



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Maria do Rosário da Silva

**HISTÓRIAS ESCRITAS NA MADEIRA:
J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970**

**RECIFE
2015**

Maria do Rosário da Silva

HISTÓRIAS ESCRITAS NA MADEIRA:

J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970

Tese apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção de título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Jorge de Siqueira.

**RECIFE
2015**

Catálogo na fonte

Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

- | | |
|-------|--|
| S586h | <p>Silva, Maria do Rosário da.</p> <p>Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970 / Maria do Rosário da Silva. – Recife: O autor, 2015. 254 f. : il. ; 30 cm.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Antonio Jorge de Siqueira.</p> <p>Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós Graduação em História, 2015.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. História. 2. Literatura de cordel. 3. Folhetos. 4. Xilogravura. 5. Borges, José Francisco, 1935. I. Siqueira, Antônio Jorge de (Orientador). II. Título.</p> <p>981 CDD (22. ed.)</p> <p>UFPE (CFCH2015-24)</p> |
|-------|--|



Maria do Rosário da Silva

HISTÓRIAS ESCRITAS NA MADEIRA: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970

Dissertação ou Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção de título de **Doutora em História.**

Aprovada em: 09/02/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Jorge de Siqueira
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto
Membro Titular interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende
Membro Titular interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Profa. Dra. Maria Ângela de Faria Grillo
Membro Titular Externo (Universidade Federal Rural de Pernambuco)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
Membro Titular Externo (Universidade Federal do Ceará)

A Janny poesia, prosa, música, história na vida cotidiana.

A Isabel, minha mãe, a José, meu pai, pelo amor de uma vida toda, pelas letras vermelhas.

A J. Borges pela disponibilidade em contar histórias.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Antônio Jorge de Siqueira, a orientação, confiança e amizade.

À professora Regina Beatriz Guimarães Neto, a leitura atenta em várias fases da escrita, a amizade e companhia em todos estes anos de estudo.

Ao professor Antonio Torres Montenegro, a amizade e tantas conversas.

Ao professor Antonio Paulo, a amizade e as trocas literárias.

À professora Ângela Grillo, a leitura e acolhida.

Ao professor Francisco Santiago, a amizade e a acolhida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), o apoio financeiro, fundamental para minha dedicação exclusiva aos trabalhos de pesquisa e escrita.

A Sandra e Patrícia, secretárias do programa de Pós-Graduação em História da UFPE, o apoio, a disponibilidade, o cuidado e a paciência no âmbito da burocracia.

A dona Isabel, o café de todos os dias.

Aos amigos queridos: Airton Pereira, Ana Maria de Souza, Elson Rabelo, Erinaldo Cavalcanti, Inácio Araújo, Mário Ribeiro, Márcio Vilela, Isabel Cristina, Geovenni Cabral, Marcelo Góes, Helder Remigio, Bianca Nogueira, Patrícia Alcântara, José Brito, discentes do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, que, de maneira singular, dividiram comigo trocas intelectuais e poéticas. Os encontros foram tantos e a sintonia tão intensa que acabamos por ser um “bando”.

Aos amigos historiadores Joana d’Arc e Pablo Porfírio, a escuta, leitura e contribuição em tantos momentos da pesquisa e escrita.

Aos professores de outros tempos: Jailson Pereira, José Adilson Filho, Josué Euzebio, Alder Júlio, Ana Maria Barros, Lucineia Scremim Martins, Alexandre Aguiar, incentivadores de sonhos e pesquisas.

Meu agradecimento afetuoso aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, que muito contribuíram para minha formação: Jorge Siqueira, Regina Beatriz, Antonio Montenegro, Antonio Paulo, Durval Muniz e Flávio Weinstein.

Ao professor Carlos Newton de Souza Júnior, chefe do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, a generosa partilha das cópias da coluna Almanaque Armorial publicada no Jornal da Semana.

Meus sinceros agradecimentos a Borges, que se mostrou acessível, disponível, alegre, conversador; sem seus testemunhos, este trabalho não seria possível.

A Janny, o amor, abraço, escuta, leituras e companheirismo dos dias todos.

Aos meus pais, Isabel e José, e aos meus irmãos, Rejane e Paulo, as tantas histórias construídas e partilhadas.

A Gabriel, Laura, Paula, Paloma, Pâmela e Rianne, a sonoridade da infância nos meus dias de estudo.

A Nara Noblat, Ciani Sueli, Lucas Ryman, Alessandra Rios, Rosana Aires, Eliane Soares, Micheline Américo, Celma Tavares, Luciana Queiroz, Doriane Queiroz, Juliana Cunha, Cícera Nascimento, Juliane Mary, Dóris Cavalcanti, a amizade.

A Maria Alves, a dedicação e paciência no trabalho de revisão do texto.

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou se tal mais convém as necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias como se tivesse sido o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos.

(José Saramago)

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de investigar as condições históricas que permitiram a emergência de José Francisco Borges, J. Borges, como autor de folhetos e xilogravuras na década de 1970, período em que a chamada literatura de cordel passa a ser tomada, sistematicamente, por alguns intelectuais como objeto de dissertações e teses; mas principalmente, por ser esse o momento em que o autor Borges transita entre a escrita de folhetos, a ilustração de capas e a criação de composições xilográficas independentes. Durante vinte anos, ele percorreu feiras e mercados na condição de folheteiro, vendeu e leu inúmeras histórias. No entanto, em meados da década de 1970, a produção de Borges ultrapassou as práticas da circulação ambulante para se fixar no espaço do ateliê e transitar por galerias de arte, exposições nacionais e internacionais. A prática de pesquisa da história oral, por meio da gravação, transcrição e análise crítica de testemunhos orais, folhetos, xilogravuras, antologias e textos jornalísticos constituiu o *corpus* documental desta tese. Esta tese encontra-se dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *A literatura de folhetos e xilogravuras na composição das narrativas históricas*, procurou compreender como os folhetos transitaram do campo do uso cotidiano à condição de fontes de pesquisa no campo das ciências humanas. O segundo capítulo, *Escrita da vida: articular o passado*, buscou estabelecer correlações entre Borges, sua produção e sua rede de relações sociais por meio da análise de publicações de cunho biográfico e autobiográfico, como de entrevistas orais e artigos publicados na imprensa brasileira. O terceiro capítulo, *O mercador de histórias*, privilegiou a produção, comercialização e circulação dos folhetos publicados e ilustrados por Borges nos anos 1970. Por fim, o quarto capítulo, *Histórias desenhadas*, abarcou a produção xilográfica exposta em suportes diversos e independentes da função de ilustrar capa de folhetos. Em linhas gerais, a pesquisa indicou que, focados no texto, os estudos sobre folhetos raramente se detiveram sobre a visualidade das capas; que para Borges contar a própria história significava transmitir experiências, recordar o tempo vivido e garantir que sua passagem pelo mundo ficaria registrada; que a estrutura dos versos, os episódios e o número de páginas dos folhetos ligam-se ao tempo de produção, às formas de leitura e aos custos materiais; ou seja, em sua materialidade, eles exibem vestígios do mundo social compartilhado pelo autor, leitores e ouvintes; e que entre a xilogravura estampada na capa dos folhetos e a xilogravura emoldurada, encontra-se uma continuidade narrativa, possível, porque remete Borges e seus expectadores ao mundo visível e experimentado.

Palavras-chave: História. Literatura de folhetos. Práticas e trajetórias. Xilogravuras.

ABSTRACT

This thesis had as objective to investigate the historical circumstances, which permitted the rising of José Francisco Borges, J. Borges as author of literary booklets and xylographs in the 70's. During which the so called cordel literature, starts to be taken, systematically, by some intellectuals as object of dissertations and thesis, but mainly because that is the moment in which the author moves between the written of literary booklets and the illustration of covers and the creation of independent xylographic writings. For twenty years, he travelled through street markets and marketplaces as a pamphleteer, sold and read numberless stories. Nevertheless, in the mid-70's the production of Borges exceeded the practices of itinerant movement to settle down in a studio and assume to transit through art galleries, national and international expositions. The research practice of oral history through recording, transcription and critical analysis of oral testimonies, literatures, xylographs, anthologies and press releases constituted a documental corpus of this thesis. This is a four-chapter-dissertation. The first chapter "*The literature of literary booklets and xylographs in the composition of historical narratives*" aimed to understand how the literary booklets transited from the daily use to the status of research source in human sciences field. The second chapter "*Written life: articulating the past*" sought to establish correlations between Borges, his production and his social relations through biographical die and autobiographical analyses such as oral interviews and article published in Brazilian press. In the third chapter, "*The history merchant*" it privileged the production, commercialization and circulation of published and illustrated literary booklets by Borges in the 70's. Finally, the fourth chapter "*Hand-drawn histories*" covered the exposed xylographic production in diverse supports and independent of the role of illustrating literature covers. In general, the research indicated that, based on the text, the studies over literary booklets rarely paused over the cover's visuality, and that for Borges, telling his own story meant transmitting experience, reviving time lived and assuring the register of his passage around the world. Besides, that the structures of the verses, the episodes and the number of pages of the literary booklets have to do with the production time, to the reading forms and to the material costs. That is to say, in its materiality they show off traces of a social world shared by the author, readers and listeners; and that between the xylograph printed on the cover of literatures and the framed xylograph, it finds a narrative continuance, possible, because it remits Borges and his readers to the noticeable and experimented world.

Keywords: History. Literature of literary booklets. Practices and trajectories. Xylographs.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Brasil 4x1: tricampeão mundial.....	63
Figura 2 –	Gravura sem título.....	66
Figura 3 –	Gravura sem título.....	72
Figura 4 –	Memórias e contos de J. Borges (capa).....	79
Figura 5 –	Memórias e contos de J. Borges (contracapa).....	80
Figura 6 –	Gravura sem título.....	87
Figura 7 –	Poesia e gravura de J. Borges.....	99
Figura 8 –	Mapa representativo do espaço de comercialização dos folhetos de Borges nos anos 1970 nas regiões Agreste e Mata Sul de Pernambuco.....	122
Figura 9 –	Mapa representativo da área correspondente ao trajeto semanal realizado por J. Borges nos anos 1970, destacada pelo triângulo.....	123
Figura 10 –	A construção da igreja e o papa do diabo.....	130
Figura 11 –	A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião.....	131
Figura 12 –	A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião.....	132
Figura 13 –	A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião....	133
Figura 14 –	O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem.....	137
Figura 15 –	O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem.....	138
Figura 16 –	O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno.....	145
Figura 17 –	A chegada da prostituta no céu.....	149
Figura 18 –	Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte.....	151
Figura 19 –	Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte.....	152
Figura 20 –	A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas.....	156
Figura 21 –	O Brasil está de luto pela morte de Tancredo.....	158
Figura 22 –	O Brasil está de luto pela morte de Tancredo.....	159
Figura 23 –	A moça que dançou depois de morta.....	161
Figura 24 –	A vida em Tracunhaém e o amor pela arte.....	167
Figura 25 –	Como ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco.....	171
Figura 26 –	A eletrificação rural e o progresso do homem do campo.....	173
Figura 27 –	História de um programa.....	175
Figura 28 –	Riqueza de sertanejo é chão molhado.....	178
Figura 29 –	Tendo água o homem não se retira não.....	180
Figura 30 –	Os lagos não são mais encantados.....	181

Figura 31 –	A irrigação espalha o verde.....	182
Figura 32 –	Mil quilômetro de estrada no Agreste e Sertão.....	183
Figura 33 –	Nem toda água é corrente.....	184
Figura 34 –	Jornal da Semana, ano 1, n. 1, 1972.....	194
Figura 35 –	A princesa Fátima e o príncipe Hedemon.....	197
Figura 36 –	A vida do Padre Cícero gravada por José Borges.....	199
Figura 37 –	O Padre Cícero na escola.....	201
Figura 38 –	Lampião falando com Padre Cícero.....	203
Figura 39 –	Lampião em palestra com padre Cícero.....	204
Figura 40 –	Imortais pelo bem e pelo mal Lampião e Padre Cícero.....	205
Figura 41 –	Satanaz e o homem da cruz.....	207
Figura 42 –	O vendedor de torrado.....	207
Figura 43 –	Ladrões de galinha.....	208
Figura 44 –	Os machadeiros.....	208
Figura 45 –	A matuta velha	209
Figura 46 –	As rendeiras.....	210
Figura 47 –	Caçador de onça.....	211
Figura 48 –	Lubisomem.....	211
Figura 49 –	Briga do cachorro com a onça.....	212
Figura 50 –	Cavalo marinho.....	213
Figura 51 –	O peia onça (1974).....	214
Figura 52 –	O xaxado.....	216
Figura 53 –	Adão e Eva.....	216
Figura 54 –	A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua viúva a que era sem nunca ter sido.....	227
Figura 55 –	Gravura sem título.....	228
Figura 56 –	Gravura sem título.....	229
Figura 57 –	Gravura sem título.....	229
Figura 58 –	Roque Santeiro, Jornal do Commercio.....	231
Figura 59 –	Boletim Rede Globo 135.....	231
Figura 60 –	Nordeste: cordel, repente e canção.....	234

LISTA DE SIGLAS

ABHO	Associação Brasileira de História Oral
ALEPE	Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco
APEJE	Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano
CELPE	Companhia de Eletricidade de Pernambuco
CEPE	Companhia Editora de Pernambuco
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FAFICA	História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
GRUPEAC	Grupo de Pesquisa Educação como Ação Cultural
IPHAN	Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PROCANOR	Programa de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste

SUMÁRIO

PREÂMBULO	
O ESPETÁCULO DA INVESTIGAÇÃO	12
Viver e Contar	12
CAPÍTULO 1	
FOLHETOS E XILOGRAVURAS NA COMPOSIÇÃO DAS NARRATIVAS HISTÓRICAS	31
1.1 Uma escrita citada e recitada	31
1.2 Deslocamentos teóricos	44
CAPÍTULO 2	
ESCRITA DA VIDA: ARTICULAR O PASSADO	62
2.1 Escrituras e gravuras de si	62
2.2 Narração autobiográfica: esperança do não esquecimento	78
CAPÍTULO 3	
O MERCADOR DE HISTÓRIAS	11616
3.1 Práticas e trajetórias	11616
3.2 Fabricação de enredos	12828
3.3 Composição narrativa ao gosto da freguesia	16363
CAPÍTULO 4	
HISTÓRIAS DESENHADAS	186
4.1 O “movimento das gravuras”	18686
4.2 Edições e intervenções	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
REFERÊNCIAS	239

PREÂMBULO

O ESPETÁCULO DA INVESTIGAÇÃO

[...] o historiador da cultura associa o seu trabalho à sua vida, os aspectos por vezes essenciais da sua história e da sua sensibilidade.

(Alain Croix)¹

Quando o historiador mergulha no passado, ultrapassando suas próprias vivências e recordações, conduzido por perguntas, mas também por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta primeiramente com os vestígios, que se conservaram até hoje, e que em maior ou menor número chegaram até nós.

(Reinhart Koselleck)²

Viver e Contar

Escolhi as epígrafes acima porque acredito que o ofício do historiador não pode ser construído apartado da nossa trajetória de vida. Assim, acredito, também, que as histórias que escrevemos estabelecem correlações com a diversidade do nosso itinerário. Minha trajetória de historiadora deve muito à literatura de folhetos. Quando menina, no sítio onde nasci, os livros eram objetos raros e preciosos. Entre os poucos que podiam ser encontrados na casa de meus pais e avós, estavam os livros religiosos e os folhetos, esses últimos os mais abundantes. No acervo de minha família constavam títulos como *Coco verde e melancia*,³ *O pavão misterioso*,⁴ *Cancão de fogo*,⁵ e *Proezas de João Grilo*.⁶ Lembro que as fabulosas narrativas, estampadas nas amareladas páginas, fizeram parte do repertório de histórias que me foram contadas na infância.

A passagem do tempo, entre a infância e a vida adulta, diminuiu meu interesse pelos folhetos, talvez porque na escola só tenha encontrado livros didáticos; livros de poucas histórias. Os folhetos, percebidos como objetos frágeis e transitórios, tinham apenas o

¹ CROIX, Alain. Marx, a alugadora de cadeiras e a pequena bicicleta. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 51-70.

² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 305.

³ REZENDE, José Camelo de Melo. *Coco verde e melancia ou Armando e Rosa*. São Paulo: Luzero, [19--].

⁴ SILVA, João Melquíades Ferreira da. Romance do pavão misterioso. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia*. e Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1, p. 57-71.

⁵ BARROS, Leandro Gomes de. *Vida e testamento de Cancão de Fogo*. São Paulo: Luzero, [19--?].

⁶ LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. São Paulo: Luzero, [198-]. 32 p.

divertimento como serventia. Os numerosos exemplares que havia na casa de meus avós, guardados em gavetas e caixas de sapato, com o tempo, desapareceram. Acabei esquecendo os folhetos e só voltei a me lembrar deles durante o curso de graduação em História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (Fafica), quando participei do Grupo de Pesquisa Educação como Ação Cultural (Grupeac) e precisei escolher um tema de estudo. Escolhi os folhetos. Naquele momento contei com o entusiasmo e a orientação do professor Josué Euzébio, que, na função de orientador, aconselhou-me a conhecer o acervo documental do Museu do Cordel.⁷

Em visita ao Museu do Cordel, conheci o poeta Olegário Fernandes, à época, um senhor de 70 anos, de baixa estatura, sorridente, conversador e muito orgulhoso do Museu que ele próprio organizara. Mostrou-me todo o acervo. Contou-me sobre sua trajetória poética. Conversamos durante horas. Ele se mostrou animado com minha proposta de pesquisa e disposto a conceder entrevistas. No meio da conversa, revelou que seu maior sonho era publicar um livro onde pudesse relatar passagens de sua vida. Esse foi o mote de que eu precisava, o humano atraiu-se mais que os folhetos. Assim, resolvi ouvir, gravar, transcrever e escrever suas histórias. Desse modo, a pesquisa *Um estudo da literatura de cordel em Caruaru: Olegário Fernandes, vida e obra*,⁸ marcou minha iniciação no ofício de contar a vida dos outros.

Perseguindo o tema de pesquisa, escolhi narrativas de acontecimentos escandalosos, exemplares e extraordinários nas histórias de folhetos para compor minha dissertação de mestrado;⁹ assim, selecionei autores de folhetos cuja produção estivesse no campo das narrativas fantásticas. Aproximei-me de outros autores, José Francisco Borges (J. Borges) e José Cavalcanti Ferreira (Dila),¹⁰ amigos e contemporâneos de Olegário Fernandes no ramo da criação e distribuição de folhetos. Na trajetória do doutoramento, em que me envolvi nos últimos quatro anos, escolhi escrever sobre J. Borges e sua produção de folhetos e xilogravuras. Em primeiro lugar, por ser alguém com quem posso conversar e conviver, por sua disposição e disponibilidade em narrar suas histórias; em segundo lugar, pela

⁷ Localizado na Feira de Caruaru, em funcionamento desde 1996.

⁸ SILVA, Maria do Rosário da. *Um estudo da literatura de cordel em Caruaru: Olegário Fernandes, vida e obra*. Caruaru, PE: Edições Fafica, 2002.

⁹ Pesquisa realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/Universidade Federal do Piauí. SILVA, Maria do Rosário. *Histórias ambulantes: cultura e cotidiano em folhetos de cordel*. 2008. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008a.

¹⁰ Em seus folhetos, ele usa nomes variados: José Soares da Silva, José Ferreira da Silva ou simplesmente Dila. Nasceu em Bom Conselho/PE em 17 de setembro de 1935. Autor de inúmeros folhetos e xilogravuras. O cangaço é seu tema preferido. Vive em Caruaru/PE, gravando xilogravuras, escrevendo e publicando folhetos. Para uma leitura sobre Dila e sua obra xilográfica, ver CAVALCANTI, Hérlon. *Xilogravuras do mestre Dila: uma visão poética do Nordeste*. Caruaru, PE: Edições Fafica, 2007.

especificidade da sua obra, que vai do campo da escrita ao da visualidade. Um desafio historiográfico. Lançar-me nesta empreitada tem sido surpreendente, prazeroso, mas também difícil e perturbador, porque quem se mete a contar a vida dos outros não deixa de ser inconveniente.¹¹

Antes de prosseguir, considero importante evocar itinerários em que minha história e meu ofício de historiadora aparecem cruzados. Minha família encontra-se enraizada no Agreste do Estado de Pernambuco, na zona rural, ao norte do município de Bezerros, em Frutuoso, lugarejo de nome português, localizado aos pés da Serra Negra, na vasta planície que faz divisa com os municípios de Riacho das Almas e Cumaru. Sou a primeira filha de um casal de agricultores. As gerações anteriores fizeram-nos herdeiros de tradições agrícolas e parques bens materiais. Minha família tem muitos membros. Vivendo no campo ou nos meios urbanos, foram poucos os que tiveram acesso aos espaços formais de educação. O tempo na escola foi o mínimo, muitos não passaram de soletrar as primeiras letras do alfabeto.

Na condição de habitantes da zona rural, não havia facilidade de acesso ao mundo dos livros, mas isso não foi suficiente para retirar as letras de nosso convívio. Gosto de contar e ouvir histórias porque foi ouvindo histórias que aprendi a ler. Isabel, minha mãe, foi quem me revelou os mistérios das letras; o modo como se ligam para formar as palavras. As primeiras letras lidas eram vermelhas, desenhadas no avesso pardo de caixas de papelão de biscoito tipo cream cracker, recortadas em pequenos quadrados. Minha mãe gosta de pintar as unhas com esmalte de tom claro. Certa ocasião, meu pai lhe comprou um esmalte vermelho. Delicadamente, para não recusar o presente, ela fez outro uso do esmalte; desenhou, pintou e recortou as letras do alfabeto. Usou-as para contar histórias e me ensinar a ler. Na tarefa de alfabetizar, minha mãe não dispunha de cartilhas, nem conhecia pedagogias, apenas contava histórias.

Eu devia ter entre 3 e 4 anos; não sei se essa é minha lembrança mais remota,¹² ou se eu me lembro porque ouvia minha mãe, muitas vezes, contar como me alfabetizou. Sentávamos uma de frente para a outra no piso de cimento queimado da sala de visitas. Ela espalhava os quadradinhos de letras vermelhas no chão e, para cada letra, associava o nome de uma pessoa do nosso convívio e narrava uma história. As letras se apresentaram para mim repletas de significados. O A era de tio Adauto, o irmão mais novo de meu pai, que morava na

¹¹ Sobre a ideia de que o pesquisador é alguém inconveniente e bisbilhoteiro, ver: BORGES, Vavy Peixoto. Nas pegadas de um leão: notas de pesquisa sobre a vida de Ruy Guerra. In: AGUIAR, Alexandre de S; Benito Bisso Schmidt. *Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 83-104.

¹² Uso aqui o termo “remota” com a lembrança da noção de memória evocada por Graciliano Ramos especialmente no primeiro capítulo de *Infância*. RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

cidade, e quando nos visitava, contava histórias dos programas de televisão. Nessa época, não tínhamos energia elétrica, e a televisão era comparada a uma caixa mágica. A letra B era de tio Bosco, um dos muitos irmãos de minha mãe. Ele morava em São Paulo. Pelas raras fotografias enviadas com as curtas cartas, era possível concluir que ele havia aderido à moda dos cabelos compridos e das calças boca de sino. Lembro-me de outros nomes e outras histórias narradas por minha mãe, mas não pretendo contá-las aqui.

Ao ingressar na escola aos 7 anos, eu sabia ler e escrever. A distância entre a escola e minha casa era medida pelo tempo de caminhada, aproximadamente trinta minutos. Na sala de aula, misturavam-se crianças de idade e séries variadas, sob a responsabilidade de uma única professora. Convivíamos com evasão, reprovação e precários recursos pedagógicos. O tempo na escola, para nós, chegava ao fim quando concluíamos a 4.^a série do Ensino Fundamental, quando eu concluí essa série, em 1988. As condições não eram favoráveis, principalmente, para uma menina de 11 anos. O acesso às séries seguintes era possível apenas para quem morava na sede municipal. Entrar e sair de Frutuoso não era tarefa fácil. Nós contávamos com precárias estradas e escassos meios de transporte. Ordinariamente, íamos à cidade para fazer compras e resolver burocracias. O meio de transporte, uma caminhonete, fazia o percurso de 22 km apenas aos sábados e às quartas-feiras. No inverno, atravessávamos estradas enlameadas e nos verões, éramos cobertos por nuvens de poeira.

Enquanto estive ausente da escola, li todo e qualquer livro que estivesse ao meu alcance. Não eram muitos e variavam pouco, mas passava tardes inteiras lendo romances, fotonovelas, folhetos, histórias infantis e a Bíblia Sagrada, um exemplar pesado que pertencia a minha avó paterna. Quando lia, sentia-me em outro mundo, um mundo que me dava mais prazer do que o mundo em que vivia.¹³ Lendo, esquecia-me da impossibilidade de frequentar a escola. Nessa época sonhava com a possibilidade de continuar os estudos. Escrevo “sonhava” porque não enxergava meios de transpor as dificuldades para o acesso à escola. Em 1992, uma linha de ônibus foi criada com o objetivo de realizar o percurso do Sítio Areias, localidade que ficava a três quilômetros de minha casa, com destino à sede de nosso município. Na mesma época, o governo municipal disponibilizou uma espécie de vale-transporte para os estudantes residentes nas áreas rurais.

Em uma noite de março de 1992, meu pai anunciou que, em virtude das novas condições, eu poderia prosseguir os estudos. Em pouco tempo, minha mãe efetuou a matrícula

¹³ Sobre a ideia de literatura como “uma segunda vida” que possibilita ao leitor substituir o mundo real pelo mundo fictício, ver PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9.

na Escola Estadual Getúlio de Andrade Lima, e eu pude ingressar na 5.^a série do Ensino Fundamental. Na única papelaria da cidade, ela comprou, à prestação, cadernos, lápis e canetas. Depois de tudo arranjado, às vésperas do primeiro dia de aula, passei a noite inteira acordada, porque não conseguia dominar a ansiedade, custava acreditar que o impossível estivesse acontecendo.

Para chegar à escola por volta das 8 horas, eu precisava acordar às 4 horas. Em alguns meses do ano, lembro que a Serra Negra ficava coberta por uma névoa espessa, o sol despontava mais tarde e os caminhos ficavam escuros, por isso meu pai me acompanhava pela estrada afora até o ponto onde passava o transporte. Eu caminhava por mais de duas horas, na ida e na volta; para estudar apenas no turno da manhã, precisava dispor de um dia inteiro.

No intervalo das aulas, corria à biblioteca; logo no primeiro mês, a bibliotecária presenteou-me com alguns bombons. Não era um presente, mas um prêmio, porque havia tomado o maior número de livros emprestados no período de um mês. Geralmente não conseguia devolver o livro no prazo de oito dias, e assim renovava o empréstimo, porque minha avó Joana, na época com mais de 70 anos, lia comigo; lia bem mais devagar do que eu, saboreando cada palavra; enquanto isso, eu aguardava ansiosamente que ela terminasse a leitura e devolvesse o livro. Quando terminava, ela passava vários dias comentando os episódios de que mais gostara. Lembro-me dela às gargalhadas, contando as peripécias da boneca Emília entre os seres mitológicos da Grécia em *Os doze trabalhos de Hércules*.¹⁴

Na cidade, estudei apenas por dois anos, o que corresponde à 5.^a e 6.^a séries. O governo municipal, fazendo contas, descobriu que, ao invés de levar os estudantes das áreas rurais para a cidade, gastaria menos se levasse os professores às escolas rurais. Assim foi feito. Em 1994, mudei de escola. Passei a estudar no povoado de Cajazeiras, a quatro horas de caminhada de minha casa. Não havia nenhum transporte que fizesse o percurso Frutuoso-Cajazeiras. Enquanto os cofres municipais economizavam centavos, eu e outros estudantes caminhávamos mais de 5 quilômetros. No início do ano letivo, enchíamos os caminhos com nossa algazarra juvenil, mas ao longo do ano, muitos iam ficando às margens. No fim das contas, evasão e reprovação era o saldo maior.

Concluído o ensino fundamental, ingressei no magistério, queria ser professora. Foi o magistério que me permitiu o ingresso no mundo do trabalho, na educação formal em 1999, por meio de concurso público pela Secretaria de Educação de Cumaru. Se o acesso à escola sempre foi algo distante de minha moradia, a universidade era algo quase impossível. Era

¹⁴ LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

coisa de se ouvir falar, mas de tão distante, não era coisa de sonhar. O que tinha de mais perto e mais acessível era a Fafica. Munida apenas da ousadia, inscrevi-me no vestibular. Aprovada, não pude comemorar, pois não sabia como pagaria as despesas com mensalidade e transporte. Teimosa, pedi dinheiro emprestado a meu irmão, que, para conseguir o montante, precisou trabalhar durante três semanas. Eu lecionava nos turnos da manhã e da noite no ensino fundamental e à tarde frequentava o curso de História. Com o salário de professora, pagava as despesas relativas ao curso de graduação. Na mesma velocidade, surgiam e desapareciam as dificuldades, mas foram os atropelos que me levaram aos encontros mais surpreendentes.

Perdoem-me por parecer maçante ao contar histórias ordinárias. Conto na esperança de dar vida ao comum e de que essa narração nos encante. Na aventura da escrita, não resisto ao ato de adentrar o jardim da minha memória,¹⁵ comungando temporalidades e topografias. Na construção do meu itinerário, que julgo dinâmico e diverso, devo muito às letras vermelhas desenhadas por minha mãe, elas têm possibilitado a travessia de agrestes fronteiras. O exercício da narração cruza memórias, lugares e representações do passado, é um trabalhar comigo e com o alheio, pois passa e transpassa minhas vivências e recordações. A cada palavra que escrevo, trato de “fechar os olhos para ver no tempo”.¹⁶ Com toda humildade, compreendo que o caminho trilhado não foi em vão. Portanto, conto para fazer bailar coisas desimportantes na composição de narrativas históricas. Agora, eis-me aqui, diante do espelho, na iminência de narrar a vida dos outros, mas como fazê-lo sem expor a minha?

Conheci as xilogravuras de Borges no início da década de 1990, quando uma grande seca e suas danosas consequências atingiram a maioria da população residente no Agreste e Sertão de Pernambuco. Em Frutuoso, a maior parte das famílias foi afetada por uma doença denominada pelagra.¹⁷ De um dia para o outro, a ensolarada comunidade, ao pé da Serra Negra, teve seu nome estampado nas manchetes de jornais, revistas e noticiários de televisão,¹⁸ associado à seca, fome e pobreza extrema. Impelida pelo desejo de compreender o que acontecia em meu lugar no mundo, participei da formação de uma associação comunitária, que, entre os variados objetivos, alentava o sonho de tomar providências a respeito dos acontecimentos nefastos.

¹⁵ Sobre a noção de memória como um jardim, consultar AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

¹⁶ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

¹⁷ PILA PÉREZ, Rafael et al. Pelagra: enfermedad antigua y de actualidad. *Revista Archivo Médico de Camagüey*, Camaguey, v. 17, n. 3, mayo-jun. 2013. Disponível em: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1025-02552013000300013>. Acesso em: 13 mar. 2013.

¹⁸ Ver, por exemplo, reportagem publicada no Jornal Folha de S. Paulo, edição de 6 de julho de 1994. BIANCARELLI, Aureliano. Doença da fome extrema volta ao Nordeste. *Folha de S. Paulo*, 6 jul. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/06/cotidiano/25.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

Participando dos debates que envolviam as querelas e os descuidos políticos advindos de uma longa história de escassez de chuvas, pois, quando a seca se instala, florescem uns e desertam inúmeros outros, descobri as chamadas “manifestações culturais” da minha cidade. O carnaval com seus coloridos papangus, as xilogravuras de Borges, as máscaras de Lula Vassoureiro e as belezas naturais da Serra Negra emergiam como ícones de uma chamada “cultura bezerrense”, permitindo a construção do título de Terra do Papangu. Na circunstância da seca, as xilogravuras de Borges foram interpretadas como imagens ilustradoras dessa realidade, que podia ser vista em xilogravuras como *Asa branca no sertão*,¹⁹ *O monstro do sertão*²⁰ e *Fugindo da seca*,²¹ largamente usadas para ilustrar relatórios, documentos oficiais e reportagens. Naquele momento, encantada com as figuras em preto e branco, que pareciam suscitar infinitas histórias, não tive oportunidade de conhecer Borges pessoalmente.

Movida pela curiosidade, em uma manhã de janeiro de 2000, visitei-o em seu atelier, Casa de Cultura Serra Negra, localizado na Avenida Major Aprígio da Fonseca, bairro São Sebastião, às margens da BR-232, construído por ele em 1996. O espaço congregava múltiplas serventias como gráfica, ateliê, loja e galeria. Sem nenhuma pretensão investigativa, ouvi suas histórias e olhei atentamente suas inúmeras xilogravuras, cuidadosamente penduradas como roupas a secar em varais. Matrizes e xilogravuras impressas cobriam as paredes da sala de um lado a outro. Como expectadora, sentia-me em uma caverna repleta de inscrições, procurando descobrir os significados dos desenhos espalhados em todas as direções. Desde então, foram muitos os encontros com o artista. A cada visita, uma conversa descontraída sobre arte, viagens, projetos e sonhos.

Em 2006, Borges inaugurou o Museu da Xilogravura e Memorial J. Borges, deixando a Casa de Cultura Serra Negra aos cuidados do filho J. Miguel. A mudança de endereço significou uma nova fase na produção borgeana, com o artista dedicado apenas à criação de xilogravuras e encomendas literárias. Quando percorremos a via local de Bezerros no sentido Caruaru-Recife, margeando a BR-232, passamos a poucos metros do Museu da Xilogravura, cujo muro, longo, alto, caiado e repleto de imagens foi construído para não passar despercebido, nem mesmo ao mais apressado viajante. O museu e a residência ocupam o mesmo terreno, e um amplo quintal liga as duas construções. O espaço da casa é reservado

¹⁹ BORGES, José Francisco. *J. Borges por J. Borges: gravura e cordel do Brasil*. Organização de Clodo Ferreira. Prefácio de Vladimir Carvalho. Versão para o inglês de Cynthia Ann Bell dos Santos. Brasília: Ed. da UnB, 2006. p. 42-43.

²⁰ ARANTES, Antonio Augusto. *A arte de J. Borges: do cordel a xilogravura: catálogo*. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2008. p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

aos íntimos. Entre a casa e o ateliê, há uma marcenaria, onde Borges armazena, seleciona e inspeciona toda madeira que passa por suas habilidosas mãos.

Na fachada do edifício de dois andares, em contraste com a cor branca das paredes, o nome do lugar foi grafado em grandes letras pretas: MUSEU DA XILOGRAVURA e MEMORIAL J. BORGES. Nele estão guardadas mais de 5 mil matrizes xilográficas, talhadas por Borges ao longo dos anos. Expostas nas vastas paredes do ateliê-museu projetado pelo próprio Borges, elas constituem um precioso arquivo da produção do artista nas últimas quatro décadas. As gravuras estão dispostas pelo ateliê na forma de matriz e impressas. As matrizes em pranchas de madeira, de variados tamanhos, posam ao lado de pilhas de desenhos impressos em suportes como folhas de papel, cerâmica e tecido.

Ao lado da porta, há versos inscritos. Eles dão boas-vindas aos visitantes: “Amigo que vem aqui/O que você tem por certo/Muita arte e poesia/E gente de braço aberto/Recebendo com carinho/A quem vem de longe ou perto.”²² O interior do museu abriga uma infinidade de xilogravuras e folhetos. O artista trabalha ao fundo, e de sua mesa visualiza quem entra e quem sai. Sua presença é percebida desde o limiar da porta. Na parede do lado direito, uma enorme estante de madeira expõe milhares de folhetos, todos amarrados ao meio, em pequenos pacotes colocados na vertical para que o manuseio e a visualização sejam facilitados. O lugar é um misto de museu, oficina de trabalho, galeria e loja.

Durante o período da pesquisa, visitei o espaço várias vezes. Em todas essas visitas, fui recebida por Borges com alegria e entusiasmo. Os testemunhos orais, gravados em formato digital, realizaram-se na sua oficina. Agendei visitas e entrevistas com antecedência, mas cultivei o hábito de telefonar-lhe para confirmar nosso encontro. A maioria das entrevistas realizou-se no turno da manhã e durou mais de duas horas. Em todas as visitas, encontrei-o trabalhando. Enquanto conversávamos, ele seguia escavando pranchas de madeira. Em uma dessas ocasiões, criava uma representação do cantor Luiz Gonzaga.²³ Borges apostava que haveria grande procura porque se celebrava o centenário do músico.

No ateliê, ouvia-se uma mistura de ruídos, que, da serraria, adentravam o ambiente pela porta aberta. Lá fora, no quintal, alguns dos filhos de Borges cortavam e serravam

²² Versos inscritos na Fachada do Memorial J. Borges, Bezerras, 2006.

²³ Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em Exu, Pernambuco em 1912 e faleceu em Recife, 1989. Cantor e compositor. Filho de camponeses pobres, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939. Cantou em cabarés e gafieiras cariocas. O sucesso de suas músicas emergiu na década de 1940, quando ele assumiu a identidade de artista regional, fazendo uso de roupas e acessórios que remetiam aos vaqueiros e cangaceiros do “Nordeste”. A produção musical de Luiz Gonzaga era dirigida ao migrante nordestino residente no “Sul” do país, marcado pela saudade do “Nordeste”. Para uma leitura crítica acerca dessa produção, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999. Especialmente, o capítulo intitulado *Espaços da saudade*.

pranchas de madeira. A sonoridade do lugar emergia do ritmo do trabalho, compondo uma espécie de sonoplastia. Os sons eram muitos e emergiam do deslizar da lixa sobre a madeira; das ferramentas riscando, cortando, golpeando superfícies; dos pincéis espalhando tinta; das superfícies em exercício de fricção, impressão; da música que toca no rádio, dos telefones que tocam e das vozes que sussurram os modos de fazer.

Os odores não podiam ser ignorados, porque o cheiro de madeira nova, de tinta fresca, de papel conjugava uma fragrância; e havia os gestos, principalmente das mãos, percorrendo e examinando entalhes. Mãos que afastavam lascas de madeira sobre a mesa; mãos que escolhiam ferramentas; mãos que trabalhavam para que no vazio da prancha de madeira emergissem desenhos, que seriam revelados pelo negrume da tinta ao macular os espaços em branco do papel, dócil receptor da marca, do carimbo, da gravação de figuras que se guardam na matéria e às vezes na memória.

Durante as entrevistas, todos trabalhavam. Eu, com meu gravador, câmera fotográfica, caderno de anotações; Borges e os filhos com suas ferramentas e tintas. De vez em quando, Borges interrompia nossa conversa para instruir os filhos em suas tarefas. Nesses momentos, sentia-me contemplando silenciosas lições do ver fazer. Ao terminar suas breves recomendações, ele retomava o assunto com facilidade, “sim, como eu estava dizendo...”.²⁴ Assim, seguíamos com a narração. Sentia-me participando de um ritual ordinário,²⁵ difícil de descrever. Não era fácil pôr um ponto final nas entrevistas, pois o narrador não parava de contar. Preocupada como o tempo do trabalho, sugeríamos que parássemos ou lhe perguntava se estava cansado, mas ele seguia narrando. Enquanto contava, não se mostrava cansado. Deixava claro que gosta que o ouçam. Concluímos que, para Borges, contar histórias e entalhar não é uma coisa separada, por isso ele seguia narrando; enquanto retirava lascas da madeira, soprava o pó que se acumulava sobre os contornos do desenho, olhava atentamente os resultados obtidos e seguia escavando, e narrando. Nessa narração ele usava faca, martelo, prego, buril, estilete, voz, imaginação. Enquanto conversávamos, ele usou chave de fenda e martelo, bateu forte na madeira para desenhar pequenas estrelas no chapéu de Luiz Gonzaga.

