7) para as páginas do livro. Nesse trecho, nota-se a presença do maravilhoso e um convite ao leitor para fazer parte desse “jogo”, no qual o cavaleiro Lancelote, resgatado das histórias “reais” da Idade Média é, por meio da magia, enquanto subsídio capaz de justificar tal acontecimento, lançado num túnel do tempo às páginas do livro que ora é lido: “Que venha como onda/ E se espraie neste livro/ De rosto sereno e altivo/ Sem nada que o esconda” (p.7). Essa aproximação temporal constitui-se numa estratégia textual também de aproximação entre o leitor e a obra.

Segundo dados apontados por Gonçalves (2010) sobre a personagem Morgana, descrita pelo estudioso como Morgana Le Fay, ela é uma fada arturiana que se encontra entre a vilania e a divindade. Dentro do cenário literário há muito tempo torna-se quase impossível caracterizá-la com precisão. No entanto, na maioria das vezes aparece como a filha de Igraine e Gorlois, tornando-a, assim, a meia-irmã de Arthur, que, normalmente, representa o maior adversário dela. De acordo com Gonçalves (2010), uma visão maléfica da personagem acentua-se a partir do século XIII. Morgana torna-se responsável por inúmeros raptos de cavaleiros, “lança feitiços, maldições e encantamentos para derrubar o reinado de seu irmão Arthur, destruir a Rainha Guinevere, por quem nutria verdadeiro ódio, e Lancelot, o melhor cavaleiro da Távola Redonda.” (GONÇALVES, 2010, p. 16). Dessa forma, justifica-se o comportamento da personagem no livro, além de atestar a busca de dados históricos pelo autor, para enriquecimento da obra.

Nessa primeira parte da obra e apresentação do personagem Lancelote, foi empregada a setilha, estrofe de sete versos de sete sílabas e rima ABCBDDB. De acordo com a estudiosa Marlyse Meyer (1980), Cavalcante (1982) e Abreu (2004), alguns poetas adotam esse tipo de composição, na qual rimam entre si o segundo, quarto e sétimo versos e também o quinto e sexto, por conta disso, mais difícil e menos difundido entre os poetas. Nesse sentido, o autor deu mostras de estar realmente familiarizado com o universo de produção do cordel, conhecendo suas estruturas até menos usuais. Para Cavalcante (1982) a narrativa em setilha deve ser utilizada nas produções que predominam temas da

atualidade, dessa forma, o encontro inusitado entre os dois cavaleiros proposto por Vilela constitui-se num tema da atualidade.

3.3.3 Apresentação do cangaceiro nordestino

Antes de revelar o paradeiro de Lancelote entre as páginas do livro, Vilela trabalha com as mudanças das cores nas páginas, do prata para o cobre, como pano de fundo para a segunda apresentação a que se propõe, a de um cangaceiro, nascido em nosso país. Em meio às descrições, apesar de informar que se trata de um leal e bom companheiro, o autor cria uma ambiguidade porque destaca: “Para uns foi criminoso/ Para outros justiceiro” (p. 8), levando o leitor a tirar suas próprias conclusões a esse respeito no decorrer da leitura. Por isso que se pode afirmar que a obra de arte não é um produto pronto e acabado, mas algo produzido, resultado da parceria entre texto e leitor.



Figura 11: Lampião: cangaceiro nordestino
Fonte: www.brasilecola.com

Diferentemente do contexto medieval, este personagem foi criado nas terras secas e tornou-se um vaqueiro cuidador de “um ralo gado” (p. 8), ofício que desempenhava com coragem e valor. Nesse ponto há uma aproximação dos personagens por meio da estratégia da comparação, na qual o leitor confronta as características de ambos de acordo com os dados que são fornecidos pelo autor.

No momento em que o nome do cangaceiro é revelado, Virgulino, ocorre uma quebra de expectativa, pois não é reconhecido, ainda, como Lampião. O leitor é levado a

perceber, através de sua história, que seu nome de batismo não seria coerente com a postura de vida que adotou:

Ao ver seu pai baleado
Ele partiu pra vingança
À frente dos cangaceiros
Se pôs logo em liderança
Bando de cabras armados
Ao inimigo com ganância! (VILELA, 2008, p. 8)

A dor causada por ver o pai morto foi o que impeliu Virgulino a tornar-se um cangaceiro, pois na companhia de outros homens vingaria a morte do pai. Nesse sentido, de acordo com Iser (1999), aqui se configura uma lacuna ou espaço vazio, levando o leitor a questionar o porquê da morte do pai e a projetar-se no personagem em relação à experiência trágica que esta vivenciou e, ainda, qual atitude tomou em relação a este fato, confrontando-o com suas normas e valores morais adquiridos por sua experiência de vida e em leituras anteriores.

Da mesma forma que Lancelote tinha a companhia de seus amigos cavaleiros, a seqüência de nomes/apelidos justificam o bando de Virgulino: “Homens sem temor de risco” (p.10), sendo eles: Cajarama, Jurity, Caixa de Foço, Corisco, Quinta-Feira, Ponto Fino, Volta-Seca, Mergulhão e Luiz Pedro.

A figura feminina também se faz presente no ideário do cangaço, pois “Para um homem, uma mulher” (p.11), enfatizando a masculinidade ao ressaltar a figura do homem, cabra ou cangaceiro. É nesse momento que aparece, pela primeira vez no texto, o nome do outro personagem título da obra, Lampião, acompanhado de “..sua Maria/ Bonita fiel divina” (p.11). A revelação de que Virgulino é Lampião, estrategicamente nominado desse modo após a apresentação dos integrantes do bando, provoca no leitor uma certa familiaridade e aceitação natural, sem quebra de expectativa, pelo modo como o autor conduziu o texto até esse ponto e também pela justificativa da alcunha:

Com este bando temido
Atirava igual canhão
Com seu rifle poderoso

Tornava a noite um clarão
Por isso todo orgulhoso
Se chamou de Lampião (VILELA, 2008, p.12)

Na literatura de cordel, Lampião é um nome ou tema muito conhecido, tanto que Evaristo (2000, p. 121), afirma que “aliados às características próprias e particularidades históricas do sertão nordestino, proliferam, nesse sentido, as produções envolvendo Lampião e outros cangaceiros famosos.” A mesma estudiosa afirma que, para subsidiar a análise do seu trabalho, foram consideradas as conversas com vários leitores deste tipo de literatura, todos nordestinos, os quais foram unânimes em indicar os diversos romances e folhetos sobre Lampião. Tal fato poderia justificar todo esse encantamento a respeito de Lampião e tudo que o cerca, a ponto de constituir-se ele próprio em uma categoria de classificação de conteúdo, de acordo com Sousa (1976), na obra *Classificação Popular da Literatura de Cordel*. Em parte se justifica por ser herói e vilão ao mesmo tempo, por isso, no livro o confronto dá-se entre duas culturas, como será abordado, pois Lampião em si só já é contraditório.

As informações que se tem sobre Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, de acordo com Vainsencher (2009), é que nasceu no dia 07 de julho de 1897, aprendeu a ler, escrever e tocar sanfona. Após seu pai ser assassinado, deixou a vida tranquila da fazenda e juntou-se a um bando de cangaceiros. Temido pelos ricos, passou a ser conhecido como justiceiro dos pobres. Forte e corajoso, orientava o bando a invadir sítios, fazendas e locais onde pudesse roubar, garantindo assim o sustento do grupo e dividindo o que sobrasse com os pobres. Segundo Vainsencher (2009, p.2), “quando sabia da existência de um coronel perverso, Lampião não perdia a oportunidade de queimar-lhe as fazendas e matar-lhe o gado.” Viajando de um estado para outro, conheceu Maria Bonita, que ficou conhecida por ser a primeira mulher a fazer parte de um grupo de cangaceiros. Lampião liderou o cangaço durante anos. Perseguido pela justiça, morreu durante uma emboscada, na fazenda Angicos, no Estado de Alagoas em 28 de abril 1938.

Ainda hoje Lampião recebe homenagens, tanto que, em 2009, 71 anos após seu assassinato, a sua cidade natal, Serra Talhada (PE), homenageou aquele que considera um dos maiores ícones da cultura nordestina no *Tributo a Virgulino – A Celebração do*

Cangaço, com música, dança e comidas típicas, além de artesanato, recitais e como não poderia faltar, cordéis.

A riqueza de detalhes na descrição dos personagens título da obra é necessária porque o leitor da atualidade pode não saber quem foram Lampião e Lancelote e, dessa maneira, não conseguir fazer as inferências necessárias à construção de sentidos elaborados durante a leitura. Outro recurso que o autor utilizou foi o de não deixar que um dos personagens principais se sobressaísse ao outro, procurando corresponder, de acordo com cada universo específico, às características que lhe eram peculiares. Assim, por exemplo, enquanto Lancelote possuía um cavalo branco, Lampião cruzava o sertão “montado no seu jumento” (p.12).

Nessa primeira parte da obra, quanto à apresentação do personagem Lampião, foi empregada a sextilha, estrofe de seis versos, também de sete sílabas e rima ABCBDB. De acordo com a estudiosa Marlyse Meyer (1980), Cavalcante (1982) e Abreu (2004), a maioria dos poetas adota esse tipo de composição, na qual rimam entre si o segundo, quarto e sexto versos.

Cavalcante (1982) aponta-nos ainda um dado relevante da “arte de compor versos”, o fato de que as palavras rimadas devem manter entre si uma relação de sentido. Assim, nas três estrofes da página 12, por exemplo, podemos comprovar esta característica mediante as palavras rimadas: canhão/ clarão/ Lampião, o sentido de que Lampião produz clarão, poder de fogo, assim como um canhão; sertão/ atenção/ rebelião, que devem estar atentos com a rebelião no sertão e, por último, Nordeste/ Peste e desembeste, que virá para o nordeste um homem, cabra da peste, em que o vocábulo “peste” aparece grafado com letra maiúscula.

O que também se constitui numa estratégia de leitura, utilizada, inclusive, por autores de renome é convidar o leitor a participar da obra, ou seja, comunicar-se com ele: “Leitor agora eu lhe falo/ Preste atenção”. Convocado a fazer parte desse universo com atenção redobrada, o leitor é conduzido por tal estratégia por ser necessária enquanto ponte para algo inesperado que está prestes a ser revelado, sem a mediação de qualquer entidade mística, que é a transposição de Lampião, do seco Nordeste, do início do século XX, para as páginas do livro: “Venha cá Cabra da Peste/ Mostre o que tem de melhor/ Vem chegando e desembeste”(p.12).

3.3.4 Cobre e prata são lançados às páginas do livro

Mergulhado na atmosfera do maravilhoso, desde o início do texto, o leitor não estranha o rumo que a obra toma, na materialização de algo abstrato, como o possível deslocar de Lampião para as páginas do livro. De acordo com Iser (1996), para aceitar situações como essa, o leitor precisa efetivar um pacto de leitura, que incida justamente em aceitar como verdade o que está sendo posto na obra, por mais distante que ela esteja da nossa realidade.

A primeira ilustração em que aparece Lampião constitui-se num fator importante de caracterização da obra, como pode ser observado:



Figura 12: Ilustração de Lampião & Lancelote: Apresentação de Lampião
Fonte: VILELA (2008, p. 9)

O fundo na cor cobre caracteriza a aridez do sertão nordestino, no dia de sol a pino em que Virgulino toca o gado. Observamos que no personagem em si, a cor cobre não foi utilizada, pois ela faz parte do ideário de Lampião, o cangaceiro, e o momento representado pela ilustração é anterior a isto. As imagens em preto e branco, tanto as dos animais quanto a de Virgulino aparecem como sombras, representando lembranças do passado, visto que

junto com o texto ela faz parte de um todo, encontra-se registrado no verso “Cuidava de um ralo gado” (p.8). A partir da técnica do carimbo, o gado que está representado aparece numa quantidade bem significativa, impressos nas páginas 8 e 9, por ser algo que já ocorrera. A ilustração ocupa a extensão das duas páginas.