No ateliê, o trabalho coletivo sugere que Borges e os filhos trabalham de modo integrado, cada um exercendo específica função, de acordo com a idade e aptidão. Todos sob os olhares atentos do mestre no ofício de gravar imagens na madeira. Portanto, compreendi

²⁴ BORGES, José Francisco. *Entrevista*. Bezerros, PE, 14 maio 2007. Concedida a Maria do Rosário da Silva.

²⁵ A noção em conformidade com o debate empreendido por Michel de Certeau sobre os gestos e performances das práticas. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 335.

que o espaço nomeado museu, onde Borges vem guardando e entesourando os frutos de seu trabalho, encontra-se atravessado de variadas funções que envolvem as práticas cotidianas e objetos como mesa de trabalho, ferramentas, tintas, papéis, pedaços de madeira, estantes e produtos expostos à venda.

Também participamos de um curso de xilogravura ministrado por Borges em Caruaru.²⁶ Foram três tardes de aprendizado, diversão e partilha de histórias. O Borges professor transmite os saberes de sua arte contando histórias. Ele economiza explicações, no entanto relata como fazer, fazendo. Faz para que observem e imitem seus gestos. Sua metodologia consiste em fornecer aos alunos pedaços de madeira e ferramentas. Em seguida, escolhe uma prancha, e a lápis risca os contornos de um desenho; com uma faca afiada, corta ao redor das figuras, depois escava com o buril e com precisão retira lascas da madeira, compondo espaços profundos e superfícies em alto relevo. Na arte da xilogravura, escavar significa construir espaços vazios, profundos para que a tinta não penetre. O que se escava na madeira revela-se na cor branca quando o desenho é impresso. O que fica em alto relevo, na superfície, é tomado pela tinta e revela-se na cor preta quando impresso, mas Borges pouco fala sobre isso; mostra! Gravamos os relatos de Borges durante a citada oficina.²⁷ Transcrevemos abaixo alguns trechos de suas explanações que ajudam na compreensão da arte de dizer/fazer borgeana.²⁸

O desenho é livre. Agora o que eu recomendo é que façam um desenho que abranja o espaço todo. [...] o espaço que vai ficar branco. Esse espaço aqui, olhe. [Apontando um desenho]. Esse espaço tem que ser cavado, se você faz uma figura muito miudinha, você vai ter que cavar tudo. Dá muito trabalho e não representa nada. Fazer uma figura que ocupe o espaço todo. Você vai cavar pouco e o resto é detalhe. O desenho maior fica mais fácil de fazer.

[...]

Eu trabalho com umas facas. Se corta ao redor. Depois vai cavar para tirar a madeira e ficar o espaço branco.

Esse é o meu estilo. Eu sempre trabalho assim. Na barra, a gente bota título e bota o nome.²⁹

²⁶ Agradeço a José Bezerra Brito o convite. A oficina de xilogravura ministrada por Borges integrou a programação do Festival Pernambuco Nação Cultural. Realizou-se entre os dias 16, 17 e 18 de maio de 2012 na Casa da Cultura José Condé.

²⁷ Esse material não está sendo usado como entrevista temática, porque sua produção não se ajusta aos procedimentos técnicos próprios de uma entrevista de história oral, como construção do roteiro e definição de uma problemática.

²⁸ Segundo Michel de Certeau, trata-se da “narrativização” das práticas ou das ligações entre as artes de dizer e as artes de fazer: “as mesmas práticas se produziram ora num campo verbal, ora num campo gestual; elas jogariam de um ao outro, igualmente táticas e sutis cá e lá; fariam uma troca entre si – do trabalho no serão, da culinária às lendas e às conversas de comadres, das astúcias da história vivida às da história narrada.” CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 153.

²⁹ BORGES, *Oficina de xilogravura*. Caruaru, 2012.

Essas recomendações de Borges são do campo das práticas. Elas abarcam dizeres sobre maneiras de fazer; envolvem táticas: quanto maior o desenho, mas rápido e mais fácil o processo de escavação. Participar da oficina serviu-nos para compreender que desenho e escrita na arte borgeana são operações muito próximas. Enquanto nos ensinava como usar as ferramentas para cortar ao redor do desenho, Borges aconselhou: “Assim não. Olhe... Segure na faca como quem está escrevendo”.³⁰ Compreendemos, portanto, que Borges desenha como quem escreve. Usando facas, goivas e buris, repete os gestos da escrita, como quem escreve, ele cria composições narrativas iconográficas.

Dessa afirmação, quase despretensiosa, propusemos nossa tese. Pretendemos mostrar que entre a xilogravura estampada na capa dos folhetos e a xilogravura emoldurada, há uma continuidade narrativa, possível de ser significada, porque remete o leitor/expectador ao mundo visível, experimentado e partilhado. No início da década de 1970, as xilogravuras de Borges passaram a circular separadas do folheto que lhe servia como suporte de exposição. Nessa produção imagem e texto mantinham forte relação, pois o desenho remetia o expectador ao texto narrado e vice-versa. Para alguns críticos de arte e intelectuais, ao circularem separadas dos folhetos, as xilogravuras perdiam sua capacidade narrativa. No entanto, a produção de Borges indica outras interpretações.

Nesse sentido, buscamos elaborar um texto histórico sobre a produção literária e artística de Borges, para compreender como ele construiu sua trajetória artística em correlação com o desenrolar dos acontecimentos pessoais (ordinários), mas, ao mesmo tempo, com o ritmo (fora do comum) dos acontecimentos políticos, econômicos e culturais da década de 1970. Esse recorte temporal justifica-se porque marca a aposta de Borges no valor de exposição de suas xilogravuras. Ao longo de sua trajetória, ele migrou do relato escrito e versificado para a criação de objetos de contemplação. No ato de gravar, ele unificou o verbal e o visual no movimentado campo da *visualidade*³¹ ou *interesse pictorial*³² da década de 1970.

Justifica-se também, porque foi durante a década de 1970 que o nome próprio J. Borges emergiu associado ao estatuto de artista xilogravador. Em 1972, publicou-se o primeiro álbum de gravuras (*A vida do padre Cícero gravada por José Borges*), que circulou

³⁰ BORGES, *Oficina de xilogravura*. Caruaru, 2012.

³¹ O historiador Ulpiano de Menezes propôs que se faça um deslocamento do campo das fontes visuais para o campo da visualidade, pois para ele, este último é detentor de historicidade e interesse cognitivo. MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-45, 2003.

³² A noção abarca a dimensão visual de uma determinada sociedade por meio de imagens acessíveis e partilhadas. BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 225.

entre artistas e intelectuais ligados ao Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. No ano seguinte, a Galeria Ranulpho publicou o segundo álbum (*J. Borges: 10 gravuras*).³³ Em 1974, a mesma galeria organizou a exposição itinerante *A arte do cordel* e fez circular os desenhos de Borges em cidades como Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Essa exposição resultou na publicação de textos jornalísticos em veículos de circulação nacional como *O Globo*, o *Correio Braziliense* e a *Veja*. Em 1975, as xilogravuras assinadas por Borges ingressaram na linguagem televisiva e cinematográfica por meio da abertura da telenovela *Roque Santeiro* e do documentário *Nordeste: cordel, repente e canção*. Em 1977, lançou-se no Rio de Janeiro o livro *Xilógrafos nordestinos*, no qual constam sete xilogravuras de Borges.³⁴

Nesse mesmo período, artistas como Dila e José Costa Leite, contemporâneos de Borges, também tiveram álbuns publicados e inserção semelhante nos meios de comunicação. No entanto, a exponibilidade ou o valor de exposição das xilogravuras de Borges foi construído de modo diferente; enquanto Dila e Costa Leite apostaram na clientela local, Borges voltou-se para o público frequentador de galerias e exposições. Nessa construção ele contou com o título de “maior gravador popular do Nordeste”, atribuído pelo professor, teatrólogo, romancista e idealizador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna.³⁵ Nos textos jornalísticos e nos relatos do próprio Borges, o encontro com Ariano Suassuna seria responsável por inaugurar sua inserção no mundo das artes plásticas em Pernambuco e no Brasil. Os registros acerca dos meios de circulação das xilogravuras, citados nos parágrafos anteriores, foram interpretados como marcos da trajetória artística de Borges, construída na década de 1970.

Nesse sentido, o arquivo documental com o qual operamos indicou-nos que a produção literária de Borges, inicialmente voltada ao público frequentador de feiras e mercados, nas condições históricas da década de 1970, tomou novos rumos. Nesse período Borges pôs fim ao trabalho ambulante de comercialização de folhetos para montar uma oficina tipográfica no quintal de sua residência. Desde então, ele se dedicou à publicação de folhetos e à criação de xilogravuras para uma clientela que se dirigia à sua oficina. No âmbito

³³ BORGES, José Francisco. *J. Borges: 10 gravuras*. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife, PE: Guariba, 1973a.

³⁴ FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Xilógrafos nordestinos*. Apresentação de Homero Senna. Rio de Janeiro: A Fundação, 1977.

³⁵ SUASSUNA, Ariano. Apresentação. In: BORGES, José Francisco. *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges*. Recife, PE: Tip. Marista, 1972. SUASSUNA, Ariano. Apresentação. In: BORGES, José Francisco. *J. Borges: 10 gravuras*. Recife, PE: Guariba, 1973a.

da comercialização de folhetos, em Pernambuco, o Mercado de São José³⁶ e a Feira de Caruaru³⁷ funcionam como pontos de referência para autores, compradores, leitores, ouvintes das histórias de folhetos. São lugares de comércio e de festa. Na primeira metade do século XX, autores como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde vendiam pessoalmente ou tinham sua produção comercializada no Mercado de São José, que, ao longo dos anos, segundo Liêdo Maranhão, passou a ser o maior centro de distribuição de folhetos e encontro de cantadores, repentistas, autores e vendedores das histórias de folhetos.³⁸

Na pesquisa, os desafios enfrentados foram muitos, mas o principal refere-se à escassez de registros escritos acerca dos acordos firmados entre o artista e os espaços de negociação de suas obras. As informações disponíveis sobre os termos do acordo variam entre os relatos de Borges e alguns indícios em matérias de jornal. Qual o valor cobrado por Borges na venda de uma matriz xilográfica? Quanto ele cobrava por uma xilogravura impressa em papel? Para essas perguntas, tenho respostas do próprio Borges, que permitiram vislumbrar as relações do artista com a cultura³⁹ de seu tempo, do mesmo modo suas estratégias de produção e comercialização. Nesse sentido, dediquei-me à narração dos percursos construídos por Borges para inserir sua arte nos meios de circulação e comercialização disponíveis no campo do mercado de gravuras no Brasil.

³⁶ O Mercado de São José foi inaugurado em 1875. Na época, segundo Grillo, figurou como “o primeiro edifício em ferros existente no Brasil”, cujo estilo arquitetônico francês confirmava o estatuto de cidade moderna para Recife. GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do povo: histórias da literatura de cordel 1900-1940*. 2005. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2005. p. 39. Ao longo dos anos, estabeleceu-se como centro comercial de mercadorias variadas. Em 1973, quando Borges estava estabelecendo-se como xilogravador, o Mercado de São José completava um século de existência e foi tombado pelo Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio da cultura brasileira. Consultar: GUILLEN, Isabel Cristina Martins et al. *O Mercado de São José: memória & história*. Recife: Iphan/Fadurpe, 2010.

³⁷ Na década de 1970, a feira de Caruaru já figurava como uma das maiores do Estado de Pernambuco. Sobre ela, o escritor Nelson Barbalho dedicou um capítulo em seu livro *País de Caruaru*. Segundo ele, a variedade dos produtos, os vendedores, a vasta freguesia, os pregões e os tipos humanos tornavam-na internacional. Sobre a venda de folhetos, Barbalho afirmou que havia uma “feira do foiêto” (Nelson Barbalho fazia questão de grafar as palavras conforme eram pronunciadas). O que indica que havia um espaço na *Feira*, reservado à apresentação dos vendedores de folhetos. O lugar era o oitão da Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Nesse espaço cruzavam-se vendedores, autores, leitores e ouvintes. Ver BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru: subsídios para a história do Agreste*. Recife: Cepe, 1974.

³⁸ SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste homenagem ao centenário do Mercado de São José – 1875-1975*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977. p. 15-20.

³⁹ Operamos aqui com o conceito de cultura buscando a aproximação de autores como Jeanne Marie Gagnebin, que o compreende por uma dimensão plural e da capacidade de empreender comunicação, e troca com o outro. Esse outro apresenta formas diversas como a natureza, o homem, a mulher, a organização política. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 13-27. No entanto, para uma leitura sobre as transformações históricas pelas quais o conceito de cultura passou e sobre seus usos contemporâneos, recomenda-se EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

Quais os mecanismos ou as operações de negociação social no processo de construção da imagem pública de Borges? Como seu estatuto foi construído? Como ocorreu a construção do “valor de exposição” de suas obras? Como construiu seu aprendizado sobre o mercado? Como construiu sua identidade de autor e artista? Como produzia, vendia e expunha seus trabalhos? Nesse ponto, uma questão teórica se impõe – a problemática que envolve arte, sociedade e dinheiro em nossa cultura,⁴⁰ como a noção de arte segmentada entre campos opostos significados por meio das noções popular e erudito. Nosso argumento sobre a produção de Borges consiste em não separar as dimensões literária e plástica, como correlacioná-la com a experiência de vida do artista no movimento entre a feira e a oficina de trabalho. Ao contrário de outros artistas, a arte e o modelo de vida que ele projetou o conduziu à fixação de seu trabalho no interior do ateliê e o aprendizado de práticas comerciais distintas das práticas da feira. O fazer literário e artístico, por ele construído, constitui-se como reserva de distinções, mas simultaneamente estabelece conexões com a experiência⁴¹ histórica de uma geração.

Para adentrar o mundo da pesquisa sobre folhetos, consultamos monografias, livros e coletâneas específicas. Sempre com atenção às referências bibliográficas, começamos por constituir um arquivo dos escritos sobre folhetos. Pesquisando em acervos jornalísticos, percebemos que, em alguns períodos, os folhetos estiveram em moda, figurando em jornais e revistas de ampla divulgação, tanto em Pernambuco quanto no restante do Brasil. Compreendemos que a construção do acervo dos documentos, no campo do conhecimento histórico, pode ser pensada como um quebra-cabeça.⁴² Antes de separar e selecionar as peças que compõem o quebra-cabeça, elas já haviam sido arquivadas, eram rastros escritos

⁴⁰ Para uma leitura sobre a relação arte e dinheiro, consultar: ALPERS, Svetlana. Liberdade, arte e dinheiro. In: _____. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁴¹ Faço uso da noção experiência com base na definição proposta pelo historiador Reinhart Koselleck: “a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições também está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.” KOSELLECK, 2006, p. 309-310.

⁴² Essa imagem do quebra-cabeça surgiu com base em um trecho das *Passagens* de Walter Benjamin, em que ele se referiu ao método da montagem literária e explicou: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, mas sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 502.

dispersos e descontínuos.⁴³ Os documentos selecionados são peças construídas no ato da pesquisa, elas sugerem possibilidades sobre a maneira que Borges articulou sua arte-escrita do mundo. Recortes textuais escritos e publicados com objetivos distintos e períodos diversos, os testemunhos orais constituídos com base nos objetivos desta pesquisa compuseram um amplo sistema de correlações.

Uma das primeiras peças do quebra-cabeça emergiu de um texto biográfico. Nele Borges registrou que um desgosto marcava sua trajetória, pois, em 1975, um conjunto de suas xilogravuras devia ter sido divulgado na abertura da telenovela *Roque Santeiro* da Rede Globo, mas a prática da censura promovida pela ditadura civil-militar, instalada no Brasil, deu um golpe no sonho do artista ao decretar que a telenovela não seria exibida. Essa peça levou a outras. Buscamos informações sobre como a imprensa local e nacional trataram o assunto, afinal, a telenovela seria veiculada pela emissora que detinha um público de 40 milhões de telespectadores.⁴⁴ Encontramos outras peças; e assim fomos montando o quebra-cabeça, encaixando as peças disponíveis em textos do *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco* e da *Revista Veja*. Contudo, foram as conversas com Borges que mais renderam encaixes. De início, ousamos escrever que a trajetória artística de Borges foi marcada por um período conturbado, cujo ordenamento político, econômico e cultural estava sendo construído entre as malhas da vigilância e da punição.⁴⁵ No entanto, não encontramos registros de que Borges pudesse figurar entre os sujeitos considerados “perigosos” para o “bom” funcionamento da sociedade brasileira. Ao contrário, a rede por ele estabelecida facilitou seu movimento e sua inserção nas brechas e insinuação quase silenciosa para fabricar sua produção poética.

O quebra-cabeça não se encontra fechado. Muitas peças estão ausentes. Outras não se encaixaram nas peças disponíveis, mas não alimentamos ilusões de que fosse completo, pois a vida não se ajusta a uma narrativa, como ensinou Luigi Pirandello: “[...] não se ajusta. Não se pode ajustar.” Não há narrativa que dê conta de ajustar tanta coisa vivida, porque “jamais será uma para todos, uma para sempre, mas infinita e continuamente mutável”.⁴⁶ Antes de contar

⁴³ Segundo Paul Ricoeur, nos arquivos, o historiador é um leitor, pois “como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerram desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhe socorro e assistência.” RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007. p. 179.

⁴⁴ O FIM de “Roque”. *Veja*, São Paulo, n. 365, p. 17, 3 set. 1975. Censura. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 4 abr. 2011.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

⁴⁶ PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 91.

sobre o processo da pesquisa e escrita, lembramos que não estamos propondo, nesta tese, uma biografia de Borges. No entanto, este texto apresenta dimensão biográfica, pois tem como propósito compreender uma construção de identidade e uma produção literária e artística, em infinitas e imutáveis dimensões, circunscritas ao homem, Borges, ao lugar, Pernambuco, e ao tempo, década de 1970.

Para nos lançar na tarefa sem fim, que é narrar trajetórias, começamos por reunir um conjunto de registros em torno do indivíduo Borges, apropriando-nos da metodologia da história oral.⁴⁷ Realizamos uma série de entrevistas no intuito de compreender como ocorreu a construção da arte de Borges. Elaboramos o roteiro das entrevistas servindo-nos de temáticas específicas. Em primeiro lugar, procuramos estabelecer laços de confiança, cumplicidade e amizade com o entrevistado, assim, as entrevistas foram conduzidas de modo descontraído, entre risos. Os procedimentos técnicos e metodológicos da história oral permite, ao historiador do presente,⁴⁸ o registro e acesso a histórias, que, confrontadas com registros escritos, possibilitam variadas interpretações e implicam reflexões sobre a constituição, o uso dos documentos, o papel do pesquisador e análise crítica das condições de produção.⁴⁹ O foco

⁴⁷ A prática da história oral, conforme afirma a historiadora Regina Beatriz Guimarães Neto, “não é uma disciplina, mas uma metodologia ou prática de pesquisa”.⁴⁷ Consultar, GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas*. In: LAVERDI, Robson et al. *História oral, desigualdades e diferenças*. Santa Catarina: Ed. da UFSC; Recife: EDUFPE, 2011. p. 15-37. A história oral encontra-se, apesar da diversidade de caminhos, consolidada no Brasil, na América Latina e outras partes do mundo. Foi no decurso da década de 1990 que os relatos orais tornaram-se presentes na produção intelectual na área das Ciências Humanas. No campo da história, também foi nesse período que ocorreram as primeiras produções, encontros e organizações que tiveram como propósito discutir e definir questões teóricas e metodológicas. Torna-se importante lembrar que a Associação Brasileira de História Oral (ABHO) foi fundada em 1994 durante o II Encontro de História Oral realizado no Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas – no âmbito da produção bibliográfica, destaca-se pela publicação semestral da Revista Oral, criada em 1998, que se encontra hoje em seu 17.º volume. Figura como importante meio de divulgação de trabalhos nacionais e internacionais. Para uma leitura sobre a utilização das fontes orais, indicamos a importante contribuição dos principais autores brasileiros, que, ao longo dos anos, consolidaram-se como referência por suas pesquisas, reflexões teóricas e metodológicas. Ver: ALBERTI, Verena. *Ouvir e contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2004. _____. *Histórias dentro da história*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006. GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades da mineração: memórias e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato; EdUFMT, 2006. LAVERDI, 2011. MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1994. _____. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010. SIQUEIRA, Antônio Jorge. *Sertão sem fronteiras: memórias de uma família sertaneja*. Recife: EDUFPE, 2010.

⁴⁸ Para uma leitura sobre o conceito tempo presente, sugerimos, *Los estratos del tempo*, especialmente a segunda parte. Cf.: KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2011.

⁴⁹ Em 1998, o historiador Antonio Torres Montenegro, então presidente da ABHO, publicou um artigo sobre a produção da história oral no Brasil, após os cinco anos de existência da ABHO. Ele descreveu como as pesquisas de história oral se constituíram no decorrer desses primeiros cinco anos; pontuou questões teóricas e metodológicas e apontou as publicações mais importantes à época. MONTENEGRO, Antonio Torres. Na transversal da história. *História Oral*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 11-18, 1998. Consultar também: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. *História oral no Brasil: uma análise da produção recente, 1998/2008*. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 113-126, jul.- dez. 2007.

da pesquisa foi a constituição de memórias ou de representações do passado em correlação com a construção de identidades, que se definiu com base na seguinte problemática: de que modo Borges organizou/representou em suas narrativas o próprio passado, sua trajetória artística. Usamos, como instrumentos de trabalho, gravador digital, máquina fotográfica e caderno de anotações. O caderno serviu-nos para registrar trechos, situações e gestos que o gravador não seria capaz de captar, como sorrisos, pausas para reflexão, dúvidas, indecisões, tensões. Observamos que, mesmo ao relatar situações difíceis, Borges raramente mostrou-se emocionado, pareceu-nos que as gargalhadas emergiram com mais força e frequência em seus testemunhos. Eu mesma me encarreguei da transcrição dos depoimentos coletados. As entrevistas, na íntegra, em áudio estão disponíveis ao público no Laboratório de História Oral da UFPE.

Em nosso texto, fazemos uso do testemunho oral, em sua condição de escrita, transportado para o papel, selecionado, recortado em trechos considerados “os mais significativos” para os propósitos da entrevistadora. O percurso foi de idas e vindas entre arquivos físicos, virtuais e o Museu da Xilogravura. Os registros escritos variaram entre álbuns, livros e trabalhos acadêmicos, textos publicados na imprensa pernambucana e brasileira, geralmente acerca de Borges e de suas atividades, viagens e exposições. No Arquivo Público do Estado, pesquisei o acervo do *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco*. Lá também encontrei folhetos de cordel.

O material fotografado passou por triagem, transcrição e análise, antes de entrar na composição desta narrativa. Acessamos folhetos e xilogravuras disponíveis no acervo pessoal de Borges. Os documentos mais difíceis de localizar foram os álbuns publicados na década de 1970. *A vida do Padre Cícero gravada por J. Borges* publicado com apoio da Universidade Federal de Pernambuco não consta nos registros da Biblioteca Central e setoriais; encontramos na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand e no Acervo do Centro Cultural Benfica. O *J. Borges: 10 gravuras* está disponível no acervo digital da Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Rio de Janeiro.⁵⁰

Nessa perspectiva, a xilogravura que pretendo narrar localiza-se, temporalmente, na década de 1970 e geograficamente no Estado de Pernambuco. No período em questão, nos textos publicados na imprensa brasileira, os termos gravura e xilogravura foram usados como

⁵⁰ A Biblioteca Amadeu Amaral foi inaugurada em 1961, uma proposta do folclorista Edison Carneiro à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Atualmente seu acervo tem cerca de 200 mil documentos sobre folclore e cultura popular no Brasil. O acervo digital encontra-se organizado em hemeroteca (60 mil recortes) e cordeloteca (6 mil títulos). CENTRO NACIONAL DO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Biblioteca Amadeu Amaral. *Redarte/RJ*, c2015. Disponível em: <<http://redarterj.com/centro-nacional-do-folclore-e-cultura-popular-biblioteca-amadeu-amaral/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

sinônimos. Borges foi apresentado, inúmeras vezes, como gravador popular. Definição que aponta hierarquias no campo das artes condensadas em palavras opostas: artista/artesão; urbano/rural, nacional/regional.⁵¹ Não raro, na literatura sobre o tema, encontram-se afirmações como “a xilo, desde tempos imemoriais, acompanha os temas populares”,⁵² definição essa que abarca o combalido debate historiográfico sobre as fronteiras entre o popular e o erudito. Não pretendo estabelecer territórios, mas não posso fugir ao debate, pois na documentação disponível sobre Borges, a noção popular aparece em sua variada função adjetiva de qualificar, classificar e caracterizar.⁵³

Nesse sentido, as imagens produzidas por Borges, quando postas em relação com os textos e os suportes, nos quais elas foram veiculadas, emitem pistas sobre a dimensão visual da sociedade na década de 1970, quando relacionados com os modos de produção e recepção. Por isso não tomo as xilogravuras borgeanas como imagens ilustradoras e reproduzidas de uma realidade determinada, mas como registro cognitivo⁵⁴ que nos permite apreender práticas cotidianas significadas por uma linguagem específica: a do desenho na madeira e no papel. Nesse sentido, considero fundamental compreender as trajetórias de produção, circulação e consumo das imagens borgeanas, afinal, as imagens não têm sentido por si mesmas. Os sentidos das imagens são produzidos na interação social e mobilizam simultaneamente noções como tempo, espaço e circunstância. Portanto, antes de tudo, as xilogravuras de Borges são artefatos, objetos.

Antes de prosseguir, é preciso definir duas coisas. Compreendo Borges como autor de folhetos e xilogravuras. Em seu labor, essas atividades distintas confundem-se, fundem-se. Folhetos são narrativas impressas na forma de pequenos livros cujas capas foram ilustradas, ao longo da história de sua edição, por meio de variadas técnicas de ilustração, mas em meados da década de 1960, a técnica da xilogravura tornou-se quase hegemônica. Xilogravura é desenho gravado na madeira, mas também esse mesmo desenho impresso no papel. É uma técnica de ilustração que emprega a madeira e o papel como seus principais suportes. A

⁵¹ A literatura acerca da gravura no Brasil, geralmente, institui uma dicotomia entre a gravura popular e a gravura erudita. A primeira, também pode ser chamada de xilogravura em virtude do material utilizado: a madeira. A segunda desenvolveu-se e difundiu-se após os anos 1950 entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; os suportes e as técnicas utilizadas pelos artistas são variados e muitas vezes mistos. Artistas como Carlos Oswald, Oswald Goeldi, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Gilvan Samico, entre outros, são considerados mestres no ofício e criadores de requintadas imagens eruditas. KLINTOWITZ, Jacob. *Artistas gravadores do Brasil*. São Paulo: Volkswagen do Brasil, 1994.

⁵² FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira, a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994. p. 158.

⁵³ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-191, 1995.

⁵⁴ Cf. MENEZES, 2003.

madeira, desenhada, golpeada, sulcada e entintada exhibe no encontro do alto e do baixo relevo a criação do artista. O desenho cortado na madeira tem sido nomeado como matriz; por meio dela, o papel, friccionado e alisado, recebe em sua superfície a marca da tinta. Gravação. Para a aproximação do vocabulário borgeano, uso o termo *xilogravura matriz* para os desenhos apresentados no próprio suporte de gravação: a prancha de madeira; e *xilogravura impressa* para os desenhos apresentados pelo processo de impressão, sendo o papel, o principal suporte.

Organizamos os capítulos com base em três matizes; opero com essa noção no sentido que remete à combinação, para circular entre narrativas da trajetória de Borges como produção de uma identidade; a trajetória de autor de narrativas escritas e a trajetória de artista de narrativas visuais. Essa organização definiu a escolha do título: *Histórias escritas na madeira: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970*. Certa da impossibilidade de se contar uma vida inteira, como da impossibilidade de se recordar uma vida inteira, digo que conto apenas uma parte ínfima das coisas contadas por Borges em seus quase 80 anos de idade e sessenta anos de trabalho (no campo da produção de folhetos). Para dar forma ao texto, ordenamos minha narrativa centrada no indivíduo Borges e nos seus modos de contar, escrever e desenhar. Os três últimos capítulos são distintos, mas estão metodologicamente imbricados por uma arte de fazer e dizer que abarcam: i) de que modo Borges contou sua história; ii) como escreveu e significou sua produção de folhetos; iii) como criou suas composições xilográficas. Se pudermos pensar em termos de personagens, eles são o Borges que testemunha contando, o Borges que vende, escreve, edita, publica, lê e ilustra folhetos, e o Borges que desenha, grava, imprime, expõe e vende xilogravuras.

Esta tese divide-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *Folhetos e xilogravuras na composição das narrativas históricas*, permitiu-nos compreender como esses objetos transitaram do campo do uso cotidiano para a condição de fontes de pesquisa no campo das ciências humanas. O segundo capítulo *Escrita da vida: articular o passado* nos levou ao estabelecimento de correlações entre Borges, sua produção e sua rede de relações. Para isso, debruçamo-nos sobre publicações de cunho biográfico e autobiográfico, operamos também com entrevistas e artigos publicados na imprensa brasileira e entrevistas concedidas por Borges para a consecução desta pesquisa. Focamos nas possibilidades de compreensão dos modos de Borges narrar a si mesmo e a sua trajetória artística. No terceiro capítulo, *O mercador de histórias*, debruçamo-nos sobre a produção, comercialização e circulação dos folhetos publicados por Borges nos anos 1970 em correlação com sua produção de capas de folhetos. Por fim, o quarto capítulo, *Histórias desenhadas*, abarcou a produção xilográfica desgarrada das capas de folhetos e expostas em suportes diversos.

CAPÍTULO 1

FOLHETOS E XILOGRAVURAS NA COMPOSIÇÃO DAS NARRATIVAS HISTÓRICAS

Tudo aquilo que a nossa/civilização rejeita, pisa e mija
em cima, serve para poesia.

(Manoel de Barros)⁵⁵

1.1 Uma escrita citada e recitada

O ponto de partida, deste capítulo, consiste em elaborar uma reflexão sobre o uso da literatura de folhetos⁵⁶ no âmbito da investigação histórica. Logo de início, recordamos que na tradição ocidental, ao longo da história, privilegiaram-se as manifestações da linguagem escrita na composição da narrativa histórica.⁵⁷ Embora historiadores e historiadoras, atualmente, utilizem diversos tipos de documentos,⁵⁸ ainda ficamos “mais à vontade com documentos escritos”, conforme escreveu o historiador Ivan Gaskell.⁵⁹ Em sua materialidade, o folheto pertence ao rol dos registros impressos. Ele é um tipo de impresso e se insere no campo da *economia escriturística*.⁶⁰ No entanto, em virtude de sua forma

⁵⁵ BARROS, Manoel de. Matéria de poesia (1970). In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 146-147.

⁵⁶ A noção de literatura de folhetos, desde a publicação do livro da pesquisadora Márcia Abreu, *Histórias de cordéis e folhetos*, provocou um deslocamento teórico ao refutar a ideia, muito difundida, de uma suposta adaptação da literatura de cordel portuguesa no Brasil. ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. Após intensa pesquisa comparativa, Márcia Abreu concluiu que não há vínculo entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos nordestina. O termo é adequado, porque ele evoca a materialidade dessa produção literária; no entanto, é preferível não fazer uso do adjetivo “nordestina”, porque a produção e o consumo dos folhetos não se restringem ao recorte regional Nordeste.

⁵⁷ Entendemos narrativa como produto da imaginação criativa, como operação que representa o desenrolar das experiências humanas no tempo histórico. Na historiografia contemporânea, essa noção tem sido objeto de acalorados debates. No entanto, a obra do filósofo Paul Ricoeur tem sido referência para os pesquisadores preocupados em refletir sobre os conceitos com os quais operam. Em síntese, segundo Paul Ricoeur: “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal [...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contrapartida a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal.” RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: M. Fontes, 2010. t. 1, p. 9. Sobre o tema, recomendamos conferir, também: RICOEUR, 2010, t. 2 e RICOEUR, 2007.

⁵⁸ Sobre o debate historiográfico acerca da produção e uso dos documentos, destacam-se, dentre as variadas contribuições de historiadores brasileiros, os seguintes textos: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007. GUIMARÃES NETO, 2006; GUIMARÃES NETO, 2011, p. 15-37. MONTENEGRO, 2010; REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do efêmero: histórias de dentro e de fora*. Recife: EDUFPE, 2010; SIQUEIRA, 2010.

⁵⁹ GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. p. 237.

⁶⁰ Operamos com a noção *economia escriturística* em conformidade com Michel de Certeau para afirmar que as práticas da oralidade na literatura de folhetos circulam, bailam, passam nos sistemas escriturísticos. CERTEAU, 1994, p. 222.

poética – versos rimados – e do conjunto de significações que lhe foram atribuídas na produção acadêmica, esteve relacionado, durante muito tempo, com o campo das narrativas orais, fabulosas, fantásticas e fictícias.⁶¹ Significação que também abarca a xilogravura – uma das técnicas de ilustração da capa – muito difundida, desde a década de 1960, por ser considerada plasticamente adequada às narrativas próximas das práticas da oralidade e das vozes da tradição. Nesse sentido, o folheto e a xilogravura, instalados no meio de narratividades do dizer e do crer ordinário, durante décadas, não tiveram serventia como documento histórico.⁶²

No Brasil, a literatura de folhetos emergiu como fonte de pesquisa de modo sistemático, na esteira das pesquisas e estudos folclóricos, como ação de estudiosos tomados pelo fascínio do exótico, da origem perdida nos tempos imemoriais e da inevitável extinção. Essa reflexão remete ao ensaio *A beleza do morto*, no qual os autores afirmaram que a emergência desse tipo de documento deu-se em correlação ou “graças ao gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores”.⁶³ O citado gesto resultou em implicações teóricas e metodológicas que marcaram e moldaram estudos e pesquisas de intelectuais brasileiros das mais diversas áreas. Atualmente, há no Brasil uma vasta produção bibliográfica acerca dos folhetos. Estudos inaugurais, considerados obras pioneiras, emergiram nas três últimas décadas do século XIX. No decurso da primeira metade do século XX, eles se situaram como responsáveis pela origem dos estudos do folclore e da cultura nordestina.⁶⁴

De modo geral, a maioria das pesquisas concentrou-se no campo do folclore e da literatura. Nessa produção é possível identificar uma espécie de consenso em torno da origem lusitana da literatura de folhetos, que, ao passar por um processo de adaptação, teria originado uma das mais autênticas expressões da cultura nordestina. Assim, a noção literatura de cordel passou a nomear uma produção literária cuja distinção esteve circunscrita ao Nordeste do Brasil como o lugar social dessa fabricação. Frequentemente, os adjetivos

⁶¹ Para uma leitura sobre a literatura fantástica, recomenda-se TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁶² Termo é aqui utilizado em consonância com a noção de documento elaborada por Ricoeur, no sentido de que eles só falam quando lhes perguntamos, havendo, pois, interdependência entre fatos, documentos e perguntas. RICOEUR, 2007, p. 188.

⁶³ CERTEAU, Michel de; RAVEL, Jacques; DOMINIQUE, Julia. *A beleza do morto*. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 56.

⁶⁴ Em obra publicada recentemente, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior argumentou que os estudos de folclore no Brasil são concebidos, pela própria produção folclórica, como parte de uma tradição, que se insere em um *mito de origem* (cf. especificamente o capítulo 2: Mitos de origem). ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e a cultura popular: Nordeste 1920-1950*. Apresentação de Regina Horta Duarte. São Paulo: Intermeios, 2013a.

“antiga” e “tradicional” acompanharam as noções de literatura popular e literatura de cordel. Vagas conceituações que hoje não se sustentam, pois o que permite a emergência desse tipo de impresso no Brasil são as tecnologias de impressão, possíveis apenas após o ano de 1808.

O estudo acerca da emergência do folclore como campo de saber produtor de um discurso e responsável pela recolha e arquivamento dos folhetos tem sido tratado profusamente em teses e dissertações. Buscamos, portanto, analisar como a historiografia brasileira se apropriou dos folhetos no decorrer da década de 1970. Desse período, destaca-se o projeto editorial *Literatura popular em verso* da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB),⁶⁵ desenvolvido pelo seu Centro de Pesquisas, entre as décadas de 1960 e 1970.⁶⁶ O empreendimento pretendia divulgar a literatura popular por meio da organização e lançamento de uma série de publicações denominadas catálogo, antologia e estudos.⁶⁷

Defendemos, nesta tese, a ideia de que essas publicações foram responsáveis pela construção e reprodução de discursos homogeneizadores acerca das chamadas origens da literatura de cordel. Condensam, de certo modo, indícios de como os folhetos foram pensados e interpretados. O projeto editorial da FCRB congrega acepções teóricas e parâmetros que serviram de base à organização de outros catálogos e antologias,⁶⁸ igualmente para a fundamentação de trabalhos acadêmicos. Sendo assim, essas publicações tornaram-se clássicas. Na intenção de compreender como a noção de literatura de cordel foi operada nas publicações da FCRB, analisamos o prefácio e a introdução dos três principais volumes da coleção *Literatura popular em verso*.⁶⁹

⁶⁵ A Fundação Casa de Rui Barbosa é uma instituição pública federal, vinculada ao Ministério da Cultura. Inaugurada em 1930. Sediada no Rio de Janeiro, ao longo dos anos, tem-se dedicado a preservar documentos literários e iconográficos de escritores brasileiros, bem como divulgar a obra de Rui Barbosa. Ver: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>.

⁶⁶ Atualmente, o projeto conta com 22 obras publicadas entre 1961 e 1989. BRASIL, Maria Irene; WANDERLEY, Magaly Serrão; PORTO, Regina Maria Laclette (Org.). *Catálogo de publicações*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/edicoes_online/FCRB_Catalogo_de_Publicacoes.pdf. Acesso em: 19 jul. 2012.

⁶⁷ Para a escrita deste capítulo, foram consultadas as primeiras edições. Cf. PROENÇA, Manoel Cavalcanti; Lessa, Orígenes (Org.). *Literatura popular em verso: catálogo*. Prefácio de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004); PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia*. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1. DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Prefácio de Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. t. 1. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004).

⁶⁸ Dentre a vasta produção, destacam-se: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977; LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste do Brasil, 1982; e SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (Org.). *Antologia da poesia popular de Pernambuco*. Recife: Fundaj; Massangana, 1989.

⁶⁹ Para facilitar a compreensão, como as três obras compartilham o mesmo título, no corpo do texto, distinguem-se pelo acréscimo do respectivo subtítulo.

Em 1961, o Centro de Pesquisas da FCRB pôs em circulação a primeira obra do projeto editorial *Literatura popular em verso*. Tratava-se do volume *Catálogo*, que reunia indicações bibliográficas de mil folhetos. O prefácio foi assinado por Eugênio Gomes,⁷⁰ então diretor de pesquisas. Segundo ele, essa publicação era resultado de “uma tarefa pioneira”, cujo horizonte de expectativas consistia em “abrir largo caminho a todos os estudiosos de antropologia, sociologia, folclore e linguística”.⁷¹ Os historiadores não foram citados. Talvez o prefaciador não considerasse parte do ofício do historiador “surpreender as riquezas subjacentes da tradição oral e escrita do romanceiro nacional”.⁷² Talvez, à época, os interesses dos historiadores estivessem voltados para questões de outra ordem. O empreendimento nascera da confluência de interesses de intelectuais como Thiers Martins Moreira, Manoel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa.⁷³ Os três eram profundos conhecedores do assunto, haviam realizado demoradas pesquisas de campo e dispunham de “boas coleções da literatura de cordel”, segundo Gomes.⁷⁴

No processo de elaboração do projeto, Gomes lembrou que os títulos *Literatura de cordel* e *Cancioneiro popular* haviam sido sugeridos para intitular o projeto, mas não explicou por que prevaleceu *Literatura popular em verso*. Possivelmente, porque no período a noção literatura de cordel ainda figurava como neologismo. Gomes esclareceu que os folhetos selecionados para compor o catálogo classificaram-se como “mais expressivos” e em virtude do “interesse de homogeneidade regional”.⁷⁵ Todos eram oriundos das regiões Norte e Nordeste de cidades como Salvador, Itabuna (Bahia); Aracaju (Sergipe); Maceió (Alagoas); Recife, Caruaru, Goiana (Pernambuco); João Pessoa, Campina Grande,

⁷⁰ Eugênio Gomes nasceu em Ipirá, BA em novembro de 1897. Faleceu em maio de 1972, no Rio de Janeiro. Foi escritor e crítico literário. Em sua trajetória literária dedicou-se, principalmente, ao estudo das obras de Castro Alves e Machado de Assis. Entre 1951 e 1956, exerceu o cargo de diretor da Biblioteca Nacional. Foi diretor da Casa de Rui Barbosa no período 1962 a 1964. Sobre a trajetória e a obra de Eugênio Gomes, ver VALENTE, Monalisa. *Entre “a prata de casa” e o espelho estrangeiro: o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes*. 2009. Tese (Doutorado em História e Teoria Literária)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

⁷¹ GOMES, Eugênio. Prefácio. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti; Lessa, Orígenes (Org.). *Literatura popular em verso: catálogo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004). p. 7.

⁷² Ibid., p. 7.

⁷³ Thiers Martins Moreira nasceu em 16 de dezembro de 1904, em Campos, RJ. Faleceu em 19 de maio de 1970 no Rio de Janeiro. Manoel Cavalcanti Proença nasceu em 1905, em Cuiabá, MT, e faleceu no Rio de Janeiro em 1966. Romancista e crítico literário. Escreveu ensaios e livros sobre Augusto dos Anjos, Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Pesquisou e colecionou folhetos de cordel. Orígenes Lessa nasceu em 12 de julho de 1903, em Lençóis Paulista, SP, e faleceu no Rio de Janeiro em 13 de julho de 1986. Foi jornalista, contista, novelista, romancista e ensaísta. Em 1981, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Também pesquisou e colecionou folhetos. Lessa publicou o ensaio *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1973.

⁷⁴ GOMES, 1961, p. 8.

⁷⁵ Ibid.

Guarabira, Itabaiana (Paraíba); Natal (Rio Grande do Norte); Fortaleza, Juazeiro do Norte (Ceará); Teresina (Piauí); São Luís (Maranhão) e Belém (Pará).

O “interesse de homogeneidade regional” estabelecido pelo projeto editorial evocava um recorte regional construído desde a década de 1930, quando Mário de Andrade⁷⁶ empreendeu a Missão de Pesquisas Folclóricas⁷⁷ com o objetivo de investigar aspectos formadores da identidade nacional. Seguindo a mesma linha de pensamento, o projeto da FCRB pretendia oferecer um “roteiro bibliográfico tanto quanto possível completo da literatura de cordel no Brasil”.⁷⁸

No prefácio, Gomes mostrou-se preocupado com a espontaneidade da produção de folhetos, que, segundo ele, refletia o gosto do público, por isso era excessivamente variada quanto aos temas e desígnios. Ainda segundo Gomes, constituía-se um material rebelde que não se submetia a determinadas sistemáticas. Ele compreendia que os folhetos eram objetos dispersos porque mudavam com facilidade de dono ou mesmo de título. Passavam de mão em mão. Perdiam-se facilmente. Eram raros os casos em que passavam da mão dos leitores ou colecionadores para as bibliotecas. Um lugar nas bibliotecas, segundo ele, concederia perenidade aos folhetos, afinal seriam submetidos à sistemática dos procedimentos de arquivo. Na condição de diretor de pesquisas, ele usou os parágrafos finais do texto para citar os colaboradores e organizadores da obra em questão e agradecer a eles. Na intenção de produzir um segundo tomo do Catálogo, Gomes solicitou a colaboração dos colecionadores de folhetos. Escreveu:

Aproveitamos a oportunidade para concitar os colecionadores em geral a colaborarem nessa tarefa proporcionando-nos o conhecimento de seus folhetos, quer antigos, quer novos, uma vez que o objetivo precípua desta publicação é apresentar um roteiro bibliográfico tanto quanto possível completo da literatura de cordel no Brasil.⁷⁹

O volume *Catálogo* oferecia aos leitores, além do prefácio, uma nota preliminar cujo objetivo era esclarecer sobre as convenções estabelecidas na organização da publicação. As referências bibliográficas do conjunto de folhetos foram organizadas em ordem alfabética e

⁷⁶ Mário de Andrade, poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista. Nasceu em 9 de outubro de 1893, e faleceu em 25 de fevereiro de 1945 em São Paulo. Sua produção literária esteve relacionada com a Semana de Arte Moderna, 1922. Sua obra mais conhecida é o romance *Macunaíma*, publicado em 1928. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 1928. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

⁷⁷ Projeto idealizado por Mário de Andrade, que em 1938 visitou cidades em Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará com o objetivo registrar e coletar manifestações culturais e folclóricas. Para informações sobre o acervo, consultar os sites: <www.centrocultural.sp.gov.br> e <www.sescsp.org.br>.

⁷⁸ GOMES, 1961, p. 9.

⁷⁹ Ibid.

abarcavam informações sobre título, autor, editor, capa, local, data, número de páginas, métrica, estrofe, esquema de rimas e transcrição do primeiro, do décimo e do último verso de cada folheto. Para facilitar a consulta ao acervo, foram organizados índices dos autores, dos títulos e dos primeiros versos, o que teria exigido “grande labor, desde a seleção, análise e aproveitamento do material”.⁸⁰

Passados três anos, publicou-se o volume *Antologia*. O então diretor do Centro de Pesquisas da FCRB, Thiers Martins Moreira, assinou o prefácio. No intuito de justificar e enfatizar a grandiosidade do projeto, ele chamou a atenção para a “linha de cuidadosa pesquisa e de edição”, que havia marcado o desenvolvimento do trabalho no sentido de registrar um “riquíssimo fenômeno literário de nosso povo”. Também explicou, que “não se pense que é uma seleção de obras-primas”,⁸¹ pois as narrativas escolhidas eram representativas de “uma sensibilidade coletiva”.⁸² Ao publicar essa *Antologia*, segundo Moreira, a FCRB prestava um grande serviço porque assegurava um lugar para os folhetos nos arquivos, pois “ver-se-á um dia que para a história ou para a sociologia aí se encontram uma das mais ricas fontes”. Nesse volume, a noção de história emergiu como campo de estudo da “literatura, dita de cordel”,⁸³ que havia adquirido “rápido desenvolvimento de há sessenta anos para cá”.⁸⁴ O papel da história seria o de tomar os folhetos como fontes históricas.

Na antologia, a palavra literatura de cordel foi grafada apenas uma vez. Talvez porque não fosse uma expressão de uso comum entre os letrados, usada, tão somente, por um grupo restrito de intelectuais. Sendo assim, na compreensão dos pesquisadores da FCRB, a noção *literatura popular em verso* parecia mais adequada para dizer as narrativas dos folhetos, que refletia “nossa psicologia popular”, segundo Moreira,⁸⁵ porque concentrava grande diversidade temática:

Os acontecimentos importantes do Brasil, de países distantes ou da localidade, as histórias tradicionais, os elementos folclóricos, personagens reais ou da ficção e das lendas, todo um mundo de temas, de traços de vida, em que se possa colher um interesse sentimental ou o intrincado de uma ação, ou onde, simplesmente, se possa encontrar matéria para curiosidade do ouvinte, o trovador toma para si.⁸⁶

⁸⁰ GOMES, 1961, p. 10.

⁸¹ MOREIRA, Thiers Martins. Prefácio. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia*. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1, p. 7.

⁸² Ibid., p. 8.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid., p. 7.

⁸⁵ Ibid., p. 8.

⁸⁶ Ibid.

Diante desse “mundo de temas”, os pesquisadores não sabiam como classificar essa produção literária. Em síntese, a concepção, posta em circulação nas poucas páginas desse prefácio, apresentava a literatura de folhetos como um fenômeno natural, um elemento da realidade do passado, cujo presente era dominado pelo temor da finitude. Temor que só seria aplacado se os intelectuais e eruditos pudessem recolher e arquivar todo material disponível. O termo “fenômeno literário” localizava a produção dos folhetos como algo natural, criado espontaneamente, sendo, portanto, alheio às práticas culturais, mas cuja importância derivava da enorme contribuição ao “conhecimento histórico e social do povo brasileiro” que “se estende da Bahia ao Pará”.⁸⁷

Nessa perspectiva, o pertencimento ao recorte geográfico Nordeste passou a ser uma espécie de consenso entre os autores. Essa concepção passou a ser citada e recitada em estudos publicados posteriormente, por exemplo, trecho da antologia organizada por José Ribamar Lopes: “A literatura de cordel se apresenta como um fenômeno dos mais singulares e relevantes da cultura do povo nordestino”, ou ainda como “fenômeno que floresceu, estranhamente, apenas no Nordeste brasileiro”.⁸⁸ Confluências e repetições desse tipo podem ser localizadas em inúmeros textos, indicando que os diversos autores se apropriaram das ideias em circulação nos textos da coleção *Literatura popular em verso*.

Entre o prefácio e a introdução, não havia distanciamento, mas continuidade acerca do assunto tratado. O autor Manoel Cavalcanti Proença explicou, em primeiro lugar, que – para tratar do tema poesia popular em verso sem gerar confusão – se fazia necessário definir alguns termos. O autor não pretendia alongar-se em explicações, mas elucidou o sentido do termo antologia, que, para ele, não evidenciava a acepção clássica de compilação literária, mas pretendia elaborar uma síntese dos diversos gêneros e tipos, realizando “uma apresentação geral dos poemas populares”.⁸⁹

Na elaboração, um vasto material teria sido examinado – mais de mil exemplares –, os vários gêneros alinhados e homogeneizados em uma única publicação. Pelo visto e escrito, o assunto requeria complexidade. O conjunto do material recolhido e analisado teria sido classificado como pertencente ao ramo da chamada literatura oral em verso, produzida exclusivamente para ser recitada e, quando impressa, não perdia seus significados orais.

Essa literatura oral em verso estaria dividida em duas linhas distintas: (i) a folclórica, “que se transmite oralmente, que não está sujeita a moda ou voga, que já se tornou anônima

⁸⁷ MOREIRA, 1964, p. 7.

⁸⁸ LOPES, 1982, p. 7.

⁸⁹ PROENÇA, 1964, p. 1.

pelo esquecimento dos autores, passada a patrimônio coletivo”; e (ii) a popular, “que se transmite pelo uso de meios técnicos (no caso a impressão), que está sujeita a moda ou voga, que não é anônima, mas possui intrinsecamente as características da poesia folclórica”.⁹⁰ Nesse sentido, o folheto, apesar de sua condição de texto impresso, pertenceria ao campo da literatura oral. Significando mais por sua vinculação à oralidade do que por meios de impressão. Talvez, por isso, durante décadas, o folheto não estivesse no rol dos documentos autorizados nas narrativas históricas.

Ao longo do texto, Proença explicou outros termos pertencentes ao vocabulário da literatura oral em verso, como folhetaria, “nome dado às casas que vendem o folheto”, e folheteiro, “o vendedor”.⁹¹ Por que esses termos careciam de explicação? Por que a palavra literatura de cordel não foi escrita por Proença?⁹² Em todo o texto, o autor não explicou a palavra folheto. No entanto, quando escreveu sobre os autores, na busca por conceituá-los, concedeu-nos algumas pistas sobre o estatuto dessa categoria de escritores. Segundo Proença, “o poeta popular, o autor de folhetos, se coloca na mesma linha dos antigos cantadores”.⁹³ A maioria dos poetas desenvolvia diversas atividades profissionais, pois não conseguia viver exclusivamente da produção de folhetos.

No campo das relações acadêmicas, eram “o contrário do poeta culto”,⁹⁴ pois “a quase totalidade dos poetas populares não sabe o que é uma sílaba gráfica”⁹⁵ e a literatura por eles produzida não era associada à noção de autoria e individualidade da criação, mas à noção coletividade. Ainda segundo Proença, para versar suas narrativas, os autores contavam com três repertórios de histórias: (i) a invenção ou a própria imaginação; (ii) histórias folclóricas; (iii) a versificação de textos diversos.

A introdução não aborda o nome dos autores nem a especificidade da arte de escrever. As subjetividades não aparecem na antologia. O texto figura como personagem principal,

⁹⁰ PROENÇA, 1964, p. 1.

⁹¹ Ibid., p. 2.

⁹² O período de emergência do termo literatura de cordel não é consenso entre os pesquisadores. Segundo Mark Curran, ele passou a ser utilizado na década de 1960 pelo folclorista Theo Brandão. Cf. CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 24. No entanto, Márcia Abreu considera que a “expressão literatura de cordel nordestina” começou a ser empregada pelos pesquisadores a partir dos anos 1970; nesse mesmo período, os autores, em contato com os pesquisadores, também passaram a fazer uso dessa denominação. ABREU, 1999, p. 17-18. Para o poeta Borges, antes da década de 1970, “não existia esse nome de cordel, nunca se ouvia falar, era folheto, folhetaria, folheteiro, tudo era em torno do folheto e aí tinha seus derivados, mas depois, já nos anos 70, os turistas começaram sair aqui pra o Nordeste e comprar folheto e eles chamando de cordel: olha cordel, cordel, literatura de cordel e aquilo ali começou a repercutir”. BORGES, 2007.

⁹³ PROENÇA, 1964, p. 30.

⁹⁴ Ibid., p. 4.

⁹⁵ Ibid., p. 3.

suporte e guardião da poesia oral. Sem ele, essa poesia desapareceria sem deixar rastros, perdida no mundo dominado pelo rádio e pela televisão. Uma frase quase deslocada no texto fazia referência às tensões em torno dos vocábulos menos afortunados: “a denominação genérica de História se vai impondo e substituindo a antiga de Romance”, sugerindo deslocamentos conceituais.⁹⁶ Em síntese, o texto de Proença chama a atenção porque, nele, o termo literatura de cordel não foi grafado; talvez porque não fosse amplamente usado pelos estudiosos. Havia uma clara preocupação em estabelecer conceituações no campo da literatura, evocando certa dificuldade no trato com palavras novas. Diante da necessidade de explicações e conceituações, Manoel Cavalcanti Proença finalizou esclarecendo que seu texto cumpria a tarefa de uma “rápida resenha de nomenclatura”.⁹⁷ Essa preocupação em nomear e definir alguns termos indica que o uso de termos e noções específicas era assunto complexo, por isso emergiu ao longo das páginas da introdução escrita por Proença.

Diferentemente do catálogo, a antologia oferecia aos leitores 42 histórias. O texto havia sido transcrito de exemplares já registrados no catálogo e pertencentes às mesmas coleções. Uma pequena introdução informava sobre autoria e local de publicação de cada folheto. À transcrição, seguiam-se extensos comentários que indicavam correções ou interpretação do texto. Pequenas notas biográficas acerca dos autores e dois índices também compunham a conclusão da citada antologia. Os títulos escolhidos condessavam histórias muito difundidas entre os autores, leitores e ouvintes de folhetos, como *O boi misterioso*,⁹⁸ *Os martírios de Genoveva*,⁹⁹ *Viagem a “São Saruê”*¹⁰⁰ e *Romance do pavão misterioso*.¹⁰¹ Esses folhetos, ao longo dos anos, após incontáveis impressões, publicações e edições apresentavam confusa diversidade de autoria.¹⁰²

⁹⁶ PROENÇA, 1964, p. 2.

⁹⁷ Ibid., p. 3.

⁹⁸ BARROS, Leandro Gomes de. *O boi misterioso* [1912].

⁹⁹ _____. *Os martírios de Genoveva*. [S. d.].

¹⁰⁰ SANTOS, Manuel Camilo dos. *Viagem a “São Saruê”*. S/d. No Catálogo da Fundação Casa de Rui Barbosa (1961), consta como publicação impressa em Campina Grande, PB em 1956.

¹⁰¹ REZENDE, José Camelo de Melo. *O pavão misterioso*. [S/d.]. No Catálogo da Fundação Casa de Rui Barbosa (1961), não consta indicação de autor. O texto foi impresso em Juazeiro, CE, em 1951.

¹⁰² O projeto *Folhetos de papel: memória do cordel* desenvolvido pela pesquisadora Ivone da Silva Ramos Maya para a Fundação Casa de Rui Barbosa, entre 2001 e 2005, datou os folhetos de Leandro com base nos locais de residência indicados por ele nas terceiras ou quartas capas de seus folhetos. Os exemplares de *O boi misterioso* e *Os martírios de Genoveva* foram registrados no Catálogo da Fundação Casa de Rui Barbosa (1961), com autoria de João Martins de Athayde. Ambos publicados em Recife. O primeiro em 1948 e o segundo em 1943. Sabe-se que três anos após o falecimento de Leandro (1918), os direitos de publicação de sua obra foram vendidos ao poeta e editor João Martins de Athayde. Sobre as práticas usadas por Leandro e outros poetas para proteger direitos autorais, ver: GRILLO, 2005, especialmente, o capítulo 1: Poesia de cordel: a constituição de um campo. MAYA, Ivone da Silva Ramos. *O povo de papel: a sátira política na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

Transcorreu mais de uma década depois da primeira publicação do projeto editorial da FCRB. Em 1973, o volume *Estudos* entrou em circulação. No prefácio, Maximiano de Carvalho e Silva, à época, diretor do Centro de Pesquisas, assinalou que “no processo de valorização de nossa literatura de cordel”¹⁰³ constavam iniciativas e publicações da FCRB como fruto do “paciente e perseverante esforço de contribuir para uma visão mais ampla da importância dessas manifestações de arte popular brasileira”.¹⁰⁴ Ele comemorava, sobretudo, a tarefa cumprida, mas indicava imenso trabalho a ser feito como levantamentos bibliográficos, organização de coleções, preservação de documentos e publicação de estudos.

O problema mais sério a ser enfrentado era de ordem metodológica e consistia em “fixar o critério para apresentação dos referidos textos, redigidos por pessoas de nível de instrução muitas vezes bastante precário”.¹⁰⁵ A maneira de pronunciar certos termos pelos autores de folhetos causava estranhamento aos estudiosos.

O volume *Estudos* congregava múltiplos objetivos: realçar o valor da literatura de folhetos, situá-la em seu contexto sociocultural, apresentá-la desde suas “raízes tão remotas, como fonte inspiradora da chamada literatura culta” e oferecer bases sólidas “ao exercício da crítica textual”.¹⁰⁶ Os *estudos* concentraram textos de reconhecidos estudiosos no campo da literatura de folhetos a exemplo de Ariano Suassuna, Bráulio do Nascimento, Dulce Martins Lamas, Manoel Diégues Júnior e Mark J. Curran.¹⁰⁷ Os autores dessa coletânea de textos fizeram uso do termo literatura de cordel destituídos da preocupação em explicar o conceito. O uso do termo não reclamava problematizações, pois, segundo o autor, era de conhecimento generalizado. Como todos sabiam, o nome era uma herança de Portugal, pois lá os folhetos

¹⁰³ SILVA, Maximiliano de Carvalho e. Prefácio. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. (Colab). *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 19.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., p. 20.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Bráulio do Nascimento, natural de João Pessoa, PB, nasceu em 22 de março de 1924. Era considerado especialista nos estudos folclóricos. Entre suas obras, destacava-se *Bibliografia do folclore brasileiro*, publicada em 1971. NASCIMENTO, Bráulio (Org.). *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971. (Coleção Rodolfo Garcia: Série B). Dulce Lamas nasceu no Rio de Janeiro em 4 de julho de 1914. Professora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diégues Júnior, alagoano, nasceu em Maceió em 21 de setembro de 1912. À época, era vice-presidente do Conselho Federal de Cultura e Diretor do Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais. Por fim, Mark Curran, nascido em Abilene, Kansas, Estados Unidos, em 30 de agosto de 1941. Pesquisador da literatura de folhetos.

eram expostos pendurados em cordéis e teriam chegado ao Brasil na bagagem dos colonizadores. Não carecia, portanto, de maiores explicações.¹⁰⁸

Diferentemente das motivações da antologia – estabelecer conceituações –, a preocupação do pesquisador Manoel Diégues Júnior na *Introdução* do tomo *Estudos* concentrou-se no “conhecimento dos ciclos temáticos da literatura de cordel”, que ao longo das pesquisas estendeu-se para análise da “maneira de ser de cada ciclo”.¹⁰⁹ Essa dispersão temática indica, em linhas gerais, que os estudos continuavam focados na busca por metodologias, como por palavras adequadas, para dizer a complexidade dos textos impressos em folhetos. Segundo Diégues Júnior, os textos versados nos folhetos pertenciam a dois tipos de poesias: a tradicional, “que está sempre na memória dos cantadores”, guardada e transmitida oralmente, era chamada “obra feita”;¹¹⁰ e a improvisada, que se fazia no momento, de improviso, geralmente sobre acontecimentos recentes muitas vezes difundidos por meio de textos jornalísticos. Nessa concepção, a capacidade criativa dos poetas estaria restrita ao repertório das chamadas histórias tradicionais guardadas de memória e transmitidas oralmente, e das notícias de jornal que, porventura, tenham repercutido no cotidiano de autores e leitores.

Nesse texto Diégues Júnior apresentou as origens lusitanas, as fontes de inspiração dos poetas, as especificidades e as variações temáticas dos folhetos, forma de abordagem que repercutiu nos estudos posteriores. Ele também argumentou que o Nordeste conjugava condições ideais para o surgimento da literatura de cordel. Os folhetos, segundo ele, representavam a “própria fisionomia cultural da região”¹¹¹ visto que alguns fatores sociais como a organização patriarcal da sociedade, as manifestações messiânicas, os bandos de cangaceiros, as secas periódicas e os desequilíbrios econômicos e sociais teriam contribuído para o surgimento e a difusão dessa peculiar forma literária.

Essas ideias corroboravam a construção do Nordeste como espaço da tradição inventado na literatura, música, artes plásticas, cinema, que, na concepção do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior,¹¹² se materializou em um Nordeste tradicional, patriarcal, folclórico, harmônico e atemporal.

¹⁰⁸ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos da literatura de cordel: tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares. In: _____ et al. *Literatura popular em verso: estudos* (1973). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 31.

¹⁰⁹ DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 29.

¹¹⁰ Ibid., p. 42.

¹¹¹ Ibid., 39.

¹¹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999.

Uma noção de autor também estava presente nas páginas escritas por Diégues Júnior, evidenciava a dicotomia entre o mundo da escrita e da oralidade. O autor foi descrito como “coleccionador de versos ouvidos”,¹¹³ um editor de antigas histórias, adaptadas da poesia tradicional para o texto impresso. Nas palavras de Diégues Júnior, os autores conviviam entre a literatura oral e a literatura escrita; a maioria dos poetas não era alfabetizada, sendo assim “inventa ou repete o que ouve, não registra, guarda na memória”. Já o poeta alfabetizado, “registra o que ouviu, e pode divulgar como próprio sem que nisso seja perturbado. Há ausência de prova da criação anterior. *Verba volant*”.¹¹⁴ Nesse sentido, o texto era repleto de conceituações e adjetivos que nada diziam das práticas dos poetas, pois algumas narrativas não tinham sido anotadas. Na condição de efêmeras e volantes, não cabiam nas práticas eruditas.

No empreendimento de estabelecer conceitos e concepções acerca da literatura de folhetos, os estudiosos brasileiros contaram com o reforço e o estatuto de pesquisadores de renomados centros de pesquisa localizados fora do Brasil. O mais influente parece ter sido o professor Raymond Cantel¹¹⁵ da Universidade de Poitiers e da Sorbonne localizadas na França.¹¹⁶ No prefácio do volume *Estudos*, ele foi citado como autoridade no âmbito dos estudos sobre folhetos no Brasil. Em 1976, a Revista *Veja* publicou uma entrevista com o professor Cantel. O sugestivo título, *Cordel ameaçado*, informava aos leitores que os folhetos estavam sob a ameaça do desaparecimento. Em síntese, as perguntas e respostas apenas atualizaram as informações já amplamente difundidas, sendo, portanto, potencializadas pelo estatuto do professor francês.

A maioria das respostas coincidia com o discurso em circulação nas publicações da FCRB. Entre as várias questões, o professor mostrou-se preocupado com o processo de decadência dos folhetos causado, principalmente, pelo “desenvolvimento dos meios de comunicação, a chegada da televisão, a maior penetração dos jornais e, sobretudo, o rival número um do cordel, que é o rádio de pilha”.¹¹⁷ No entanto, outros aspectos chamam a atenção porque na aceção do entrevistado, “os poetas do nordeste

¹¹³ DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 43.

¹¹⁴ Ibid., p. 48.

¹¹⁵ Raymond Cantel esteve no Brasil, pela primeira vez em 1959. Entre os anos 1960 e 1970, voltou ao Brasil, várias vezes, ocasiões em que coletou material para suas pesquisas e realizou cursos e palestras, que a imprensa brasileira procurava não deixar sem registro. Segundo a Revista *Veja*, em 1976, quando Cantel desembarcou em Recife, teria descoberto de imediato “o rico filão de poetas populares e folhetos espalhados pelo velho Mercado de São José”. CANTEL, Raymond. *Cordel ameaçado*. *Veja*, São Paulo, n. 396, p. 96, 7 abr. 1976. Entrevista. p. 96. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011. Ver também CORDEL sem saída. *Veja*, São Paulo, n. 311, p. 80, 21 ago. 1974. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

¹¹⁶ O Fonds Raymond Cantel na Universidade de Poitiers reúne em seu acervo uma coletânea de publicações, folhetos, gravações e outros materiais coletados por Raymond Cantel em suas viagens ao Brasil. Disponível em: <<http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla>>. Acesso em: 16 dez 2012.

¹¹⁷ CANTEL, 1976, p. 96.

são herdeiros dos trovadores da Idade Média”, mas os poetas contestadores no Brasil configuravam “raríssimas exceções” e mesmo assim eram “inteiramente artificiais”.¹¹⁸

As palavras do professor Raymond Cantel, considerado autoridade no assunto, tanto por ser professor quanto por pertencimento a uma universidade internacionalmente reconhecida, reverberaram nas páginas dos vários textos, que, de um modo ou de outro, pretenderam elaborar definições para a literatura de folhetos. O folclorista Veríssimo de Melo escreveu que, em 1976, Cantel participou na Universidade Federal do Ceará de um ciclo de estudos sobre literatura de cordel. Na ocasião, teria sido questionado sobre qual a definição mais adequada para a literatura de cordel, ao que teria elaborado a seguinte resposta: poesia narrativa impressa, popular. A conceituação parece ter deixado os participantes satisfeitos, pois Veríssimo de Melo concluiu que essa seria “a mais reduzida, a mais simples definição sobre cordel”, portanto “qualquer outra manifestação semelhante ao cordel, cujo conteúdo, divirja desse trinômio, deve ser apreciada com reserva. Não é poesia de cordel autêntica”.¹¹⁹

A narrativa de Veríssimo de Melo coloca-nos diante de indícios sobre o campo de batalha em torno de definições teóricas acerca da literatura de folhetos, sugerindo, ao mesmo tempo, que no processo de classificação e nomeação, a pergunta o que é a literatura de cordel raramente foi feita aos autores e leitores de folhetos. Talvez porque fossem compreendidos como incapazes de “explicar o porquê de [certas] denominações”.¹²⁰ Nesse sentido, a construção histórica da noção de literatura de cordel, categoria erudita cunhada por letrados e intelectuais, não emergiu em zona neutra, mas entre tensões e lutas.

Nesta seção, portanto, tentou-se apresentar no rastro das formulações propostas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck quando afirmou que uma sociedade não existe sem conceitos, e, por sua vez, os conceitos não existem fora de uma organização social, porque eles se fundamentam em sistemas políticos e sociais partilhados pelas comunidades linguísticas. Por isso, são tão frequentes os processos de ressignificação de vocábulos e a criação de neologismos, afinal, os conceitos reúnem em si mesmos a diversidade da experiência histórica e a soma das significações objetivas, teóricas e práticas.¹²¹

¹¹⁸ CANTEL, 1976, p. 96.

¹¹⁹ MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel*: antologia. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste do Brasil, 1982. p. 13.

¹²⁰ PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Introdução. In: _____ (Org.). *Literatura popular em verso*: antologia. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1, p. 3.

¹²¹ KOSELLECK, 2006.

1.2 Deslocamentos teóricos

Diante do exposto na seção anterior, parece possível afirmar que as publicações postas em circulação pela FCRB foram responsáveis, em primeiro lugar, pelo estabelecimento de parâmetros metodológicos que serviram de base para coleta, arquivamento e classificação dos folhetos. Nesse processo, definiram-se escolhas e demarcação de fronteiras. Provavelmente materialidades e palavras findaram sem serventia. Muitas palavras não couberam ou não foram grafadas nos registros escritos, como não puderam ser interpretadas. A noção literatura de cordel, popularizada entre autores e leitores no decurso da década de 1970, tratava-se de um neologismo. Sua emergência na fala e escrita dos autores e pesquisadores de folhetos custou o não pronunciamento de expressões como romance, história, livro de feira, folheto, que antes serviram para designar o que se convencionou nomear como folheto de cordel.

Na segunda metade do século passado, especialmente a década de 1960, intelectuais de áreas como antropologia, sociologia, teoria literária e linguística perceberam nos folhetos um grande potencial para suas pesquisas. Aqui, abordam-se apenas alguns trabalhos, principalmente aqueles que circularam de modo mais amplo. Essas pesquisas guardam marcas significativas dos estudos folclóricos; a maioria deles confessa forte proximidade ou grande dívida ao campo pioneiro no estudo dos folhetos.

Destaca-se a pesquisa realizada, entre 1977 e 1979, pela professora de Língua Portuguesa Jerusa Pires Ferreira, que localizou os folhetos entre as poéticas da oralidade, pois, incluíam etapas orais/escritas, sendo, portanto, “um tipo de literatura, correntemente denominada de cordel”, cujas histórias faziam parte do repertório de “textos de prestígios de vários tipos”. O poeta apenas recriava por meio de “mecanismos adaptativos”. Esse processo de recriação era compreendido como “índices da história social” dos grupos produtores.¹²²

O material de pesquisa escolhido foi constituído por folhetos de cordel portugueses do século XVIII, classificados como de cavalaria ou encantamentos e por folhetos brasileiros do chamado ciclo maravilhoso. Eles serviram como âncora à afirmação da existência de um universo cavaleiresco-medieval no Brasil, já que essa literatura teria sido criada em uma condição histórica pré-moderna e arcaica. Em síntese, a narrativa elaborada no livro *Cavalaria em cordel* sancionava um retorno à Idade Média¹²³ presente na poesia popular brasileira. A proposta metodológica interdisciplinar, a interpretação dos textos e o estabelecimento de uma problemática configuram-se como deslocamentos em relação às

¹²² FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. xiv.

¹²³ Ibid., p. 116.

pesquisas anteriores, embora o objetivo principal tenha sido comparar o que a autora denominou como texto matriz e textos produzidos posteriormente. No fim, verificou: “uma continuidade cultural ligando presente e passado com a mediação do texto matriz e/ou com a intercorrência de textualidades outras.”¹²⁴

O sociólogo Antônio Augusto Arantes Neto, publicou o resultado de sua pesquisa, realizada em 1973, no livro *O trabalho e a fala* em 1982. Nele os folhetos foram compreendidos como vinculados “aos romances e *pliegos sueltos* ibéricos e à literatura de *colportage* francesa, que datavam dos séculos XVII e XVIII”.¹²⁵ No entanto, o autor afirmou que se distanciava dos métodos usados pelos folcloristas tomava os folhetos “como veículos de representações coletivas de uma atividade social determinada” pelo recorte geográfico do Nordeste brasileiro.¹²⁶

Arantes pôs sua investigação no rastro dos estudos anteriores acerca da literatura de cordel, mas o conjunto dessas publicações, segundo ele, podia ser classificado por meio de duas perspectivas: (i) os estudos folclóricos caracterizados pela busca das chamadas raízes históricas e das relações estabelecidas entre cultura popular e cultura erudita; e (ii) os estudos sociológicos que apreendiam os folhetos “como expressão da ideologia do público que os lê ou dos poetas que os escreve”.¹²⁷

O sociólogo indicou o deslocamento teórico de seu trabalho no âmbito da compreensão e análise dos folhetos. Sobre o assunto, escreveu: “esses textos são escritos por autores individuais o que raramente ocorre nos casos estudados pela Antropologia Social e pelo Folclore.”¹²⁸ Como produção datada, *O trabalho e a fala* figura entre os primeiros estudos sobre os folhetos que ultrapassaram os métodos de recolha e compilação do material, considerando no processo de análise os autores e o público consumidor. Promoveu um deslocamento do ponto de vista da categoria tempo, pois, ao invés de buscar folhetos antigos e raros, deu prioridade à produção do tempo presente, 1977 e 1979, inserida no campo do trabalho, da economia e da comunicação; segundo o autor, o poeta exercia a função de acrescentar “significado a um acontecido”.¹²⁹ No entanto, esse poeta-trabalhador não é apresentado como uma individualidade, um produtor de subjetividades.

¹²⁴ FERREIRA, 1993, p. 19.

¹²⁵ ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. São Paulo: Kairós/Funcamp, 1982. p. 7.

¹²⁶ ARANTES, 1982, p. 7.

¹²⁷ Ibid., p. 9.

¹²⁸ Ibid., p. 65.

¹²⁹ Ibid., p. 147.

Nesse sentido, “o folheto não é tanto um produto do trabalho de poetas individuais quanto do segmento social ao qual pertencem”.¹³⁰ Essa concepção do poeta como representante de uma coletividade atravessou a maioria dos estudos publicados na década de 1970 e tinha como base modelos de interpretação vigentes nas chamadas ciências sociais,¹³¹ que apreendiam os autores de folhetos como transmissores das chamadas tradições culturais definidoras de dada concepção acerca do Nordeste. As questões propostas por Arantes Neto estavam relacionadas com o:

[...] caráter social da literatura de folhetos e seus limites sociais, próprios ao contexto histórico em que ela existe, assim como os aspectos mais propriamente econômicos da sua produção são, em certa medida, parte integrante das mensagens comunicadas. Sem informações sobre estes aspectos difusos da questão, a compreensão do sentido dessas mensagens, desse ‘mistério’ compartilhado pelos poetas e seu público, torna-se extremamente inadequada e incompleta.¹³²

Entre 1977 e 1979, Candace Slater, professora norte-americana, percorreu feiras das capitais e cidades do interior nos estados de Pernambuco, Paraíba e Ceará. Munida de formulário de pesquisa e gravador de fita, entrevistou poetas e compradores. Como o futuro dos folhetos era objeto de preocupação de pessoas das mais diversas profissões, escreveu ela, que “foi possível entrevistar pessoas tão diversas quanto os músicos do Quinteto Violado e o poeta Carlos Drummond de Andrade”.¹³³ No âmbito das técnicas de pesquisa e referenciais teóricos vigentes, essa pesquisa provocou deslocamentos teóricos e metodológicos. Ao contrário dos estudos que buscavam guardar exemplares de produção remota, a pesquisadora norte-americana estava interessada na produção contemporânea, nas palavras dos poetas populares e no processo de redação dos folhetos.

Candace Slater compreendia o “folheto como uma forma de arte do Brasil, ao mesmo tempo secular e nitidamente contemporânea”, que, em virtude do crescente número de livros e artigos sobre o assunto, indicava que estaria passando por uma fase de interesse nacional. Os folhetos estariam passando da condição de objeto corriqueiro para “objeto de estudo sério”.¹³⁴ Segundo a autora, as “estórias brasileiras” que circulavam na forma do folheto eram herdeiras

¹³⁰ ARANTES, 1982, p. 147.

¹³¹ Ao problematizar o conceito de cultura popular, Roger Chartier argumentou que os modelos de inteligibilidade abarcam estratégias de pesquisa, estilos de descrição e propostas teóricas variadas. Eles atravessam todas as disciplinas que pesquisam e descrevem o que se convencionou chamar de cultura popular. Conectadas com esses modelos, as interpretações dos estudiosos brasileiros são, atualmente, variadas e contraditórias. CHARTIER, 1995.

¹³² ARANTES, 1982, p. 16.

¹³³ SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p. xvi.

¹³⁴ SLATER, 1984, p. xvii, 2.

da tradição de baladas e livros baratos europeus, mas, ao mesmo tempo congregavam um legado nacional e forneciam “um legado dos fatos históricos”. Essa pesquisa é uma das primeiras a apontar distanciamentos entre a produção da chamada literatura de cordel europeia e a produção dos folhetos brasileiros:

O cordel como o conhecemos, não é, todavia, uma transcrição escancarada de baladas veneráveis. Por certo, há muitas similaridades expressivas entre narrativas transmitidas oralmente acerca de vaqueiros e misteriosos touros e folhetos sobre o mesmo tema pra sugerir poemas versando estes determinados assuntos possam proporcionar certo número de elos desaparecidos. Hoje em dia, entretanto, as duas tradições se acham assaz separadas.¹³⁵

As publicações mais recentes são dos anos 1990 em diante. Desse período destacamos o trabalho da pesquisadora Márcia Abreu. No fim da década, ela publicou uma importante pesquisa comparativa entre os folhetos portugueses e nordestinos. Este trabalho provocou um deslocamento do ponto de vista da abordagem dos folhetos como objeto de pesquisa porque a autora pôs em dúvida a ideia hegemônica de que os folhetos nordestinos eram adaptações dos folhetos portugueses e, por fim, concluiu que os textos impressos na Europa e os textos produzidos no Brasil apresentavam significativas diferenças em relação ao formato gráfico, aos processos de composição, edição e comercialização, como no que dizia respeito aos autores e ao público consumidor.¹³⁶ Segundo Márcia Abreu:

[...] entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, havia autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores que, por sua vez, também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público.¹³⁷

Essas conclusões apontadas no texto de Abreu serão importantes na construção das pesquisas e publicações posteriores, pois se tornou possível pensar sobre as especificidades ou singularidades das narrativas de folhetos. O formato gráfico, a composição,

¹³⁵ SLATER, 1984, p. 7

¹³⁶ ABREU, 1999.

¹³⁷ Ibid., p. 104-105.

o público leitor, a oralidade, a tematização do cotidiano, os leitores e ouvintes passaram a fazer parte das reflexões dos pesquisadores como práticas que envolvem a arte de escrever e ler folhetos.