De acordo com Meyer (1980), abordar vários temas é comum na literatura de cordel, tanto que sua classificação varia de autor para autor, visto que é difícil chegar a um consenso. Marca recorrente da maioria dos poetas é inserir o ambiente nordestino na composição das obras, como o fez Vilela.

Após Lampião ter sido apresentado e invocado nas páginas 8 a 11, e de haver a continuidade do bronze e da supremacia do cangaceiro nas páginas 12 e 13, instaura-se no texto uma lacuna ou um espaço vazio, que faz com que o leitor imagine, por exemplo, o que aconteceu com Lampião, pois ao virar a página 14, a cor prata que faz alusão a Lancelote volta a preenchê-la, agora, abandonando o verso próprio dos cordelistas, que fora utilizado até aqui, para se ater às construções linguísticas em prosa próprias da novela de cavalaria.

As novelas de cavalaria, como assinala Moisés (1970), surgiram à época do Trovadorismo, na Inglaterra e na França, a partir das canções de gesta, poesia de temas guerreiros que deixaram de ser expressas em verso para o ser em prosa. Tal fato aconteceu porque, cantadas por trovadores, as canções de gesta cresciam de tamanho cada vez que eram entoadas pelo seu criador ou por alguém que se dispusesse a repeti-las. Contudo, sua extensão por vezes atingia limites extremos, além de desfigurar os motivos heroicos que compunham sua produção original.

A memória individual tornou-se incapaz de reter o texto integralmente, então, para que os detalhes do texto original não se perdessem, fez-se necessária sua transcrição. As canções deixaram de ser cantadas para serem lidas com acompanhamento musical. Para Moisés (1970), acredita-se que a partir dessas leituras cresceu o desejo, entre a fidalguia, da leitura individual e solitária, passando do conteúdo narrado em verso para o ser em prosa e, desta, para a novela que “despontava como fôrma autônoma e caracterizada” (MOISÉS, 1970, p. 136). Assim, a novela de cavalaria foi concebida para ser lida e não cantada.

Foi somente no século XIII, durante o reinado de Afonso III, que elas apareceram em Portugal e como não há notícias de produções autenticamente portuguesas, alguns estudiosos afirmam que eram traduções vertidas do francês. O espírito cavaleiresco produzido pelas novelas encontra em Portugal o território ideal e, de gênero desgastado na França, “vai permanecer vivo na Península até o século XVII.” (MOISÉS, 1970, p.137). A circulação das obras ocorria entre os membros da realeza e fidalguia, visto que a maior parte da população, até mesmo entre os fidalgos, era analfabeta. As produções cavaleirescas, para melhor análise, foram divididas em ciclos, sendo que apenas o primeiro deles floresceu em Portugal. De acordo com Moisés:

Convencionou-se dividir a matéria cavaleiresca em três ciclos: ciclo *bretão* ou *arturiano*, tendo o Rei Artur e seus cavaleiros como protagonistas; ciclo *carolíngio*, em torno de Carlos Magno e os doze pares de França; ciclo *clássico*, referente a novelas de temas greco-latinos. (...) só o ciclo *arturiano* deixou marcas vivas de sua passagem em Portugal. Sabe-se que os demais ciclos foram conhecidos e exerceram influência, ma apenas na poesia do tempo, visto que não se conhece em vernáculo nenhuma novela de tema carolíngio ou clássico. (MOISÉS, 1995, p. 26-27)

Para Moisés (1995) as novelas de cavalaria exerceram grande influência nos costumes portugueses da Idade Média. As versões que permaneceram são: *Amadis de Gaula*, *História de Merlim*, *José de Arimatéia* e *A Demanda do Santo Graal*, esta última, novela mística e simbólica, na qual o personagem título da obra *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela, figura. Nela, Lancelote é um dos cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur, mas o personagem principal da narração é seu filho Galaaz, o cavaleiro “escolhido” que consegue arrancar a espada fincada na pedra de mármore. No final dessa novela, segundo Moisés (1995), por algumas páginas é narrado o caso amoroso de Lancelote e Guinevere, esposa do Rei Arthur. O adultério culmina com a morte do monarca e tal fato resume outra novela, *A Morte do Rei Artur*. A explicação que se tem para o ocorrido é que havia uma trilogia cavaleiresca: *Lancelote em Prosa*, contendo: *Lancelote*, *A Demanda* e *A Morte do Rei Arthur*, de acordo com Moisés (1995, p.28), “Parece evidente que o tradutor português, ao executar sua tarefa, teve diante dos olhos a segunda e a terceira parte do

trípico, e resolveu resumir a última, certamente por considerá-la desnecessária à compreensão do núcleo episódico e dramático da Demanda.”

O universo medieval além de ter seu registro em prosa e, por isso, até hoje fazer parte do ideário de muitas pessoas nas histórias que foram contadas e recontadas ao longo do tempo, também foi, por longo período, um filão da indústria cinematográfica. Vilela afirmou em entrevista (COSAC NAIF, 2007) que Lancelote era um personagem de sua infância, os cavaleiros vistos como símbolos de desafio, da força, da masculinidade, do heroísmo, representante da cultura europeia, das antigas sagas dos cavaleiros, a Idade Média com seus reis e suas guerras.

3.3.5 Da Europa medieval rumo ao sertão

A presença dos elementos da natureza como: planície, serra, campos e florestas auxiliam na composição das imagens do caminho que Lancelote percorria com sua armadura prata e veloz cavalo em direção ao castelo da corte do Rei Arthur. Apesar de não estarem ilustrados, suas imagens podem ser formadas mentalmente. Até mesmo a disposição gráfica da parte escrita leva o leitor a perceber a velocidade com que cavalgava, pois o texto se estende de uma à outra página. A ilustração também é bem convincente neste sentido:

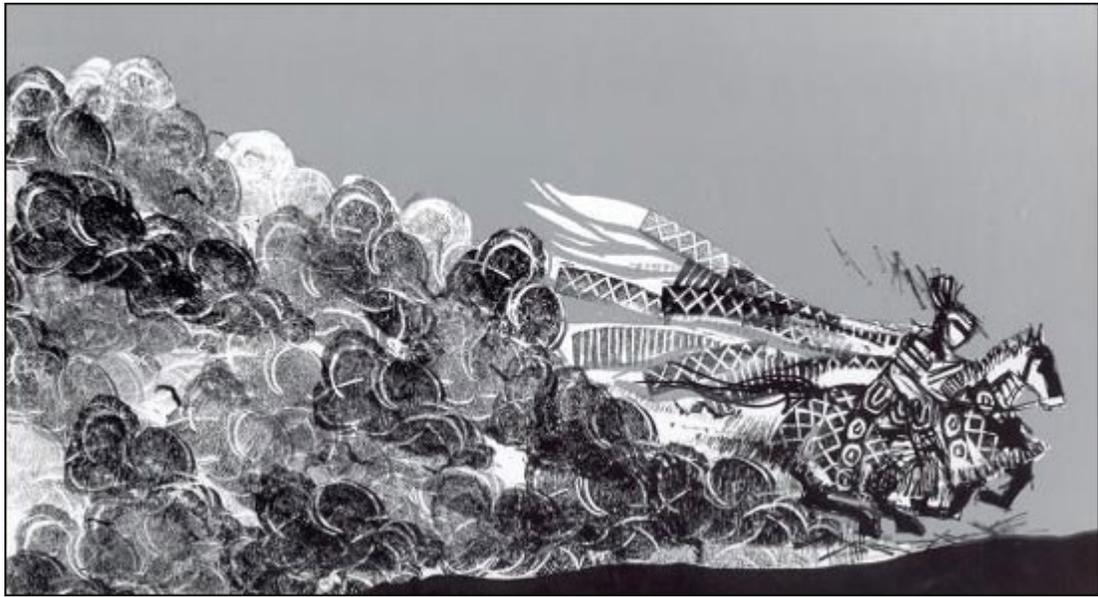


Figura 13: Ilustração de Lampião & Lancelote: galope veloz
Fonte: VILELA (2008, p.14)

A cor prata sobressai na caracterização do cavaleiro e a xilogravura de poucos, mas precisos traços, compõem a figura do herói. Há na ilustração uma alusão precisa da velocidade com que o personagem Lancelote cavalga, registrada pela densidade da poeira levantada pela rapidez do cavalo. De acordo com Oliveira (2008), em *Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil*, ao considerar que não há uma maneira única de ver e que o olhar da criança e do jovem está permeado por diferentes modelos visuais, inclusive eletrônicos, uma possível solução para “não ser tão passivo diante desse tropel audiovisual e multinacional – uma realidade inevitável – seria reverter o processo, procurar as origens”. (OLIVEIRA, 2008, p. 14). O autor afirma que para cativar o leitor, nos dias atuais, é necessário romper com o que está exposto e fazer o processo inverso, ao invés de avançar, retroceder, buscar “as fontes distantes e quem sabe, ainda límpidas” (OLIVEIRA, 2008, p. 14). Nesse sentido, Vilela (2008) apropriou-se desse conceito e encontrou na xilogravura recurso importante de comunicação e empatia junto ao público infantil.

A xilogravura, segundo Oliveira (2008) foi, inicialmente, o meio pelo qual a reprodução das ilustrações em livros era feita. “As artes eram transferidas para a madeira ou, então, desenhadas sobre elas, para depois serem trabalhadas pelo gravador.”

(OLIVEIRA, 2008, p. 17). A poesia é tida como o gênero literário mais difícil de ser ilustrado, devido ao seu intimismo, dificultando a concretude visual. Vilela, além de fazer uso da atração que o jogo rimado e ritmado das palavras exerce sobre o público infantil e juvenil, usando o cordel, também inseriu em seu texto trechos em prosa, no caso, a novela de cavalaria na travessia de Lancelote.

Um dado relevante e que produz uma lacuna ou vazio é o fato de que o cavaleiro “...retornava de uma cavalgada solitária, após realizar façanhas memoráveis numa batalha ao sul da Bretanha.” (p.14 e 15), que faz com que o leitor imagine se durante a batalha estivera na companhia dos outros cavaleiros e, ainda, porque somente ele se dirigia ao castelo. A esse respeito Iser (1999) afirma:

Tais lugares vazios obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam. Pois a falta de informações sobre a continuação da história relaciona o leitor aos personagens, sendo que o futuro destes lhe aparece ainda incerto, o que fundamenta um horizonte vazio “em comum” e assim a possibilidade da inter-relação. (ISER, 1999, p. 140)

O texto também é permeado por figuras de linguagem, como o paradoxo “o Ocidente vivia imerso nas trevas luminosas da Idade Média” (p.14), e vocabulário culto “a feiticeira Morgana, que do cavaleiro tinha dolentes ciúmes” e “esporeou seu cavalo e foi desabridamente ao encontro da nuvem” (p.15), mas também infringe algumas regras linguísticas privilegiando a cadência rítmica do cordel observada no verso “Se chamou de Lampião” (p.12), iniciado com um pronome reflexivo.