A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940), tese de doutorado da historiadora Ângela Grillo, figura como importante contribuição entre os estudos mais recentes. Trata-se de uma análise da literatura de cordel produzida na primeira metade do século XX, período de intensa circulação dos folhetos. O texto abarca as especificidades da produção de folhetos, temáticas, autores, condições de publicação, circulação e formas de impressão, a emergência como tema de pesquisa entre os intelectuais, as práticas de escrita, o modo como as mulheres foram representadas pelos poetas, o público leitor, ouvintes e as marcas da oralidade. É também um dos primeiros trabalhos sobre folhetos que tomam como base as discussões teóricas em torno dos estudos sobre história cultural e história da leitura.

O trabalho de Ângela Grillo contribui para o debate sobre as diferenças entre os folhetos brasileiros e os folhetos ibéricos pondo em evidência as singularidades da produção de poetas como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde, Manuel João da Silva (conhecido como Manuel Caboclo e Silva) e José Costa Leite. Na opinião de Ângela Grillo, os folhetos não são objetos de origem e autoria perdidas. Eles registram acontecimentos circunscritos ao tempo e ao lugar de produção. Autores, ouvintes e leitores significam os textos em circulação de múltiplas formas. Por isso, precisamos levar em consideração que:

[...] o cordel e o cordelista recebem e receberam inúmeras influências, oriundas dos gostos das cidades ou dos hábitos de outros segmentos sociais. Nenhum cordel traz em si uma expressão cultural pura ou realmente autêntica por seu autor pertencer exclusivamente a algum grupo ou região isolada. Em outro sentido, o texto do cordel pode possuir variados e diferentes significados para o seu autor, seus ouvintes e leitores.¹³⁸

Destacamos também o livro *Cordel: leitores e ouvintes*. Trata-se de uma versão da tese de doutorado da pesquisadora Ana Maria de Oliveira Galvão na área da História da Educação. Como indica o título, a pesquisa voltou-se para leitores e ouvintes. O uso da metodologia da história oral e da análise dos textos aproxima esse trabalho dos estudos históricos voltados para a história da leitura e história oral. A análise dos impressos mostrou que, inicialmente, os folhetos não se destinavam ao chamado público “popular”, mas sim às camadas médias. A análise dos textos indicou que essas narrativas estão repletas de marcas da

¹³⁸ GRILLO, 2005, p.16.

oralidade. De modo geral, o autor estabelece, logo nos primeiros versos, um diálogo direto com o leitor/ouvinte, apresentando o tema, os protagonistas, o espaço geográfico, o período histórico. A materialidade do folheto (ilustração, título, número de páginas) antecipa, para o leitor/ouvinte, uma síntese da história escrita. No fim de sua pesquisa, Ana Maria de Oliveira Galvão expôs as seguintes conclusões:

De modo geral, a pesquisa mostrou que as formas de leitura supostas pelos impressos e/ou pelos textos dos poemas não coincidiam, necessariamente, com os usos e as apropriações que os leitores/ouvintes empíricos deles faziam. [...] Constata-se mais uma vez que não se pode associar um gênero de texto a um certo perfil de leitor ou, mais amplamente, a uma camada social e a uma cultura determinadas. [...] Os papéis atribuídos à leitura/audição de folhetos, de maneira diferente do que muitos estudos têm afirmado a respeito da leitura entre as camadas populares, não pareciam restritos às disposições éticas ou pragmáticas dessa prática.¹³⁹

Essas pesquisas, acima relacionadas, contribuíram, cada uma a seu modo, para que possamos refletir sobre o estatuto dos folhetos como objeto de pesquisa na área da História. Como compreendemos o folheto no âmbito desta tese? O folheto em sua materialidade é um livro, um tipo de impresso e está inscrito no campo da economia escriturística,¹⁴⁰ embora seja significado como produção textual do campo das narrativas orais. Assim, como objeto próximo “do mundo mágico e das vozes da tradição”,¹⁴¹ e instalados no campo da poesia, os folhetos como objeto de pesquisa histórica estiveram durante décadas longe dos escritos da historiografia brasileira. Em primeiro lugar, por sua forma poética; em segundo lugar, por sua vinculação ao mundo da oralidade. Sem espaço nos estudos históricos, foram acolhidos no âmbito das pesquisas antropológicas, sociológicas, literárias e folclóricas.

Na presente pesquisa, procuramos distanciar-nos de abordagens teóricas que contribuíram para difundir análises focadas na preocupação com as origens, em uma concepção mítica e ruralizada que haveria marcado essa produção de textos como parte de uma memória cristalizada acerca do Nordeste. No entanto, as pesquisas de Arantes e Slater ofereceram análises datadas, construídas no decurso da década de 1970. Daí apropriar-se delas em busca de respostas acerca das experiências vividas por Borges no âmbito das feiras, das abordagens teóricas e dos textos em circulação no período.

Entre janeiro e julho de 1978, Borges concedeu três entrevistas à professora americana. Em anotações sobre os poetas entrevistados, Slater escreveu que Borges era autor

¹³⁹ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 194-195.

¹⁴⁰ CERTEAU, 1994.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 224.

de 50 folhetos exercendo atividades de “produtor de tipos-impressor-atacadista-editor”.¹⁴² Já em *O trabalho e a fala*, Arantes classificou-o como poeta editor e folheteiro.¹⁴³ Em síntese, foi no âmbito dessas pesquisas que Borges e outros poetas emergiram como produtores e indivíduos cuja escrita apontava para os vários domínios da experiência social no tempo presente.

Na bibliografia sobre folhetos, conforme já visto, é comum encontrar afirmações que postulam a continuidade entre a chamada literatura de cordel europeia¹⁴⁴ e os folhetos produzidos no Brasil, como se essa fórmula editorial tivesse sido transportada naturalmente de Portugal e se fixado no Brasil como uma poesia das regiões rurais, transmitida oralmente através dos tempos; guardada de memória e posteriormente apresentada na forma de folheto impresso. O folheto tem sido definido como pertencente ao lugar social das práticas iletradas, cujos praticantes não dominam os códigos do mundo da escrita. Consideramos, porém, que a narrativa articulada neles atravessa as fronteiras, é fundamentalmente poética, condição suficiente para ter sido refutada como documento histórico.

Os pequenos livros em forma de brochuras, vendidos nas feiras e mercados, eram definidos conforme o número de páginas. O termo folheto nomeava as publicações que tinham entre 8 e 16 páginas; geralmente narravam desafios, pelejas e acontecidos. Já a expressão romance, designava narrativas de amor e luta, na maioria das vezes, compostas por mais de 24 páginas. Na composição dos romances, a capacidade inventiva do autor podia atuar livremente, no entanto, nos folhetos de acontecido, exigia-se a transmissão de uma verdade, se possível com indicações sobre o lugar e o tempo do acontecido.

Nesse sentido, as noções fato e ficção também se enredam na produção de folhetos. Em grande medida, os discursos sobre os folhetos gestados na década de 1970, contribuíram para determinar certas formas de conceber esse objeto. A maioria dos trabalhos publicados pretendia nomear, catalogar e preservar os folhetos nordestinos como um fenômeno literário próprio de poetas e leitores pouco letrados. Considerava-se escrever e ler folhetos uma operação inserida em uma configuração histórica sinalizada pela separação entre escrita e oralidade, que colocava a escrita como emblema da modernidade e a oralidade como

¹⁴² CERTEAU, 1994, p. 274.

¹⁴³ ARANTES, 1982, p. 22.

¹⁴⁴ Segundo Roger Chartier, os livros da Biblioteca Azul – livretos de vasta circulação em países como França (*livres bleus*), Inglaterra (*chapbooks*), Espanha (*pieglos de cordel*) e Portugal (literatura de cordel) – são uma fórmula editorial criada pelos Oudot em Troyes, século XVII, com capa em papel azul, comercializados por vendedores ambulantes. Os editores de Troyes se apropriaram de um repertório de textos de natureza heterogênea (que não foram escritos com esse objetivo editorial), pondo impressos em circulação a preço baixo, destinados a um público, na maior parte, popular. CHARTIER, Roger. Os livros azuis. In: _____. *Leitores e leituras na França do antigo regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004b. p. 261-285.

lembrança de um passado rural, atrasado. Ler folhetos era sinal de atraso intelectual, visto que, para se modernizar, a sociedade brasileira precisava perder os vínculos com o passado agrário e caminhar em direção à urbanização, integrada à *economia escriturística*. Nesse sentido, o folheto seria um objeto do mundo ágrafo, “letra analfabeta” como indicou o poeta João Cabral de Melo Neto em seu poema *Descoberta da literatura*¹⁴⁵ publicado em 1965.

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
sabia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabegas do brigante.
(e acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes).¹⁴⁶

¹⁴⁵ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 129.

¹⁴⁶ Ibid., p. 129.

Esse poema permite-nos pensar sobre as práticas de leitura dos folhetos. Estes eram lidos e explicados pelo folheteiro, geralmente, autor da história diante de uma audiência. Essa leitura fazia parte das estratégias de comercialização e das práticas comunitárias. As imagens evocadas pelo poeta representam um ritual de leitura – encenado por um leitor que comunica a escrita aos que não sabem decifrá-la – em que leitor e ouvintes são transportados para o espaço mágico, encantada da experiência da leitura. As imagens e o ritmo dos versos fazem-nos crer em um ritual de comunhão, mas no fim do poema compreendemos que a conhecida polarização social e cultural significada pela casa-grande *versus* mocambo se encontra presente. O leitor é o filho-engenho. Os ouvintes são indivíduos analfabetos, cassacos. Os folhetos, não podem ser definidos como livros de leitura dos indivíduos que não dominam os códigos da escrita.

Significados como avessos ou contrários à produção de livros da chamada cultura erudita, os folhetos, na concepção de alguns intelectuais eram “poesia folclórica e popular com raízes no Nordeste do Brasil”.¹⁴⁷ Na maioria de seus textos, procuraram louvar e valorizar essa literatura como de origem remota, atemporal e vinculada a uma literatura trazida de Portugal na bagagem dos colonizadores. A literatura de cordel seria, nesse contexto, a essência da identidade nordestina. Um emblema. Uma expressão da mentalidade popular e consequentemente regional, que servira de modelo inspirador em diversas produções artísticas e intelectuais que desejavam representar o Nordeste como o lugar do folclórico.

No entanto, a produção intelectual sobre o tema, ao longo dos anos, gerou um conjunto significativo de textos. No âmbito do debate sobre história da leitura e os modos de apropriação dos textos no tempo e no espaço, por meio da materialidade do livro, compreenderam os folhetos como objetos tomados para ler, e não se pode ignorar sua relação com questões políticas, estéticas, morais e religiosas.¹⁴⁸ Nesse sentido, a literatura de folhetos não pode ser compreendida como simples e espontânea, mas como parte de *uma arte de escrever* que envolve mais que criatividade com rimas, exige práticas plurais, envolve, simultaneamente, a palavra escrita, a leitura e os modos de escrever e imprimir do tempo de sua produção. No campo das narrativas históricas, o folheto figura como personagem recente,

¹⁴⁷ CURRAN, 1998. p. 17.

¹⁴⁸ O historiador Roger Chartier considerou que “a identificação dos efeitos estéticos e intelectuais dos significados produzidos pelas formas textuais” passa pela compreensão “em toda sua historicidade, das múltiplas formas de recepção e de apropriação dos textos [...]”. CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna séculos XVI-XVIII*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002b. p. 37.

mas a sonoridade de seus versos, com a visualidade de sua capa, cruza-se e se entrecruza em artigos, dissertações e teses.¹⁴⁹

Na produção historiográfica recente, identifica-se uma espécie de consenso entre os historiadores do campo da cultura que abarca a compreensão de que partilham com poetas e romancistas uma mesma obrigação: narrar histórias aceitáveis e plausíveis. Essa convergência entre história e poesia despertou a compreensão de que para escrever história¹⁵⁰ não se pode dispensar os recursos da ficção; para que a escrita da história seja aceitável e plausível, torna-se imperioso que tenha sentido. No entanto, como a noção de prova vem sendo posta à prova, tornou-se primordial uma postura crítica diante das fontes. Segundo o historiador italiano Arnaldo Momigliano, esse aprendizado foi herança da historiografia grega.¹⁵¹ Os cruzamentos entre as práticas de escrever história e ficção não são poucos, mas não se deve esquecer que os conhecimentos produzidos são de natureza diferente. Sobre essa diferença, Koselleck escreveu:

[...] não se pode negar que deve existir uma diferença entre as narrativas que relatam o que realmente ocorreu e as que relatam o que poderia ter acontecido, ou que se pretende que tenha ocorrido, ou mesmo que renunciaram a todo e qualquer sinal de realidade.¹⁵²

No âmbito desse debate, ainda é importante lembrar que o texto escrito pelo historiador não recupera o passado, mas constrói dele uma representação historiadora, como sugeriu Paul Ricoeur,¹⁵³ dado que a narrativa apenas ocupa o lugar do passado. Sabedores de que recuperar o passado é algo do terreno das impossibilidades, assumimos, contemporaneamente, que os historiadores partilham com os poetas os mesmos meios

¹⁴⁹ Atualmente, podem-se apontar diversas experiências de pesquisa que se desenvolveram no Brasil, desde a década de 1990, em diversas áreas, com enfoque na produção e no uso do folheto na condição de documento. Entre outras contribuições, encontram-se: CIPRIANO, Maria do Socorro. *Histórias de botijas e os labirintos do universo assombroso na Paraíba*. 2010. Tese (Programa de Pós-Graduação em História)–Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. GALVÃO, 2006; GRILLO, 2005. LEÃO, Fabiana Coelho de Souza. *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005. MAYA, 2012. MELO, Rosilene Alves. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. SILVA, Maria do Rosário da. *Literatura de cordel: uma escritura do ordinário*. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa. RANGEL, Maria do Socorro (Org.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2008b. p. 160-170.

¹⁵⁰ Sobre a escrita da história como construção que envolve um lugar social, uma prática e uma escrita, consultar CERTEAU, 2008.

¹⁵¹ MOMIGLIANO, 2004. O autor defende a tese de que essa atitude crítica em relação ao registro dos acontecimentos e à elaboração de métodos críticos que visam separar fatos de fantasias chegou, aos historiadores modernos, como uma herança grega, pois nenhuma historiografia anterior desenvolveu esses traços.

¹⁵² KOSELLECK, 2006, p. 49.

¹⁵³ RICOEUR, 2007, p. 294.

linguísticos.¹⁵⁴ Portanto, em nossos dias, história e poesia deixaram de estar “em uma relação de pura oposição”, uma nova ordem entre fato e ficção estabeleceu-se e obrigou-nos a “misturar ficção e facticidade”.¹⁵⁵ A relação entre a representação historiadora e o passado, segundo Paul Ricoeur, resulta da dialética de presença e de ausência:

Pode-se dizer o seguinte: a representação historiadora é de fato uma imagem presente de uma coisa ausente; mas a própria coisa ausente desdobra-se em desaparecimento e existência do passado. As coisas passadas são abolidas, mas ninguém pode fazer com que não tenham sido. [...] Chamarei de condição histórica esse regime de existência colocado sob o signo do passado como não sendo mais e tendo sido.¹⁵⁶

A construção dessa compreensão que busca apagar as desigualdades entre ficção e história não ocorreu de forma simples. O historiador Roger Chartier acredita que o presente dos historiadores seja atravessado de perguntas sobre a escrita da história e suas relações com o relato e o conhecimento.¹⁵⁷ Segundo ele, as obras *Como se escreve a História*, *Meta-história* e *A escrita da história*¹⁵⁸ são importantes, na historiografia ocidental, no âmbito do debate sobre a dimensão retórica e narrativa da história. Paul Veyne afirmou que a história é antes de tudo um relato. O que se chama explicação é apenas o modo como a narração organiza uma trama compreensível; White identificou as formas estruturais da narração histórica a partir das quatro figuras da retórica e da poesia clássica: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia; e Michel de Certeau assegurou que o discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro, mas em forma de narração.

Os deslocamentos teóricos provocados por esses historiadores obrigaram ao abandono da certeza de que a explicação histórica poderia dizer o passado tal como foi. Para reivindicar seu cientificismo (seu status de ciência), durante muito tempo, a história negou pertencer à classe dos relatos. A narração esteve associada à arte retórica, por isso seria um obstáculo ao conhecimento verdadeiro. Segundo Certeau, “a historiografia ocidental se bate

¹⁵⁴ Sobre o debate acerca das dimensões retórica e narrativa da história, duas obras são fundamentais para historiadores do presente: CERTEAU, 2008; e VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. da UnB, 2008.

¹⁵⁵ KOSELLECK, 2006, p. 250.

¹⁵⁶ RICOEUR, 2007, p. 294.

¹⁵⁷ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

¹⁵⁸ Respectivamente, VEYNE, 2008; WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008; e CERTEAU, 2008.

contra a ficção; entre a história e as histórias, essa guerra intestina remonta a épocas bem recuadas. Trata-se de uma querela familiar, que, de saída, fixa posições.”¹⁵⁹

Michel de Certeau ainda afirma que a historiografia ocidental ancorou-se no distanciamento do dizer e do crer comuns, afastando do seu discurso, fábulas, mitos, lendas, e principalmente os relatos sujeitos “as derivas da circulação oral”;¹⁶⁰ instalada na diferença que provém do campo da escrita, ela se credencia como erudita. Não significa que o historiador escreva a *verdade*, mas ao fazer uso de procedimentos de análise cuja grandeza está na crítica dos documentos, o discurso historiográfico opera por meio de interpretações e autoriza-se “a falar em nome do real”.¹⁶¹ Por meio dos próprios critérios, separa os dois discursos: científico e de ficção. Assim define sua credibilidade “porque seu contrário está colocado sob o signo do falso”.¹⁶² Nesse sentido, o discurso historiográfico é um discurso tecnicamente armado para comprovar erros e falsificações, seu empenho parece ser mais o de afastar o que é falso do que construir o que é verdadeiro.

Essa historiografia que opera sob a ambição de dizer o real não pode prescindir da ficção. Qualquer narrativa que relate o que se passa ou que se passou institui algo de real, é a representação de uma realidade do passado. Sua autoridade ancora-se em sua condição de testemunha do que foi. A historiografia adquire sua autoridade ao apresentar e interpretar fatos. “O ‘real’ representado não corresponde ao real que determina sua produção. Ele esconde por trás da figuração de um passado, o presente que o organiza”.¹⁶³

Ainda segundo Certeau, a cientificidade da história é resultado de uma encenação, de uma combinação de poderes: o discurso legitimado por uma instituição, que simultaneamente garante legitimidade diante do público. “As representações são autorizadas a falar em nome do real apenas na medida em que elas fazem esquecer as condições de sua fabricação.”¹⁶⁴

No lastro desse debate, consideramos que folhetos e xilografuras estão postos sob o signo do errôneo, do falso e do irreal; como objeto de pesquisa histórica são o que a historiografia rejeitou por longos anos. Sendo assim, durante décadas não serviram à composição dos escritos da historiografia brasileira. Neste ponto cabe uma questão: o que oferece credibilidade ao texto do historiador? Pretendo responder a essa pergunta em

¹⁵⁹ CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011. p. 45.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid., p. 46.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ CERTEAU, 2011, p. 49.

¹⁶⁴ Ibid., p. 54.

consonância com a noção de testemunho, e crítica do testemunho,¹⁶⁵ com relação ao crédito que se concede à “representação historiadora”.¹⁶⁶

Segundo Ricoeur, não se pode recuperar o passado, porque ele é anterior à narrativa que se faz dele. Nesse sentido, o duplo estatuto do passado abarca “uma imagem presente de uma coisa ausente; mas a própria coisa ausente desdobra-se em desaparecimento e existência no passado”.¹⁶⁷ Paul Ricoeur operou com a noção “representação historiadora”, em diálogo com as reflexões de Michel de Certeau, para refletir sobre as três fases de fabricação do texto histórico. O termo fase, para ele, não indica estágios distintos, mas momentos metodológicos imbricados. Cada um desses momentos serve como aporte para os outros dois. A primeira é a *fase documental*, que abarca a declaração das testemunhas e a constituição dos arquivos; a segunda é a *fase explicativa/compreensiva*, que envolve a complexidade do problema histórico; a terceira é a *fase representativa*, que compreende a elaboração literária ou escrita do texto que se apresenta aos leitores.

Atualmente, tornou-se fundamental para nós, historiadores, o diálogo com as reflexões empreendidas por Paul Ricoeur em todas as fases de nosso trabalho, que passa pelos arquivos e se estende aos textos escritos, publicados, dados a ler aos nossos parceiros de profissão. Afinal, o filósofo francês nos advertiu que “a história é, do começo ao fim, escrita”.¹⁶⁸

Quando escrevemos história, lidamos com o jogo sutil entre o “ter sido” e o “não ser mais” do passado, que nos chega pela crítica do que se convencionou chamar fontes históricas.¹⁶⁹ Sobre elas, é preciso afirmar que têm historicidade.

No debate historiográfico sobre as variadas acepções referentes à noção de fonte histórica, destacam-se dois modos de concepção. O primeiro mantém relação com as noções de fato, verdade, autoridade e comunica imagens de determinação e fixidez. O segundo refere-se aos começos, aos princípios e partilha imagens de fluidez, e indeterminação.

Compreendemos os documentos com os quais operamos conforme essa segunda concepção, porque documentos não existem se não forem procurados, encontrados,

¹⁶⁵ RICOEUR, 2007.

¹⁶⁶ Termo utilizado, também, em consonância com o manejo empreendido por Roger Chartier quando afirma que “las representaciones son tan reales como la ‘realidad’ material y cualquier fuente histórica – incluso la más objetiva – es producto de percepciones, clasificaciones y apreciaciones”. CHARTIER apud MORENO MARTÍNEZ, Doris et al. Conversar com Chartier. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, v. 2, n. 38, p. 53-79, semestral, 2007. p. 57.

¹⁶⁷ RICOEUR, 2007, p. 294.

¹⁶⁸ RICOEUR, 2007, p. 148.

¹⁶⁹ Sobre a relação do historiador com as fontes históricas, cf. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

interrogados e criticados pelo historiador.¹⁷⁰ Os documentos carecem de perguntas e interpretação crítica.

Os documentos procurados e encontrados na elaboração desta tese são de uso recente na historiografia brasileira. Folhetos, xilogravuras, textos sobre autores de folhetos foram mais arquivados e organizados em coletâneas que questionados sobre as condições históricas de sua produção. Inicialmente, foram dispensados da narrativa histórica porque estiveram sob o signo da suspeita.

Na historiografia ocidental, esses documentos foram acolhidos inicialmente no âmbito da pesquisa antiquária; antes dos historiadores, os antiquários incluíram na pesquisa histórica quadros, inscrições, monumentos, moedas, histórias locais, biografias de poetas, etc. Contudo, o uso de imagens na construção da narrativa histórica só ganhou espaço e destaque quando a abordagem política da história começou a perder terreno no campo historiográfico.

Nas palavras do historiador italiano Arnaldo Momigliano,¹⁷¹ esse deslocamento permitiu aos historiadores a compreensão de que tudo “é suscetível de ser história”.¹⁷²

Não é exagero lembrar que houve um tempo em que a escrita da história era oferecida aos deuses e às musas inspiradoras. Esse tempo passou. O tempo dos personagens donos de nomes próprios e de ornados brasões também passou. Nesse tempo, um coro de anônimos figurantes foi relegado ao apagamento, no entanto, ao se aproximar de outros campos do saber (Sociologia e Antropologia), a pesquisa histórica afastou-se dos deuses, das musas e dos donos de nomes próprios. Sucedeu que, aos poucos, o herói anônimo ocupou “o centro de nossas cenas científicas”.¹⁷³ Assim, os escritores da História passaram ao interesse pelo

¹⁷⁰ RICOEUR, 2007, p. 189.

¹⁷¹ Segundo o historiador Arnaldo Momigliano, a historiografia moderna, tem raízes clássicas. Somos herdeiros dos dois primeiros historiadores gregos: Heródoto e Tucídides. MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: Edusc, 2004. Qual a herança deixada por eles, é a pergunta de Momigliano cuja resposta dá o que pensar. Evidenciam-se dois elementos da herança grega: (i) a atitude crítica em relação ao registro dos acontecimentos; (ii) o desenvolvimento de métodos críticos que permitam separar fatos e fantasias. Nenhuma historiografia anterior à grega desenvolveu esses traços. Segundo Momigliano, o traço mais importante, para nós, resultou da obra de Heródoto. Ele registrou acontecimentos e tradições, reuniu o que era antigo e o que era recente; o que era grego e o que era estrangeiro. O método herodoteano era uma combinação entre a pesquisa e a crítica da documentação. A escrita herodoteana teve como base o uso do ver e do ouvir: o que ele mesmo viu, testemunhou ou o que ele não testemunhou, mas ouviu de outras testemunhas. O historiador Tucídides criticou, desdenhou e repudiou o trabalho de Heródoto. No método histórico tucidideano, à centralidade do presente, na pesquisa histórica, combinava-se a centralidade dos acontecimentos políticos. Momigliano chegou à conclusão de que o distintivo da historiografia moderna é o reconhecimento dos dois grandes rivais da Antiguidade – Heródoto e Tucídides – como fundadores da pesquisa histórica. No entanto, as fundamentações políticas e filosóficas do campo historiográfico moderno foram gestadas no século XIX, com base na centralidade do político e com ênfase nos documentos textuais na abordagem historiográfica.

¹⁷² MOMIGLIANO, 2004, p. 116.

¹⁷³ CERTEAU, 1994, p. 57.

ordinário. Ao circular dos tempos, folhetos e xilogravuras foram inseridos nas narrativas históricas.

Na segunda metade do século XX, deslocamentos conceituais e metodológicos marcaram o campo da historiografia ocidental. Com a emergência da chamada História Cultural e o interesse dos historiadores voltado para o campo da cultura, tornou-se possível o cruzamento entre antigas fronteiras e abordagens interdisciplinares.¹⁷⁴ Seguindo nessa direção, a produção historiográfica mais recente tem-se aventurado no uso de documentos iconográficos como artes plásticas, fotografias, publicidade e xilogravuras.¹⁷⁵ O debate teórico metodológico tem movimentado o chamado campo das visualidades. É no diálogo com esse campo de conhecimento histórico que propomos interpretar a produção, circulação e recepção das xilogravuras de Borges na década de 1970.¹⁷⁶

O trabalho com documentos iconográficos, igualmente com outros documentos, exige rigor crítico, científico e sensibilidade, porque a linguagem visual não é universal. Ela é histórica, seus significados envolvem convenções sociais, culturais, políticas e econômicas. Portanto, uma xilogravura tem história, narra uma história, emite pistas e significados sobre sua produção, comunica uma autoria, uma época, uma técnica, um estilo e um tema.¹⁷⁷ No sentido de evidenciar a dimensão histórica das imagens, recorreremos à proposta metodológica elaborada pelo historiador Ulpiano T. Bezerra de Menezes,¹⁷⁸ que consiste em transitar do campo das fontes visuais para o campo da visualidade. Ao nos aproximar, tardiamente, do campo das visualidades, nós, historiadores, temos apreendido as imagens como “fonte de informação”, sem atentarmos para seu potencial cognitivo.

¹⁷⁴ HUNT, Lynn et al. *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: M. Fontes, 2001. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002a.

¹⁷⁵ Das pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em História, merecem destaque: LIMA, Joana d’Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. 2011. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. SILVA, Jailson Pereira da. *Pílulas de um minuto: história e cotidiano nas publicidades das décadas de 1960-80*. 2009. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

¹⁷⁶ Os novos caminhos percorridos pela historiografia contemporânea têm-se aventurado no uso dos documentos iconográficos, como pinturas, fotografias, esculturas. É no âmbito desse debate que propomos uma reflexão acerca da visualidade das xilogravuras e os suportes nos quais foram veiculadas. Para uma leitura sobre imagem e visualidade, indicamos: CASTILLO TRONCOSO, Alberto del. La memoria histórica y los usos de la imagen. *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 87-101, jan.-jun. 2010. KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. _____. MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008a. _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: Editora da UFF, 2008b.

¹⁷⁷ Tomamos como referência o debate de Didi-Huberman sobre a dialética do visual, sobre como as imagens da arte inquietam nossa visão e produzem uma “poética da ‘representabilidade’ ou da ‘figurabilidade’.” Segundo ele, “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 95-97.

¹⁷⁸ MENEZES, 2003, p. 11.

Menezes¹⁷⁹ realiza um “balanço provisório” acerca das relações entre a história e o campo visual apresentando como as imagens vêm sendo exploradas tanto pela história quanto por outras ciências sociais. História da Arte e Antropologia foram, respectivamente, o primeiro e segundo campos do conhecimento a reconhecer o valor cognitivo da imagem; cada um desenvolveu, a seu modo, abordagens metodológicas e problemáticas específicas. No campo da história, muitos historiadores assinalam os anos 1960 como o momento de abertura para novos horizontes documentais, sendo esse o momento de inserção das imagens nos estudos históricos; no entanto, Menezes lembra que “a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade”.¹⁸⁰

No campo da História, seja em relação à fonte visual, seja em relação à problemática do visual, “o silêncio total predomina” segundo as conclusões de Menezes,¹⁸¹ e frequentemente as imagens ainda são usadas como ilustrações. No entanto, há exceções, uma vez que os estudos acerca das imagens fotográficas e cinematográficas têm resultado em trabalhos consistentes, mas o “restante da iconografia” continua à margem das problemáticas eleitas como prioritárias pelos historiadores.¹⁸² Segundo o autor, desvios e insuficiências permeiam a prática historiografia dos dias atuais, sendo os principais: (i) desconhecimento da problemática teórico-conceitual quanto à natureza da imagem visual e da visualidade; (ii) utilização da fonte visual de modo reificado; (iii) uso de técnicas que não ajudam na historicização dos enunciados e trajetórias da imagem; (iv) foco no tipo de documentação, não nos problemas históricos; (v) entrave nas questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia.¹⁸³

O conceito de visualidade deve ser compreendido como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Menezes usa a expressão “História Visual” como “um campo operacional” por meio do qual é possível observar a sociedade; mas ele trata de esclarecer que história visual não se define pelo tipo de fonte usada pelo historiador, mas pelo problema histórico articulado, porque as imagens “não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade”.¹⁸⁴ Assim, a “História Visual”, na concepção defendida por Menezes, não é uma história produzida por meio de fontes visuais,

¹⁷⁹ MENEZES, 2003, p. 11.

¹⁸⁰ Ibid., p. 20.

¹⁸¹ Ibid., p. 11.

¹⁸² Ibid., p. 22.

¹⁸³ Ibid., p. 22-23.

¹⁸⁴ Ibid., p. 27.

mas que formula “problemas históricos” para serem resolvidos por meio de fontes visuais em associação a “quaisquer outras fontes pertinentes”.¹⁸⁵ Portanto, o deslocamento proposto no início relaciona-se com o exame da dimensão visual da sociedade, por isso não se refere às fontes.

“O que *fabrica* o historiador quando ‘faz história’?”¹⁸⁶ Complexa pergunta. Ela vem sendo repetida desde meados da década de 1970, quando Michel de Certeau escreveu sobre as leis silenciosas que organizam a operação historiográfica. Nos dias atuais, as questões suscitadas em torno dessa pergunta são de grande serventia na organização de reflexões sobre o lugar social, a prática e a escrita historiográfica. Certeau ensina que o texto histórico “enuncia uma operação que se situa num conjunto de práticas”.¹⁸⁷ Ao escrever, fazemos escolhas, selecionamos, reunimos um acervo documental e estabelecemos questionamentos.

Esses gestos, fundamentais para o historiador, agregados à sensibilidade, paixão e ao encantamento, carregam a possibilidade de poetizar o mundo, pois quem conta uma história procura encantar-se e encantar com ela, uma vez que ninguém narra para si mesmo. Narra-se para os outros. Nós, historiadores, narramos para nossos pares em comunhão com a “topografia de interesses”¹⁸⁸ e segundo as regras próprias de nosso campo. Portanto, acreditamos que a tarefa ou ofício do historiador consiste em fabricar as histórias que conta. Nesse sentido, inventamos, tramamos, enredamos. Isso não significa dizer que falseamos, mas, sim, que nos aproximamos da proposição do historiador Marc Bloch, que apontou como objeto principal da história a narração do “espetáculo das atividades humanas”, que consiste em “seduzir a imaginação dos homens” e das mulheres.¹⁸⁹

Portanto, a noção de literatura de cordel emergiu em correlação com debates teóricos e metodológicos, esteve presente nos estudos que resultaram, em parte, das intensas discussões vinculadas à definição da cultura brasileira na década de 1970 na condição histórica da ditadura civil-militar, quando o Estado e as indústrias culturais moldavam e tornavam hegemônicas certas práticas culturais. Na condição de manifestação da chamada cultura nordestina, a narrativa da literatura de folhetos foi significada e examinada como um dado da realidade, do passado e da cultura da área geográfica compreendida como Nordeste, cujos autores e leitores pertenciam ao mundo rural e iletrado. Em muitos estudos, o elemento

¹⁸⁵ MENEZES, 2003, p. 28.

¹⁸⁶ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

¹⁸⁷ Ibid., p. 72.

¹⁸⁸ Ibid., p. 66.

¹⁸⁹ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p. 44.

ficcional dessa narrativa, geralmente, passou despercebido diante da tendência em considerá-la um retrato fiel do Nordeste e de seus habitantes, pois os intelectuais preferiram operar com o desejo de registrar costumes e tradições. Focadas no texto, as pesquisas sobre os folhetos raramente se detiveram na visualidade das capas. O interesse pelos textos não correspondeu ao interesse pelas xilogravuras, assim, elas foram tomadas como uma expressão artística emancipada da narrativa com a qual mantém correspondência, mas esse assunto será abordado mais adiante.

CAPÍTULO 2

ESCRITA DA VIDA: ARTICULAR O PASSADO

Toda historia trata, directa ou indirectamente, de experiencias propia o de otros. Por eso cabe suponer que los modos de contar las historias o elaborarlas metodológicamente pueden referirse a los modos de hacer, recoger, o modificar experiencias. Cada adquisición y modificación de la experiencia se despliega en el tempo, de modo que de ahí surge una historia.

(Reinhart Koselleck).¹⁹⁰

2.1 Escrituras e gravuras de si

No decurso da década de 1970, o vendedor ambulante José Francisco Borges deixou de comercializar em feiras e mercados e organizou espaço próprio para receber sua clientela. Ele passara duas décadas comercializando folhetos, almanaques, canções e orações. Vendia diversos impressos, era folheteiro de profissão. Entrara no ramo como simples vendedor de escritos alheios, mas sairia das feiras com o domínio de novas profissões; nesse ínterim, havia-se estabelecido como autor de folhetos e gravador de clichês. Aprendera também como operar máquinas tipográficas.

No quintal de sua residência, na Rua Capitão Eulino Mendonça, n.º 193, em Bezerros, Pernambuco, ele montou sua primeira oficina tipográfica. Deixaria de vender folhetos no varejo e, em pouco tempo, passaria a ser um dos principais editores de centenas de histórias. O tempo de comerciante rendera o domínio do processo de produção dos folhetos. Sairia das feiras como poeta, autor, editor e gravador. Por que, depois de tantos anos no ramo, Borges resolvera retirar-se das feiras? Porque veio “o movimento das gravuras”, respondeu.

No começo, fazia gravuras atendendo a solicitações dos amigos mais próximos, pois poucos sabiam de sua habilidade com os desenhos. Borges tinha vergonha de confessar que fazia gravuras, mas à medida que foi dominando a técnica da gravação, encheu-se de coragem. Em 1970, quando o Brasil ganhou a Copa do Mundo no México, ele colocou na praça um folheto de quatro páginas intitulado *Brasil 4x1: tri-campeão mundial* (Figura 1). O desenho da capa era seu e representava o jogador Pelé chutando uma bola. O desenho foi avaliado como “bom”, por Dila, que era gravador desde os anos 1940.

¹⁹⁰ KOSELLECK, 2011, p. 50.

Figura 1 – Brasil 4x1: tricampeão mundial



Fonte: CNFCP/Cordelteca, 1970.

A apreciação foi positiva e resultou nos primeiros elogios. Confiante, Borges continuou desenhando. Depois de Dila, os elogios vieram de intelectuais, artistas e turistas, os chamados novos clientes da literatura de folhetos.¹⁹¹ Até então, a clientela de Borges tinha sido composta por poetas que precisavam da sua arte para ilustrar suas narrativas. Já os novos clientes, pretendiam pendurar as gravuras na parede de sua moradia ou escritório. No começo,

¹⁹¹ A pesquisadora americana Candace Slater classificou os consumidores de folheto em duas categorias: tradicional e urbana. Condições de moradia, classe social, grau de escolaridade; a frequência com que compravam e o uso dos folhetos distinguiam esses dois grupos. Escreveu Slater: “As platéias urbanas, tanto no Sul quanto no Norte, abrangem número crescente de estudantes e turistas. Conquanto estes compradores tendem a adquirir grande número de folhetos, raramente são fregueses costumeiros. Ao contrário, os compradores tradicionais de classes menos favorecidas frequentemente compram uma ou duas estórias toda semana. Embora não sejam pessoalmente colecionadores, tendem a guardar cuidadosamente o folheto após lê-lo, para futura consulta, ou para dá-lo a um amigo ou parente.” SLATER, 1984, p. 42.

Borges não entendeu o interesse, mas atendeu aos pedidos e à exigência de ampliação de suas gravuras. Assim, elas foram espalhando-se. Em pouco tempo, a clientela havia crescido, e ele precisava de endereço fixo. O jeito foi deixar as feiras, por isso montou um ateliê no quintal de sua casa.

Os clientes das feiras exigiam que Borges contasse histórias variadas, que lesse folhetos. Desde que a história fosse sempre a mesma, a gravura da capa podia sofrer alterações. Os clientes da oficina exigiam mais. Não ficavam satisfeitos com os escritos e as imagens. Queriam gravar entrevistas, fazer retratos e ver Borges em pleno trabalho. Também não ficavam satisfeitos com as histórias dos folhetos, queriam ouvir de Borges a própria história dele. A cada visita, ele era convocado ao exercício de narrar sua trajetória de vida. Queriam saber o que ele fizera antes de escrever folhetos, antes de desenhar. Queriam saber sobre seus pais e irmãos, sobre sua infância e juventude. Queriam saber suas motivações e inspirações. As histórias que Borges havia contado, até então, envolviam variados personagens. O novo momento de sua trajetória solicitou que ele articulasse um novo personagem, Borges precisava contar sobre si mesmo. Para atender a essa exigência, tornou-se contador das próprias peripécias. Tornou-se personagem das próprias histórias.

De que modo Borges contou sua história? Igualmente à maioria dos narradores, começando pelas circunstâncias do nascimento, infância, trabalho, casamento, filhos, viagens. Quando começava seus relatos, Borges buscava articular uma narrativa linear, movimentando-se do passado em direção ao presente, mas relatando ou escrevendo; ao recordar, ele realizou movimentos circulares, imprecisos, imprevistos e incompletos. Para narrar a si mesmo, Borges escolheu acontecimentos de sua trajetória, o relato sobre eles repetiu-se em diferentes testemunhos. A narrativa que se segue pretendeu acompanhar o roteiro e o ritmo da narração de Borges. Como contou Borges sua história? É a questão que pretendemos responder.