No trajeto a ser percorrido até chegar ao castelo, Lancelote tinha que passar pelas terras onde vivia a feiticeira Morgana, conhecido como Vale do Lago Sagrado. Nesse ponto, o leitor já ativou sua memória e sabe que foi essa mesma feiticeira quem enviou o cavaleiro para as páginas do livro, dando-nos a conhecer que o comportamento dela é consequência do desejo frustrado de tê-lo junto de si. O narrador onisciente fornece dados que também poderiam ser inferidos pelo leitor por se tratar de um bravo cavaleiro da

Távola Redonda, que não teve medo do feitiço, na forma de uma densa e branca bruma, mas seguiu sem temor ao encontro da nuvem.

Na ilustração das páginas 16 e 17, é nítida a aproximação da imagem de Lancelote (em contraste com a anterior). Dessa forma, a imagem do cavaleiro e do cavalo repete-se indicando o caminho percorrido e a distância que é vencida, tendo em vista a chegada ao lugar pretendido pelo cavaleiro. Dando continuidade ao trajeto de Lancelote, o leitor identifica que se trata do cavaleiro medieval ainda por conta da cor prata que sobressai na configuração da página, cavalgando sobre a misteriosa neblina “...o levava a um obscuro portal, que rasgava o tecido do tempo e do espaço rumo ao futuro” (p.17). Ao remeter o personagem ao futuro causa um estranhamento, que requer do leitor uma reorganização, conduzindo-o à reflexão sobre o futuro ser à época de Lampião ou aos dias atuais.

O local em que se encontrava Lancelote o “...sol era tão forte que sua armadura branca de prata parecia antecipar-lhes as chamas do inferno” (p.17) permite inferir (ou não) que se trata do Nordeste, assim, a expectativa em relação ao encontro dos dois cavaleiros aumenta na medida em que este continua, mesmo assustado, cavalgando por essa paisagem desértica. O texto escrito (p.17) fornece ao leitor características desse lugar (sol forte, chamas do inferno, paisagem desértica), mostrando-se estranho tanto para o leitor quanto ao personagem Lancelote.

A apreensão do personagem em relação ao lugar em que se encontra constitui-se em uma ambiguidade e leva o leitor a repensar sobre suas características heroicas: “Em curto lapso de tempo, percebeu que a irascível feiticeira Morgana o havia lançado numa cruel armadilha.” (p.17). Nesse sentido, Iser (1999, p.178) afirma que a “negação produz lugares vazios não só no repertório de normas selecionadas, mas também na posição do leitor, uma vez que a validade cancelada de normas identificáveis estabelece uma relação entre o leitor e o que lhe é familiar.”

A curiosidade e o mistério que cercam o cavaleiro e o leitor ficam em suspenso, pois, nas páginas 18 e 19, o narrador volta-se para as aventuras de Lampião, a cor cobre sobressai nas páginas remetendo o leitor a uma reorganização mental para o universo do cangaceiro. Essa estratégia da mudança das cores utilizada por Vilela é eficaz na construção

particular das imagens que compõem a temática de cada personagem, armazenadas na expectativa de junção dos dois polos, Lampião e Lancelote, fundidos em um só:

A poucas léguas dali, o bando de Lampião descansa de longa e árdua viagem, escondido, no Raso da Catarina, ao fim de uma tensa batalha com os macacos, a polícia, nas proximidades da cidade de Mossoró. (VILELA, 2008, p.19)

A indagação do leitor, sobre o provável local a que Lancelote chegara, encontra resposta nas primeiras informações do narrador: “A poucas léguas dali, o bando de Lampião descansava...” (VILELA, 2008, p.19). Acrescem-se a esse fato, outros dados de suma importância, pois indicam que os cangaceiros se encontram no Raso da Catarina, nas proximidades de Mossoró (Rio Grande do Norte) e que se preparam para a comemoração de uma vitória, advinda de uma batalha com os macacos, denominação dada, pelos cangaceiros, aos policiais do Nordeste Brasileiro, porque, de acordo com Vainsencher (2008), saíam pulando quando avistavam os cangaceiros. O leitor é levado a refletir sobre os fatos históricos que compõem a trajetória de Lampião e seu bando.

O leitor é levado a refletir sobre tais atitudes pois seu conhecimento de mundo inclui dados sobre a prática e postura policial, visto que a ilustração das páginas 18 e 19 mantém seu foco nas pernas dos cangaceiros, armas e munições, violão, garrações de bebidas, gravetos para a fogueira e vegetação própria da caatinga – movimento que denota a preparação da comemoração da vitória.

A expectativa da festa anunciada não se concretiza às páginas seguintes, pois o narrador coloca em destaque (p.20 e 21), a figura solitária de Lampião, desgarrando-se de seu bando. A atitude que o cangaceiro toma em relação ao seu bando constitui-se em uma lacuna ou espaço vazio, pois “...cansado e com sede, montou num jegue e se desgarrou do bando para buscar água. Queria ficar só” (VILELA, 2008, p.21). O leitor pode imaginar, por exemplo, se ele estaria mesmo com sede ou se seria apenas necessidade de ficar sozinho, uma pausa para reflexão, motivada pela ativação da memória ao fato que o compeliu a tornar-se um cangaceiro.

De posse de sua espingarda e de sua pistola automática de grande calibre, parabélum, dos quais não se separava, o cangaceiro temia ser surpreendido por algum policial que almejava capturá-lo com vista à recompensa que era oferecida por ele. A menção ao parabélum também se torna algo significativo na construção do texto, pois não se trata de uma arma convencional. Vilela procurou ser fiel aos dados que permeiam a história de Lampião, visto que na programação do *Tributo a Virgulino*, em Serra Talhada, foi aberta uma salva de tiros dos Bacamarteiros do Vale do Pajeú, justificada pelo fato de ele ter modificado um fuzil, possibilitando-o atirar mais rápido.

3.3.6 O prata e o cobre juntos: o encontro

Escutando ao longe um galope, que o leitor pode inferir três possibilidades, sendo: Lancelote, os policiais ou o bando; Lampião engatilha a arma e se esconde “numa moita, já fazendo pontaria” (p.21). O narrador se antecipa na explicação de que tal postura não fora gerada pelo medo, para não descaracterizá-lo, enquanto bandido ou herói, mas, sim, “porque sua alma sentiu que alguma coisa estranha acontecia” (p. 21). O texto escrito acrescenta dados que não são colocados em foco pela ilustração. Esta, com poucos traços e predomínio da cor cobre, evidencia a vastidão do espaço deserto e a figura solitária de Lampião em seu jegue, distanciando-se de seus companheiros.

A seleção de poucos elementos que compõem a imagem mostra-se adequada ao seu fim: a solidão do personagem e o consequente convite à reflexão que atinge tanto o personagem quanto o leitor. Esse breve momento é interrompido, entretanto, pelo texto que anuncia o surgimento de algo estranho. Similar às páginas anteriores, Vilela cria uma imagem e suscita uma outra, aguçando a curiosidade do leitor, que é levado a virar a página, ávido pela continuidade da história.

Ao circunspecto Lampião sucede um outro, desconfiado, destemido e pronto para enfrentar o perigo que se avizinha de forma assustadora. É a partir do encontro dessas duas figuras lendárias que Vilela registra em uma mesma ilustração, a presença do prata e do cobre, símbolos do cavaleiro medieval e do cangaceiro nordestino.

Assim, na parte superior das páginas seguintes 22 e 23, destacam-se a cor prata e uma esfera branca, na qual se encontra Lancelote e, no canto inferior de uma delas, o cobre prevalece na indumentária de Lampião:



Figura 14: Ilustração de Lampião & Lancelote: o encontro de Lampião e Lancelote
Fonte: VILELA (2008, p.22 e 23)

Para Oliveira (2008, p.27), a ilustração é uma sugestão de mais de um sentido, “um mosaico onde faltam algumas peças, e são justamente essas ausências que preenchemos com as nossas imagens.” Segundo o teórico, a origem das imagens podem vir de um passado recente ou longínquo ou, apenas, das experiências íntimas de cada um. O objeto de interesse na ilustração não é, portanto, aquilo que o ilustrador fez, mas aquilo que se supõe estar vendo, ou seja, o que não foi ilustrado, mas sugerido.

A figura de Lancelote que parece emergir da lua sugere uma aparição fantasmagórica e, ao mesmo tempo, destemida, que avança em busca de seu objetivo. Já, Lampião, ao pé da página e sem revelar o rosto para o leitor, denota uma atitude de precaução, considerando-se o modo como está posicionado e a maneira como empunha a arma.

A presença das rimas, mesmo nos trechos escritos em prosa, cativa o leitor envolvendo-o cada vez mais na leitura do texto. Tal fato pode ser percebido em toda a obra, inclusive no momento em que, após ter avistado Lancelote vindo em sua direção, em

galope acelerado, e por conta da armadura reluzente e do cavalo branco, Lampião pensou tratar-se de uma assombração e manteve a seguinte postura:

Mas o valente Lampião não sabia o que era medo, cabra que cai nessa vida dorme nunca e acorda cedo, daquilo que não se sabe a sorte faz arremedo, da sombra de um cavaleiro nunca se teme o segredo, saiu montado no jegue e foi apontando o dedo, sua voz rasgou o ar e fez tremer o arvoredado: (VILELA, 2008, p. 22)

As rimas entre medo/cedo/arremedo/segredo/dedo e arvoredado, tão evidentes nesse trecho, constituem-se num dos recursos estilísticos utilizados pelo autor na construção do texto e, nesse caso, especificamente, servem para expressar a expectativa de Lampião em relação ao desconhecido.

Retomando os versos de cordel, às páginas 24 e 25, no encontro tão esperado entre Lampião e Lancelote, aquele se dirige a este de maneira autoritária, ordenando que pare com seu galope com o dedo apontado em sua direção. Para o cangaceiro tratava-se de um “Fantasma de metal/ Encarnação do demônio/ Grande embaixador do mal” (p. 25). Mesmo com essa visão em relação a Lancelote, ele afirma: “Logo se vê que fugiu/ De um século medieval” (p. 25). A partir dessa constatação, o leitor é impelido a refletir sobre o conhecimento histórico do cangaceiro, como meio de justificar sua coerente observação.

Enquanto Lampião se investia de altivez em relação ao desconhecido que se materializava a sua frente, Lancelote fora “desperto da estranheza daquele mundo pela voz áspera de Lampião” (p.25). O cavaleiro freou seu cavalo para não atropelar o cangaceiro que se encontrava muito próximo dele. Aqui fica claro que ele não cessou o galope para obedecer a uma ordem do outro, mas sim para não atingi-lo, visto que era a primeira pessoa que encontrava após se embrenhar na nuvem provocada pelo feitiço de Morgana. Além disso ele era um cavaleiro da Távola Redonda, subordinado apenas ao seu rei. Quanto à ilustração das páginas 24 e 25, há o predomínio da cor cobre (fundo da página) e a imagem de um Lancelote quase caindo de seu cavalo, sofrendo as investidas de Lampião, que mantém o dedo indicador apontado para ele. Da figura do cangaceiro só aparecem parte de seu braço e do jegue, mas suas falas são grafadas em letras grandes em contraste com as referências do narrador às reações de Lancelote, denotando a supremacia do cangaceiro.

3.3.7 Desafio no sertão: preliminares do embate

O diálogo que se segue (p.26) é retomado por Lancelote, que pergunta aos berros quem é aquele que está no seu caminho. Partindo do fato de que estavam muito próximos um do outro, a alteração da voz se torna desnecessária, mas nesse ponto o cavaleiro já se refez de sua postura de herói, tanto que diz: “Não empesteie o meu ar/ Saia que eu quero passar/ E respeite o cavaleiro” (p.26).