O filho primogênito do casal de agricultores Joaquim Francisco Borges e Maria Francisca da Conceição Borges nasceu em 20 de dezembro de 1935. Nesse tempo, os pais do pequeno José Francisco Borges, que no futuro teria o nome abreviado pelos rumos da profissão para J. Borges, viviam em um cantinho da enorme extensão territorial do Brasil, um lugarejo chamado Piroca, pertencente ao município de Bezerros,¹⁹² cidade inserida no Agreste de Pernambuco. Atualmente, o município é cortado pela Rodovia BR-232, principal via de

¹⁹² Cidade inserida na região fisiográfica do Agreste pernambucano, nas bacias dos Rios Capibaribe e Ipojuca, com uma superfície de 542 km² e 471 metros de altitude. Sobre a história de Bezerros, ver SOUTO MAIOR, Ronaldo José. *Bezerros: seus fatos e sua gente*. Recife: Ed. do Autor, 2005.

acesso à capital, Recife, distante 105 km. Na época, a maioria das famílias residentes no Sítio Piroca vivia da agricultura de subsistência, o solo arenoso permitia o cultivo de cereais como milho e feijão. Nas serras e várzea, plantavam-se árvores frutíferas, e nos descampados criavam-se vacas e cabras. As residências mais comuns aos camponeses eram de taipa, tipo de construção que tem como matéria-prima madeira e barro, piso de chão batido e cobertura de palha. Decorados com escassa mobília, os cômodos, em geral, não passavam de três: sala, camarinha e cozinha.¹⁹³

Joaquim e Maria casaram em 1934, ele com 20 anos e ela com 17 anos, em cerimônia religiosa na Igreja Matriz de São José dos Bezerros.¹⁹⁴ Poucos meses após o casamento, Maria Francisca encontrou-se grávida, e, ao cabo dos nove meses, quando identificou os primeiros sinais do parto, chamou o marido e pediu que fosse buscar a parteira Mãe Conceição, assim chamada por ser responsável pelo nascimento da maioria das crianças do povoado. Provavelmente chegou caminhando, pois não morava muito longe, levava uma maletinha branca repleta dos acessórios próprios de sua profissão: álcool, panos limpos e tesoura.

Algumas mulheres da vizinhança acorreram para ajudar no que fosse preciso. O mais urgente era o preparo de chá e a recitação de rezas. Em suas *Memórias*, Borges escreveu que era costume desfiar “muitas orações no decorrer do parto”.¹⁹⁵ Os homens não entravam na camarinha enquanto durava o ritual do nascimento. Eles ficavam no terreiro tomando café, fumando cigarros de palha a esperar que o primeiro choro do recém-nascido dissipasse grande parte das preocupações.

Logo que o recém-nascido emitiu seu primeiro choro, o pai, Joaquim, foi chamado pela parteira para soltar os fogos e fazer o cachimbo, mistura de aguardente e mel, que devia ser servida aos visitantes conforme mandava o código de socialização comunitária. Naqueles tempos, a hora do parto despertava medo e ansiedade, pois era grande a possibilidade de morte materna e infantil, mas em poucas horas de dores e orações, ouviu-se o estrondar de fogos de artifício, sinal que se dava à vizinhança de que tudo corra bem com a mãe e a criança. Na casa dos Borges, começou um tempo de festejos. Na Figura 2, Borges correlacionou nascimento e celebração. O pipocar dos fogos como signo da vida em sua fase

¹⁹³ Camarinha, palavra de uso frequente na época, que denominava o quarto de dormir, geralmente adornado com a cama do casal e várias redes para os filhos.

¹⁹⁴ Os pais de Borges não realizaram o casamento civil cuja lei havia sido promulgada em 24 de janeiro de 1890 pelo Marechal Deodoro da Fonseca, chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo Decreto n.º 181. Em entrevista, Borges explicou que “naquele tempo o civil era mal recomendado na religião”. BORGES, José Francisco. *Entrevista*. Bezerros, PE, 21 de mar. de 2012. Concedida a Maria do Rosário da Silva. p. 8.

¹⁹⁵ BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges, 2002a. p. 35.

inaugural. A xilogravura mostra Joaquim Borges, ao lado de uma árvore, soltando fogos de artifício.

Figura 2 – Gravura sem título



Fonte: BORGES, 2002a, p. 37.

Para os pais do menino José, apenas começava o tempo dos nascimentos. Nos anos seguintes, Maria Francisca viria sua barriga crescer mais 15 vezes. Em segredo, como era o costume, prepararia o enxoval, para que os filhos mais velhos não percebessem seu estado de avançada gravidez. Das muitas barrigas crescidas, algumas não vingariam, por isso, houve partos nos quais Joaquim Borges não soltou a costumeira dúzia de fogos, nem preparou o adocicado cachimbo. Entre os irmãos de Borges, seis engrossaram os altos índices de mortalidade infantil das décadas de 1930 e 1940 no Brasil. Dos filhos de Joaquim e Maria, prosperaram cinco homens e cinco mulheres. Dois, entre os irmãos de Borges, compartilham com ele o mesmo nome no registro de nascimento: José Francisco Borges. Os apelidos Chico

e Checo servem para distingui-los no núcleo familiar. Os irmãos Amaro Francisco (falecido) e Lourenço Francisco aprenderam com Borges o ofício de gravador. Todas as irmãs, Maria, Josefa, Erotides, Rosa e Severina, herdaram dos pais o prenome Francisca. Sobre sua família, Borges contou-nos:

Meu pai era um simples agricultor e almocreve. Almocreve era esse pessoal que carregava carga para vender nas costas de cavalo. Minha mãe era doméstica e cuidava das cabras para dar o leite, para criar a gente.¹⁹⁶

Eu sou o mais velho. Tenho nove irmãos. Minha mãe teve dezesseis filhos. Naquela época, as crianças morriam muito novinhas, porque não existiam médicos. [...] Mas médico ninguém nunca falava. Era chá e bem dizer, reza. [...] Morria muita criança. Minha mãe teve dezesseis filhos e criaram-se dez. Cinco homens e cinco mulheres.¹⁹⁷

Em seus textos memorialísticos, Borges descreveu o Sítio Piroca como um lugar isolado, mas ele não nos deixa esquecer que o tempo em seus relatos coincidiu com revoluções, guerras mundiais, movimentos artísticos e literários que estavam sendo gestados ou em emergência ao redor de todo o mundo. Vivia-se um período conturbado, chamado posteriormente, de Era da Catástrofe pelo historiador inglês Eric Hobsbawm.¹⁹⁸ O sentimento dominante era de que o mundo conhecido pelas pessoas que viveram antes da eclosão da 1.^a Guerra Mundial esfacelou-se por completo. Piroca era um lugarejo do mundo, onde os abalos causados pela Grande Guerra pareciam distantes e inofensivos, no entanto, as pessoas que lá viviam não escaparam às experiências centrais de um mundo em guerra.

Em seu livro de *Memórias e contos*, Borges escreveu: “quando a segunda grande guerra mundial abalou o mundo, eu estava com 8 anos de idade.”¹⁹⁹ A família Borges foi afetada pela falta de querosene, derivado do petróleo usado para abastecer candeeiros, e a alternativa encontrada pelos adultos foi obrigar as crianças: “a descascar carochos de mamona e enfiar todos num talo de vassoura [...] e quando escurecia tocava-se fogo para clarear os cômodos como sala, quartos e cozinha.”²⁰⁰ Portanto, a rotina das famílias no Sítio Piroca estava em comunicação com os acontecimentos globais, mesmo quando a comunicação entre as pessoas não se dava por meio de aparelhos tecnológicos como telefone, rádio e televisão.

Nesse tempo distante e idealizado, Borges e seus irmãos haviam crescido entre brincadeiras, artes e invenções próprias da infância. Suas lembranças evocaram um tempo em

¹⁹⁶ BORGES, 2007, p. 3.

¹⁹⁷ Id., 2012, p. 12.

¹⁹⁸ HOBBSBAM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁹⁹ BORGES, 2002a, p. 292.

²⁰⁰ Ibid.

que as brincadeiras infantis contavam mais com o recurso da imitação do que com o brinquedo como objeto,²⁰¹ pedaços de madeira amarrados uns aos outros “faziam um trem”.²⁰² No jogo do faz de conta,²⁰³ o menino Borges metamorfoseava coisas do cotidiano como pedaços de vidro, telhas e ossos, que ele e os irmãos juntavam nos arredores da casa dos pais. Tudo isso virava as mercadorias a serem vendidas em um mercado imaginário, onde a moeda de troca eram “pedaços de jornal, era o dinheiro”.²⁰⁴ As lembranças dos brinquedos e das brincadeiras levaram o narrador a refletir sobre condições econômicas e sociais do passado e do presente: “[...] os brinquedos nesse tempo não existiam. Os brinquedos populares, bonitos, fabricados, se existiam era nas cidades grandes, para os filhos dos ricos, nós pobres, mesmo se existisse, ninguém tinha condições de comprar.”²⁰⁵

Nas lembranças de Borges, com essas coisas, divertiam-se as crianças. “Era como se brincava.”²⁰⁶ Os brinquedos estariam presentes na vida de Borges em outros tempos. Depois de dominar os mistérios da escrita, aos 14 anos, ele aprendeu as artes do jogo do bicho; sua primeira profissão foi de cambista e consistia em procurar pelos apostadores nos pontos de maior aglomeração dos lugarejos. De cada aposta feita, ele ganhava uma porcentagem do proprietário da Banca de Jogo: “Vivi disso durante uns três ou quatro anos e depois fui fazer brincadeira pra vender, aquele Mané Gostoso que pulava no pau e móveis mirim.”²⁰⁷ Depois de um período produzindo móveis de brinquedo, ele comprou ferramentas e se aventurou nas artes da marcenaria, fabricando tamboretas para vender aos vizinhos: “Comecei com marcenaria”,²⁰⁸ um modo de dizer como se familiarizou com a matéria principal e o suporte da sua arte: a madeira.

Passemos às suas recordações acerca da residência onde nasceu e passou a infância.²⁰⁹ Da casa onde nasceu, ele afirmou que guardou “toda lembrança”.²¹⁰ Em 2003, Borges esteve no Sítio Piroca, desejava rever o lugar de sua infância, mas o mato havia crescido no terreno

²⁰¹ BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 244-248.

²⁰² BORGES, 2007, p. 4.

²⁰³ “A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial.” BENJAMIN, 1994a, p. 247.

²⁰⁴ BORGES, 2007, p. 4.

²⁰⁵ Ibid., p. 5.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ A casa da infância, geralmente, reina intacta na memória dos narradores de autobiografias, descritas de modo belo e sensível por historiadores e romancistas. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003; REZENDE, 2010; SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; e SIQUEIRA, 2010.

²¹⁰ BORGES, 2012, p. 9.

onde fora erguida a casa dos pais. Não era possível sequer localizar o contorno da tapera, palavra usada como sinônimo de construção em ruínas. Confuso, olhou em volta e lembrou que atrás da casa havia dois tanques de pedra. Procurou-os. Constatou que eles “estavam lá do mesmo jeito”,²¹¹ testemunhas naturais de uma paisagem carente de vestígios culturais, pois os altos e baixos da antiga construção já não se mostravam facilmente. Nas recordações do narrador, porém, um mapa afetivo foi desenhado ao encontrar seu ponto de referência: os dois tanques de pedra. Calculou a distância em passos e, surpreso, encontrou os contornos que testemunhavam a existência da afetiva moradia. Aos gritos, anunciou: “Pronto, eu nasci neste local aqui! [...] Foi aqui!”²¹² Portanto, os tanques de pedra serviram como testemunhas que à passagem do tempo não sucumbiram facilmente. Em entrevista, Borges recordou:

Tenho toda lembrança da casa. Tinha uma sala geral na frente. Ela era casa. Não era chalé. [...] a cozinha era fora. Um chalezinho que era a cozinha. E tinha dois quartos, uma sala de janta, [...] e a sala de fora que chama sala de visita, antigamente chamava sala de fora, era grande, da largura da casa era a sala. Tinha duas janelas na frente, uma porta, e uma janela de lado do norte, porque do lado do sul era muito frio, não tinha janela, nada. E eu agora em 2003, a gente foi lá e eu quase não acho onde foi a casa, o mato está muito alto, na altura desse teto, aqui. Mas atrás de casa tinha uns tanques que era... tanque de pedra feito pela natureza, tinha dois tanques um raso e outro fundo que levava mais ou menos uns dois mil litros de água. Cavado na pedra mesmo! Feito pela natureza! Era um tanque que mãe gostava muito, era onde mãe lavava roupa. Então eu disse, olhe eu não sei mais onde era a casa, vamos procurar o tanque. Aí encontramos. Está lá do mesmo jeito. Pronto. Aí está lá e pela distância do tanque eu disse: a tapera é mais ou menos aqui. Achamos os altos e baixos ainda da tapera dentro do mato. [...] eu passei um dia lá. Foi na minha tapera, no local do quarto, ainda tinha o lugar, que derrubaram a casa, o mato cresceu, mas estava o quadrado alto. Aí eu fui e disse: pronto, eu nasci nesse local aqui! E era o quarto. Tinha a sala e tinha o quarto. Eu disse: foi aqui! Hoje é que foi vendido. [...] Hoje é cercado de gado, mas mesmo assim, ainda naquele tempo [...].²¹³

Borges deixou a narrativa em suspensão. Seguiu por outras histórias. Talvez o mato tenha crescido também em suas lembranças. Aos 8 anos, ele já trabalhava no campo. No começo, aprendeu com o pai os segredos das práticas agrícolas e das tarefas cotidianas. Aos 12 anos, aos sábados, frequentava a feira de Bezerros vendendo cestos e balaios, que suas mãos infantis trançavam durante a semana. Na feira, ele comprava romances da literatura de folhetos, e como ainda não decifrava os signos emitidos pelas letras, realizava uma leitura visual por meio da imagem estampada na capa.²¹⁴ Quando voltava da feira, no fim da tarde,

²¹¹ BORGES, 2012, p. 9.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ É próprio dessa literatura relacionar o texto e a imagem como um todo; colocada na primeira capa, a imagem, explica o título e orienta a decifração do texto. Sobre o assunto, cf. CHARTIER, Roger. Estratégias editoriais e leituras populares, 1530-1660. In: _____. *Leitores e leituras na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2004a. p. 261-285.

levava consigo um ou dois folhetos. Como não sabia ler, saberia da história pelo pai, que, diante da família reunida na sala, sob a luz do candeeiro, lia em voz alta os versos escritos. Mais tarde, logo que decifrou o meio como as letras se agrupam para formar palavras, Borges passou a ler os folhetos deitado em sua rede, às vezes em voz alta, às vezes de modo silencioso.

Os tempos de escola passaram rápido. Foram só dez meses. Escola pública e professor era uma raridade nas áreas rurais do Brasil nos anos 1940.²¹⁵ Em Piroca, não era diferente. O que Borges chamou de escola não era um espaço físico destinado às atividades pedagógicas com mesa, quadro de giz e cadeiras, mas uma sala de moradia, mobiliada com bancos e tamboretes. O professor era contratado pelas famílias. Os poucos livros e palmatória²¹⁶ eram de uso pessoal, servindo até como distintivo da profissão. Os estudantes, um grupo de crianças e adolescentes de idade variada, encontravam-se diante de uma dupla ameaça: a vergonha de não ter nascido com o “dom” de aprender a carta do ABC e a dor de expiar essa “culpa” dando a mão à palmatória, instrumento disciplinador de uso corrente nas práticas pedagógicas da época, cuja função era retirar da condição de “asno” uma grande maioria de iletrados. O único meio de escapar desse doloroso instrumento de tortura era mostrar-se capaz de “desasnar”, mostrar-se capaz de aprender letras e números. O menino dos Borges mostraria que era capaz. Quando foi à escola, aos 14 anos, Borges sabia de memória, ou de cor, o folheto *O pavão misterioso*.²¹⁷

O professor chamava-se David Antônio Milanez. Ele permitiu ao menino José o acesso às letras. Expondo-lhe como elas formam palavras e frases. Os versos e as rimas Borges aprenderia por outros meios. As palavras preferidas do jovem estudante eram aquelas que podiam ser arranjadas em rimas: “Quando eu fui para escola já fui no intuito de ler cordel”, confessou Borges.²¹⁸ Muitos anos depois, usando a linguagem dos folhetos, escreveu: “em dez meses aprendi/ler, escrever e contar/no melhor da aprendizagem/Fui obrigado a parar/a escola acabou-se/não pude mais estudar”.²¹⁹ O professor mudou-se para Recife, provavelmente, em busca de melhores condições de trabalho, assim, Borges saiu da escola

²¹⁵ De acordo com os dados do Censo Demográfico de 1940, a taxa de analfabetismo brasileira correspondia a 56,8% e do Estado de Pernambuco a 71,6%. No mesmo período, a taxa de escolarização da região Nordeste era de apenas 26,8%. IBGE. *Tendências demográficas: uma análise da população com base nos resultados dos censos demográficos 1940 e 2000*. Rio de Janeiro, 2007.

²¹⁶ Na região Agreste de Pernambuco a palavra palmatória designa tanto a peça circular de madeira, provida de cabo, com a qual se castigava o estudante batendo-lhe na palma da mão quanto uma espécie das cactáceas, planta nativa de pequenas folhas espinhosas.

²¹⁷ SILVA, 1964.

²¹⁸ BORGES, 2007, p. 2.

²¹⁹ BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 16.

sem concluir os aprendizados da divisão, no entanto, ao longo de sua trajetória de vida, multiplicou saberes e dividiu aprendizados e experiências.

Borges exerceu várias profissões, em entrevistas e depoimentos, as mais citadas são de agricultor, domador de cavalos, fabricante de cestos de cipó, pedreiro, carpinteiro, oleiro, cortador de cana e pintor de paredes.²²⁰ Muito cedo, Borges mostrou-se interessado em aprender artes e ofícios. Talvez o gosto pela arte esteja associado ao tempo de convivência com a avó materna, Maria Francisca da Conceição, Dona Nenê. Ela era rendeira. Fazia arte com almofada, bilro e linha. Antes das xilogravuras, Borges usou a madeira como matéria para fabricar colheres de pau. Usava madeira de jenipapo, cuja tintura roxa deixava manchas nas mãos durante semanas. Com madeira, Borges fez outras artes. Fabricou brinquedos como mané-gostoso, mamulengo e imitação de animais que encantavam crianças e adultos pelos movimentos articulados. No comércio de mercadorias, vendeu jogo do bicho e miudezas.²²¹ O trabalho como vendedor ambulante ofereceu-lhe oportunidade de investir na profissão de folheteiro. Em 1956, empregou suas economias na compra de folhetos. Ingressou na profissão com cautela e desconfiança. Tinha medo da polícia e dos fiscais. Quando questionado sobre os começos de sua história de folheteiro, Borges articulou a seguinte narrativa:

Eu comprei muito cavalo de barro e vendia na feira, perto de um cordelista. Ele vendendo cordel, e eu vendendo as minhas brincadeiras, quando eu vendia duas peças ele vendia 10 cordéis. Eu disse: esse negócio é bom, eu vou entrar. [Risos]. Aí, arrumei um certo dinheiro, fiz umas brincadeiras juntei um certo dinheiro, fui pra Recife, comprei 500 cruzeiros de cordel. Eu me lembro como hoje, quinhentos cruzeiros de cordel. Encheu uma mala grande e um pacote bem grande. Trouxe. Trabalhei quatro semanas e apurei quase três mil cruzeiros, ficou a metade do cordel. Eu disse, esse é o ramo! [Risos] aí fiquei. Isso foi em 1956.²²²

Os períodos de estiagem, frequentes no Agreste de Pernambuco, provocavam a emigração provisória de muitos homens. Em 1952, Borges partiu na carroceria de um caminhão. Seguiu por estradas que se estendiam em dimensões infundáveis, crente em melhores oportunidades de trabalho. Foi recrutado para o corte da cana-de-açúcar e passou a residir no município de Escada. O trabalho nos canaviais era penoso. Durante o dia, a palha da cana feria os braços, disseminava coceira e ardência, à noite não conseguia dormir. Experimentou grande tormento. Sentiu tamanho medo! Borges não queria passar uma vida

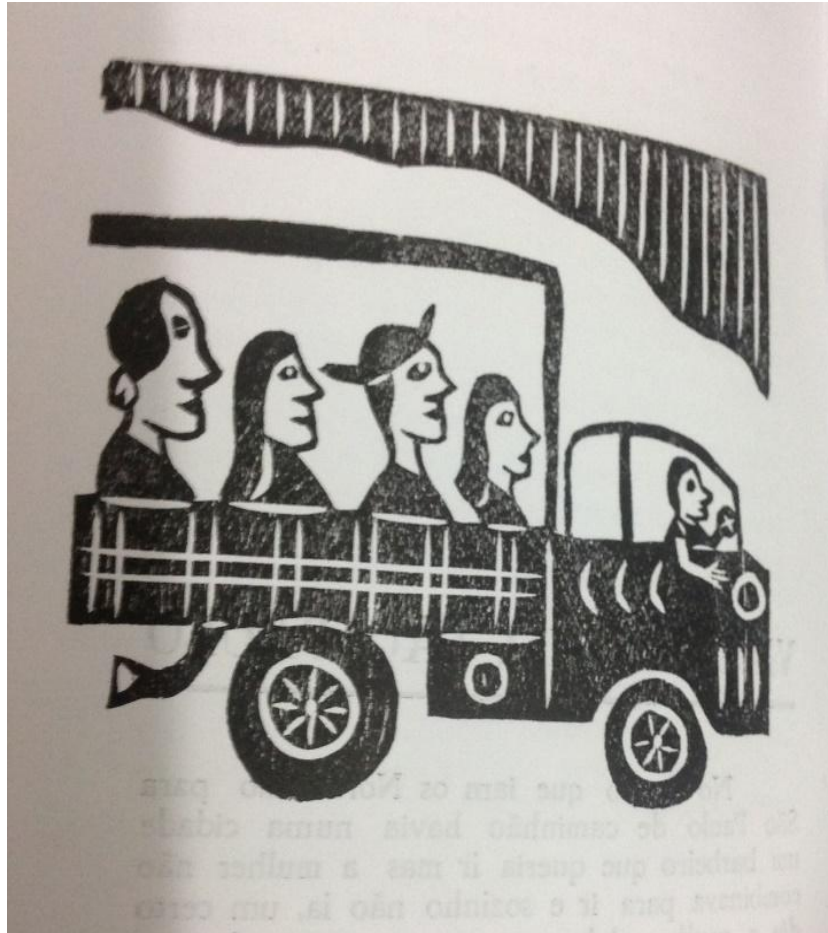
²²⁰ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 16.

²²¹ O mesmo que bugigangas ou objetos de pouco valor como botões, linhas, alfinetes e agulhas.

²²² BORGES, 2007, p. 6.

inteira cortando cana.²²³ Foi ser vendedor ambulante. Comprava mercadorias em Recife ou Caruaru para vender nas cidades do interior. Borges gravou uma viagem de caminhão (Figura 3), uma das formas de acesso às feiras. Esse meio de transporte realizava o percurso entre cidades vizinhas ou entre a zona rural e a zona urbana de um mesmo município. “Chamava-se caminhão de feira, então eu andei muito”, explicou Borges.²²⁴

Figura 3 – Gravura sem título



Fonte: BORGES, 2002a, p. 192.

Borges contou que se estabeleceu na profissão de vendedor de folhetos nas feiras da Zona da Mata de Pernambuco quando residia em Escada. Durante meses, guardou suas economias em um pequeno cofre, e ao alcançar o montante de 500 cruzeiros, viajou de trem para Recife. A quase totalidade da produção e distribuição encontrava-se estabelecida na

²²³ Em entrevista ao professor Clodo Ferreira, Borges confessou: “Tudo o que faço atualmente foi aprendido com medo de limpar cana. Limpar cana é muito ruim, corta muito e arde muito de noite. Eu, com medo de limpar cana lá nos engenhos, comecei a vender cordel, escrever cordel e fazer brincadeiras. Aprendi tudo.” BORGES, 2006, p. 13.

²²⁴ BORGES, 2007, p. 11.

capital, onde gráficas especializadas dominavam o comércio. No Mercado de São José,²²⁵ comprou o primeiro sortimento de folhetos, aproximadamente 500 exemplares de títulos variados. Para vendê-lo, precisou enfrentar um “campo minado”, com muitos “poetas” em circulação nas feiras da Zona da Mata e do Agreste.²²⁶ Acerca desse momento, ele escreveu e contou versões que variam quanto ao montante de suas economias, mas que coincidem como marco de sua memória:²²⁷

Juntando tostão por tostão num mealheiro quando já estava com 600 cruzeiros, fui ao Recife comprar folhetos para vender nas feiras da Região. Isso em setembro de 1956.²²⁸

Eu me lembro como hoje, quinhentos cruzeiros de cordel.²²⁹

Como vendedor de folhetos, Borges aprendeu os saberes poéticos necessários à composição das próprias histórias. Durante quase uma década, ele cultivou o sonho de se tornar autor de narrativas rimadas. Em 1964, aventurou-se no mundo da escrita, mas para escrever precisou de aprendizados específicos como contar histórias em versos:²³⁰ “Primeiro comecei comprar e vender cordel dos outros poetas. Depois, como eu já tinha noção e gostava muito, tentei escrever um cordel.”²³¹ Borges congregou sua experiência de folheteiro à sua experiência poética. O primeiro folheto de sua autoria, *O encontro de dois vaqueiros no*

²²⁵ Em entrevista para uma publicação sobre o Mercado de São José, Borges contou: “Em mil novecentos e cinquenta e um, eu fui trabalhar em Recife como sapateiro, ali em Cavaleiro. E toda segunda-feira a gente ia fazer compras no oitão do Mercado de São José. E ali eu adorava era aquela...Aquele...Aquele suco de mangaba que tinha no Mercado de São José, aquele caldo de cana na frente. Hoje eu acho que ainda tem, mas não é mais aquele sabor e aquele movimento de que tinha antigamente. [...] E o Mercado de São José era mesmo que um... Era um shopping popular, sempre foi. E era mesmo que uma festa, de todo tipo de comida saborosa, suco, bolo. Tinha vitamina de abacate, e tinha os cordelistas na praça, tinha os vendedores de remédios, tinha os curandeiros, tinha aquele povo que fazia... Que fazia malabarismo. Cantadores de coco. Era um teatro ali, sempre foi. E eu me dava muito bem. Desde cinquenta e um que eu conheço o Mercado de São José. Para mim é o ambiente mais aconchegante, mais bonito, que tem mais do que desfrutar é o mercado de São José, em Recife. Toda vida eu adorei aquele Mercado. Atualmente, eu sou deficiente, nunca mais estive lá. E eu forneci cordel... Eu... Depois eu comecei a fabricar cordel e já levava para o Edson Pinto, que era meu compadre. Ele tinha uma barraca no oitão, ali de frente a Farmácia Rangel. Eu forneci muitos anos cordel para ali. [...] E então eu considero o Mercado de São José um dos melhores mercados do mundo.” BORGES, José Francisco. Entrevista em 14 jun. 2008. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins et al. *O Mercado de São José: memória & história*. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010. p. 96-97.

²²⁶ BORGES, 2007, p. 6.

²²⁷ Na bibliografia sobre Borges, encontram-se versões a respeito dessa compra em BORGES, 2006, p. 11 e FRANKLIN, Jeová. *A peleja de um gênio para escapar da cana*. Recife: Coqueiro, 2013. p. 75.

²²⁸ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 17.

²²⁹ BORGES, 2007, p. 6.

²³⁰ Anos depois, Borges escreveu em um folheto que, à primeira leitura, parece um relato sobre como esse gênero emergiu na literatura brasileira, mas funciona como um fragmento de sua história: “Começava só vendendo/mas depois se inspirava/escrevia uma história/que o povo admirava/ aí criava mais gosto/ e na poesia ficava. Muitos folheteiros tinham/dificuldade pra ler, compravam alguns folhetos/treinavam pra aprender/e quando já iam bem/iam pra feira vender.” BORGES; COIMBRA, 1993, p. 33.

²³¹ BORGES, 2007, p. 3.

sertão de Petrolina, foi “a realização de um grande sonho”.²³² À época, Borges não lidava com as técnicas da xilogravura, por isso a capa foi ilustrada com gravura de Dila.²³³ O folheto foi um sucesso, em dois meses foram vendidos cinco mil exemplares. O poeta Antônio Ferreira da Silva, amigo e companheiro de viagens, foi o primeiro leitor e crítico dos versos de Borges. Quando contou sobre os começos de sua trajetória de autor, ele recordou:

Escrevi, mostrei para um amigo meu. Ele já era veterano no ramo. Ele disse que estava muito bom, dava muito bem para vender. E eu tentei fazer, fiz. Aí publicamos dois mil e eu vendi rapidamente. Em um mês eu vendi dois mil. Aí, criei gosto, como diz o adágio, criei gosto na partida. Fiz o segundo, o terceiro, o quarto, hoje eu estou com 245 originais já publicados!²³⁴

Com esse gosto criado na partida, Borges lançou-se ao mundo da literatura de folhetos. Seu nome de batismo, José Francisco Borges, serviu muito bem para ser impresso, em caixa alta, na parte superior da capa dos folhetos, identificando sua condição de autor. No entanto, anos depois, o ofício de gravador lhe exigiu uma nominal abreviação. Precisou diminuir as letras do nome para gravar sua autoria em reduzido espaço – a barra das xilogravuras –, por isso escolheu o nome J. Borges; assim, com letras a menos e um ofício a mais, o jeito foi fazer-se duplo: um completo nome para o poeta e um circunscrito nome para o artista.²³⁵

Logo que entrou no ramo dos folhetos, Borges passou a alimentar o sonho de possuir uma oficina tipográfica, sonho esse que parece ter sido alentado por outros poetas, mas o alto custo do empreendimento só permitiu que parte deles pudesse realizá-lo.²³⁶ A condição de editor permitia, ao poeta, autonomia sobre sua produção, porque ele podia controlar as

²³² BORGES; COIMBRA, 1993, p. 17.

²³³ José Ferreira da Silva, Dila, autor de folhetos e xilogravuras. Na década de 1960, montou uma pequena tipografia, a Artfolheto São José, em Caruaru, na qual imprimia folhetos e criava xilogravuras para capa de folhetos, rótulo de remédios, ilustração de livros e confecção de carimbos. Na criação das xilogravuras, prefere o tema do cangaço. CAVALCANTI, 2007.

²³⁴ BORGES, 2007, p. 3.

²³⁵ Em entrevista ao Jornal O Globo, Borges explicou: “Comecei antes escrevendo só poemas de cordel, e eu assinava José Francisco Borges. Depois, comecei na xilogravura e o nome era muito grande para gravar, aí abreviei para J. Borges. Adotei o nome na gravura porque eram sete letras para cortar, era melhor. Mas não queria tirar mais meu nome já firmado de cordelista. O jeito foi adotar os dois, um para o poeta e outro para o gravador.” BORGES, José Francisco. Verdades e mentiras do sertão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 ago. 2002b, p. 2. Prosa e Verso.

²³⁶ Em 1973, Arantes entrevistou um conjunto de 39 pessoas envolvidas na produção de folhetos: eram 23 autores, dos quais 16 exerciam, ao mesmo tempo, as atividades de autor e editor; 15 desempenhavam a função de autor, editor e folheteiro. Entre os autores, apenas 5 não comercializavam seus produtos. ARANTES, 1982.

diversas etapas do processo e formar uma rede de distribuição.²³⁷ Para desenvolver sua arte de modo tranquilo, Borges compreendeu que necessitava agregar às operações poéticas, práticas editoriais.²³⁸ Na forma de versos, citou os saberes necessários: “Para trabalhar tranquilo/um editor de cordel/tem que aprender a compor/a saber cortar papel,/engradar e imprimir/a ser também menestrel.”²³⁹ Era preciso saber associar práticas.

Buscando dominar todas as etapas de produção dos folhetos, Borges ousou ultrapassar o espaço da escrita para diminuir os custos com ilustração, compreendeu que precisava aprender como ilustrar os próprios folhetos; assim, contou que resolveu “plainar um pedaço de madeira e fazer [sua] primeira xilogravura tendo no desenho a fachada de uma igreja”.²⁴⁰ No começo, a produção de xilogravuras esteve restrita à capa dos folhetos, mas na década de 1970, a produção adquiriu novas dimensões e novas composições visuais. Impressas no papel, enquadradas com bonitas molduras, penduradas em galerias de arte, as xilogravuras de Borges espalharam-se pelo mundo.

Fazendo uma pausa, deixando em suspensão a narrativa voltada à trajetória profissional de Borges, a atenção agora se volta para as histórias relacionadas com o núcleo familiar formado por Borges. Contou que os casamentos foram três. Filhos, quase duas dezenas. O primeiro casamento foi com Marinete José de Oliveira, em 1960, aos 25 anos. Foram cinco os filhos dessa união. Em 1968, realizou-se o segundo casamento. Borges casou com Rita Maria, e desse enlace nasceram 11 filhos. Na década de 1990, Borges ficou viúvo. Em 1995, casou com Maria José Borges (Nena), nascendo dois filhos. São seis os filhos adotivos: “eu sou pai de 18, mas morreram muitos”, disse Borges.²⁴¹ Os filhos J. Miguel, Manassés e Ivan aprenderam o ofício de gravador quando eram crianças ou adolescentes. Atualmente eles têm profissão consolidada e espaço de produção distinto do atelier de

²³⁷ Em 1978, a pesquisadora Candace Slater colheu depoimentos de Borges, aqui transcrito o trecho em que ele confessa o que teria sido capaz de fazer para comprar uma prensa: “eu teria antes comprado uma delas em vez de uma casa; teria vendido a camisa do corpo para imprimir minhas próprias histórias.” SLATER, 1984, p. 32.

²³⁸ Segundo Candace Slater, Borges seria, na década de 1970, um dos autores mais empreendedores, possuía habilidade como artista gráfico e suplementava seus rendimentos “graças ao desenho de chapas xilográficas”, cujo trabalho havia deixado de ser exposto, exclusivamente, em capa de folhetos para adornar “salas-de-estar de brasileiros abastados, assim como museus estrangeiros, tais como o Louvre e a Instituição Smithsonian”. SLATER, 1984, p. 50.

²³⁹ BORGES, COIMBRA, 1993, p. 37.

²⁴⁰ Ibid., p. 18.

²⁴¹ BORGES, 2012, p. 15.

Borges.²⁴² Os mais novos, Pablo e Joaquim, também são xilogravadores, têm espaço reservado no ateliê do pai, uma área para expor xilogravuras, e acompanham Borges em cursos, palestras e exposições. O contador de histórias não se alongou muito na conversa sobre o primeiro casamento. Ele guarda tristezas relacionadas com a morte dos filhos adolescentes. Contou:

Falando bem claro me amiguei a primeira vez, morei seis anos, sete anos com essa mulher. Filho lá, houve cinco, houve seis. Houve um aborto e criaram-se quatro, só que dos quatro, três morreram: a menina com doze anos, o outro filho com 14 e meu primeiro filho morreu com 15 anos, vítima de meningite, o de 14 foi uma cirurgia e a menina foi vítima de cirrose, gerada do sarampo. Doença miserável, o sarampo! Ela batalhou dois anos nos hospitais, mas não teve jeito, faleceu.²⁴³

Borges adotou uma prática curiosa para nomear filhos e filhas. Começou homenageando personagens da literatura de folhetos como Jerônimo, Anacreonte, Juvenal, Manassés e Marili; eram personagens dos romances que ele comercializava. Os filhos Ariano, Ivan, Pablo e Joaquim Baccaro receberam esses nomes para que Borges pudesse homenagear amigos: Ariano Suassuna, Ivan Marquetti, Pablo Stahl²⁴⁴ e Giuseppe Baccaro. Sobre a escolha do nome dos filhos, contou Borges:

Tenho Ariano. [...] Eu tenho Ivan Marquetti que foi uma pessoa que me divulgou em primeira mão. Porque todo mundo fez por mim, mas Ivan Marquetti foi quem primeiro chegou nos meus pés e começou me comprar o trabalho em 1970 [...] só que o meu Ivan Marquetti só tem um T, o dele era dois. Parece que ele era descendente de italianos. Mas o meu tem só um. [Risos]. Então, eu homenageei. Tem o cordel de Manassés e Marili, e eu tenho a parelha.²⁴⁵

Os filhos de Borges foram criados manuseando madeira, papel, tinta e pincéis. Na oficina tipográfica, as tarefas eram distribuídas segundo a idade e a habilidade de cada um. Dizem os versos de Borges “com o cordel criei meus filhos/[...] o cordel os alimentou/hoje, eles alimentam o cordel”.²⁴⁶ Na oficina, o trabalho era feito em família, cada um exercendo

²⁴² Entre 5 de novembro e 6 de dezembro de 2009, realizou-se na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) a exposição intitulada *Impressões dos Borges*. O catálogo produzido reúne pequenos relatos sobre a trajetória dos filhos e parentes de Borges que se dedicaram ao ofício de gravadores. MAC, Marcelo (Org.). *Impressões dos Borges: a xilogravura de Bezerras: catálogo*. Rio de Janeiro: Iphan/CNFCP, 2009.

²⁴³ BORGES, 2007, p. 14.

²⁴⁴ Nasceu na Suíça em 15 de agosto de 1944. Empresário no ramo das artes plásticas, livreiro, editor, escritor e fotógrafo. Organizou várias exposições de Borges na Suíça. Reside em Recife há aproximadamente trinta anos. Em 2006, recebeu o Título Honorífico de Cidadão Pernambucano da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco (Alepe). Outras informações encontram-se disponíveis no site <www.alepe.pe.gov.br>. Acesso em: 21 jun. 2013.

²⁴⁵ BORGES, 2012, p. 14.

²⁴⁶ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 199.

função específica. Os mais velhos realizavam as atividades mais complexas e pesadas como levantar chapa, compor, diagramar e imprimir. Dobrar livros e colocar capa era atividade dos mais novos. Tudo feito sob a supervisão de Borges, “assim do pequeno ao grande/de trabalhar não escapa”.²⁴⁷ Na estrutura da narrativa sobre si, Borges focou em sua trajetória profissional, articulando acontecimentos relacionados com as práticas de composição e comercialização dos folhetos e xilogravuras. Nessa narração, o homem público, autor e gravador esmaga o homem íntimo, marido, pai e avô. Concentrado em contar os pormenores de sua vida profissional, ele quase silencia sobre amores, casamentos, nascimentos, mortes, e outros aspectos de sua vida privada. Quando não silencia, conta entremeando outras histórias.

Quando Borges iniciou sua carreira de autor, o período de prosperidade ou os chamados tempos gloriosos da produção de folhetos já eram vistos como coisa do passado. Ele integrava uma segunda geração de poetas,²⁴⁸ segundo a divisão sugerida pelo acervo da FCRB, e compartilhada por Borges “eu me considero um dos mais novos”.²⁴⁹ Nesse sentido, Borges construiu trajetória distinta. Distanciou-se da linha seguida tanto pelos poetas anteriores quanto pelos seus contemporâneos. Borges apostou nas novidades. Enquanto a maioria dos autores adotou como horizonte de expectativa o desaparecimento dos folhetos e da própria profissão, que no futuro próximo seria apenas relíquia de um passado glorioso,²⁵⁰ Borges abriu novo espaço de produção. Não se afastou da literatura, mas ousou contar histórias com outros suportes e outras materialidades.

Desse modo, ele apostou em uma escritura diferente e, usando madeira, faca, tinta, papel e principalmente imaginação, contou histórias em versos e em imagens. Sua paixão e seu gosto por contar histórias não arrefeceram, mas atravessaram sua criação; seja no papel, seja na madeira, a narrativa na obra de Borges constituiu-se, simultaneamente, em prática e condição de produção.

²⁴⁷ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 199.

²⁴⁸ Para uma leitura sobre a história de vida dos poetas dessa primeira geração, indicamos o trabalho de doutoramento da historiadora Angela Grillo, especialmente o capítulo sobre a constituição do campo de estudo da poesia de cordel. GRILLO, 2005.

²⁴⁹ BORGES, 2007, p. 45.

²⁵⁰ Em nota, a pesquisadora Candace Slater concluiu que a imprensa brasileira previa o desaparecimento dos folhetos desde os anos 1950. SLATER, 1984, p. 45-46. No fim da década de 1990, o pesquisador Mark Curran afirmava que, em certo sentido, os folhetos eram “apenas relíquias de um passado glorioso”. CURRAN, 1998, p. 19.

2.2 Narração autobiográfica: esperança do não esquecimento

Com o objetivo de analisar como procedeu Borges para articular a narração de sua vida, perguntamos como lidou com as práticas do arquivamento do eu.²⁵¹ A preocupação em reunir um arquivo de si²⁵² não atravessa a trajetória de Borges de modo completo, ele não guardou sequer um exemplar do primeiro folheto publicado. Os tacos de suas primeiras gravuras não estão em seu acervo. Uma carta que lhe foi enviada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade perdeu-se entre gavetas e papéis.²⁵³ A possibilidade de ordenar em uma narrativa os acontecimentos correlacionados com a trajetória artística levou Borges à prática do arquivamento. Ele começou guardando recortes de jornais e revistas onde seu nome ou suas gravuras apareciam. Sua intenção era autobiográfica. Com esses recortes, ele constituiu uma espécie de dossiê sobre si, mas a conservação desse arquivo não é uma prática neutra, uma vez que o ato de guardar mantém relação com omitir, rasurar, riscar, sublinhar, descartar e destacar.²⁵⁴

Duas publicações são emblemáticas para se tratar do trabalho narrativo empreendido por Borges: *Poesia e gravura de J. Borges*,²⁵⁵ organizado pela pesquisadora Sílvia Coimbra, e *Memórias e contos de J. Borges*.²⁵⁶ A primeira publicação é biográfica e a segunda autobiográfica. Ambas são complementares. Elas estão longe de registrar o que houve no

²⁵¹ Philippe Artières, em seu belo ensaio, *Arquivar a própria vida*, chamou a atenção para as práticas de arquivamento do eu. Segundo ele, o arquivamento de si compreende o dever de arquivar nossa vida para responder a uma obrigação social, mas também construção como de si, ou seja, com intenção autobiográfica. ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. No entanto, esse significado normativo e de sujeição do arquivamento de si desdobra-se em outras práticas, desloca-se para um movimento de subjetivação que resiste e atravessa as normas estabelecidas. O universo de documentos que uma pessoa pode acumular ao longo de sua existência, no âmbito do espaço doméstico, manifesta-se em diferentes formas e tem como marca iniciativas individuais, portanto, constitui-se atividade tática que se desvencilha do controle estabelecido sobre as instituições destinadas ao arquivamento de documentos oficiais como bibliotecas, cartórios, arquivos públicos. Cf. também CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Contribuição para uma abordagem diplomática dos arquivos pessoais. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 169-174, 1998.

²⁵² O termo “arquivo de si” relaciona-se com o termo escrita de si exposto por Michel Foucault como uma forma discursiva na qual o narrador se põe em relação consigo mesmo. Ver sobre o tema: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

²⁵³ A constituição de arquivos pessoais coincidiu com a ampliação do mercado e o interesse dos novos clientes (intelectuais) pelos folhetos e gravuras no decurso da década de 1970. Candace Slater transcreveu depoimentos que indicam essa prática como novidade; entre tantos, o do poeta José Soares é o mais enfático: “Quando penso em todas aquelas histórias que escrevi às pressas, sem guardar um único exemplar, tenho vontade de dar um pontapé em mim mesmo. Ora, hoje em dia se tenho vontade de dar uma olhada em alguma coisa que escrevi uns vinte anos atrás, tenho de pedir a um desses colecionadores para tirar uma cópia para mim.” SOARES apud SLATER, 1984, p. 59.

²⁵⁴ Para uma leitura sobre a relação entre o arquivo e o culto de si, ver ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

²⁵⁵ BORGES; COIMBRA, 1993.

²⁵⁶ BORGES, 2002a.

decurso da vida de Borges, mas registram o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou em relação aos acontecimentos que ele escolheu acerca do vivido.²⁵⁷ Propõe-se, inicialmente, um mergulho na autobiografia de Borges. Espiar sua produção escrita, que engloba e atravessa a poética dos folhetos, para o entendimento de como escreve esse homem que se dispôs a arquivar a própria vida em textos e imagens.

Memórias e contos de J. Borges trata-se de um relato autobiográfico publicado em 2002. Em sua materialidade, é uma produção tipográfica baseada na composição manual. O livro mede 20 cm de altura e 15 cm de largura, tem lombada de 1,5 cm e 298 páginas. A capa, confeccionada em papel-cartão branco, contornada por uma moldura preta de cantos arredondados, exhibe letras e gravuras. Na margem superior, lê-se o nome completo do autor com o sobrenome destacado em letras maiúsculas. Na margem inferior, o título, impresso em fonte gráfica, lembra letras manuscritas. Entre as duas margens, estão dispostas dez gravuras de tamanho reduzido; elas sintetizam os temas xilográficos preferidos por Borges: diabo, mulheres, animais fabulosos e cenas da vida cotidiana (Figura 4).

Figura 4 – *Memórias e contos de J. Borges* (capa)



Fonte: BORGES, 2002a.

²⁵⁷ GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2004.

Na contracapa, predominam gravuras sobre o diabo e há um elemento gráfico diferente das gravuras: um retrato de Borges (Figura 5). Colocado em destaque, no canto superior direito, o retrato em preto e branco mostra um homem maduro. Esse homem tem o rosto marcado por rugas e cabelos grisalhos; usa óculos e veste uma camisa de cor escura. O bolso da camisa exibe letra da Marca Hallmark, cujo logotipo expõe uma coroa. A marca da camisa sinaliza o homem bem-sucedido que Borges deseja comunicar. Borges não sorri nesse retrato, mas parece sereno, satisfeito, realizado. Ele não olha para o expectador, mas contempla algo que se descortina diante de si.

Figura 5 – Memórias e contos de J. Borges (contracapa)



Fonte: BORGES, 2002a.

Na montagem do livro, Borges procurou apropriar-se do esquema tradicional de organização do objeto livro. Os elementos anteriores ao texto seguem o seguinte esquema: folha de rosto, prefácio, apreciação, ficha técnica e índice. Essa primeira parte merece atenção, pois ela inscreve o livro de memórias entre as práticas de impressão vigentes em 2003 sob o signo da diferença. Na ficha técnica, o autor informou, aos seus leitores, sobre as condições de produção, escreveu que o processo de composição, diagramação, ilustração e confecção foi realizado pela família Borges e o impresso “publicado na Gráfica Borges com

todo material desgastado pelo tempo de serviço”.²⁵⁸ Essa singular ficha técnica chamava a atenção para uma produção manual, mas, principalmente, para a ousadia do autor em manter uma oficina tipográfica.

O desgaste do material tipográfico, apresentado como velho e desbotado, evocava os discursos que costumavam significar a produção de folhetos como coisa do passado. Borges buscava afirmar que sua produção pertencia ao tempo presente e, apesar dos desgastes materiais, continuava produzindo. Borges, de modo sutil, tenaz e resistente, desembaraçou-se das forças e representações estabelecidas, no campo da produção editorial, para, de modo independente, fabricar seu livro de memórias. Trata-se de uma trampolinagem.²⁵⁹ Borges era experiente editor de folhetos, contava com os saberes construídos ao longo de sua trajetória. Escrever sobre si não deixava de ser um ato ousado. Seu ofício de autor exigia o cumprimento de regras. Ele escrevia no espaço delimitado pelos moldes do folheto entre 8 e 32 páginas. Ao escrever suas memórias, Borges extrapolou o espaço permitido ao seu estatuto de autor; de modo sigiloso, sem que ninguém visse, escreveu e ilustrou suas memórias em quase 300 páginas sem “influência de pessoas formadas”,²⁶⁰ conforme ele fez questão de explicar.

Borges escreveu por gosto e com gosto. Embora satisfeito com algumas publicações²⁶¹ sobre sua história de vida, resolveu escrever um livro de memórias. Apenas o prefácio foi escrito com letras alheias. Elas são de autoria de Joaquim Falcão – no prefácio *J. Borges: pernambucano, brasileiro mundial* –, que apresentou Borges como artista cuja obra tinha alcance local, nacional e mundial.²⁶² O prefaciador recordava que o relatório anual da David

²⁵⁸ BORGES, 2002a, p. 8.

²⁵⁹ Termo usado por Michel de Certeau como maneira de utilizar o espaço instituído pelo prazer de decompor as regras e de recriar sem cessar. CERTEAU, 1994, p. 79.

²⁶⁰ BORGES, 2002a, p. 258.

²⁶¹ Os livros publicados anteriormente encontravam-se esgotados. Em 2002, a bibliografia sobre Borges e sua obra era composta dos seguintes títulos: BORGES, José Francisco. *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges*. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife: Tip. Marista, 1972. BORGES, José Francisco. *J. Borges: 10 gravuras*. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife, PE: Guariba, 1973a. BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues (Org.). *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Xilógrafos nordestinos*. Apresentação de Homero Senna. Rio de Janeiro: A Fundação, 1977.

²⁶² FALCÃO, Joaquim. J. Borges: pernambucano, brasileiro mundial: prefácio. In: BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges, 2002a. p. 3. Joaquim Falcão nasceu no Rio de Janeiro em 10 de setembro de 1943. Doutor em Educação pela University of Génève (1981), LLM pela Harvard Law School (1968), graduado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1966). Atualmente é Diretor da Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getúlio Vargas - RJ. Foi Conselheiro do Conselho Nacional de Justiça, diretor da Fundação Roberto Marinho, da Fundação Joaquim Nabuco e da Fundação Nacional Pró-Memória. Sobre Borges, Falcão escreveu os seguintes textos: FALCÃO, Joaquim. J. Borges ou o que é patrimônio cultural?: prefácio. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. x-xx; FALCÃO, Joaquim. Jota Borges ou Mestre Salu? *Jornal do Commercio*, Recife, 30 jan. 2005. Disponível em: <<http://digital.jc.com.br>>. Acesso em: 19 maio 2014. Todos os textos escritos por Falcão sobre Borges estão disponíveis na publicação: FALCÃO, Joaquim. *Quase todos*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2013.

Rockefeller Center for Latin American Studies havia sido ilustrado com gravuras de Borges, que a Biblioteca do Congresso de Washington guardava em seu acervo uma coleção de folhetos borgeanos, e o próprio Borges teria falado de sua obra e mostrado suas xilogravuras em lugares como o Musée de la Music em Paris.²⁶³ Ao mencionar esses acontecimentos em torno da vida artística de Borges, Joaquim Falcão pretendia provar que o artista bezerrense e sua obra eram conhecidos no mundo inteiro. Em um trecho do prefácio, o gravador foi comparado com o sociólogo Gilberto Freyre.²⁶⁴ Compará-los em relação ao apego pelo lugar de origem funcionava também como uma forma de inserir Borges na genealogia dos intelectuais e artistas defensores de uma ideia de cultura popular nordestina. O prefaciador articulou mais perguntas que respostas, transcrito conforme o original:

O que fez, o que faz, com que este pernambucano das feiras do agreste, tenha importância e dimensão mundial? Porque este brasileiro que, assim como Gilberto Freyre não saía de Apipucos, ele também não sai de Bezerros, vai, mas sempre volta, ultrapassa fronteiras? Porque ele? E não milhares de outros, muitos até com clara pretensão de ser internacional, o que aliás, J. Borges nunca teve? Que privilégio é este? Qual o seu segredo? [...] ao meu ver o segredo de J. Borges é o fato de que, como os gregos, ou como a boa literatura francesa, por exemplo, Borges trata dos temas fundamentais da existência humana e da vida em sociedade.²⁶⁵

Nesse sentido, segundo Falcão, Borges pertencia à “linhagem” dos homens que se dedicaram “aos temas simples, permanentes, universais, atemporais e transterritoriais: o amor, a traição, a infidelidade, a amizade, a briga, o ódio [...]”.²⁶⁶ Os temas universais emergiam na sua obra sem “estrangeirismos”, retratando a cultura brasileira. Tudo isso Borges fazia com arte, poesia, talento, inspiração, orgulho.²⁶⁷ Ao concluir o prefácio, Falcão transcreveu os seguintes versos: “Cabral disse aos índios/estou cumprindo meu papel/e vou provar que sou/um forasteiro fiel/vou mandar ler para vocês/uma história de cordel.”²⁶⁸ Assim, mesmo em curto texto, o tema das origens emergiu. Com esses versos, recriou-se o mito fundador, o ato inaugural da História do Brasil, a chegada dos portugueses, e reatualizou-se a história de que os folhetos teriam chegado ao Brasil nas caravelas portuguesas.

²⁶³ FALCÃO, 2002a, p. 3.

²⁶⁴ Gilberto de Mello Freyre nasceu no Recife, Pernambuco, em 15 de março de 1900. Sociólogo, antropólogo e escritor. Dentre os livros publicados, *Casa-grande & senzala* é sua obra de maior circulação, considerada fundamental para a compreensão da formação social brasileira. FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala* (1933). São Paulo: Global Ed., 2006.

²⁶⁵ FALCÃO, 2002a, p. 3-4.

²⁶⁶ Ibid., p. 4.

²⁶⁷ Ibid., p. 4-5.

²⁶⁸ Ibid., p. 5.

Deixando de lado o prefácio, passemos ao livro, objeto confeccionado para o compartilhamento de memórias²⁶⁹ e experiências. Composto em prosa, poesia e imagens. Reúne memórias, contos, pensamentos, adágios, notas, versos e história de folhetos anteriormente publicados. De que maneira Borges organizou suas memórias, registrou sua vida e representou a si mesmo na composição desse texto? Os acontecimentos escolhidos e o modo como foram narrados operaram como marcos da sua trajetória de vida. O texto escrito dialoga com a arte de dizer borgeana, articulada em relatos orais e entrevistas na imprensa nacional. Considerando o modo como o livro encontra-se estruturado, ousamos afirmar que Borges dividiu suas memórias em duas categorias: 1) memórias partilhadas pelo grupo familiar e comunitário que não foram experimentadas por ele, mas que fazem parte de seu repertório de histórias; histórias que ele testemunhou na condição de ouvinte; histórias que ele transmite porque ouviu contar; e 2) memórias de sua experiência individual, que abarcaram o ver, o ouvir e o experimentar como base do exercício narrativo. A introdução recebeu o título *Apreciação*;²⁷⁰ nela Borges inscreveu seu livro entre as “coletâneas de tradições e de costumes de um povo”.²⁷¹ O desejo do autor era explicar como compreendia o livro que estava pondo em circulação. Eis suas palavras:

Tradição é um ato de transmitir ou entregar. Transmissão de lendas ou narrativas de idade em idade. Transmissão de valores espirituais de geração conhecimento ou prática proveniente da transmissão ou de hábitos inveterados, recordação, memórias, folclore. E neste livro se ler tudo isso porque é uma coletânea de tradições e de costumes de um povo que a mais de 60 anos viveu com os seus modos de vida diferentes um do outro, mas sendo todos unidos e felizes. Curtindo e usufruindo o que o tempo lhes oferecia em várias condições de vida, sendo todos isentos da violência e com mais saúde porque naquele tempo não havia química nos alimentos como hoje em dia.²⁷²

Borges compreendia que, ao publicar suas memórias, estava transmitindo a seus leitores conhecimentos, valores e saberes das gerações passadas. Ele escolheu os anos 1940 como ponto de partida e assim escreveu sobre infância, casamento, nascimento, morte, moradia, frutas silvestres, festas juninas, festas de fim de ano. Nesses relatos ele assumiu a

²⁶⁹ Na historiografia atual, a conceituação do termo memória tornou-se complexa e extensa. A problemática da memória conduziu os historiadores à compreensão da fragilidade da memória. Ao conceito memória, correlacionamos conceitos como rastro, esquecimento e escrita. Sobre essa questão, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005b; e RICOEUR, 2007.

²⁷⁰ É conveniente recordar que o termo apreciação mantém estreita relação com o substantivo masculino preço, no sentido do custo atribuído a alguma coisa posta à venda. Nesse sentido, Borges procurava incluir seu livro entre os livros de recordação, memórias e folclore. Cf. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

²⁷¹ BORGES, 2002a, p. 7.

²⁷² Ibid.

função do narrador que se distancia de si mesmo para descrever acontecimentos partilhados comunitariamente. Começou pelos anos 1940, porque esse período significava o tempo de sua infância. O tempo inaugural de suas lembranças e experiências. O tempo idealizado e compreendido em contraste com o presente da escrita. Para marcar essa diferença entre o passado e o presente, mas também para marcar sua presença no passado, Borges abriu as cortinas de seu teatro narrativo, escrevendo:

Fui criado no tempo em que telefone era um grito. Os remédios eram chás de folhas de mato, o médico era uma rezadeira, as festas eram comemoradas com um samba de toada, o almoço era pela manhã um guisado de miúdo de boi. Na maioria das casas tinha uma almofada de pano para fazer rendas, não existia rádio, nem televisão.²⁷³

Nessa primeira parte do livro, o narrador Borges não conta sobre si, mas narra acontecimentos circunscritos ao convívio comunitário. Ele continua escrevendo sobre diversões, rezas, velórios. Contou como eram as festas de casamento, a lua de mel, o nascimento dos muitos filhos. Temas como virgindade, sexo, brincadeiras, namoros não ficaram de fora de sua narrativa. Escreveu também sobre conhecimentos práticos, como construção de casas de taipa. Parte da narrativa foi dedicada às cerimônias de casamento. Descreveu o cortejo nupcial, como os noivos e os convidados seguiam a cavalo do campo para a cidade onde a cerimônia religiosa se realizaria. Depois das núpcias, fazia-se o caminho de volta. Os melhores cavaleiros disputavam entre si, pois o primeiro que chegasse à casa dos pais da noiva, anunciando a chegada do novo casal, recebia uma garrafa de vinho para brindar aos noivos e tinha seu cavalo enfeitado de fitas coloridas. Distintivo do vencedor. Festejava-se o casamento durante dois ou três dias com mesa farta e cantoria. O mundo idílico criado na narrativa não estava isento de tensões, pois Borges observou certas hierarquias: “A primeira mesa servia os noivos, as testemunhas e os convidados especiais. A segunda mesa já era servida aos convidados mais comuns.”²⁷⁴

Essa parte da narrativa borgeana tem como pretensão inserir o leitor no passado vivido pelo narrador. Nesse sentido, Borges compreendia que o registro das coisas passadas com os indivíduos do seu lugar de nascimento fazia parte de sua história individual. O relato autobiográfico de Borges marca-se por tempos históricos que ultrapassam a experiência individual e abraça toda uma geração. Nas “memórias” de Borges, a relação comunitária

²⁷³ BORGES, 2002a, p. 13.

²⁷⁴ Ibid., p. 16-17.

torna-se central. O trecho a seguir, respeitada a grafia original, poderia ser protagonizado pelo casal Joaquim Borges e Maria Francisca:

Daí em diante começavam a vida de casado o homem trabalhando na roça e a mulher em casa cuidando de cozinhar, carregar água, tirar lenha e cuidar dos filhos que nunca passava dos dez meses do nascimento de um para o outro muitas delas tiveram além dos quinze filhos e sempre na maioria das vezes criavam-se somente a metade ou seja 50% dos que nasciam. [...]

As crianças maiores eram retiradas de casa e só retornavam quando ouviam os estampidos dos fogos, sempre era a mãe da gestante que acompanhava o parto fazendo chá e rezando para tudo dar certo, quando a criança nascia a parteira cortava o umbigo, o pai era chamado pela comadre parteira para enterrar o parto e logo depois fazer o cachimbo de aguardente com mel para servir aos visitantes da parturiente.²⁷⁵

Borges narrou conforme as histórias que ouviu. Entendeu que não eram exclusivas de sua família, elas pertenciam a toda uma geração, uma vez que contar histórias acerca de si mesmo consistia em uma prática de produção de sentidos múltiplos e históricos. Nessa produção ele não era personagem isolada. Depois de várias páginas, Borges se inseriu na narrativa. Usou o recurso tipográfico das letras maiúsculas para destacar sua entrada como personagem. Escreveu: “ASSIM FUI EU. Eu J. BORGES fiz parte de quase tudo isso que foi contado até agora, fui nascido no sítio Piroca, e lá fui criado também até os 17 anos e minha vida não foi diferente disto que estou contando.”²⁷⁶ O centro do relato que se segue é o eu narrador. Esse eu narrador elaborou uma montagem dos episódios de sua vida suprimindo o relato do nascimento para valorizar o processo de alfabetização, assim ele se constrói como um indivíduo “predisposto” ao cultivo das letras, artes e comércios.

Ele escreveu que o aprendizado das letras fazia parte dos seus sonhos de menino. Enfrentou dificuldades ao acesso e permanência na escola. Teve apenas dez meses de estudo, que, como ato inaugural de sua carreira, tornou-se relato recorrente em seus depoimentos. O tempo passado na escola inaugura os relatos biográficos de Borges. O horizonte de expectativa em relação ao que a escola lhe ofereceria pode ser resumido pelo desejo de “ler cordel”. Afinal, os folhetos eram uma de suas paixões: “Eu me apaixonei pela literatura de cordel desde criança.”²⁷⁷ O mundo das letras, para Borges significou articular no presente os sonhos e as expectativas do passado. Sobre sonhos realizados, escreveu Borges:

²⁷⁵ BORGES, 2002a, p. 18, 34.

²⁷⁶ Ibid., p. 39.

²⁷⁷ BORGES, 2007, p. 2.

[...] o que eu mais almejava na vida era aprender a ler e escrever, e um domingo eu estava numa venda que havia na região, quando chegou um jovem que ensinava particular num sítio vizinho. E o meu pai perguntou a ele assim: ‘David, na tua escola ainda cabe um burro?’ E ele respondeu: ‘cabe sim, seu Joaquim.’ Aí meu pai disse, olhe seu pedaço de corno, amanhã você vai pra escola mas se fizer coisa errada eu mato você. Nesta noite eu não dormi, só pensando como era a escola, na segunda-feira cedo eu partir para estudar, e desta ida à escola eu passei apenas 10 meses estudando. E lá aprendi a ler, escrever e fazer contas. [...] mas isto tudo valeu a pena, porque daí em diante já fui explorar a pequena leitura que até hoje me serve e eu procuro sempre cultivá-la, ainda aprendendo, isto não é de se ignorar porque por sábio que seja o homem morre e não aprende tudo o que quer e precisa.²⁷⁸

Na sequência do relato acima, o tempo depois da escola se desdobrou em acontecimentos sucessivos, localizados no passado, mas que se relacionam com o presente. Segundo Borges, depois da escola, o tempo segue em linha reta: “daí em diante já fui explorar a pequena leitura que até hoje me serve e eu procuro sempre cultivá-la, ainda aprendendo.”²⁷⁹ O verbo explorar aparece, no relato borgeano, no sentido de tirar proveito ou partido de algo. Logo, a escola funcionou como acontecimento central para que ele pudesse dar continuidade aos eventos de sua trajetória de vida. Assim contou: “e quando eu cresci passei a escrever e publicar.”²⁸⁰ Para Borges, a escola significou, simultaneamente, a realização de um sonho e a possibilidade de buscar novos meios de trabalho. O trabalho agrícola não exigia intimidade com as letras. Assim, quando findou o tempo da escola, ele partiu para explorar os aprendizados adquiridos. Começou vendendo jogo do bicho, atividade que exigia conhecimentos gramaticais e aritméticos por parte do vendedor. As letras e os números mostraram-se suficientes para sua inserção e permanência no campo da produção de folhetos.

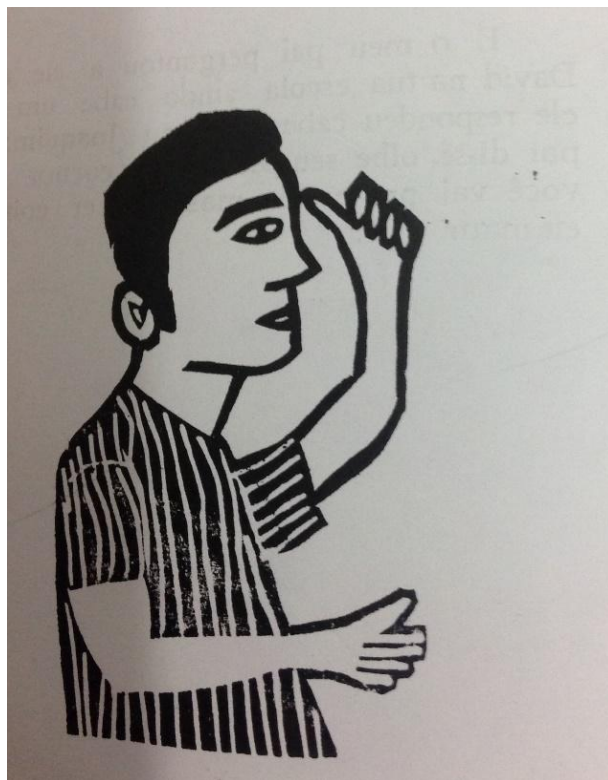
No relato construído por Borges acerca de si, o trabalho, a honestidade e a inteligência foram expostos como elementos fundamentais na construção de sua identidade. Na gravura que fez de si (Figura 6), desenhou um jovem de perfil, com rosto alegre e postura confiante. O jovem Borges também não dirige o olhar para o expectador, mas para o horizonte que se descortina à sua frente. Talvez o futuro. O gesto de tocar a testa com o polegar evoca o momento de reflexão, pensamento ágil, a cabeça repleta de ideias.

²⁷⁸ BORGES, 2002a, p. 40, grafia original.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

Figura 6 – Gravura sem título



Fonte: BORGES, 2002a, p. 40.

Em 2002, aos 67 anos, Borges tinha plena consciência de seu estatuto social. Ele podia identificar-se e era identificado como poeta, escritor de folhetos, xilógrafo-gravador.²⁸¹ Essa condição resultava de uma vida dedicada ao trabalho, pois ele entendera que “a fama vem sem estudo, mas nunca vem sem trabalho”.²⁸² No início da década de 1970, Borges contou com apreciação crítica favorável à sua produção xilográfica, foi classificado como o “melhor gravador popular do Nordeste” pelo professor de estética e idealizador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna. Era uma classificação lisonjeadora. Orgulhoso pelo reconhecimento, Borges incluiu em seu relato de si o encontro e a amizade com Ariano Suassuna como um marco de sua história. Na sequência do relato, *ipsis litteris*, Borges contou:

Continuando a vida virei poeta, escritor de literatura de cordel e, pela necessidade de ilustrar a mesma virei xilógrafo-gravador popular, hoje sou considerado, na opinião de Ariano Suassuna, o melhor gravador popular do Brasil e Dr. Joaquim Falcão vai mais além me considerando um patrimônio cultural brasileiro vivo, resta-me agradecer de todo meu coração a eles e a todos que de uma forma ou de outra

²⁸¹ Em texto publicado no livro-álbum organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, Borges foi descrito como “um dos mais famosos xilogravadores do Nordeste, tendo publicado vários álbuns de xilogravuras, alguns de luxo”. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 1977, p. 135.

²⁸² BORGES, 2002a, p. 54.

serviram como entusiastas do meu trabalho, sem esquecer do meu querido professor David Antonio Milanez.²⁸³

Ariano Suassuna, Joaquim Falcão e o professor David Antônio Milanez aparecem no registro escrito por Borges como os indivíduos a quem ele deve render homenagem. Nesse ponto, Borges deixou em suspensão suas experiências para contar como viajou, a pé, sua avó materna de Bezerros para Juazeiro no Ceará. O ano era 1935. Dona Maria Francisca ficara viúva em 1924, com a obrigação de cuidar de três filhos: Severino, Manoel e Maria, mãe de Borges; eles tinham 12, 10 e 9 anos respectivamente. O capítulo intitulado *A promessa* pertence à memória da família Borges. Ele explica: “A minha mãe, que contou-me várias vezes como foi a viagem, ela contava que saíram do Sítio Piroca numa madrugada do mês de setembro de 1934.”²⁸⁴

O percurso havia sido cheio de contrariedades. Borges contou que o pequeno grupo de romeiros enfrentou onças ferozes, sol escaldante, sede insuportável, longas distâncias. Os cangaceiros encontrados ao longo do caminho não representaram ameaça. Deles veio proteção, água e comida. Essa difícil travessia durou um mês. Os romeiros do Sítio Piroca chegaram a Juazeiro, provavelmente sujos e famintos. Dona Maria planejava fixar moradia na cidade do Padre Cícero,²⁸⁵ mas ele a aconselhou a retornar, dizendo: “Volte para seu lugar que o Deus daqui é o mesmo de lá.”²⁸⁶ Depois da promessa cumprida, dos conselhos recebidos e de alguns dias de descanso, o grupo voltou para casa.

O retorno, segundo Borges, foi festejado com uma dúzia de fogos. Os vizinhos celebraram com alegria a coragem dos quatro romeiros. No entanto, a mãe de Borges contava-lhe que haviam chegado “de pés calejados e as cabeças peladas de conduzirem as trouxinhas de pano obedecendo ao rigor de como foi feita a promessa. Daí em diante, minha avó foi trabalhar e criou os três filhos.”²⁸⁷ Na conclusão do relato, Borges fez referência ao ano de falecimento da sua avó, “morreu em 1954”, e para se reintroduzir como personagem do relato, escreveu: “Eu fui o primeiro neto querido que ela criou até os 19 anos.”²⁸⁸ A morte da avó, na narrativa que Borges elaborou, marca a passagem entre a adolescência e a vida adulta. A

²⁸³ BORGES, 2002a, p. 41.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Dona Maria, avó de Borges, estava entre os milhares de pessoas que buscavam fixar moradia na promissora “Meca Sertaneja”. Lira Neto, autor de uma das mais aclamadas biografias do Padre Cícero, escreveu que essa busca “teria transformado o pequeno arrabalde em uma babilônia sertaneja, repleta de celerados, moribundos e famintos. Ali se reuniam, sob a sombra da batina de Cícero, todos os deserdados da sorte”. LIRA NETO. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 130.

²⁸⁶ BORGES, 2002a, p. 46.

²⁸⁷ Ibid., p. 49.

²⁸⁸ Ibid.

partir daí, o tempo do trabalho tomará centralidade. Ao retomar o contar sobre si, Borges anotou:

Dois anos depois eu já com 21 anos ingressei na vida literária do cordel comprando e vendendo nas feiras e praças da região, logo em seguida escrevi o primeiro cordel e como não tinha recurso para publicá-lo demorei ainda uns 8 anos para ver meu nome como autor de um folheto que para mim seria um sonho realizado, em 1965 foi que consegui e fui muito bem sucedido a prova disto é que passei 20 anos no ramo pelas feiras e praças a onde existia passagem de gente. E ainda hoje faço cordel e já tenho além de 200 títulos publicados e espalhados pelo mundo, melhor ainda foi porque pela necessidade de ilustrar o cordel, eu resolvi ilustrar sem nunca ver como era feito, e desde desta data que eu virei artista sendo gravurista e poeta até hoje permaneço escrevendo e gravando na madeira para o mundo inteiro, graças a boa fé que eu apliquei nesta arte. Que hoje me aproxima dos bons ambiente e das boas pessoas brasileiras e estrangeiras de várias partes do mundo.²⁸⁹

Na passagem acima, Borges escolheu os episódios que considerou significativos em sua trajetória.²⁹⁰ Todos compreendidos, por ele, como inaugurais, ou seja, o primeiro passo de uma caminhada. O ingresso nas feiras, o escrever e guardar, o publicar e o ilustrar são marcos que encadeiam os momentos relevantes de sua trajetória profissional. Eles permitem a correlação entre a ação – ligada ao passado – e a narração, que se desenrola no presente. Narração que mobiliza passado e presente, que liga os acontecimentos nos quais ele é o personagem principal.²⁹¹ O tempo presente é, simultaneamente, resultado e continuidade em relação ao passado. O passado é o tempo dos começos e da continuidade; ao escrever, Borges buscou emendar essas temporalidades: “Até hoje permaneço escrevendo e gravando em madeira para o mundo inteiro.”²⁹²

Ao seguir com sua narrativa, Borges assinalou como seu trabalho estava sendo compreendido: “peça de arte.” No entanto, essa classificação, para ele, era tardia, pois recordava que para ser considerado artista precisou “enfrentar muitos anos de luta com otimismo e esperança”, o estatuto de “artista e poeta” era resultado de uma trajetória que ele construía com “paciência, humildade, coragem, fé no ramo e cabeça fria”.

Em sua construção autobiográfica, Borges mostrou-se convencido de ser o narrador e o personagem da própria história, e, para ele, essa história constituía-se como legado. Esse legado não poderia ser transmitido para qualquer pessoa. Ele queria narrar. Ele exigia o

²⁸⁹ BORGES, 2002a, p. 51.

²⁹⁰ Para uma leitura sobre experiências com a escrita biográfica, recomenda-se AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito Bisso (Org.) *Grafia da vida: reflexões e experiência com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

²⁹¹ A narrativa autobiográfica implica uma modalidade de escrita atravessada pela confluência entre narrador e personagem. CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

²⁹² BORGES, 2002a, p. 51-52.

direito de dizer – com as próprias palavras – como chegou a ser o que é. No presente da escrita, sabia-se considerado um dos melhores gravadores do Brasil. Célebre em Pernambuco, no Brasil e no mundo – “pernambucano, brasileiro mundial”.²⁹³ Diante dessa certeza, Borges profetizou: “uma coisa eu posso garantir, depois que eu não existir mais, ainda vão muitos anos para meu nome e meus escritos serem esquecidos.”²⁹⁴ Narrando sobre si, Borges inventou-se inesquecível, porque, como homem pertencente da sociedade da escrita e da imagem, compreendia o registro escrito como remédio contra os males do esquecimento e a fragilidade da memória.²⁹⁵

Seguindo sua narração, Borges preencheu duas páginas com aforismos sobre tristeza, alegria, sucesso, glória, miséria, amizade, moral, amor, fama, dinheiro, trabalho e estudo. Entre tantos, “na casa da inteligência, a burrice não se hospeda”, sentenciou Borges. O discurso direto sobre si é interrompido, mais uma vez, para dar lugar a histórias de folhetos como *As andorinhas da fé e os ladrões do pé da serra*, *As bravuras de Cipriano e os amores de Jacira* e *O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção*.²⁹⁶ Entre uma história e outra, Borges escreveu breves comentários, geralmente reintroduzindo-se na narrativa. Transcrevemos abaixo um trecho que evidencia a compreensão de Borges quanto à sua clientela e suas expectativas em relação ao livro que escreve:

Assim como tudo que eu faço nunca tive escola, e sempre o público admira! Eu resolvi fazer este livro sem recursos de impressão e de confecção, mas confiado na minha inteligência e mais na confiança dos amigos que gostam de tudo que eu faço, fiz e espero que quem adquirir um deste encontre algo que vale a pena comprar e ler. (BORGES, 2002a, p. 67).

Borges narra-se como um homem confiante na própria capacidade artística, como na certeza de que seu trabalho será bem recebido. Segundo Borges, os possíveis leitores de seu livro gostam do que ele faz. São admiradores de sua arte. As páginas seguintes comportam pensamentos, adágios, comentários sobre ciúme, um perfil de Borges intitulado “Minhas preferências”²⁹⁷ e um conjunto de Versos sobre a Fundação Roberto Marinho. O texto elogioso é uma retribuição aos elogios recebidos do prefaciador Joaquim Falcão, descrito

²⁹³ FALCÃO, 2002a, p. 3.

²⁹⁴ BORGES, 2002a, p. 52.

²⁹⁵ Para uma leitura sobre o sentido ambíguo da escrita e suas relações com a memória e o esquecimento, cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Morte da memória, memória da morte: da escrita em Platão. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005a, p. 47-65.

²⁹⁶ Em página anterior à transcrição desse folheto, Borges explicou: “Este cordel que está na próxima página foi escrito com o nome corrupção, porque o povo não chamava corrupção, entendia esta palavra em outro sentido. Porque no ano que foi escrito este cordel havia 70% de analfabeto.” BORGES, 2002a, p. 86.

²⁹⁷ BORGES, 2002a, p. 104.

nas rimas borgeanas como “homem de brio e pudor/de uma cultura elevada/e um futuro promissor”.²⁹⁸ Borges não economizou nos elogios à Fundação Roberto Marinho; prevendo possíveis críticas, tratou de explicar-se que não estava sendo bajulador, mas apenas contando “os feitos de uma entidade”.²⁹⁹ Experiente escritor de folhetos de encomenda, ele pisava devagar em terreno de campo minado. Agora, deixando os preâmbulos, passemos ao capítulo intitulado *Um pouco de mim*, em que Borges descreve como enxerga a si mesmo:

Sempre procuro ser honesto em tudo que faço, fico satisfeito quando posso cumprir com os meus deveres, gosto de responder pelos meus atos, gosto de ajudar a os mais necessitados, não tenho vaidade comigo, acho bonito ser um homem simples, não tenho luxo com comidas, bebidas nem com vestes, para mim tudo é bom neste sentido, não gosto de me exaltar, mas gosto de ser elogiado não aprendi muito, mas gosto de conversar com pessoas inteligentes, que eu desfrute algo importante para aprender a viver melhor. Meu desgosto pelas religiões é porque todas juntas formam a maior fonte de renda no mundo inteiro desde o início até agora. [...] Talvez este trecho não agrade ao leitor mas é a verdade da minha opinião e a verdade dói em quem pensa errado.³⁰⁰

Escrevendo, Borges se produz. Inventar-se como homem honesto, cumpridor dos deveres, caridoso, desprovido de vaidades e que se vê como homem simples. Gosta de elogios, de conversar com pessoas inteligentes, cultiva o aprender. Desgosta de religiões. No perfil que fez de si, assinalou suas preferências acerca de vários assuntos. Entre os músicos, destacou Nelson Gonçalves e Núbia Lafayette; entre os atores, Lima Duarte e Arlete Sales. Dias Gomes é seu escritor de novela. O gênero musical preferido é forró e a música Asa Branca. Torce pelo Clube Náutico Capibaribe. Gosta de Coca-Cola e das cores vermelha e branca. O ambiente onde se sente melhor é sua residência. Essas preferências reúnem aspectos da intimidade que Borges construiu para si mesmo; retrata-se como um indivíduo simples, inteligente, confiante.

Talvez os leitores de Borges esperassem uma narrativa linear, daquelas que abarcam as circunstâncias de nascimento e o presente da escrita. Mas não, sua narrativa de si é atravessada por diversas outras histórias. A segunda parte do livro é composta por contos. Contos, que, na maioria, transmitem exemplos, conselhos e anedotas. Segundo Borges, alguns costumes e modos de vida do passado precisavam ser registrados, por isso ele elegeu contos relacionados com o cotidiano rural. Os contos borgeanos têm claros objetivos pedagógicos e

²⁹⁸ BORGES, 2002a, p. 111.

²⁹⁹ Ibid., p. 117.