O cangaceiro tem seus pensamentos revelados pelo narrador e não se intimida em relação à postura de seu oponente, ao contrário, munido de certo sarcasmo, sorri de lado e analisa-o, imaginando quem será aquele que mesmo não sabendo nada do local onde estava, chegava ordenando. Lampião não deixa de reconhecer que se trata de um “homem invocado” (p.26). Apesar de não aparecerem indicações geográficas detalhadas, elas poderão ser formadas mentalmente pelo leitor em sua consciência. Iser (1996) afirma que durante a leitura estas imagens vão se enriquecendo gradativamente e que no processo de formação das representações, como pano de fundo encontram-se as vivências do leitor, pois só assim as imagens construídas se identificam com os cenários representados, real ou idealizadamente, criando um espaço de atuação do leitor.

Apesar de haver em todo tempo um equilíbrio entre os personagens, similar ao texto e à ilustração das páginas 24 e 25, o leitor é impelido a reconhecer, também, nessa parte da história, a vantagem de Lampião sobre Lancelote, pois este se encontrava em terreno desconhecido, inclusive trajando roupas inapropriadas ao clima quente, enquanto que aquele, por estar familiarizado com o local, sente-se confortável em afrontá-lo:

“Ó donzelinho enfeitado
Todo coberto de ferro
Você nem sabe quem sou
E já vai me dando um berro
Se eu quiser te mato agora
Neste chão eu te enterro”
(VILELA, 2008, p.27)

Além de estar no meio da página, na fala de Lampião, as letras encontram-se em fonte maior em relação às outras impressas no corpo da obra, alinhadas à direita, como para justificar a posição de destaque em que se encontra. Nota-se também a presença notadamente marcada do humor, o que contribui positivamente na sua composição. Além de ridicularizar o cavaleiro chamando-o de ‘donzelinho enfeitado’, o cangaceiro inquire-o a respeito de saber a quem está se dirigindo. Para o leitor cabe lembrar que se trata de alguém temido no Nordeste, para cuja captura é oferecido até recompensa. A ilustração criada a partir do embate, somada à disposição gráfica dos versos, nos quais há uma gradação de tamanho da fonte (maior para Lampião e menor para Lancelote), atesta sobremaneira que não há texto autônomo de um lado e ilustração do outro.

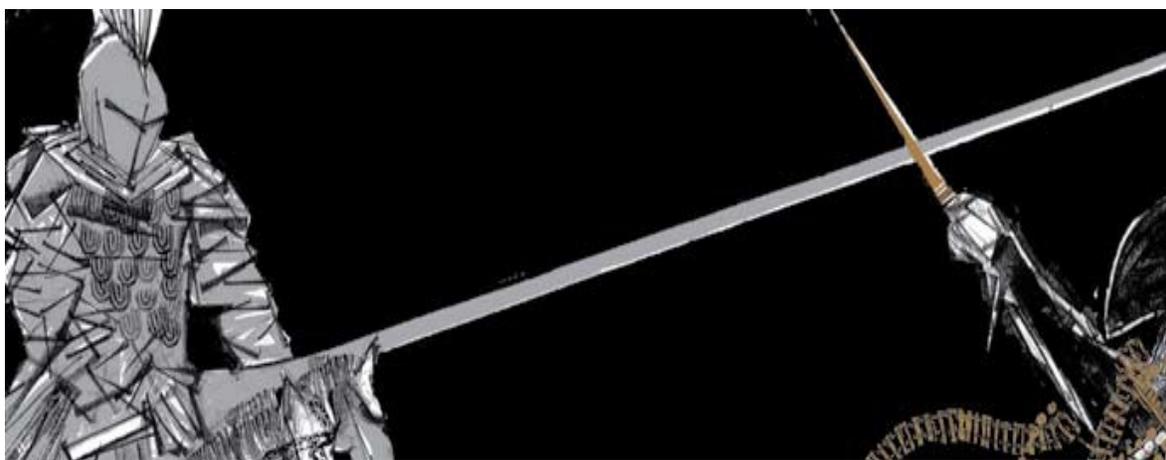


Figura 15: Ilustração de Lampião & Lancelote: preliminares do embate
Fonte: VILELA (2008, p.26 e 27)

O trabalho de vários artistas, ilustradores famosos, de acordo com Oliveira (2008), encantou gerações porque as imagens que criaram produziam uma espécie de imantação mágica que se ligavam, diretamente, aos olhos e à emoção do pequeno leitor. Para o teórico “uma das funções primordiais da ilustração é criar a memória afetiva e feliz da criança. A história da ilustração está repleta desses artistas, magos da imagem que transcenderam as palavras e o tempo” (OLIVEIRA, 2008, p. 44). As ilustrações de Vilela produzem não só no leitor infanto-juvenil, mas também no adulto esse encantamento. As imagens criadas por

ele saltam das páginas e parecem ter vida própria, produzindo um efeito mágico que transpõe o leitor às páginas do livro.

A atitude que o cavaleiro tem após a afronta do cangaceiro provoca um estranhamento no leitor, pois ao invés de atacar como sugere os versos: “Como se preparando/ Deu um pulo do cavalo/ E a espada foi tirando” (p.29), ele se utiliza do mesmo artifício do cangaceiro e o tão esperado combate acontece, mas no plano verbal. A lacuna ou espaço vazio se constitui no momento em que o leitor reflete que tal atitude faz parte de uma estratégia para conhecer o adversário e aumentar as chances de vitória sobre ele.

Dessa forma, Lancelote, em seu discurso, chama-o de anão, o que sugere ser consideravelmente mais alto, além disso, questiona se a roupa dele de couro é de vaca ou de bisão, numa alusão de que a sua armadura é mais sofisticada e adequada ao embate. Em relação ao “ar caipira e tacanho/ Mais este chapéu estranho/ Que lembra Napoleão” (p.29), coloca-se num patamar superior ao reconhecer que o adversário não possui a altivez de um cavaleiro.

Para Iser (1996), o significado profundo do texto exige uma participação ativa do receptor para decifrar o não dito, as entrelinhas. Na obra em análise, a concretização das ambiguidades parece formar-se em uma dessas estratégias que requer uma intensa interação texto-leitor, na qual o leitor constrói o sentido do texto ao constituí-lo, assim:

Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. [...] temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estrutura do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim a medida que afetam o leitor. (ISER, 1996, p. 41)

É comum encontrar nos estudos referentes a Lampião o apreço que este possuía por Napoleão Bonaparte, pois desenhava e confeccionava roupas inspiradas nele. Demonstrar isso na obra constata o trabalho de pesquisa que o artista realizou na composição do texto. Vilela afirma em entrevista (2006) que Lampião é um personagem que tem um grande arraigo e popularidade, sendo culto e bárbaro ao mesmo tempo. Admira Napoleão

Bonaparte, lê sobre Alexandre Magno, usa perfumes franceses, toca bem o acordeão, canta e compõe música. O autor acredita que por ser um homem rude e sanguinário que ama a literatura e arte, Lancelote deveria fazer parte de seu imaginário.

O diálogo constitui-se em um desafio verbal, característico da literatura de cordel, no qual cada oponente responde a partir da fala de quem o antecedeu. Entretanto, apesar de manter essa proximidade com o universo das produções cordelísticas, Vilela não se apropria nesses trechos da métrica característica para eles, a décima, mas se utiliza da sextilha para as falas de Lampião e da setilha para Lancelote. A estudiosa Meyer (1980) afirma que é a décima, estrofe de dez versos, com sistema de rima ABBAACDDC, a forma característica da peleja ou desafio. O verso em décima com dez sílabas é o preferido, ao invés das redondilhas, porque os ânimos aflorados na cantoria necessitam de mais palavras para dar vazão aos sentimentos.

O “cabra do sertão” rebate as afrontas do cavaleiro alegando que a roupa de couro era adequada para adentrar na caatinga, pois os espinhos das plantas que compõem esse tipo de vegetação não chegavam até sua pele, além de lhe dar mobilidade para se desviar das balas: “E se atiram eu me desvio/ Das balas com formosura” (p.29).

O cangaceiro deixa transparecer, através de sua fala, que muitas vezes é atacado, mas se desvia das balas com elegância. Sabendo a velocidade com que as balas atingem seu alvo, tal dado se constitui num vazão. Há registros curiosos sobre este fato que envolve a figura de Lampião, que afirmam ter sido ele baleado nove vezes, sobreviveu a todas, sem contar com qualquer tipo de assistência médica formal, somente ervas medicinais e rezas dos curandeiros, que nem sempre funcionavam. De acordo com Vainsencher (2008), por conta de um ferimento em seu pé, Virgulino ficou condenado a mancar para o resto da vida.

O autor conduz o diálogo novamente para o humor, enquanto elemento que auxilia na composição do texto e envolve o leitor. Na fala de Lampião temos:

Mas agora eu te pergunto
Sobre este monte de lata
Cobrindo todo teu corpo
Que armadura mais barata

Cem tiros eu te transformo
Num ralador de batata (VILELA, 2008, p. 29)

As ilustrações das páginas 28 e 29 compõem juntas um todo significativo, pois apresentam o cavaleiro saltando do cavalo em uma extremidade e na outra apenas as espingardas dos cangaceiros. A trajetória das balas preenche todo o espaço restante das páginas, inclusive perpassando a armadura de Lancelote, permitindo visualizar o exposto no diálogo.

Passados os ataques pessoais, Lancelote instiga Lampião a sair de onde está montado, mas alega ser algo difícil, porque ele, enquanto cavaleiro, possui cavalo puro-sangue e o cangaceiro um “jegue orelhudo que ainda não parece em bom estado” (p.31). O cangaceiro alega que seu “burrinho é sabidão” (p.31), e ainda “Fica dez dias sem água/ Puro-sangue agüenta não” (p.31). As falas se aproximam do universo do leitor infanto-juvenil, pois lembram disputas entre amigos ou irmãos em ter algo melhor que o outro. Na ilustração das páginas 30 e 31 a ênfase nos animais é evidente, assim como o destaque para o cavalo de Lancelote, que aparece numa das páginas com as patas dianteiras levantadas, em sinal de altivez, corroborando a fala de seu dono. O cobre da vegetação nordestina aparece como pano de fundo e realça ainda mais as cores branco e prata do cavalo. O jegue de Lampião aparece apenas no canto inferior da outra página, em posição de combate, com o dono no lombo, denotando inferioridade.

Cansado de tanta conversa, é de Lampião a iniciativa de parar e partir para o ataque. Nesse momento cria um espaço para reflexão pois ele pede ao outro que venha enfrentá-lo, sendo que ele mesmo poderia ter feito isso. De posse do mosquetão, pequeno fuzil, na mão, a luta também seria desigual, pois seu bando todo surge, em seguida, para auxiliá-lo.

Vendo que se encontrava em franca desvantagem, Lancelote pediu ajuda sem nem pensar, e novamente a magia aparece, agora como auxiliadora na resolução do impasse: “Invocou o velho Merlin/ O feiticeiro ali chegou/ E a corte do Rei Arthur/ Feito um bando de urubus/ Na caatinga aterrissou” (p.33). O feiticeiro Merlin aparece na obra como uma mediação do bem, contrapondo-se à mística Morgana. A ilustração que acompanha a chegada dos companheiros de Lancelote ao sertão (p.32 e 33) apresenta, de um lado,

cangaceiros armados em posição de combate e de outro, cavaleiros armados em posição de guerra. O fundo branco destaca os versos como se fossem parte do armamento bélico, a própria munição das armas ou ponta das lanças. O equilíbrio entre os dois oponentes é retratado na ilustração.

3.3.8 Cavaleiros medievais X cangaceiros nordestinos: o embate

A batalha é iniciada a partir da ordem de Lampião para que seus homens ataquem. Algumas expressões e vocábulos populares como “jogar a toalha”, para referir-se a não desistir e nem se deixar vencer, e “boizim”, para boi, semelhante a quem morreria constituem-se em elementos caracterizadores que auxiliam na composição da fala do cangaceiro. O trocadilho utilizado por ele “Estes guerreiros de palha” (p.34) constitui-se numa lacuna ou espaço vazio, levando o leitor a imaginar o porquê do termo “palha” e não “lata”.

Para descrever a guerra, o autor utiliza algumas figuras de linguagem, enriquecendo as imagens que serão formadas durante a leitura, como “O silêncio da tragédia/ Descortinou o pavor” (p.35), na qual a sinestesia e o eufemismo se fazem presentes criando imagens de guerra a partir dos sons provocados pela aliteração da consoante r presente nos versos: “Só se ouvia o resfôlego/ Dos cavalos e o rumor/ das armas desembainhadas/ Prenunciando o horror” (p.35). A disposição gráfica dos versos na página, também corroboram com o sentido de desordem provocado pela guerra, pois se encontram em diferentes formatações de paragrafação. Na ilustração das páginas 34 e 35, há o predomínio de imagens significativas das duas culturas: espingardas, lanças, espadas, elmos e chapéus de couro e pouco espaço para as palavras expressando o combate que se instaurou.

Assim, “Cavaleiros da Europa/ Contra cabras do sertão” (p.36) num embate acirrado que se constitui numa lacuna ou vazio porque vai além da luta entre os personagens Lampião e Lancelote, englobando suas histórias, época e culturas: “Guerreavam dois Impérios” (p.36), dois mundos distintos, unidos pela magia e separados pelas suas peculiaridades. De acordo com Iser (1999), os espaços vazios são os que

originam a comunicação no processo de leitura, em elos fundamentais entre texto e leitor, permitindo que este participe da realização dos acontecimentos do texto.

A enumeração também se constitui num recurso estilístico na composição do texto, Vilela (2008) cria imagens a partir dos versos: “Era Lança flecha espada/ Espingarda e facão” (p.36), nos quais a partir dos objetos bélicos utilizados por cada personagem tem-se uma visão do confronto entre ambos. Nesse ponto do embate as páginas se abrem (1m e 40cm), mostrando as imagens do encontro bélico. Quando fechadas, o leitor visualiza os túmulos e o trabalho dos coveiros.

O tema da morte é abordado na obra, pois, tratando-se de uma guerra, seria supostamente complicado não adentrar este terreno. Pela maneira como o autor conduz o texto e também a ilustração, pode-se perceber indícios de que a morte em algum momento se fará presente, mas não como mera consequência dos fatos e sim como um divisor de águas, justificada pelos versos: “Quando a Morte ali chegou/ O combate ficou sério” (p.36). O autor personifica até uma planta típica do local: “Os cactos encolheram-se” (p.36), em indignação ou medo ante o horror da guerra que ali se manifestava. A ilustração de Vilela denota a confusão da guerra. Uma mistura chocante de braços, pernas e armas em imagens sobrepostas, nas quais não se consegue identificar cavaleiros ou cangaceiros. A emoção provocada por sua ilustração torna-se pano de fundo para o envolvimento afetivo com a obra, ora feliz, ora com certo pesar.

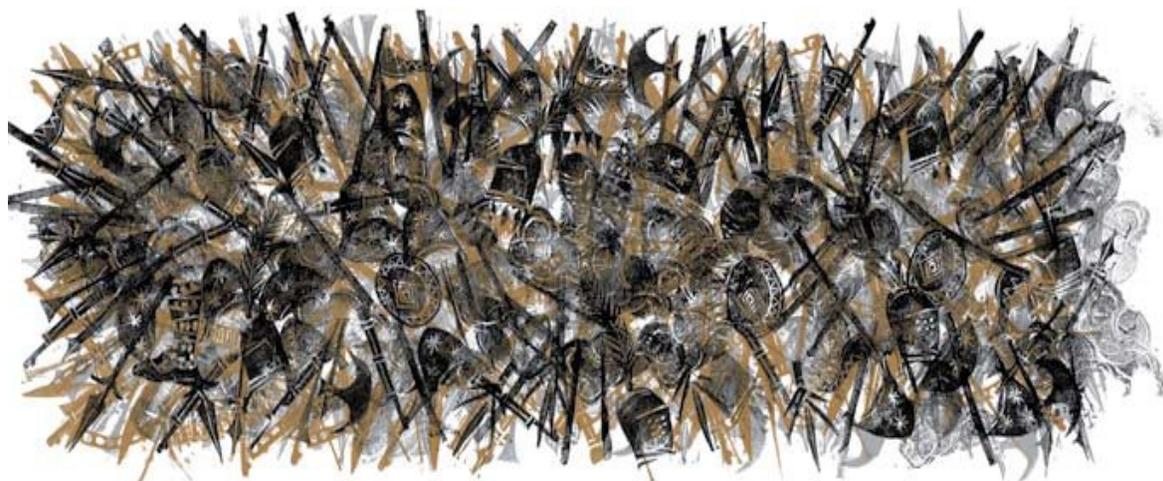


Figura 16: Ilustração de Lampião & Lancelote: o embate

Fonte: VILELA (2008, p. 36)

De acordo com Renato Alarcão (2008), no artigo *As diferentes técnicas de ilustração*, a impressão feita a partir de matrizes de madeira entalhada, a xilogravura, e a impressão a partir de chapas de cobre foram, por mais de 400 anos, envoltas por técnicas que impunham uma série de limitações à criação das ilustrações. “Desde o primeiro momento, o ilustrador viu-se obrigado a simplificar seu traço para atender a um processo com o qual só se podiam reproduzir desenhos lineares em preto e branco.” (ALARCÃO, 2008, p.66).

Como já visto, Vilela trouxe para sua obra técnicas dos primórdios da ilustração, mas não somente por querer cativar o seu leitor “inovando” com o antigo que lhe é desconhecido, mas também porque é a xilogravura a técnica até hoje utilizada para ilustrar os folhetos, que, partindo dessa premissa, também é pouco conhecido pelo jovem leitor. Na verdade, o autor foi muito bem sucedido em seu intento ao unir texto (cordel)/ ilustração (xilogravura), pois “dada a importância desse objeto-livro onde a história adormecida aguarda o leitor para acontecer, quanto mais integradas trabalharem suas partes dentro da obra, melhor se dará sua fruição.” (MORAES, 2008, p. 58)

Certamente que as iluminuras medievais, desenhos que adornavam os livros da Idade Média, somado às pinturas renascentistas serviram de inspiração ao trabalho de Vilela, mas a base da ilustração foi a xilogravura. Já o dinamismo das ilustrações obteve com o uso de matrizes móveis e independentes, feitas em borracha plástica, que funcionam como carimbo.

Normalmente um herói recebe honras por seus feitos também no momento em que parte desse mundo, o fato de, nos versos: “E os coveiros já cavavam/ As valas nos cemitérios” (p.36), mencionar que morriam e, em seguida, eram enterrados, a identidade pessoal de cada um perde o sentido. O emprego das palavras coveiros, valas e cemitérios, denotam uma grande quantidade de mortos, sem especificação de qual era em maior número, cangaceiros ou cavaleiros.

Descrevendo que cabeças eram cortadas, Lancelote com apenas um golpe de sua lança, atingindo quatro de uma vez e Lampião atirando sem medir as consequências,

constituem-se em imagens violentas, assumidas pelo próprio narrador como tal, ao descrever os fatos e dando um novo rumo para a história:

Com toda essa violência
A poeira foi subindo
Era soco era paulada
Que os homens iam sentindo
Com aquela fumaceira
Todo mundo foi sumindo (VILELA, 2008, p.37)

A poeira causada pela luta entre cavaleiros e cangaceiros no sertão, impedindo-os de enxergar quem os golpeava, pressupõe que não era possível saber se o atingido era amigo ou inimigo, cria uma expectativa no leitor de que algo inesperado vai acontecer, pela associação dessa poeira com a nuvem que transpôs o cavaleiro para as páginas do livro. Os dois últimos versos confirmam que a poeira saindo do chão e alcançando os ares, como uma fumaça, fazia desaparecer a todos. A lacuna ou vazio que se instaura nesse ponto é que não explica como isso foi possível ou para onde foram.

3.3.9 Pode haver riso em meio à guerra?

Conversando com seu leitor, o narrador faz o seguinte questionamento: “Mas como é que uma guerra/ Podia ser engraçada?” (p. 38). Isso acontece porque em meio à fumaça que havia sido instaurada sobre os oponentes “se ouviu uma risada” (p. 38). O questionamento que se faz a partir daí é quem teria rido numa situação tão caótica ou, como uma única risada poderia fazer com que homens tão determinados parassem de lutar para se permitirem rir. Nesse ponto da história ocorre uma ruptura de horizonte de expectativas. À página anterior falava-se sobre guerra e mortes e, de repente, a imagem de horror se desfaz com uma risada, rompendo com a expectativa que o leitor criara até então. De acordo com Iser (1999), a perspectiva interna do texto possui uma estrutura de tema e horizonte, através da qual o vazio se desloca. Desse modo, o ponto de vista do leitor se movimenta delimitado pela alternância entre tema e horizonte. Nesse movimento, a posição ainda não tematizada, no caso, a passagem da guerra para o riso, se torna um vazio (tema potencial), que se

desloca e ganha o caráter de horizonte. O deslocamento do vazio, segundo Iser (1999), através da estrutura de tema e horizonte implica um deslocamento do ponto de vista do leitor, assegurando, por esta via, a dinâmica interação que se estabelece entre texto e leitor, durante a leitura.

Nesse ponto, a sensibilidade do autor toma conta das páginas do livro e além de romper com as expectativas que o leitor criara até então, permite que ele se envolva mais com a obra para desvendar esse mistério, pois o próprio narrador faz esse convite ao leitor ao lançar-lhe uma pergunta, mostrando-se, também, confuso com esse fato.

Assumindo que tudo estava muito estranho, “quando a poeira baixou” (p. 38), a postura do narrador constitui-se, por si só, em uma estratégia na composição do texto para aproximar o leitor, enquanto velho amigo ou parceiro, ao qual permite partilhar de uma mesma opinião.

Novamente o humor se faz presente na construção das imagens sugeridas pelos versos: “Lampião numa armadura/ Que não tinha seu tamanho/ E Lancelote trajava/ Um uniforme tacanho” (p. 38). A troca das vestimentas entre cangaceiro e cavaleiro causa humor porque ambos diferem no tamanho, o primeiro é menor que o segundo. A questão acerca de como esta troca aconteceu não é esclarecida para o leitor, mas a aproximação entre as personagens em decorrência disto, sugere uma possível trégua entre eles.

O mesmo personagem que deu o passo decisivo para que a guerra começasse, também pôs nela um fim. Ao perceber o ‘ridículo’ de seus papéis, ainda mais agora com as roupas trocadas, é de Lampião a iniciativa de mudar de postura e chama aquele que fora seu oponente, Lancelote, de irmão, convidando-o para cantar enquanto toca sanfona.