³⁰⁰ Ibid., p. 102-103.

transmitem ensinamentos baseados nas experiências comunitárias.³⁰¹ Para justificar sua opção narrativa, Borges explicou: “Escrevo o que vi acontecer, o que vivi e ouvi alguém contar.”³⁰² Contando o que viu e ouviu, assinalou sua relação comunitária e congregou o tempo do ouvir e o tempo do ver. O contar e o viver misturaram-se. O narrador Borges tomou para si a condição de testemunha³⁰³ do tempo passado. O conto *O violeiro egoísta*, transcrito a seguir, convocou essa relação de testemunha das palavras ouvidas, que Borges atribuiu a si mesmo:

Havia numa cidade um violeiro egoísta que cantava com viola e fabricava também violas um cujo dia um senhor de engenho chamou ele para cantar na casa grande do engenho e, o violeiro ao chegar na casa junto com o companheiro ambos saudaram o senhor de engenho que disse aos dois violeiros. Olhe bem, na hora que eu colocar a bandeja para os elogios eu vou colocar uma cédula de 500 mil réis mas é para fazer a guia, para que ninguém bote cédulas de pouco valor, no final vocês entrega-me a cédula de 500 e eu dou a paga de vocês tá certo assim? Tá sim senhor, pode deixar com a gente que fica tudo em casa. Mas isso nos anos 40 era o tempo que um homem ganhava um mil réis por dia de trabalho no caso a cédula dava 500 dias de serviço e quando o violeiro viu pela primeira vez uma cédula de 500 mil réis ficou todo impaciente e logo pensou consigo e disse para si mesmo, no intervalo do baião eu vou correr com esse dinheiro, e assim fez mas os capangas do coronel foram acionados pelo mesmo e logo correram atrás do violeiro, que na segunda curva da estrada conseguiram pegá-lo. Tomaram-lhe o dinheiro e deram-lhe uma surra e uma violada na cabeça com a viola que ficou enganchada no pescoço feito um Rosário. Isso foi verídico porque ele me contou e eu conto para vocês.³⁰⁴

Nesse conto Borges registrou costumes relacionados com o modo como as cantorias se realizavam, ensinou que a esperteza diante dos poderes estabelecidos nem sempre tinha sucesso, mas podia resultar em correria e surra. Essa história, segundo Borges, estava na categoria das histórias “verídicas”, porque ele ouviu o relato e, na condição de ouvinte, passou para a forma escrita.

Para compor as páginas de sua autobiografia, Borges escolheu acontecimentos variados. Frequentar a escola, aprender letras e números figurou como acontecimento marcante, cuja narração dividiu-se entre um antes e um depois da experiência escolar.³⁰⁵

³⁰¹ O discurso pedagógico pode ser significado por sua submissão às regras didáticas e ideológicas do discurso oficial dominante, no entanto, todo texto carrega consigo possibilidades de esquivar-se do controle estabelecido. Sobre o tema, ver LARROSA, Jorge. A novela pedagógica e a pedagogização da novela. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas, mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 117-138.

³⁰² BORGES, 2202a, p. 91.

³⁰³ A noção de testemunha, segundo Paul Ricoeur, inscreve-se de modo dialogal. Essa forma dialogal resulta na dimensão fiduciária do testemunho. Quem testemunha requer credenciamento, quem recebe o testemunho aceita, autentica, credita a palavra alheia. RICOEUR, 2007.

³⁰⁴ BORGES, 2002a, p. 187, 189.

³⁰⁵ O historiador Jorge Siqueira ao escrever as memórias de sua família, afirmou que “a educação sempre faz a diferença”, pois com o ingresso na educação escolar, os pais apostavam na possibilidade de que pelo menos um membro da família manifestasse o gosto e o interesse pelos estudos, visto como único meio de sair da “trilha ocupacional da roça, buscando palmilhar novos caminhos, desenvolvendo novas experiências e novas expectativas de futuro”. SIQUEIRA, 2010, p. 48.

Antes da escola, aos 8 anos, ele trabalhava na agricultura, fazia balaio e sabia de cor seus folhetos preferidos. O depois se pode resumir pela realização do desejo de “ler cordel”, afinal, os folhetos eram uma de suas paixões: “Eu me apaixonei pela literatura de cordel desde criança.”³⁰⁶ O desejo de ler e escrever conjugava, por um lado, aspirações e sonhos, mas por outro lado, hierarquias sociais evidenciadas pela possibilidade do desenho de uma assinatura no papel. Em nossa cultura, a marca biométrica do polegar na folha de papel emite signos do não letramento. Põe os indivíduos em condições sociais e culturais distanciadas do uso das letras e evidencia distinções. O estatuto social do indivíduo alfabetizado, que assina desenhando bonitas letras, constitui-se na diferença em relação ao indivíduo que usa as marcas digitais.

Agora, então, a terceira e última parte do livro. O primeiro relato é um retorno aos anos 1940, que se concretiza na narrativa do eclipse total do Sol ocorrido em 1.º de outubro de 1940. À época, Borges era um menino de 5 anos. Anos depois, ao contar sua versão do fenômeno, informou que surgiu um boato. Dizia-se que o mundo ia escurecer. Algumas pessoas achavam que seria o dia do Juízo Final. O relato sobre o eclipse não é transmitido como uma história que o narrador ouviu, mas como parte de suas lembranças. Assim ele enfatizou: “Eu lembro bem quando minha avó me disse: meu filho vamos para a casa do seu pai passar a hora do escuro lá, porque tenho muito medo das obras de Deus.”³⁰⁷ Quando se fez escuro em pleno dia, os bodes acorreram para o curral e as galinhas treparam no poleiro. Alastrou-se o medo e o espanto. Ouviam-se choros abafados e murmúrios de reza. O retorno da claridade, vista pelas frestas do telhado, restabeleceu, aos poucos, a certeza de que o Sol voltaria a brilhar.

Em seguida, Borges registrou o conto *Capinheiro do engenho*. Por que Borges separou esses contos dos outros? Talvez porque o relato esteja atravessado de suas lembranças do tempo em que trabalhou como cortador de cana. Trata-se de uma história sobre os maus-tratos a que se encontravam sujeitos os trabalhadores nas usinas. Havia um homem, capinheiro de certa usina, conhecida pela prática da tortura, que encontrou uma mala de dinheiro. Escondeu-a. Em pouco tempo, descobriu-se que ele teria escondido a tal mala. O homem não falou sobre o assunto apesar dos castigos sofridos. Quase morreu. O administrador da usina intercedeu por ele. Salvou-o. Depois de curado das feridas, o capinheiro pediu permissão para ir embora. Ganhou do administrador um burro velho para transportar seus pertences. O dinheiro foi retirado do esconderijo e colocado como recheio da cangalha. O capinheiro seguiu com a

³⁰⁶ BORGES, 2007, p. 2.

³⁰⁷ BORGES, 2002a, p. 237.

esposa para outras paragens. Lá comprou duas fazendas e se transformou em um homem rico e poderoso. Não esqueceu o administrador que havia salvado sua vida. No fim, o administrador ganhou do antigo capinheiro uma fazenda de presente, ambos terminam ricos e felizes. A história parece simples, no entanto, mobiliza denúncias sociais e redime os trabalhadores da cana-de-açúcar.

Chegamos às últimas páginas da autobiografia de Borges. Ao conto do capinheiro, seguiu-se o texto intitulado *Nota*. Nessa nota o narrador dirigiu-se aos seus possíveis leitores, um grupo diverso em sua opinião. Borges explicou-se. Não pretendia ser mal compreendido. Diz-se autodidata na esperança de que seus erros gramaticais sejam perdoados e esperava que seu livro pudesse ser útil e divertido. É nessa nota que Borges se identifica como narrador, embora não faça uso do vocábulo. O material de sua escrita jamais esteve distante dele, passou pelos seus sentidos. Olhos e ouvidos participaram dessa narração. O que ele contou foi visto, ouvido, experimentado. Eis o que escreveu Borges:

Eu sei que este livro vai ser lido por um público diversificado, como seja, professores, pesquisadores, doutores em várias áreas e até por intelectuais, e o povo em geral. E por isso é que eu preciso chamar a atenção de todos os leitores para que todos fiquem cientes que, eu o autor ilustrador deste e outros mais sou um autodidata não tive instruções de professores e por isso que não possuo recursos gramaticais para acentuar tudo que um livro precisa, mas mesmo assim eu acho que quem ler o que eu escrevo aproveita alguma coisa e as vezes até se diverte com as minhas maluquices. Eu escrevo o que vi acontecer, o vivi e ouvi alguém contar. Se o conteúdo do poema ou da prosa não faz graça nenhuma, mas as pessoas ainda riem com os erros das frases e acentuação. Mas ainda garanto que mesmo assim, dá para entender, que na minha opinião é o mais válido de uma leitura.³⁰⁸

A *nota* continua. Em sua narração, Borges articulou três atividades humanas fundamentais: o trabalho, a obra e a ação.³⁰⁹ O trabalho como atividade que se relaciona com as necessidades vitais do corpo humano; a obra como atividade correspondente a não naturalidade da vida humana que se relaciona com as criações humanas e a ação como condição humana que envolve a pluralidade dos indivíduos.³¹⁰

Borges fez questão de contar sua história. Nesse trabalho narrativo empreendeu uma luta contra o esquecimento, pois compreendeu que apesar da condição de mortal, que compartilha com todo ser humano, sua escrita poética e inscrição artística, mesmo que

³⁰⁸ BORGES, 2002a, p. 257.

³⁰⁹ Segundo Hannah Arendt, o trabalho não só assegura a sobrevivência de homens e mulheres, mas a vida da espécie; a obra fornece uma produção, os artefatos humanos, asseguram até certa medida, permanência e durabilidade em relação à efemeridade do tempo humano; a ação possibilita condições para o ato de lembrar, rememorar e permite que a história seja contada. A ação encontra-se no campo da natalidade, tem a ver com a capacidade de tomar iniciativas e de agir, dar margem para “o novo começo inerente” ao nascimento de uma criança. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 8.

³¹⁰ Ibid.

congreguem a caducidade e fragilidade das ações humanas atravessarão sua existência. Escrevendo, Borges pretendia impedir que a história de sua vida fosse relegada ao esquecimento. Como narrador, decidiu que seu livro seria elaborado na própria oficina, para receber a marca de sua arte em cada página. Assim, registrou:

Eu já fiz dois livros que se acham esgotados todos eles tiveram influência de pessoas formadas, mas eu faço questão de escrever, diagramar e publicar. Sem que ninguém veja como está sendo feito e não me envergonho da forma que este livro vai ficar depois de publicado por mim que nunca tive um professor para nada do que sei fazer, além de 10 meses de escola em 1946. O que eu tenho certeza é que quem comprar um livro deste vai ter condições de medir a inteligência que tem um filho da roça sem instrução colegial, e os elogios e as críticas ficarão por conta da compreensão de cada leitor. De qualquer maneira este é mais um documentário da passagem do J. Borges por este planeta, é uma pena que durante a minha juventude não pude estudar para expressar aos leitores as minhas ideias, mas como diz o adágio (que nunca é tarde para ser feliz) eu escrevo e acho que ainda está em tempo para com esse ou com outro fazer de algo de importante para a cultura Nordestina.³¹¹

Ao fazer questão de escrever, diagramar e publicar, Borges compreendia que estava imprimindo seu modo de contar histórias, sendo assim, seus leitores teriam condições de avaliar como “um filho da roça sem instrução colegial” era capaz de narrar a própria história.³¹² Como o assunto era escrever sua história de vida, ele empunhou caneta e estilete, e assim compôs histórias no papel e na madeira. Estava certo de que não havia alguém mais autorizado do que ele. Segundo Borges, o ato de escrever compreendia um trabalho ativo que abarcava ações como lembrar, rememorar e escrever. Escrevendo, introduziu-se no mundo dos autores. Talhando, inseriu-se no mundo dos artistas. De acordo com Borges, o artista é um irremediável sonhador. Ele sonha com dinheiro e fama. Quando ganha dinheiro, alegra-se e anima-se. O trecho abaixo é uma queixa e uma confissão. Ele se considera realizado como artista, confessa-se famoso, mas revoltado porque o crescimento da fama não equivalia ao aumento do capital. Nesse sentido, ele seria um homem com “uma banda morta”.³¹³ De um lado, sobra-lhe fama, do outro, falta-lhe dinheiro. Sobre esse “desgosto”, ele redigiu um longo desabafo:

O artista quando inicia na arte tem vários sonhos, primeiro ele sonha em ganhar dinheiro para suas despesas, e quando acontece ele fica muito alegre e cria ânimo para trabalhar mais e fazer criações que agrade mais ao público. O segundo sonho é adquirir fama, acontece que quando vem a fama e o dinheiro é um mar de rosas e ele se considera realizado como artista. Mas quando a fama vem de uma maneira que se cada vez mais e o dinheiro não aparece, aí vem também a decepção, porque a maioria das pessoas que lhe conhece sempre diz que ele é rico e se anda mal trajado,

³¹¹ BORGES, 2002a, p. 258.

³¹² Ibid.

³¹³ Ibid., p. 260.

não tem bens e não se apresenta nos meios mais finos é porque é piranguero, para competir com a fama artística e financeira ele torna-se um ser artístico com uma banda morta e com grandes desigualdade da outra, e as decepções são maiores do que o prazer de viver sendo um grande artista como diz o mundo, de qualquer maneira.³¹⁴

Borges reclamava. O estatuto de “artista famoso” não lhe garantia dinheiro, e sim uma enxurrada de visitas, cartas, telefonemas, bilhetes e recadinhos. Nessa história ele acabava como “instrumento gratuito para pesquisas e estudos de qualquer natureza e de toda parte do mundo.” A fama resultava em inúmeras solicitações que exigiam trabalho, tempo, energia. Essas solicitações raramente eram remuneradas e “o pobre artista famoso” acabava trocando várias horas de trabalho por elogios.³¹⁵

Desfiando sua ladainha de reclamações, Borges se insurgia. Ele queria mostrar-se. Queria que seus leitores enxergassem “a inteligência de um filho da roça” para que não o tomessem por ingênuo, pois sabia que, ao ser filmado, fotografado e entrevistado, contribuía mais para quem precisava fazer “uma boa matéria” do que para si mesmo. Escreveu que isso era injusto, uma exploração, pois a maioria das pessoas que o procurava imaginava prestar-lhe um favor, por divulgarem seu trabalho “como se o artista procurado vivesse no anonimato”. Borges usou algumas páginas do livro para proclamar que conhecia seus direitos, que reconhecia as regras do jogo, assim terminou com um apelo: “Vamos acabar com o desrespeito a propriedade alheia, porque isto também é roubo.”³¹⁶

No capítulo seguinte, Borges continuou tratando do assunto fama e dinheiro. Relatou sua primeira viagem aos Estados Unidos da América. O ano era 1992. Registrou que sua bagagem “era uma bolsa com 23 quilos contendo cordel, gravuras impressas, ferramentas, lixa, tinta e vários pedaços de madeira de umburana já prontos para gravar”.³¹⁷ Ele saiu de Recife em 4 de julho com destino ao Rio de Janeiro em avião da Empresa Cruzeiro do Sul. No Rio de Janeiro, às 23 horas e 15 minutos, embarcou “muito satisfeito porque ia fazer mais uma viagem internacional para o país mais desejado do mundo”.³¹⁸ Viajou em aeronave da Varig. Em 5 de julho, por volta das 8 horas, Borges encontrava-se em Miami.

Ele centrou seu relato nas dificuldades enfrentadas no aeroporto, pois não conseguia comunicar-se por meio da língua inglesa. Escreveu que perdeu a paciência com o funcionário da alfândega, que não sabia como encontrar o guichê onde deveria embarcar para Dallas. Lembrou que padeceu muito subindo, descendo escadas e seguindo por longos corredores,

³¹⁴ BORGES, 2002a, p. 260.

³¹⁵ Ibid., p. 258, 261.

³¹⁶ Ibid., p. 258, 262-264.

³¹⁷ Ibid., p. 266.

³¹⁸ Ibid., p. 265.

levando sua bagagem. O destino era Albuquerque, onde Borges passou quinze dias, trabalhando e expondo suas gravuras. Escreveu que nos dias de folga passeou “pelos mais lindos campos e bons restaurantes completos de comidas boas e lindas mulheres que dão até bola para um velho estrangeiro feito eu”.³¹⁹

Borges concluiu seu livro de memórias transcrevendo seu folheto mais recente à época. Trata-se de *A filosofia do peido*, narrativa de gracejos, escrita em março de 2002. Nas páginas finais, Borges retornou à narrativa da infância. Escreveu na primeira pessoa do singular: “Quando eu era criança trabalhava na roça com o meu pai.”³²⁰ O tempo da narrativa é o passado do personagem que se desenrola linearmente: “Quando fiquei adolescente fazia as mesmas coisas e como eu era forte e nutrido nunca rejeitei serviços do campo”.³²¹ Preguiça não faz moradia na narrativa borgeana. Ele se narra como um homem trabalhador, que se direcionou para uma vida de trabalho desde a infância, mas na adolescência deslocou-se do trabalho agrícola para o trabalho com escritos e impressos.

O relato final tem como título *A vida*; é uma espécie de síntese da visão de mundo de Borges sobre os significados da vida. Ele escreveu: “A vida é tão boa que não fica velha nunca, quem envelhece é o corpo, mas a vida se mantém nova durante todo o tempo da existência da pessoa.”³²² Borges considerou que há dois tipos de vida: rica e pobre. A primeira seria plena de saúde, bem-estar e trabalho. A segunda seria carregada de doença, maus-tratos, humilhação, perseguição, violência. Essa vida pobre era o que se tinha no presente. Era fruto da desordem. Assim, Borges fechou seu livro de memórias articulando histórias do seu passado com sua visão de mundo em relação ao tempo presente.

Em seguida, passamos ao livro biográfico, *Poesia e gravura de J. Borges*, de 1993, organizado pela pesquisadora Sílvia Rodrigues Coimbra.³²³ O projeto contou com o apoio financeiro da Fundação Roberto Marinho.³²⁴ Trata-se de uma produção bilíngue, em língua portuguesa e inglesa. Pelo que consta na folha de rosto, o processo de produção abarcou fases

³¹⁹ BORGES, 2002a, p. 258.

³²⁰ Ibid., p. 269.

³²¹ Ibid., p. 289.

³²² Ibid., p. 295.

³²³ Sócia da Galeria Nega Fulô que, na década de 1970, funcionou na Rua das Crioulas, n.º 200, no bairro das Graças. Pesquisadora da chamada “cultura popular nordestina”. Realizou, entre 1976 e 1980, extensa pesquisa sobre “escultores populares”. Reuniu depoimentos e registros fotográficos de mais de uma centena de artistas da Bahia, Sergipe, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí, Maranhão, Ceará e Alagoas. Cf. ALBUQUERQUE, Flávia Martins; COIMBRA, Sílvia Rodrigues; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. 4. ed. Recife: Ed. Flávia Martins, 2009.

³²⁴ Criada, em 1977, pelo jornalista Roberto Marinho, proprietário das Organizações Globo, maior empresa privada da indústria midiática no Brasil. Para uma leitura sobre a história da televisão e os grupos envolvidos no processo, consultar RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO Igor; ROXO, Marco (Org.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

distintas daquelas usadas por Borges em sua gráfica. O processo de organização exigiu de Coimbra a reunião de profissionais especializados em tradução, revisão, concepção visual, supervisão técnica, projeto gráfico e montagem. Tudo isso antes de o livro ser enviado à gráfica. À Companhia Editora de Pernambuco (Cepe),³²⁵ coube a responsabilidade pela fase de digitação, computação gráfica, fotolito, impressão e acabamento. Essa editora contava com longa história como prestadora de serviços gráficos em Pernambuco, era, portanto, do ponto de vista tecnológico muito diferente do empreendimento gráfico da família Borges.

A capa foi produzida em papel-cartão plastificado. Os elementos dispostos nela – uma gravura, impressa no modo marca d’água, exibe um pássaro da espécie beija-flor pairando sobre uma flor de cacto. Signos de beleza e resistência – formaram uma composição harmoniosa; as cores preta e cinza predominaram. O desenho centralizado preencheu quase todo o espaço da capa. As letras do título, à esquerda, estão em destaque, o formato caixa alta (maiúsculas) lembram as inscrições que Borges costuma inserir na barra de suas gravuras. Na parte inferior, foram dispostos o nome da organizadora, o ano de publicação e uma pequena gravura: figura híbrida, entre anjo e diabo, que se fará presente e multiplicado em variadas formas ao longo das páginas (Figura 7). O título e o nome da organizadora exibem-se também na lombada. Na contracapa, um texto assinado por Cláudio Aguiar³²⁶ apresenta uma análise elogiosa acerca do ofício e da arte de Borges.³²⁷ *Poesia e gravura de J. Borges* compõe-se de 199 páginas.³²⁸ O prefácio esteve sob a responsabilidade de Joaquim Falcão, então secretário geral da Fundação Roberto Marinho. Nesse prefácio Borges ocupou o lugar de *patrimônio cultural brasileiro*, pois sua obra reuniria condições fundamentais, tais como a “excepcional invenção individual”, a “referência histórica” e a “expressão de um modo de ser coletivo”.³²⁹

³²⁵ Trata-se de uma sociedade de economia mista. Criada pela Lei n.º 6.065, de 1.º de dezembro de 1967. É sucessora da antiga Imprensa Oficial e encontra-se vinculada à Secretaria da Casa Civil (Governo do Estado). É responsável pela impressão, distribuição e comercialização do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, e atua como âncora da Imprensa Oficial dos Estados da região Nordeste.

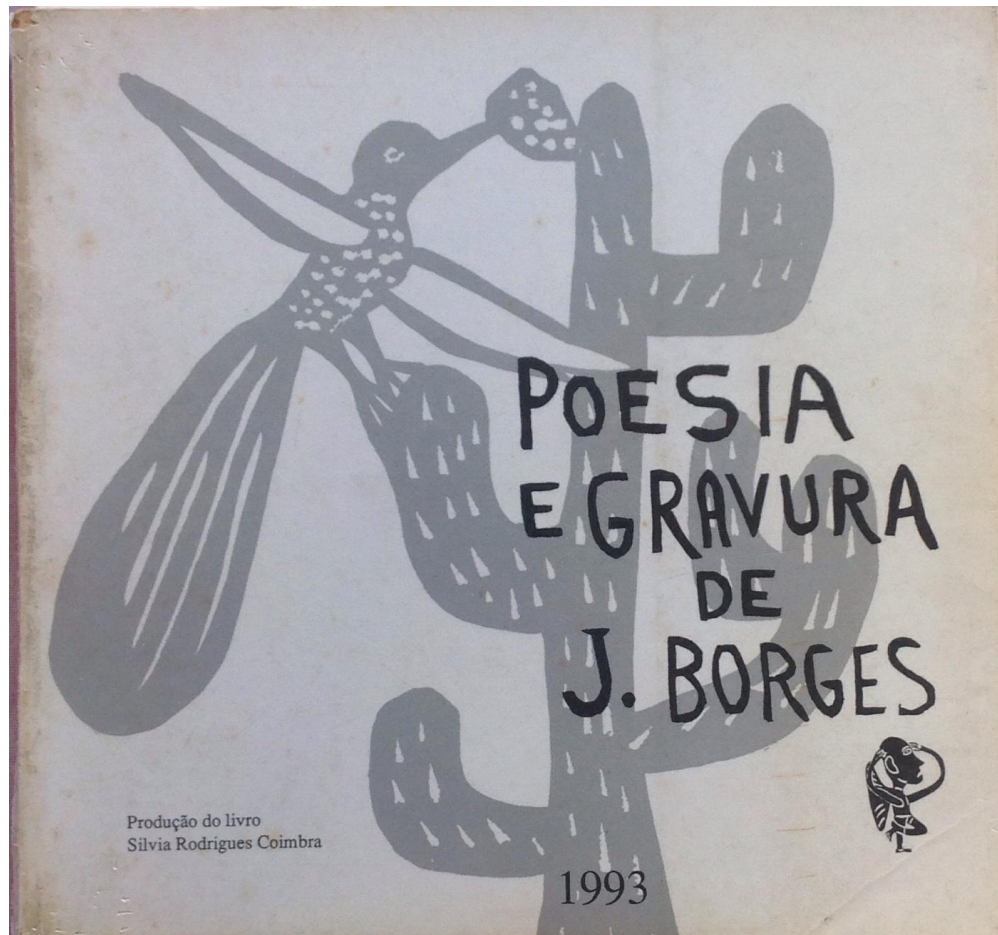
³²⁶ Romancista, dramaturgo, ensaísta e poeta. Nasceu em 1944 na zona rural da cidade de Poranga, Ceará. Em 1962, mudou-se para Recife. Estudou no Ginásio Pernambucano, graduou-se pela Faculdade de Direito do Recife. Na década de 1970, atuou como colaborador dos suplementos literários do Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco.

³²⁷ O texto de Cláudio Aguiar, no âmbito das ideias, não se distancia dos demais textos. O lugar de artista popular nordestino, a herança ibérica, o vínculo com “origens autênticas” da cultura brasileira são articulados no texto como prova do valor artístico da obra de Borges.

³²⁸ BORGES; COIMBRA, 1993.

³²⁹ FALCÃO, 1993.

Figura 7 – Poesia e gravura de J. Borges



Fonte: BORGES, 1993.

Sete partes formam essa construção biográfica. Cada uma delas construída com base em um mote relacionado com a trajetória do poeta e gravador. Elas abarcam: texto autobiográfico, cujo título é J. Borges e seu perfil; composição em versos sobre os personagens da vida e da poesia de Borges; transcrição do folheto *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*, cuja capa apresenta a primeira gravura publicada por Borges; impressão e transcrição dos versos e das gravuras dos folhetos *O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno*; *A chegada da prostituta no céu*; *Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte*; *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*; *o Brasil está de luto pela morte de Tancredo* e *A moça que dançou depois de morta*.

Impressão de sete gravuras consideradas por Borges muito bem-sucedidas. Para cada uma, ele elaborou um texto explicativo sobre o processo criativo. No fim, constam 14 textos escritos por alguns amigos e amigas de Borges na forma de cartas e depoimentos; elogiam o artista e suas criações. Para finalizar, o trabalho diário desenvolvido na Casa da Cultura Serra

Negra foi contado em versos, como forma de registrar o trabalho dos vários filhos de Borges. Recitemos com ele:

Zé Miguel levanta a chapa/Manasses é impressor/George também compõe e é diagramador/Cícero corta papel/E todos têm seu valor.

Ariano também imprime/E por vezes compõe chapa/O Ivan e o Rafael/Dobram livros e botam capa, /Assim do pequeno ao grande/De trabalhar não escapa.³³⁰

Para este capítulo, interessam-nos apenas algumas partes do livro, visto que o tema dos folhetos e das gravuras será tratado em capítulos específicos. Conforme mencionado, a primeira parte do livro trata-se de um texto autobiográfico. Entre prosa e versos, Borges elaborou uma narrativa de si. Ele começou por informar os dados de sua carteira de identidade como data e local de nascimento, nome e profissão dos pais. Entendendo-se herdeiro de práticas agrícolas, escreveu: “com oito anos de idade eu já trabalhava a terra junto com meu pai.” O texto segue em sextilhas, por meio delas, Borges contou como se lembra de si, aos 12 anos, “forte, esperto e nutrido”,³³¹ um garoto que aos sábados seguia do Sítio Piroca para a feira de Bezerros, onde vendia cestos e balaies, que ele mesmo havia trançado durante a semana. Passava a manhã inteira na feira e à tarde regressava levando mantimentos e utensílios domésticos de acordo com as necessidades da família. Para vencer a longa distância (aproximadamente 20 km), levava pão e rapadura, e no meio do caminho parava para merendar. Esse lanche era a fonte de energia que o ajudava a subir e descer ladeiras. Os versos, a seguir, estabelecem uma linha contínua entre a infância e a vida adulta, que, para Borges, tiveram como marca a presença da literatura de folhetos. Assim, ele versou:

No bolso eu já levava/um folheto do pavão/comprado a João de Lima/por pouco mais de um tostão/ que ao chegar em casa/era a minha diversão.

Deitava-me numa rede/lia o folheto e relia/e ainda sobrava tempo/para ir olhar a Fia/Minha primeira namorada/Que muito bem me queria.³³²

Os versos seguintes contam sobre o período passado na escola onde aprendeu a ler, escrever e contar. O texto segue em prosa. Há uma centralidade na trajetória de vida e na carreira artística. O desejo de elaborar uma narrativa totalizante apagou as regiões de fronteiras e afastou as dimensões subjetiva e afetiva; assim o Borges narrado por Borges não

³³⁰ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 199.

³³¹ Ibid., 1993, p. 15.

³³² Ibid., p. 16.

se afastou de certas linearidades: deixou a escola sem “aprender a conta de dividir”,³³³ estreou no comércio como vendedor de jogo do bicho, cortou cana-de-açúcar e fabricou brinquedos e móveis. Comprou folhetos. Tornou-se folheteiro de fins de semana; simultaneamente, exercia outras profissões como pedreiro, carpinteiro e pintor – a madeira e as tintas foram fundamentais no exercício dessas profissões.

Na opinião de alguns comentadores da obra de Borges, esse aprendizado havia-lhe dado oportunidade de compreender os usos artísticos da madeira. Ele sairia do uso utilitário para o contemplativo –, por fim, apostara na literatura de folhetos e desde então se considerava um homem de sorte, pois suas histórias eram campeãs de venda nas feiras pernambucanas.³³⁴ Na passagem a seguir, ele proclamou a emergência do poeta-escritor, afirmando que “a partir daí comecei a escrever com mais entusiasmo e pela dificuldade de conseguir os clichês para os meus folhetos, eu mesmo resolvi plainar um pedaço de madeira e fazer minha primeira xilogravura”.³³⁵

Nesse ponto da narrativa, o contar acerca de si foi substituído pelo contar sobre o processo de composição dos folhetos. Ele usou o termo *Cordel* grafado em maiúscula. Borges tornou-o uma espécie de personagem, e assim organizou uma teoria sobre como significava o ato de escrever folhetos: uma forma de expressar histórias imaginadas. Uma montagem literária, que não se faz por acaso, mas para compartilhar narrativas, para ser um sucesso em vendas, porque, segundo ele, “o cordel não é escrito por acaso e sim porque o poeta, ao querer exprimir sua imaginação no sentido de fazer sucesso com a história, procura um meio de gravar esta história e distribui-la pelo mundo afora”. Escrever, para Borges, significava também tocar o “sentimento do povo que vai ler ou ouvir o conto”.³³⁶

O tema narrativo pode ser variado, só não pode deixar de afetar, de algum modo, o leitor, pois cada história requer desempenho específico, principalmente, quando lida em voz alta. O autor/leitor ocupa o lugar do palco, ele é responsável por aproximar ou repelir sua plateia. Emendar a narrativa, se preciso, é tarefa do autor que lê em voz alta. Borges desmistifica a suposta espontaneidade da literatura de folhetos. Ele considera que há métodos, maneiras de fazer, que não podem ser confundidos com dom, pois resultam de aprendizado. Eis os saberes evocados por Borges: “Cada tema exige uma maneira de se ler para desdobrar

³³³ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 17.

³³⁴ Sobre edições, tiragens e vendas dos folhetos as somas, geralmente, são generosas. Essa generosidade explica-se porque as gráficas não tinham o hábito de fazer esses registros. Centenas e milhares são as medidas dos folhetos. Essas medidas e os depoimentos de Borges foram a base para Joaquim Falcão escrever: “ao contrário de Carlos Drummond, Jorge Amado e Machado de Assis, a primeira edição de uma obra de Jota Borges vendeu logo 5.000 exemplares em menos de 60 dias!” FALCÃO, 1993, p. 3.

³³⁵ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 18.

³³⁶ Ibid.

o sentimento das pessoas que estão em redor do folheteiro. E é daí que nasce o seu sucesso junto com o seu melhor faturamento na profissão.”³³⁷

Borges considerava que uma boa história precisa coincidir com os sentimentos do público. Se tal coincidência ocorre, o sucesso nas vendas é garantido. O poeta deve ler os sinais de aprovação ou reprovação emitidos pelos ouvintes, e ao perceber que o rumo da narrativa desagradou, “mudar o tema”, pois cada feira, cada mercado, cada cidade tem suas preferências literárias.

O narrador põe um ponto final nessas considerações sobre os processos de leitura e escrita para retomar à narrativa sobre si mesmo. Escolheu contar como travou conhecimento com Ivan Marquetti,³³⁸ José Maria de Souza³³⁹ e Ariano Suassuna. Escreveu que, àquela altura, gravava apenas para ilustrar capa de folhetos. Os artistas citados foram os primeiros críticos do trabalho de Borges, foram também os primeiros a enxergar as cenas das pequenas capas em dimensões ampliadas. Borges, por sua vez, já havia compreendido que as gravuras também deveriam tocar o sentimento de quem olha. As primeiras cenas ampliadas eram representações das festas juninas. Os desenhos foram recepcionados de modo positivo. Os elogios animaram o artista, que já no começo da carreira foi classificado por Suassuna como o “melhor gravador popular do Nordeste”.³⁴⁰ Essa classificação vinculou Borges a um lugar de produção cultural, social e espacial significado como Nordeste.³⁴¹

O fluxo da narrativa de si chega ao fim. O texto de Borges descamba para uma espécie de denúncia social. Segundo ele, a literatura de folhetos encontrava-se ameaçada de desaparecimento. O tema foi considerado “triste”,³⁴² mas necessário. Os folhetos, segundo Borges, teriam possibilitado o alimento e o aprendizado a centenas de poetas e suas famílias. O interesse por essa literatura estava extinguindo-se. O período era de decadência. Crises já haviam sido superadas. Segundo Borges, pessoas como Ariano Suassuna, Liêdo Maranhão e

³³⁷ BORGES; COIMBRA, 1993.

³³⁸ Pintor, desenhista, gravador. Nasceu no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1941 e faleceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 2 de outubro de 2004. Na década de 1970, buscando novas inspirações artísticas, morou em Olinda, Pernambuco. Nesse período estabeleceu conhecimento e amizade com artistas da região. Dedicou-se ao estudo e à pintura de paisagens. Realizou exposição individual na Ranulpho Galeria de Arte, Recife, em 1972 e 1973. Cf. www.ivanmarquetti.com.br. Acesso em: 16 jul. 2013.

³³⁹ Pintor e gravador. Nasceu em Valença, Bahia em 1935. Faleceu em Salvador, Bahia em 1985. Na pintura, dedicou-se aos temas líricos e românticos.

³⁴⁰ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 20.

³⁴¹ Sobre a emergência do conceito região Nordeste como objeto de saber e espaço de poder significado por meio de imagens, enunciados e discursos em correlação com estudos e debates acerca do folclore e da cultura popular, indica-se o debate historiográfico articulado pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior pelo modo como desloca convicções e teorias estabelecidas nas suas distintas publicações, mas elas estabelecem múltiplas correlações. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, 2013a; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Um morto vestido para um ato inaugural: procedimentos históricos de fabricação do folclore e/ou da cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013b.

³⁴² BORGES; COIMBRA, 1993, p. 19.

Giuseppe Baccaro tinham sido aliados dos poetas nos momentos de “crise” adquirindo livros, comprando matrizes e organizando eventos.³⁴³ No presente da escrita, Borges alimentava-se de dúvidas e incertezas quanto ao futuro dos folhetos:

Será que o cordel que tanto divertiu, alimentou, ensinou, inspirou escritores, teatrólogos, cantores e artistas de várias categorias vai agora morrer? Tento dialogar com amigos e aliados esta situação do cordel porque tenho um amor profundo por esta literatura. Escrevi tudo isso a Ariano Suassuna de quem conheço faz tempo, a sensibilidade e o respeito pelo povo e pelo saber do povo. Será que adianta lutar ou o jeito é deixar toda essa história ir morrendo aos poucos, como já está?³⁴⁴

Com essas questões, Borges, problematizava o presente de sua produção e buscava sensibilizar novos aliados. Seu alvo era “o poder público brasileiro” que não tinha “noção” da importância da literatura de folhetos.³⁴⁵ Assim ele informava que alguns núcleos de produção localizados em estados como Ceará e Paraíba estavam de portas fechadas. Essa situação era associada ao desgaste das impressoras tipográficas e da impossibilidade de os poetas investirem na aquisição de materiais novos. Sem condições financeiras e técnicas, os produtores, desistiam. Naquele tempo, apenas Borges editava folhetos. A Casa da Cultura Serra Negra era responsável pelo abastecimento de pontos de venda em Pernambuco e Paraíba.

Mesmo sem concorrência, Borges, perguntava: “e cadê a condição de trabalhar?”³⁴⁶ Ele reclamava do alto custo do material necessário à sua produção. Papel, madeira, tinta, tipos para as máquinas. Tudo estava cada vez mais caro, e para Borges, boas obras só eram possíveis com instrumentos de boa qualidade. O cansaço e o desgaste marcavam o presente das tipografias e os próprios poetas. Borges apresentava as dificuldades vivenciadas: “os tipos que usamos hoje já estão quase mortos de cansaço de tanto trabalhar. Como a gente”. Assim, o homem que havia sido classificado como o melhor gravador do Nordeste contava que vivia “no maior sufoco!” O trecho seguinte foi um desabafo. Borges mostrava-se indignado quando confundiam o que ele chamava de “prestígio internacional” com justa remuneração e o respeito ao direito autoral.³⁴⁷ Eis seu protesto:

³⁴³ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 19.

³⁴⁴ Ibid., p. 20.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid., p. 21.

³⁴⁷ Ibid.

Quando ouço alguém falar do meu prestígio internacional, chega sinto aquela irritação dentro de mim. Sei do prestígio do meu trabalho. Aqui na gráfica já fomos filmados por cineastas alemães, franceses, suíços, italianos. Além dos brasileiros. Já teve gravura minha em abertura de novela, movimento de filme, de disco e de revista [...] livros, ilustrados com minhas gravuras e meus versos, já perdi a conta. Alguns deles sem que eu tivesse sido consultado [...] Uma relação diferente, muito importante para mim, se deu no tempo do contrato de Eduardo Galeano comigo para ilustrar seu livro ‘Americantos’. Foram dois anos de trabalho com justa remuneração e de um entendimento que nos tornou amigos. Mas, de modo geral se vive no maior sufoco!³⁴⁸

Para finalizar o texto, Borges mencionou sua primeira máquina tipográfica. Era uma máquina manual chamada carinhosamente de “Mãe Preta”, porque durante décadas havia proporcionado o sustento da família de Olegário Fernandes pingando suas letras pretas em milhares de páginas. Dila e o próprio Borges imprimiram vários de seus folhetos na “Mãe Preta”, que, ao ser transferida para a oficina da família Borges, continuou sendo tratada como uma velha amiga. Borges escreveu: “Ela roda desde 1913. Já comprei essa minha amiga sofrida. [...] De pouco em pouco, sem ter mais onde concertar, ela pingou por muitos anos esse nosso sustento.”³⁴⁹ Formas de afeto.

Com esse relato sobre as condições técnicas de sua gráfica, Borges construía expectativas acerca do livro que ora o ocupava. Esperava que contribuísse para a melhoria da sua oficina. Para ele, o livro expressava um resumo de tudo que já havia escrito e gravado na madeira. Essa publicação era fruto de “muita luta” e tinha sido ambicionada como objeto que Borges pretendia oferecer aos seus leitores, colecionadores e amigos “uma biografia minuciosa e mais detalhada, para todos terem uma noção do meu conhecimento e do carinho com que faço e trato a Literatura de Cordel”.³⁵⁰ Borges desejava mostrar-se como artista conhecedor de seu ofício, comprometido com sua arte.