Essa nova postura adotada pelos personagens indica a passagem do embate (guerra) para uma outra “luta”, na qual os gritos foram substituídos por gargalhadas. A troca de vestimentas, enquanto ápice de uma cena hilária, e o fato da poeira ter baixado podem ser compreendidos como o término da luta. Nesse sentido, a presença do instrumento musical pode ser justificada pela mudança gradativa do cenário bélico por outro, onde impera o riso e a música:

Lampião sacou a sanfona

E



bateu o pé no chão

“A batalha agora é outra”
Bradou o Rei do Sertão
“Vamos cantar Lancelote
Você agora é meu irmão” (VILELA, 2008, p.38)

Ao dizer que a batalha mudou, é outra, pode-se inferir que se trata do duelo musical disputado pelos repentistas. A música entoada aparece nas páginas do livro grafada em fonte maior do que as outras já impressas, num intuito de evidenciar que a voz estava mais alta neste momento, acompanhada sugestivamente de uma ilustração de Lampião tocando a sanfona e vestido com a armadura de Lancelote e o chapéu de cangaceiro.

Figura 17: Ilustração de Lampião & Lancelote: a troca
Fonte: VILELA (2008, p. 39)

A canção entoada por Lampião fez parte da trilha sonora do filme escrito e dirigido por Lima Barreto, com diálogos de Rachel de Queiroz, *O Cangaceiro*, de 1953, que foi um dos maiores sucessos do cinema brasileiro. O filme sobre a vida de Lampião ganhou o primeiro prêmio no Festival de Cannes de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora com a música *Oiê muiê rendeira*, interpretada por Vanja Orico. O sucesso em Cannes levou o filme para mais de 80 países e ele foi vendido para a Columbia Pictures, sendo que só na França ficou 5 anos em cartaz. Vilela (2008) preocupou-se em retratar na

obra componentes verídicos sobre a composição dos personagens, detalhes que fazem parte do contexto histórico.

3.3.10 A comunhão entre dois universos distintos

Acabada a guerra e instaurada a paz, voltam à cena as figuras femininas, parceiras de dança de seus companheiros, a primeira a chegar é Maria Bonita: “Toda vestida de chita/ E abraça o cavaleiro/ Que dança sem fazer fita” (p.40). O tecido de algodão que compõe seu traje, chita, tipo de pano barato e caracterizado por grandes e coloridas estampas, provavelmente não faz parte do ideário do jovem leitor.

Pela postura que Maria Bonita adotou de abraçar o cavaleiro para a dança, suscita a reflexão que realmente não havia nenhuma animosidade entre cavaleiro e cangaceiro, pois tal atitude seria inadmissível, a mulher de um cangaceiro dançar ou ter qualquer tipo de contato com um desafeto seu. A expressão ‘sem fazer fita’ pode significar que Lancelote aceitou o convite prontamente, sem pestanejar, sua atitude também revela a superação do conflito que existia entre ele e Lampião.

A paixão do cavaleiro, Guinevere, chega em seguida e dança com Lampião: “Dois xaxados um xote/ Reinventavam as danças/ Arrasta-pé ia no trote” (p. 41). O tipo de dança pode causar um estranhamento no leitor porque o xaxado é uma dança de origem pernambucana, restrita aos homens e eles dançaram dois xaxados juntos. Já o xote é uma dança e música de salão comum em bailes populares do Nordeste ao som de sanfonas. O último, arrasta-pé no trote, mistura uma fala popular com um tipo de passo que imita o trote do cavalo, sem maiores explicações, o que nos leva a inferir, justificado pela posição aleatória dos versos na página, é que essa dança de parceiros trocados, acostumados a ritmos diferentes, tornou-se algo muito peculiar. Eles realmente inventaram uma nova dança. É atribuída a Lampião e seu bando a criação do xaxado.



Figura 18: Ilustração de Lampião & Lancelote: música e dança
Fonte: VILELA (2008, p. 41)

A adequação da ilustração (p.40 e 41) com o assunto abordado pode ser observada na disposição dos versos imitando o movimento do bailado; os resquícios da batalha dispostos na parte inferior da página são suplantados pela marcação rítmica dos pés de cangaceiros, cavaleiros e mulheres que ocupam a parte superior da ilustração.

Contente com seu desempenho, Lampião “arriscou dançar *gavotte*/ Pisou o pé de Guinevere/ Quase deu nela um capote” (p. 42). Como, dificilmente, o leitor jovem saberia o significado de ‘*gavotte*’, o glossário constitui-se numa ferramenta importante, pois o define como “dança popular francesa dos séculos XVII e XVIII, e de ritmo binário” (p. 50). Esse tipo de dança requer certa agilidade de seus parceiros e, por não estar familiarizado com ele o cangaceiro quase derruba sua parceira, criando mais uma imagem que privilegia o humor. Ainda sentindo-se medieval, o cangaceiro “Até que não se saiu mal/ Misturou *estampie* com xote” (p. 42). Aqui, a aproximação entre o universo dos dois personagens pode ser percebida, mais uma vez, o ‘cabra’ do sertão incorporando características medievais.

A mistura entre a música de salão ao som de sanfona, com instrumentos medievais acompanhado de artistas cantando e recitando poesia, conhecido como jograis ou *estampie*, denota a realidade amistosa na qual cavaleiros e cangaceiros se encontravam, a ponto de termos o primeiro tocando sanfona e o segundo violino: “Percival toca sanfona/ E Corisco

violino” (p. 42). Nesse ponto há uma fusão: a mistura de culturas, de ritmos, de instrumentos tão diferentes, com o intuito de harmonia, de aceitação do outro.

A comunhão e alegria entre os personagens é certa e revela-se para o leitor durante a leitura: “Maria Bonita requebra/ De sapato bico fino/ Lancelote rodopia/ Lampião vira menino” (p. 42). O último verso, no entanto, leva-nos a refletir sobre Lampião que esquece as guerras e volta a ser criança, “menino”, em um tempo em que era feliz, sem, ainda, as conseqüências de uma vida voltada ao cangaço.

A ilustração que segue (p.42 e 43) dá continuidade à imagem da festa exposta na ilustração anterior (p. 40 e 41), tal a conexão entre imagem X imagem e imagem X texto. De acordo com Oliveira (2008):

As imagens funcionam como movediças partituras de música, algo para ser tocado e interpretado pela nossa sensibilidade – muito longe das intenções do autor. [...] As imagens estão muito além de suas representações, de seus processos narrativos e descritivos – elas são dotadas de vida e inteligência próprias. (OLIVEIRA, 2008, p. 27)



Figura 19: Ilustração de Lampião & Lancelote: a festa
Fonte: VILELA (2008, p. 43)

3.3.11 Cordel da magia europeia com a ginga brasileira

Quando a magia retorna a cena, serve para “terminar essa anarquia/ da festa de Lampião” (p. 44). A feiticeira Morgana que havia criado toda a confusão mandando Lancelote para o nordeste brasileiro é a mesma que acaba com o encontro entre o cavaleiro e Lampião. Nos versos: “Ao enviar Lancelote/ para passear no sertão” (p.44) a reflexão sustentada por eles é a de que a feiticeira não previa o encontro daquele com um cangaceiro do sertão. Mandando-o ‘passear’, deixa subtendido que ela não previra que ele pudesse correr risco de vida, ou ainda, que encontraria alguém à sua altura em um possível confronto, pois se tratava de um cavaleiro da Távola Redonda, acostumado ao mais duro embate . O fato de encontrar-se divertindo-se em uma festa, conseqüentemente não agradou Morgana. A magia aparece, portanto, como fator determinante em pontos estratégicos da obra: começo, meio e fim. A feiticeira, então, tomou a seguinte atitude:

De um velho mandacaru
Tirou do miolo um cordel
Invocou o Santo Nás
Que movimentou o Céu
Abriu um oco no centro
E pôs todo mundo dentro
Destas folhas de papel (VILELA, 2008, p.45)

As cenas que se apresentam como velho mandacaru e cordel fazem alusão diretamente ao sertão nordestino e sendo a própria Morgana a realizar o feitiço, a inferência que se faz é a de que ela estava em solo brasileiro. Outro detalhe importante é que o mandacaru é uma espécie de cacto, que possui água em seu interior e é em seu miolo que Morgana tirou um cordel. Um ponto que leva à reflexão, e não traz maiores esclarecimentos, é que a feiticeira precisou invocar o ‘Santo Nás’, ao qual não há nenhuma referência, provocando um estranhamento no leitor. A ilustração das páginas 44 e 45 são quase que totalmente preenchidas pelas imagens de mandacarus, vegetação da qual foi tirado o cordel, exceto pelo que parece ser parte de uma vestimenta no canto direito da página 45.

Para Faleiros (2007, p. 3), “o livro se encerra com um último lance maravilhoso. Em uma atitude metatextual, Vilela encanta as páginas do próprio livro.” A penúltima

ilustração que encerra a obra também é belíssima: um cavalo branco, no qual possivelmente Lampião está montado, como sugerem os versos finais e a roupa com detalhes em cobre e, preso a sela, encontra-se um exemplar do livro. O cavalo branco de Lancelote com Lampião denota mais uma vez a comunhão que se instaurou sobre ambos.

No término da obra, o narrador aponta que “Foi assim que aconteceu/ Esta alucinante história/ Lampião guardou o livro/ Que tinha toda a memória” (p. 46). Em relação a “guardar o livro” vale ressaltar que a obra em estudo, pela quantidade de páginas é um romance de luta que se passa em um reino encantado, de acordo com a classificação proposta por Sousa (1976) e corroborada pelo fato de Maxado (1980) afirmar que um mesmo romance pode estar enquadrado em mais de uma classificação.

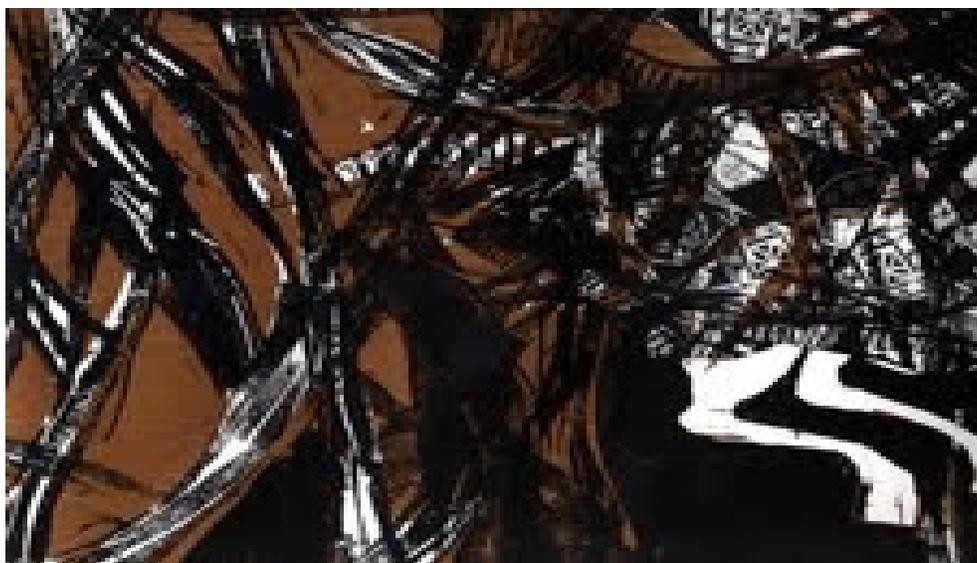


Figura 20: Ilustração de Lampião & Lancelote: a glória do cordel
Fonte: VILELA (2008, p. 47)

Afirmando que “Das muitas acontecências/ Daquele dia de glória” (p.46), a “glória” a que os versos se referem está na conciliação entre cavaleiro medieval e cangaceiro nordestino. Por fim, assim como no início o interlocutor a quem o narrador se dirige é o povo, esse termo é retomado nesse momento e, por reafirmar que se trata de uma história

verdadeira, dizima-se de quaisquer objeções, afinal, uma barreira temporal e cultural foi vencida, digna de reflexões. A presença do humor nos versos finais dá um toque especial à obra:

Meu povo aqui termina
Esta história verdadeira
Com baile batalha e rima
Pondo abaixo uma barreira
Resultou numa geléia
Da magia européia
Com a ginga brasileira (VILELA, 2008, p. 46)

A história contada por Vilela promove a transformação dos textos orais em textos impressos. A aventura de Lampião e Lancelote sai do âmbito da oralidade e passa para a eternidade do livro, possibilitando que a história ali contada seja perpetuada e passível de ser lida por leitores de tempos e lugares diversos.

As indeterminações ou espaços vazios presentes na obra são um fator de enriquecimento, pois exigem do leitor uma participação ativa durante a leitura. Para Iser (1999), enquanto elemento fundamental na emancipação do leitor, os espaços vazios se configuram como essenciais, uma vez que é por meio das inferências e do preenchimento ao não dito que o leitor amplia sua visão crítica e a percepção do mundo e de si mesmo. O alargamento de horizontes e enriquecimento do repertório são propiciados pelos conhecimentos reavivados sobre o cangaço e a novela de cavalaria, além das reflexões empreendidas sobre um passado mais distante (época medieval) e mais próximo (século XX), contribuindo sobremaneira, para que o cotejo entre culturas advindas de tempos e lugares diferentes sejam colocadas lado a lado no cotidiano do leitor contemporâneo.

Distanciando-se dos conteúdos moralizantes, a obra de Vilela leva o leitor à reflexão de que pode haver comunhão na diferença e na aceitação do outro, cumprindo, na perspectiva de Candido (1972), o processo humanizador peculiar ao texto literário, pois este, ao expor o homem a situações diversificadas, possibilita que o leitor se adentre ao mundo ficcional, reflita sobre as possibilidades ali expostas, cotejando-as com as existentes

em seu repertório já adquirido e possa, com isso, tornar-se mais crítico dos saberes da vida, ampliando sua visão de mundo, o conhecimento de si e do outro.

Em toda a obra, Vilela procurou destacar as características das composições cordelísticas, mostrando estar habilmente familiarizado com esse universo, respeitou a pausa que é preciso ter no final de cada verso, ou seja, não se utilizou de *enjambements*, que, de acordo com Abreu (2004), são mal vistos quando presente nas produções. O autor também ateu-se ao fato de não acumular personagens, tramas e nem descrições, além de propiciar o final feliz que, ainda segundo Abreu (2004) são imprescindíveis. As três regras propostas por Maxado (1980) e corroboradas por Abreu (2004) também foram respeitadas: métrica, rima e a articulação dos fatos nas estrofes dentro de uma seqüência lógica, chamada de oração. Mas também deixou de utilizar o acróstico, por exemplo, no final do poema, recurso muito utilizado pelos cordelistas, que, segundo os estudiosos, servem para indicar a autoria. O nariz de cera e a deixa também se constituem em recursos composicionais que não foram utilizados por Vilela (2008). De acordo com Maxado (1980), o nariz de cera é uma introdução onde o poeta insere comentários para situar o leitor na história, conhecimentos gerais, lições morais, dentre outros. Na obra em estudo, o autor inicia seu texto com a apresentação de um dos personagens principais. A deixa, rima presente na terminação do primeiro verso da estrofe seguinte com o último da estrofe antecedente, também não está presente na obra.

Na obra *Lampião & Lancelote*, são apresentados recursos apropriados à literatura impressa por editores, como podemos observar às páginas finais do livro em que se encontram arrolados: - presença de glossário (p. 50); - biografia do autor (p.51); - dados sobre o texto (p. 51); - dados sobre a ilustração (p. 51); - referências bibliográficas (p. 52); - pesquisa iconográfica (p. 52) e crédito das imagens (p. 51). Dessa forma, algumas características da literatura de cordel tradicional são alteradas, pois, antes impressas em papel barato e em folhas dobradas para serem expostas em cordéis, passam a ser impressas por editoras e expostas em livrarias. O vendedor que lia trechos da história instigando o leitor a comprar o folheto é substituído pelos modernos meios de comunicação. O tamanho e o papel da obra em estudo também não se assemelham ao das produções tradicionais, por ser maior e de qualidade superior. As xilogravuras que acompanham as composições

cordelísticas aparecem na capa e, normalmente, é a única presente no folheto, trazendo indicações do tema que será abordado. Na obra em estudo, a quantidade de xilogravuras se assemelha a quantidade de páginas e se funde ao texto na compreensão da obra.

De acordo com Azevedo (2005), um livro ilustrado é composto de, pelo menos, três sistemas narrativos que se encontram intimamente ligados: 1. o texto propriamente dito; 2. as ilustrações; e 3. o projeto gráfico. Os diferentes graus de relação que se estabelecem entre texto e imagem, para Azevedo (2005), podem ser classificados em: 1. livros texto; 2. livros texto-imagem; 3. livros mistos; 4. livros imagem-texto; 5. livros imagens. A obra em estudo está dentro da classificação 3, livros mistos, que compõem “casos em que o texto escrito e imagens dividem em pé de igualdade essa espécie de palco que é o livro. Aqui, ambos são protagonistas e atores principais. Nesse tipo de livro, texto e imagem estão nivelados e atuam sinérgica e dialogicamente.” (AZEVEDO, 2005, p. 45). Desse modo, um livro que permite, independente da faixa etária do leitor, mergulhar no diálogo entre texto e imagem, é, nas palavras de Azevedo (2005, p.46) “riquíssimo material semiótico, um exemplo expressivo de sinergia entre linguagens.” A obra *Lampião & Lancelote*, devido à relação que estabelece entre texto e imagem e por agradar o leitor de qualquer idade, pode ser considerada parte desse riquíssimo material.

Para Moraes (2008, p. 49-50), o projeto gráfico de uma obra também se constitui num fator de extrema importância, pois nos indica “uma maneira de ler, isto é, uma idéia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura [...] de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos componham e conduzam a narrativa.” Vilela constituiu-se num autor e ilustrador, de acordo com seus depoimentos, extremamente participativo em toda a elaboração do projeto gráfico do livro, atento a todos os detalhes.

A editora Cosac Naif, segundo o autor, prima pelo extremo cuidado em suas produções. Os livros são elaborados considerando que a relação entre o autor e o ilustrador é um fator determinante de qualidade. Fernando Vilela exemplifica essa relação autor/editora com a sua experiência pessoal de estar presente durante a impressão do livro, momento no qual surgiram muitos contratemplos que, superados, evidenciaram um resultado compensador. Vilela aponta que a editora foi peça fundamental na elaboração da obra, principalmente por apostar, em meio a um mercado extremamente competitivo, em

uma produção cara e original, mas, se nos atentarmos para os prêmios que ela recebeu, a aposta deu mostras de ter sido válida.

Essa questão do valor não condiz com a tradição da literatura de cordel que, desde sua origem, prima pela acessibilidade ao povo devido à forma como é produzida e comercializada. A obra em estudo, ao romper com esses parâmetros, justifica-se pela aproximação ao público a que se destina e à sua inserção no contexto da modernidade, como podemos observar por sua repercussão nos meios midiáticos, unânimes no reconhecimento de sua qualidade, como atesta a justificativa da escolha da obra pelos membros do júri Bolonha Ragazzi, em 2007, que o *site* da Editora Cosac Naif registra. Ao nos despedirmos dessa análise que não esgotou o texto, nem suas possibilidades, mas buscou contribuir no sentido de apresentar as características do cordel presentes na obra à luz da teoria que embasa seu estudo e também da Teoria do Efeito, ressaltamos a importância da obra de Fernando Vilela para a literatura voltada para o público infantil e juvenil, assim expressa pela editora Cosac Naif:

O livro de Fernando Vilela, *Lampião & Lancelote*, publicado pela Cosac Naif, ecoa um universo amplo. Em primeiro lugar, e sobretudo, ele combina várias técnicas e culturas de maneira a tornar-se fiel à esplêndida definição de Lewis Mumford. As técnicas combinadas da gravura em madeira, revestimento em bronze e filigranas em prata fazem alusão à ‘Galáxia de Gutenberg, cujos artistas-tipógrafos costumavam combinar uma vasta gama de técnicas’. A fúria da batalha, as paisagens onde árvores e arbustos parecem criar vida, a aparição, aqui e ali, de rostos humanos lembrando o mítico Lampião, as armas e os uniformes espalhados ao acaso, tudo isso fala de História e de estória humana – e ainda de ficção, por meio de referências a Borges. Este é um livro de sonhos para encorajar a sonhar; um livro onde as colinas são de bronze e a cavalaria dos antigos poemas épicos respira o aroma dos afrescos italianos. (COSAC NAIF, 2007)

REFLEXÕES FINAIS

Ainda hoje ouvimos falar da ameaça da liquidação de uma das expressões fundamentais de uma sociedade, a leitura, através da supressão de seu principal suporte, o livro, pelo prisma de sua parceira mais qualificada, a literatura. Como nos lembra Zilberman (2001), Alfonso Quejana não cultivava os prazeres de sua classe social: lia livros de cavalaria ao invés de participar de caçadas ou festas. A prática da leitura era algo que lhe causava tanto prazer que chegava a vender partes de sua propriedade para comprar volumes desse gênero de livro. Miguel de Cervantes, autor de *Dom Quixote de la Mancha*, criou sua imortal personagem em obra publicada em 1605. De lá para cá, aprendemos que livro e literatura constituem, por conta da escrita e da materialidade do papel, as duas faces indissociáveis de um único objeto. A expansão do primeiro, que até a invenção da imprensa circulava entre uma minoria privilegiada, garantiu a ascensão da segunda.

Para Zilberman (2001), a sobrevida do livro é a da literatura, na maneira como se apresenta atualmente. Porque suscita a interferência do leitor, este também não a abandona. “O tecido literário é fino e delicado, mas não maciço: contém orifícios, mimetizando a porosidade constitutiva do papel, e por essa superfície propensa à absorção do outro penetra o leitor.” (ZILBERMAN, 2001, p. 118-119). A obra *Lampião & Lancelote*, abordada no decorrer desse estudo, é composta por este tecido literário que, entrelaçado aos fios de vida, formam um intrincado tecido narrativo, cabendo ao leitor por meio de sua imaginação e intelecto, desemaranhar. A partir de uma série de recursos literários, uma nova realidade é apresentada, levando-nos a perceber a vida que o texto transfigura.

No primeiro caminho percorrido, refletimos, inicialmente, sobre a literatura de maneira geral, suas definições ao longo do tempo, bem como as funções do texto literário e dos pressupostos a respeito da valorização do leitor como peça fundamental na formação do processo comunicativo da leitura literária. Pensando no leitor criança e na importância do texto literário para sua formação, abordamos o diálogo existente entre ambos e o papel do leitor dentro das concepções teóricas da atualidade: A Estética da Recepção e a Teoria do Efeito. Discorreremos também sobre a literatura específica do universo infantil.

No segundo capítulo percorrido, ressaltamos a literatura de cordel e suas várias peculiaridades relacionadas a sua produção e difusão, da origem a atualidade, além da presença do cordel na literatura infantil. Nesse ponto, pudemos observar que assim como foi anunciada a morte do livro, em detrimento aos modernos meios de comunicação, o mesmo aconteceu com este tipo de literatura que, na década de 1960, manifestou grande crise, de acordo com Meyer (1980) e Galvão (2001), tendo um aumento significativo nas vendas, marcando uma nova fase de produção a partir da década de 70.

Buscando contextualizar o autor com a obra em estudo, no terceiro e último capítulo percorrido, discorreremos sobre a vida e a obra de Fernando Vilela, dando ao leitor uma ideia de quão habilidoso e criativo é este autor e ilustrador, que consegue transitar por estes dois pólos e ser bem sucedido em ambos. Em seguida, encontrando em *Lampião & Lancelote* a contemplação do universo cordelístico elementos que valorizam o papel ativo do leitor e o diálogo que se estabelece com ele, foi eleita como *corpus* de nossa pesquisa.

Tendo em vista a discussão empreendida ao longo desse estudo, podemos afirmar que a obra analisada não possui o intuito didático-pedagógico que pretende “moldar” seu leitor de acordo com os padrões pré-estabelecidos pelo adulto e sociedade. Ao contrário, a presença dos espaços vazios permite ao leitor fazer inferências, criar representações e adotar o próprio ponto de vista. Nesse sentido, confirmou-se que *Lampião & Lancelote*, acompanhando a evolução da literatura infantil e da literatura de cordel, reflete sua contemporaneidade.

A literatura de cordel na obra de Fernando Vilela se apresenta para o público infanto-juvenil no emprego da métrica mais tradicional desse tipo de literatura, evoca o lúdico e a oralidade, possui um título instigante que remete a dois personagens de universos distintos, sendo que Lampião é personagem recorrente das produções de folhetos, reproduz a contação de duelos típica dos cordelistas, estabelece entre as palavras rimadas uma relação de sentido, respeita a pausa que é preciso ter no final de cada verso, não acumula personagens, nem descrições e proporciona um final feliz ao término da história. Tudo isso reflete o intuito do autor em levar ao público criança características desse tipo de literatura, na difusão do cordel e novelas de cavalaria, seus recursos composicionais e estilísticos,

através dos quais se configura enquanto literatura e, como tal, contribui na formação do leitor.

A mediação com o leitor infanto-juvenil se dá pela presença do suspense, magia, humor, por meio da fantasia e do maravilhoso, presentes no duelo entre cavaleiro e cangaceiro que culmina na confraternização histórica e cultural da Europa medieval com o sertão nordestino. A linguagem empregada também se constitui num fator determinante de mediação, pois envolve o leitor com o emprego de palavras próprias do vocabulário nordestino, característico da literatura de cordel, com vocabulário culto, permeado por figuras de linguagem e rimas, evidenciando o caráter lúdico.

Os espaços vazios empregados também contribuem sobremaneira na formação emancipatória do leitor, pois este é levado a confrontar os horizontes presentes em *Lampião & Lancelote* com suas vivências, vislumbrando novos horizontes, alargando, dessa maneira, seus conhecimentos sobre o outro e o mundo. De acordo com Iser (1996) o fictício e o real, na literatura, não são dois polos opostos e excludentes, mas uma vez que o fictício nos diz algo sobre a realidade que nos permeia, ao fundir-se com o imaginário, constituem-se em pólos estreitamente interligados.

As ilustrações assumem papel de destaque na obra. Para Camargo (1999), geralmente atribui-se à ilustração duas funções: ornar ou elucidar o texto ao qual ela acompanha. No entanto, ela pode ter várias outras funções: representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalinguística, fática e pontuação. De acordo com o autor, raramente a imagem desempenha uma única função. Na obra em estudo, por exemplo, sobressai a função narrativa, a qual “situa o ser representado em devir, através de transformações (no estado de ser representado) ou ações (por ele realizadas)” (CAMARGO, 1999, p. 1).

Quanto ao papel da ilustração da obra na recepção do leitor, podemos concluir que ela é de suma importância, pois, não há texto autônomo de um lado e ilustração de outro. As xilogravuras criadas por Vilela são de uma beleza plástica deslumbrante, nas cores cobre e prata. A cor, de acordo com Biazetto (2008) constitui o elemento que desperta o maior grau de emoção do processo visual, podendo-se construir uma série de significados por meio de combinação entre elas. Na obra em análise, foram utilizados o preto e o branco

para os dois personagens, mas o cobre, especificamente, para Lampião e o prata para Lancelote. Tal fato constitui-se num fator determinante na composição dos sentidos durante a leitura, pois a presença das cores indica o personagem e a fusão entre elas a comunhão que se instaura entre eles.

Mediante o estudo que realizamos da obra *Lampião & Lancelote*, podemos concluir que o cordel de Vilela se apresenta de forma original para o público infanto-juvenil. Os aspectos levantados que atestam sua originalidade estão relacionados ao uso de diferentes recursos composicionais: a fusão do universo medieval com o cangaço nordestino, o emprego da novela de cavalaria e estrutura formal do cordel, o uso das cores cobre e prata para caracterizar cada herói, a presença do humor, da fantasia e do maravilhoso. É nítida a habilidade de Vilela em dar uma nova roupagem a literatura tradicional de cordel. Ao promover um resgate histórico, aliado ao uso de recursos modernos de produção e difusão editorial, conquista o jovem leitor (e adulto), sem perder o objetivo e a qualidade. A formação do leitor se dá no conjunto das características e estratégias empregadas pelo autor na obra. A qualidade, tanto no aspecto estético quanto no literário, atesta a presença dos vazios que, preenchidos pelo leitor, contribuem de forma emancipatória, dando-lhe uma nova visão sobre a realidade que o cerca. As ilustrações são as portas que conduzem o leitor a mergulhar nas páginas do livro e percorrer o caminho lado a lado com os heróis. Diante do exposto, resta apenas reconhecer a legitimidade do cordel brasileiro, reconhecendo seu passado e evolução literária, no passeio pela saga de *Lampião & Lancelote*.

A literatura, assim, constitui-se em uma necessidade universal do homem e deve, segundo Candido (1995), ser satisfeita sob consequência de mutilar a personalidade, pois ao dar forma aos nossos sentimentos e à visão que temos do mundo, nos humaniza. Por meio do estudo empreendido, podemos considerar *Lampião & Lancelote* uma dessas obras que ajudam a compor o “todo” literatura a que o teórico se refere. Então, havendo obras dessa natureza, que visam, acima de tudo, à qualidade estético-literária, dificilmente o rompimento do objeto livro se dará, pois “terá de esperar o aparecimento de um ser original, que, à maneira de Alfonso Quejana, prefira a nova forma de expressão [...] à própria vida.” Assim, como nunca percorremos totalmente o caminho:

Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco, medievo; em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas?
(DRUMMOND apud ZILBERMAN, 2001, p.19)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ABREU, Márcia. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras/ Associação de Leitura do Brasil, 2006.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura* (1967). 7. ed. V.1, Coimbra/Portugal: Livraria Almedina: 1986.
- ALARCÃO, Renato. As diferentes técnicas de ilustração. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da Literatura Infantil e Juvenil. In OIVEIRA, Ieda de (org): *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil: com a palavra, o escritor*. 1 ed. São Paulo: DCL, 2005, p. 25-46.
- BASILE, Thiago Villela. Representações cinematográficas do triângulo amoroso entre Rei Arthur, Rainha Ginevra e Lancelote comparadas à Demanda do Santo Graal. Língua, Literatura e Ensino, Maio/ 2009 – vol. IV. Disponível em: www.iel.unicamp.br/revista/index.php/le/article/. Acesso: 13 out. 2010.
- BREDELLA, Lothar. *Introdução à Didáctica da Literatura*. Tradução: Maria A. P. Correia, Hannelore Araújo, Irmtraud May e Aires Graça. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMARGO, Luís. A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil. Disponível em: www.unicamp.br/iel/.../poesiainfantilport.htm. Acesso em 13 out. 2010.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Como fazer versos*. Correio Popular. Campinas, agosto de 1982.

CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. *A atualidade da literatura de cordel*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil. História, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2.ed. São Paulo: Quíron, 1982.

COLI, Jorge. *A justa dos cavaleiros*. In: Folha de São Paulo. São Paulo, setembro de 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 1.^a reimpr. Tradução: Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

DIEGUES, Júnior, Manuel. *Literatura de Cordel - Cadernos de Folclore*. Rio de Janeiro: MEC, 1975.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDITORA COSAC NAIF. Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br>> Acesso em jul. 2008.

ESCARPIT, Robert. Lo literario y lo social. In: *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974. p. 13-43.

EVARISTO, Marcela Cristina. O cordel em sala de aula. In: BRANDÃO, H.N. (Org.). *Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica*. São Paulo: Cortez, 2000.

FALEIROS, Álvaro. *Na fâisca da peleja: Lampião & Lancelote de Fernando Vilela*, 2007. Disponível em www.artebr.com/fernando/lilu_lampi03.

FERREIRA, Letícia Schneider. A mulher e a espada: uma visão cinematográfica das mulheres medievais. Disponível em: www.revista.tempodeconquista.nom.br/attachments/. Acesso em: 13 out. 2010.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel Leitores e Ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GONÇALVES, Francisco de Souza. *A mulher na literatura arturiana, entre a vilania e a divindade: em busca da essência céltica na construção da persona de Morgana Le Fay*. Disponível em: www.ucp.br/html/joomlaBR/.../a-mulher-na-religiosidade-arturiana.pdf. Acesso em 5 out. 2010.

HAURÉLIO, Marcos. Disponível em: <http://www.editoraacatu.com.br/>. Acesso em março de 2010.

HOHFELDT, Antônio. *Guriatã: um cordel (religioso) para menino*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 107-129, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOSÉ, Severino. *Severino José - introdução e seleção de Luiz de Assis Monteiro*. São Paulo: Hedra, 2001.

KAPLAN, Sheila. Cordel, a palavra encantada. *Ciência Hoje das Crianças*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 144, p. 2-5, 2004.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAMPIÃO. Disponível em <http://www.infonet.com.br/lampiao/>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

LANCELOTE. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lancelote>. Acesso em 05 de agosto de 2010.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Alternativa; v.4)

MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Coleção Literatura Comentada).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PILATI, Alexandre. A cavalaria e o cangaço. *Correio Brasiliense*. Brasília, janeiro de 2007.

SOUSA, Liedo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis : Ed. Vozes, 1976.

VAINSENER, Semira Adler. Lampião (Virgulini Ferreir da Silva). Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/> Acesso em 10 out. 2010.

VILELA, Fernando. Disponível em: <http://www.fernandovilela.com.br/> Acesso em 15 ago. 2008.

VILELA, Fernando. *Lampião & Lancelote*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

VILELA, Fernando. El desafío y la resistencia Del libro-álbum: entrevista al ilustrador brasileño Fernando Vilela. *Educación y Biblioteca*, Madrid, año 19, n. 161, p. 23-29, set./out. 2007. Entrevista concedida a Gustavo Puerta Leisse.

VILELA, Fernando. Disponível em <<http://www.fernandovilela.com.br/>>. Acesso em de 15 ago 2008. Entrevista concedida a Julia Bussius e Lívia Deorsola.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico*; pesquisas de literatura oral e de linguagem popular. 2.ed. EDUFJF. Juiz de Fora, 1995.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICE, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2005, p. 153-162.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. In: ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lúcia *Literatura infantil*: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 61-134.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina, SILVA, Ezequiel, T. *Literatura e pedagogia*. Ponto & contraponto. Mercado Aberto, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: editora SENAC, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.