Mudamos o foco da narrativa para perguntar o que escreveram críticos de arte, curadores, jornalistas, sociólogos e historiadores quando solicitados a inserir suas impressões sobre Borges nas páginas da biografia do artista. O Borges construído nesses relatos varia entre uma figura mítica, um homem fascinante, um bom contador de histórias. Dentre os 14 textos publicados na seção *Com a palavra alguns amigos*, a escolha foi pelos textos escritos por Ariano Suassuna, Eduardo Galeano, Giuseppe Baccaro, Jeová Franklin e Sílvia Coimbra. Os textos variam quanto ao gênero, entre ensaios e cartas, e cada autor intitulou sua narrativa conforme o modo como olhava para Borges e sua obra.

³⁴⁸ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 21, grafia original.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid., p. 22.

Começa-se pelo texto de Ariano Suassuna escrito em julho de 1991. O título *Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada* evocava uma necessidade de proteção do trabalho de Borges.³⁵¹ Suassuna estava convencido dessa necessidade. Estaria a obra de Borges sendo sufocada? Uma rápida leitura do currículo de Borges indica que os primeiros anos da década de 1990 expressaram um período de ampla circulação do trabalho de Borges em diferentes países. No entanto, Suassuna sentiu-se convocado a sair em defesa da obra de Borges. Para tanto, ele retomou suas preocupações armoriais, significava ligar suas criações literárias e artísticas ao conceito *nacional-popular* e defender a tese de que, no Brasil, só poderia ser classificado de nacional o que fosse ou tivesse relação com o popular. Nesse sentido, apenas a arte e a literatura adjetivadas como populares e nordestinas representavam “o trabalho de criação autenticamente brasileiro”.

O conceito de arte defendido por Suassuna refere-se às criações do “Povo mais pobre”,³⁵² mas também às criações de intelectuais que buscavam na arte do “Povo” inspiração ou motivação. Para o escritor armorial, Borges e Gilvan Samico formavam um “par” que ele costumava citar sempre juntos. Suassuna explicou sua teoria do popular e erudito usando a noção união de contrários.³⁵³ Borges e Samico representavam essa união no campo da gravura conforme explica Suassuna:

O primeiro, autor de folhetos, é um homem do Povo. O segundo não é, mas tem seu trabalho profundamente ligado ao da xilogravura popular. A meu ver, são eles os dois maiores gravadores do Brasil. E, no momento em que a oficina de xilogravura e impressão de folhetos de J. Borges se vê ameaçada de fechar, creio que é dever de todos nós lutar na medida das forças e dos poderes de cada um para que tal desastre não ocorra. É o momento de todo mundo se unir – governo, escritores, artistas, pessoas de imprensa, empresas, bancos, todo mundo. A obra de Borges, hoje conhecida internacionalmente, não pode ser sufocada por falta de uma pequena ajuda, que, se não for dada por nós, será cobrada de todo o Pernambuco que não se portou à altura de um dos seus maiores artistas em todos os tempos.³⁵⁴

Nas palavras de Ariano Suassuna, Borges era homem do povo. O que significava ser um homem do povo para Suassuna? Era o homem que se encontrava à margem da cultura oficial, o homem desprovido de patrimônio, o homem que não tinha recursos financeiros para manter a própria oficina. Nessas condições, precisava de proteção e apoio de instituições públicas e privadas. Sobrevivência era a noção articulada por Suassuna para justificar que a

³⁵¹ SUASSUNA, Ariano. Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 151-153.

³⁵² SUASSUNA, 1993, p. 151-152.

³⁵³ Ibid., p. 151.

³⁵⁴ Ibid., p. 152-153.

obra de Borges não podia ser sufocada porque fazia parte do que ele considerava base para a criação artística e literária brasileira distanciada de tendências estrangeiras.³⁵⁵

Destacamos, também, o texto do escritor uruguaio Eduardo Galeano, que se propôs a contar sobre sua relação com Borges. Em 1991, Galeano esteve no Brasil para lançar *O livro dos abraços*.³⁵⁶ À época, ele já se dedicava a uma nova publicação. Tratava-se de “*Americantos*”,³⁵⁷ título provisório para o definitivo *Palavras andantes*. O interesse da imprensa brasileira explica-se porque os contos estavam sendo ilustrados com gravuras de Borges. Galeano explicou ao *Jornal do Brasil* que sonhos e imaginação coletiva compunham o tema da publicação em andamento. Escolhera Borges porque havia muito tempo admirava sua arte, mas não o conhecia. Quando o procurou para propor uma parceria, no primeiro momento, “o encontro foi complicado”.³⁵⁸ As explicações teóricas do autor uruguaio não impressionaram Borges. O entendimento entre os dois tornou-se possível por meio da narrativa. Galeano resolveu reduzir as explicações e pôs-se a contar histórias para Borges. Contou a *História do lagarto que tinha o costume de jantar suas mulheres*,³⁵⁹ aí se deu o encontro, pois Borges teria gritado: “Isto é cordel! Isto é cordel.”³⁶⁰ Deu-se o acordo. Nasceu a amizade entre os dois. O trabalho conjunto espraiou-se por quase dois anos. Galeano escrevia os contos, enviava para o gravador. Borges lia as histórias e baseado nelas cunhava gravuras.

No Brasil, a primeira edição de *As palavras andantes* foi lançada em 1994 pela Editora L&PM. O livro compõe-se de 90 pequenos contos e mais de 200 gravuras. O texto publicado em *Poesia e gravura de J. Borges* corresponde ao prefácio, mas recebeu título diferente. Galeano destacou em *Janela sobre “Americantos”* suas impressões sobre o atelier de Borges;³⁶¹ era um espaço de remota atmosfera, repleto de objetos antigos, que, por teimosia, ainda estariam em uso em Bezerros, cidade localizada no agreste de Pernambuco. O

³⁵⁵ Sobre a chamada visão armorial da cultura brasileira defendida por Ariano Suassuna, indica-se *O movimento armorial* e sua tese de livre docência *A onça castanha e a ilha Brasil*. SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: EDUFPE, 1974. SUASSUNA, Ariano. *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira* (1976). Tese de livre docência. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003.

³⁵⁶ GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1991.

³⁵⁷ Título usado em várias entrevistas por Galeano para se referir ao livro elaborado em parceria com Borges. No entanto, a publicação definitiva, tanto em língua espanhola quanto em língua portuguesa, recebeu o título: *As palavras andantes*. GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

³⁵⁸ ZAPPA, Regina. O cordel fantástico de Galeano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1991, p. 8.

³⁵⁹ GALEANO, Eduardo. História do lagarto que tinha o costume de jantar suas mulheres. In: _____. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 23-31.

³⁶⁰ ZAPPA, op. cit., p. 8.

³⁶¹ GALEANO, Eduardo. Janela sobre “Americantos”. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 154-155.

termo evoca fronteiras, escambos e permutas de tempos passados. O escritor uruguaio e o artista brasileiro trocaram palavras e gravuras durante dois anos. Galeano recorda que o atelier cheira a tinta e a madeira. Odores marcantes. Eles emergem das pilhas de pranchas e das gravuras frescas, recém-impressas. Galeano escreveu:

Uma mesa concertada, umas velhas letrinhas móveis de chumbo ou madeira, uma impressora que talvez tenha sido usada por Gutemberg. [...] Borges, com sua cara talhada em madeira, me espreita sem dizer palavra. Um dinossauro na era da televisão: Borges faz folhetim em verso. Ele os escreve, os ilustra, os imprime. E às vezes também os vende. [...] Agora eu o convido para trabalhar nestes ‘Americantos’. Imagens dele, sua arte de gravador e palavras minhas. E estou lhe explicando meu projeto e ele se cala. E eu falo, falo, explicando. E ele, nada. [...] E então deixo de me explicar, e conto. Conto os contos que quisera contar, as vozes que colhi nos caminhos e meus próprios sonhos por andar acordado, realidades a delirar, delírios a realizar. Conto os contos e este livro nasce.³⁶²

O Borges retratado por Galeano tem “a cara talhada na madeira” e espreita o estrangeiro cheio de desconfianças. O artista pernambucano seria “um dinossauro na era da televisão”, porque ele fazia uso de práticas e tecnologias esquecidas nos grandes centros urbanos.³⁶³ Borges escrevia, ilustrava, editava, imprimia e comercializava impressos usando linguagens e tecnologias em desuso. Por isso causou espanto.

O texto do *marchand* Giuseppe Baccaro também localizou Borges em um passado remoto. O título do seu texto: *Borges, o poeta do tempo em que os bichos falavam* remeteu o artista para um suposto tempo “antigo” evocado nas narrativas fabulares.³⁶⁴ Já nas primeiras linhas, Baccaro mencionou o lugar social que o discurso classificatório das galerias de arte reservava para Borges. Ele estava entre os “raros artistas do meio popular que chegou ao circuito próprio de colegas com vida mais mansa e promoção garantida pela classe, sem para isso abdicar de sua visão peculiar”.³⁶⁵ O que significava a expressão “circuito próprio” no discurso de Baccaro? O que significava essa “vida mais mansa e promoção garantida?” Significava que Borges como artista do “meio popular” conseguira inserir sua arte no circuito

³⁶² GALEANO, 1993, p. 154-155.

³⁶³ Ibid., p. 154.

³⁶⁴ BACCARO, Giuseppe. [Borges, o poeta do tempo em que os bichos falavam]. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 156-162.

³⁶⁵ Ibid., p. 156.

das galerias.³⁶⁶ Ultrapassara os limites da feira.³⁶⁷ Entrara no que se convencionou chamar de “meios eruditos” graças a “uma garra formidável”, acrescentou Baccaro.³⁶⁸

Baccaro considerava Borges, um “andarilho”. Talvez porque ele viajava semanalmente do árido agreste para as íngremes ladeiras de Olinda, levando matrizes e impressos para negociar na Casa das Crianças. Segundo Baccaro, Borges representava a negação do artista burguês porque sua arte emergia do “trabalho braçal”, pois este era, antes de tudo, um trabalhador, que, antes de conhecer o uso artístico da madeira, teria conhecido o “uso doméstico, sua força própria, seus veios”.³⁶⁹ Nesse sentido, a arte borgeana era resultado da aguda capacidade de “observação da realidade”. Baccaro também escreveu que Borges pertencia a uma “linhagem semiextinta de homens curiosos de todos os passos do caminho”.³⁷⁰

Compreendemos que Borges aprendeu o caminho, que, aliás, ele mesmo abriu na ponta de faca, trilhado na madeira, vislumbrado no contraste de um mundo que ele compreendia estar perdendo a predominância da linguagem oral, para conviver com outras linguagens, principalmente, a linguagem televisiva, em que predominavam imagens diversas. Aos olhos de Baccaro, Borges, era “raro poeta”,³⁷¹ um Esopo nordestino,³⁷² que contava histórias do “tempo em que os bichos falavam”.³⁷³

Jeová Franklin escolheu o campo das gravuras para escrever seus dizeres sobre Borges. Em *A via sacra da gravura sertaneja*, ele buscou classificar e sintetizar a obra de Borges por meio da noção de fantástico.³⁷⁴ Essa condição do fantástico nas gravuras de Borges era, segundo Franklin, uma marca da paisagem sertaneja. Os sofridos, desprezados, perseguidos eram sintetizados na arte de Borges “com extraordinária força dramática”, pois

³⁶⁶ COIMBRA, 1993, p. 156.

³⁶⁷ O pesquisador Liêdo Maranhão de Souza parece fornecer pistas sobre os significados dos dizeres de Baccaro, comparando Borges e Dila; ele escreveu que J. Borges “teve sorte, tato e inteligência, pois soube tirar partido desta moda, apoiado por um comércio de arte, interessado em um gravador mais ingênuo, do que Dila, para dar continuidade ao grande mercado de arte popular”. SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981. (Série Monografias, v. 20). p. 77.

³⁶⁸ BACCARO, 1993.

³⁶⁹ Ibid., p. 157.

³⁷⁰ Ibid., p. 157-158.

³⁷¹ Ibid., p. 162.

³⁷² Pouco se sabe sobre a vida e a origem das obras de Esopo. Ele teria sido um escravo grego nascido no século VI. A fábula como gênero literário teria sido criada com base em seus contos, disseminado por meio da narrativa oral. Cf. ESOPPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify. 2013.

³⁷³ BACCARO, 1993, p. 160.

³⁷⁴ FRANKLIN, Jeová. *A via sacra da gravura sertaneja*. *Interior: Revista Bimestral do Ministério do Interior*, ano 7, n. 39, jul.-ago. 1981.

nela se misturavam “a realidade e a fantasia nordestina”.³⁷⁵ A força do trabalho de Borges estaria nessa capacidade de síntese que exprimia “o sonho sertanejo de superar a opressão”.³⁷⁶ O Borges de Franklin era o “maior expoente da xilogravura nordestina” e “um dos nomes mais importantes da arte contemporânea brasileira”.³⁷⁷ O mágico e o trágico se encontrariam nas figuras criadas por Borges. O uso dessas expressões vincula o texto de Jeová Flanklin ao discurso armorial.

O texto *A peleja de uma escrita falante*, da pesquisadora Sílvia Rodrigues Coimbra,³⁷⁸ funciona como uma espécie de prefácio, mas foi inserido entre as palavras dos amigos para que ela estivesse mais como amiga, e menos como organizadora da biografia de Borges; para que a formalidade da tarefa não a retirasse da intimidade reservada aos amigos. Seu texto e o texto escrito por Borges dialogam. Juntos, eles informam os leitores acerca das condições de produção do objeto *Poesia e gravura de J. Borges*. Coimbra escreveu sobre Borges e o processo de fabricação do livro. O texto pode ser lido em correlação com o texto de Suassuna, pois ela também considerava que a “literatura de cordel” encontrava-se em via de extinção. O que ela nomeava de “escrita falante” estava prestes a emudecer.³⁷⁹ Os poetas seriam silenciados como se cumprissem uma profecia. Eis como refletia Coimbra:

Expressão poética e guerreira – imagens de sonhos, amores, ódios, medos, sedes e fomes, desejos e fantasias – de significativa parcela da população, a literatura de cordel, extingue-se melancolicamente. Com o respeito de alguns e a indiferença de muitos, linguagem orgânica de um povo, uma ‘escrita falante’ sai do campo de luta onde faz história, empunhando prosas, versos e cantorias.

O que silencia estes poetas? O fator econômico está sozinho na supressão dos meios de vida da Literatura de Cordel? Estudos e conversas ampliadas à sociedade que o digam.³⁸⁰

O Borges descrito por Coimbra vivia os mesmos azares e dissabores experimentados pelos trabalhadores brasileiros. Borges soubera resistir aos empecilhos econômicos, políticos e culturais que impediram a visibilidade de sua arte. Uma arte carimbada como nordestina, que, apesar das constantes lamentações acerca de uma suposta desvalorização, era mercadoria procurada nas galerias especializadas.

³⁷⁵ FRANKLIN, Jeová. A gravura sertaneja. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 163.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Ibid., p. 163-164.

³⁷⁸ COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *A peleja de uma escrita falante*. In: BORGES, José Francisco; _____. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993. p. 186-189.

³⁷⁹ COIMBRA, 1993, p. 186.

³⁸⁰ Ibid.

Marcando uma posição de resistência, Borges procura a duras penas romper as barreiras de um latifúndio econômico, político e cultural, ainda tão forte em nosso país. Com a poesia e a gravura, na pele de um trabalhador brasileiro, nordestino, ele vai à luta e Abre Alas a uma Escola de Nações que ele bem representa. E assim, espalha na Avenida de muitos lugares do mundo o brilho de companheiros que por circunstâncias diversas, não conseguiram, até hoje, afirmar as suas potencialidades.³⁸¹

Na maior parte do texto, Sílvia Coimbra dedicou-se a narrar como a biografia de Borges havia sido elaborada. Esse impresso nascera do sonho de registrar a história de Borges e dos seus contemporâneos, poetas e gravadores de sua geração. Promessa que se converteu em dívida, pois alguns poetas foram apenas citados ao longo dos textos ou nos versos de Borges. Os amigos do presente prevaleceram na narrativa.

A empreitada conjugava objetivos variados: elaborar um registro biográfico, garantir a continuidade da produção de folhetos e gravuras e disseminar a história de Borges “mundo a fora”.³⁸² O livro era resultado de uma longa parceria, em um trabalho de dois anos, firmada na base da confiança mútua. Nessa empreitada coube à organizadora a “delicada” tarefa de receber o arquivo pessoal que Borges reunira ao longo dos anos de sua carreira.³⁸³ Sobre o arquivo, Sílvia citou apenas o que se perdeu. Os anjos e diabos a que ela se refere fazem parte da série de gravuras elaboradas para *As palavras andantes* de Galeano. O texto de Sílvia evoca uma relação de amizade baseada no respeito e no compromisso com a realização de sonhos. Os trechos abaixo evidenciam o comprometimento da biógrafa e do biografado:

Fazem dois anos, acertado com ‘palavra de honra’ o nosso compromisso de reunir forças para realizar o desejado livro, partimos para a busca, entrega, produção, organização dos escritos programados e confirmados. As palavras de alguns amigos, incorporadas ao livro, fluíram com solicitude e prazer. Assim como a organização delicada de toda a matéria prima que foi chegando aos meus cuidados. Vale registrar o pesar pela perda de uma carta de Carlos Drummond de Andrade, enviada a Borges com referências elogiosas ao seu trabalho e que sumiu papéis a dentro nas prateleiras da oficina.

A concepção visual do livro foi um gesto de obediência de minha parte ao que eu captei dos sonhos de Borges em relação a esse livro. Assim como ao recado dos anjos e diabos que saindo das xilos do artista, quiseram comigo atravessar todo o livro, assim como atravessam a história da vida no Planeta Terra.

A escolha dos folhetos, das Xilos, a indicação dos Amigos aos quais foram solicitados depoimentos, todas as imagens, versos e prosas, assim como o nome do livro – foram de Borges. Assumi, além da concepção visual, a demanda, o recolhimento e a organização de tudo. Inclusive da procura de meios que pudessem viabilizar a realização do sonho.

³⁸¹ COIMBRA, 1993, p. 186.

³⁸² Ibid., p. 189, grafia original.

³⁸³ Ibid., p. 188.

Pronto, o nosso livro será legitimado na medida em que dele se apropriarem, Borges, os demais personagens que povoam o Reinado da Poesia e da Gravura do Nordeste do Brasil, e seus amigos e admiradores, mundo a fora.³⁸⁴

Em quase todos os textos inclusos no livro, Borges foi classificado como homem do povo, homem ligado ao passado, que, por teimosia, transportava para o presente imagens do passado. Imagens que haviam sido sufocadas pelas imagens coloridas e escorregadias transmitidas pelo aparelho televisor. Na condição de homem do povo, Borges também foi visto como uma síntese. Ele e sua obra foram classificados como representações da realidade nordestina.

Esse mosaico de citações permite que se faça o contorno da possível rede de relações empreendida por Borges a partir da década de 1970. Essa rede abarcou sua produção artística e literária. Dela emergiram as primeiras formas de classificação do seu nome, geralmente veiculadas em forma de apresentação do artista, e difundidas em pequenas notas impressas em periódicos.

Essas apresentações estiveram ligadas aos gestos que transformam indivíduos em objeto de interesse científico. Pesquisadores, estudiosos e jornalistas compartilhavam uma preocupação: a suposta pureza poética contida nos folhetos estava com os dias contados, mas também compartilhavam uma solução: preservá-los em museus e arquivos. Recolhidos, classificados, reunidos por temas, estudados rigorosamente, os folhetos e seus autores desapareceriam das feiras e mercados. Investidos da *beleza do morto*,³⁸⁵ passariam a habitar os silenciosos museus e arquivos.

Esperava-se que Borges e seus folhetos tivessem semelhante destino. Esse gesto retirava-o da experiência cotidiana. No entanto, Borges, com tato e inteligência, soubera tirar partido³⁸⁶ das demandas do tempo presente ou do interesse do comércio de arte por suas gravuras. Ele rompeu com a função cristalizada das xilogravuras de ilustrar capa de folhetos, e apostando no estabelecimento de formas novas de arte, tornou suas criações distintas. Construiu carreira diferente de poetas, seus contemporâneos.

³⁸⁴ COIMBRA, 1993, p. 188-189, grafia original.

³⁸⁵ CERTEAU, RAVEL; DOMINIQUE, 1995.

³⁸⁶ O pesquisador Liêdo Maranhão de Souza criticava a emergência de novos usos e práticas das gravuras que anteriormente serviam apenas para ilustrar capa de folhetos. Cf. SOUZA, 1981.

Portanto, *os ditos sobre Borges* funcionaram como mote para a escrita deste capítulo como forma de perseguir rastros³⁸⁷ sobre o estatuto ocupado pelo poeta na cena cultural pernambucana; a rede de relações locais na qual esteve inserido e os modos de recepção de seu trabalho artístico. Parece que o sistema de trocas, escolhido por Borges, possibilitou-lhe a construção de uma trajetória artística que teve como sustentação a própria liberdade e individualidade.

Narrando a si mesmo, Borges se instituiu poeta e xilógrafo. Para ele, as coisas contadas fizeram parte de sua formação humana, pois, contando sobre si, construiu-se personagem das próprias experiências na relação com seu lugar de nascimento. Nesse sentido, sua escrita enfatizou uma relação comunitária, porque, segundo ele, o lugar onde nascera e fora criado imprimira profundos traços em sua formação artística. Ao narrar sua experiência comunitária, Borges individualizou a si mesmo e a sua narrativa. Escrevendo histórias, buscou partilhar valores espirituais, conhecimentos, práticas e sonhos de um tempo que ele compreendia como pretérito, onde o contar e o viver estariam misturados.

Narrar a própria vida, contar a própria história, transmitir experiências, recordar o tempo vivido são temas que atravessaram a escrita de Borges. Ele construiu registros escritos sobre si para empunhar como uma arma contra o apagamento do seu nome. Escreveu movido pelo desejo de não ser esquecido e assim se propôs a documentar, por variadas formas, sua passagem pelo mundo. Seus registros se fazem de letras e imagens. O destino de suas memórias ultrapassa a dimensão geográfica local e adentra a vastidão do mundo, já que ele sabia que era um artista de “fama”, com obras espalhadas por vários países.

Nesse exercício narrativo ele construiu e constituiu um personagem e uma percepção de si mesmo, que muitas vezes lhe dá roupagem de indivíduo coerente e estável. Fascinado pela riqueza de sua trajetória individual, Borges compreendeu que sua escrita teria poderes sobre a morte. Assim, disse-se artista do mundo. Escrevendo, ele articulou temporalidades que abarcam o vivido, o experimentado.

Experimentos não faltaram em sua trajetória. O Borges mercador de variedades bailou entre a cautela e a ousadia. Para se estabelecer como folheteiro, trocou espanadores, grelhas,

³⁸⁷ O conceito de rastro aqui não é empregado como sinônimo do conceito de escrita. O conceito de escrita, de acordo com Borges, significava a possibilidade de transmissão de um rastro duradouro, criado como escudo contra o esquecimento. No entanto, o conceito de rastro tem outras significações. O rastro não é um signo, mas pode exercer o papel de signo. A diferença encontra-se na não intencionalidade do rastro. O rastro é fruto do acaso, mas também da negligência e da violência. Sobre os conceitos rastro e signo, ver: *Lembrar, escrever, esquecer* (GAGNEBIN, 2006); GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; e DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

pegadores de brasa e abanadores de fogo por milheiros de livretos. Como homem acostumado ao mundo dos negócios, Borges aprendeu quando inovar e investir no sistema de mercado. Considerava folhetos e gravuras mercadorias. Quando escrevia ou gravava, tinha em vista o público consumidor que ele identificava como pesquisadores e colecionadores.³⁸⁸ O que distinguia seus produtos das outras mercadorias era a marca de sua mão e o trabalho de sua imaginação.

Como homem da feira, Borges familiarizou-se muito cedo com os verbos investir, negociar, permutar, trocar. A combinação entre arte e dinheiro encontra-se no plano dos sonhos e expectativas de Borges.³⁸⁹ Ele não dissociou sua arte das questões econômicas. Sabia-se um artista famoso, mas não se mostrou satisfeito apenas com fama, não hesitou ao afirmar a importância de ganhar dinheiro. Compreendia como uma forma de animar o artista e de permitir a continuidade de sua produção, porque ele sabia que se constituir artista não deixaria de ser também um ser trabalhador. Acumular obras encalhadas não fazia parte dos seus sonhos.

O interesse das galerias de arte na comercialização de suas gravuras, inicialmente, ofereceu visibilidade,³⁹⁰ mas as práticas exigiam exclusividade e acabaram em confronto com as ambições de liberdade do artista, que pretendia delinear e dirigir o rumo de sua carreira, como negociar as próprias encomendas. Como homem acostumado ao burburinho da feira, Borges não pretendia abrir mão de manter relação direta com seus clientes. Em vez de adular *marchands*, ele preferiu o contato direto com sua clientela. Esse gesto de liberdade permitiu também que Borges pudesse narrar a própria história, dispensou intermediários. Para contar histórias sobre o tempo experimentado, misturou poesia, prosa, imagem.³⁹¹

O desenrolar de suas experiências esteve conectado com o ritmo ordinário dos acontecimentos locais, mas, ao mesmo tempo, com fatos políticos e econômicos, sobre os

³⁸⁸ BORGES, José Francisco. *A Philips saúda em versos a arte popular do Nordeste*. Bezerros: [s. n, 198-c].

³⁸⁹ Os conceitos arte e artista, em nossa historiografia, ainda são marcados por concepções romantizadas, principalmente, quando se trata de arte, dinheiro e comercialização de obras artísticas. Para uma leitura sobre a relação arte e dinheiro, recomenda-se o trabalho da historiadora holandesa Svetlana Alpers sobre a relação do pintor Rembrandt com as práticas do mecenato e os meios de comercialização das obras. ALPERS, 2010.

³⁹⁰ A noção de mercado de arte, no Brasil, emergiu no período pós-guerra. No entanto, os modos de comercialização e valorização das obras só se estabeleceram entre as décadas de 1960 e 1970. Críticos, diretores de galerias e museus, *marchands* e organizadores de leilões de arte, foram responsáveis pela instituição de critérios estéticos que qualificaram e nomearam o que era e o que não era considerado arte, ou seja, as obras e os artistas que mereciam circular entre museus, bienais, galerias, leilões, revistas especializadas e prêmios nacionais e internacionais.

³⁹¹ Sobre a noção de tempo e experiência, recomenda-se o ensaio do historiador alemão Reinhart Koselleck sobre os estratos do tempo. Suas formulações teóricas conjugam tempo, experiência, história. Segundo ele, toda história que se conta trata “directa o indirectamente, de experiencias propias o de otros. Por eso cabe suponer que los modos de contar las historias o elaborarlas metodológicamente pueden referirse a los modos de hacer, recoger o modificar experiencias. Cada adquisición y modificación de la experiencia se despliega en el tiempo, de modo que de ahí surge una historia”. KOSELLECK, 2011, p. 50.

quais ele não tinha nenhum controle; assim, o produto do seu trabalho não deve ser visto de forma isolada, mas de modo comunicativo. Tanto o modo de produção como o modo de criação da gravura produzida por Borges na década de 1970, passaram por metamorfoses da percepção. Estiveram em conexão com os modos de visualidade da época, ou seja, resultaram das condições de produção de um tempo e espaço determinados.³⁹²

Em primeiro lugar, é preciso considerar que as gravuras de Borges apresentaram-se emancipadas da capa de folhetos, destacadas do ritual da leitura, investidas de nova função social.³⁹³ No começo, as gravuras produzidas por Borges estiveram apenas a serviço do folheto, o que importava era que fosse vista em sua função de síntese narrativa, como evocadora de uma sequencialidade entre texto e imagem. Destacada dessa função, seu valor de exponibilidade cresceu e novas funções lhe foram atribuídas, principalmente artísticas. As xilogravuras de Borges são imagens contemporâneas da fotografia, do filme e da televisão.³⁹⁴

Em síntese, o que mais chamava a atenção dos observadores e comentadores da arte de Borges eram seus aspectos narrativos como se ele produzisse um retrato regional – paisagens ensolaradas, céu sem nuvens, famílias pobres fugindo da seca, animais e plantas exóticas, diversões, personagens fantásticos, anjos, diabos, cangaceiros – como se seus folhetos e xilogravuras não pudessem retratar nada mais que uma imagem completa e natural do que se convencionou chamar Nordeste.

No entanto, uma produção pictórica e uma condição histórica combinaram-se na representação do mundo olhado pelo artista. O olho de Borges é um olho de residente. Ele não desenha apenas a si mesmo nem ao Nordeste, talvez nem tivesse esse tipo de interesse; no entanto, seu olhar selecionou figuras que podiam e podem ser facilmente reconhecidas por uma clientela que formou seu gosto artístico direcionado por representações cristalizadas por meio de música, literatura, cinema, teatro, artes plásticas e produção científica do espaço

³⁹² No ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin analisou as condições de produção da obra de arte nas relações de produção capitalista. Segundo ele, alguns dos principais conceitos tradicionais como criatividade, gênio, validade eterna, estilo, forma, conteúdo foram postos de lado. O conceito de declínio da aura definido como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 170.

³⁹³ No ensaio citado anteriormente, Walter Benjamin discutiu valor de culto e valor de exposição das obras de arte. A noção valor de culto envolve as funções práticas e rituais das imagens e a noção valor de exposição diz respeito ao crescimento da exponibilidade e da perda do uso ritual da obra de arte. Cf. BENJAMIN, 1994c, p. 172-174.

³⁹⁴ “Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias.” BENJAMIN, 1994c, p. 175. Essa reflexão, escrita por Walter Benjamin em 1935, torna-se atual, considerando-se as diferenças temporais e espaciais, para pensarmos a produção de imagens na década de 1970.

geográfico chamado Nordeste. O tema de Borges delineou-se em comunicação com práticas artísticas cuja expectativa mantinha relação com um modelo geral e duradouro, que serviu de base para o que se convencionou chamar de cultura nordestina, fruto de uma criação político-cultural homogeneizadora, como bem demonstrou o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior acerca da *Invenção do Nordeste* como “um objeto de saber e de um espaço de poder”.³⁹⁵

A arte produzida por Borges exige ser compreendida como uma manifestação social, como uma produção que estabeleceu correlações com seu lugar de emergência, com seu papel social e com sua presença na cultura. Pensamos a arte borgeana como parte da cultura, como arte realizada em comunicação com diversas linguagens. Nesse sentido, as imagens xilográficas são parte da cultura visual dos anos 1970; elas estiveram correlacionadas com os experimentos e as tecnologias do período, e nesse período, as diversas imagens proliferaram, principalmente emolduradas pela tela da televisão em sua ilimitada capacidade de emitir imagens, atualizadas, repetidas e acompanhadas por sonoridades específicas. A televisão promoveu a centralidade das imagens na vida cotidiana; de tão próximas, essas imagens pareciam confundir-se com a vida. Construindo uma “representância”³⁹⁶ do próprio passado, o narrador Borges agregou noções de tempo: passado, presente e futuro foram construídos no relato de sua humana experiência. O tempo é uma construção histórica; na narrativa o passado não pode ser recuperado, mas articulado em consonância com as noções de tempo e experiência, noções que envolvem múltiplas complexidades. Portanto, os tempos históricos em Borges podem ser imaginados como feito de camadas, comunicáveis entre si, que abraçam e ultrapassam a experiência de indivíduos e de gerações.

No plano cultural, essas camadas podem ser chamadas de depósitos de experiências que atuam entre as gerações anteriores e contemporâneas e que seguirão atuando, muito provavelmente, nas gerações póstumas. Desse modo, toda história que se conta descansa, simultaneamente, sobre as várias camadas temporais, mesmo que os acontecimentos vividos sejam relatados como se experimentados em uma sucessão. Assim, os tempos presentes na narrativa de Borges obedeceram ao padrão narrativo no qual os acontecimentos de uma vida podem ser desenhados sobre uma linha em que repousam os acontecimentos vividos como únicos. Muito embora a vida seja feita de surpresas e recorrências.

³⁹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 22.

³⁹⁶ Usamos o conceito com a lembrança das proposições apresentadas pelo filósofo Paul Ricoeur sobre a “representação historiadora”. Ricoeur usa essa palavra para explicar, tratar da intenção ou intencionalidade historiadora, das expectativas de reconstrução dos acontecimentos e do acordo entre o leitor e o autor de que o texto histórico abarca situações, acontecimentos, personagens que existiram antes de serem narrados. RICOEUR, 2007, p. 288-289.

CAPÍTULO 3

O MERCADOR DE HISTÓRIAS

Qualquer coisa na escrita me sugere o prazer da caça: no vazio da página se ocultam infinitos sobressaltos e espantos.

(Mia Couto)³⁹⁷

O que me inspira é quase nada. O que me inspira é a vontade de escrever. Quando eu penso: ‘vou escrever um negócio, estou com vontade de escrever hoje. Qual o assunto que eu vou escrever? Gracejo? Amor? Qualquer coisa?’ Aí, eu penso.

(J. Borges)³⁹⁸

3.1 Práticas e trajetórias

Neste capítulo, escrevemos sobre o processo de produção, comercialização e circulação das narrativas³⁹⁹ compostas por Borges na década de 1970, que circularam na forma de pequenos livretos, amplamente conhecidos entre autores, leitores e pesquisadores como folhetos.⁴⁰⁰ Com base em escritos da época, principalmente dos pesquisadores Antônio Augusto Arantes Neto e Candace Slater,⁴⁰¹ imaginamos o encontro entre o poeta, no exercício do seu trabalho, no burburinho da feira,⁴⁰² e uma jovem pesquisadora. Imagine-se que, ao caminhar pela feira, ela ouviria a voz forte e pausada do poeta emitindo rimas entre falatórios, risos e pregões. Guiada pelo som do autofalante, abria caminho entre o aglomerado de homens e mulheres para ouvi-lo em seu ritual de leitura.⁴⁰³ Imagine-se sua postura contemplativa no círculo de ouvintes que se formou ao redor do poeta, no meio da feira, onde a clientela podia variar entre pessoas silenciosas, inquietas, questionadoras. Algumas,

³⁹⁷ COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 197.

³⁹⁸ BORGES, 2007.

³⁹⁹ Referimo-nos à noção de narrativa conforme nota 57.

⁴⁰⁰ Materialmente, o folheto é um conjunto de folhas de papel dobradas e unidas, cuja função principal, consiste em servir como suporte de textos e ilustrações.

⁴⁰¹ ARANTES, 1982 e SLATER, 1984.

⁴⁰² Arantes, por exemplo, foi um dos pesquisadores que na década de 1970 acompanhou o itinerário de Borges entre diversas feiras. Escreveu: “os folheteiros geralmente chegam cedo à feira. Procuram um lugar adequado e montam sua ‘banca’. Em geral têm uma maleta onde carregam os folhetos, colocando-a aberta em cima de uma armação de madeira. Abrem o guarda-sol, levantam o tripé do alto-falante (no caso de o possuírem) e começam a trabalhar.” ARANTES, 1982, p. 32.

⁴⁰³ Segundo Candace Slater, o público ouvinte, que formava um círculo em torno do folheteiro, variava segundo as categorias espaço urbano e espaço rural. Nas feiras rurais, era formado por homens e mulheres, embora fossem os homens os principais fregueses. Já nos mercados urbanos, a leitura de folhetos era “atração para desocupados, e os fregueses mais habituais do poeta [...] eram vendedores ambulantes, mendigos e prostitutas”. SLATER, 1984, p. 40.

acostumadas ao ritual da leitura, podiam perguntar e gesticular em sinal de acordo ou desacordo, cada gesto ou palavra comungando com o rumo da narrativa. Ela, como convinha a uma pesquisadora, ouviria em absoluto silêncio e, pacientemente, esperaria o fim da recitação para principiar uma longa conversa com o poeta.

Pouco a pouco, buscaria na pilha de folhetos expostos na maleta do poeta palavras e imagens. Entre os vários exemplares comercializados, escolheria aqueles que exibissem o nome José Francisco Borges no lugar reservado à autoria. Provavelmente, não chegaria a reunir um acervo volumoso, pois nesse período o autor contabilizava aproximadamente dez títulos publicados.⁴⁰⁴ Compraria folhetos dele e de outros autores. Faria retratos. Conversaria com leitores e ouvintes. Ao final da feira, tentaria gravar uma entrevista, que certamente não seria negada. Dias depois, com o material de pesquisa em mãos, em seu gabinete, leria silenciosamente cada história e em seguida analisaria e classificaria os folhetos, conforme o pensamento corrente entre a maioria dos intelectuais brasileiros, que os compreendiam como “um fenômeno cultural que [pertencia] a uma região específica ou mesmo a uma subcultura do país: o Nordeste”.⁴⁰⁵

No entanto, o presente desta escrita exige abordagem diversa, como o estabelecimento de procedimentos de análise histórica em consonância com o debate historiográfico contemporâneo.⁴⁰⁶ Sendo assim, para sistematizar esta narração, buscamos nesses folhetos informações relacionadas com o modo de fazer, o suporte de apresentação e os meios de circulação como indicadores das condições históricas da produção narrativa empreendida por Borges. Nos dias atuais, adotar o folheto como fonte histórica exige constituir uma análise crítica que abarque os aspectos materiais dessa produção textual. Importa todo o processo de produção, circulação e consumo da fabricação borgeana de objetos textuais, assim como as possíveis tensões sociais que envolveram a emergência desses objetos no mundo dos textos.

⁴⁰⁴ Em pesquisa já mencionada, Arantes classificou José Francisco Borges como poeta, editor e folheteiro. ARANTES, 1982, p. 16. De sua autoria, foram contabilizados dois folhetos, mas não há referência quanto aos títulos. No mesmo período, Ariano Suassuna afirmou que Borges seria autor de cinco folhetos: *O encontro de dois vaqueiros no sertão de Petrolina*; *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*; *O vaqueiro campeão percorrendo o Nordeste*; *Brasil 4x1 tri-campeão mundial*; e *Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte*. SUASSUNA, 1973a. No entanto, em conformidade com testemunhos do próprio Borges, constata-se que alguns títulos ficaram fora dessas listas, como *O exemplo da mulher que vendeu os cabelos e visitou o inferno* e *a mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*, ambos publicados em 1967. Ao longo da década de 1970, outros títulos foram compostos como *A moça que dançou depois de morta* e *História da camponesa e o filho do avaro*. BORGES, José Francisco. *A moça que dançou depois de morta*. Bezerros, [s.n.], 1973b. p. 1. (Acervo da autora). BORGES, José Francisco. *História da camponesa e o filho do avaro*. Bezerros: [s.n.], 1975. (Acervo da autora).

⁴⁰⁵ ARANTES, 1982, p. 16.

⁴⁰⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, 2013b.

Os textos folhetinescos, como qualquer texto, resultam de um processo de produção e de atribuição de sentidos, o qual envolve autoria,⁴⁰⁷ composição textual, suporte de apresentação e recepção. Uma primeira dificuldade se impõe e diz respeito à atribuição de datas, número de tiragens e diferenças entre uma edição e outra de um mesmo texto. No entanto, buscamos contorná-la, na medida do possível, apropriando-nos de testemunhos⁴⁰⁸ orais e escritos do próprio Borges, e comparando o maior número possível de exemplares. Partindo dessa compreensão, reunimos cerca de 150 folhetos produzidos por Borges em diferentes épocas. Desse conjunto, selecionamos aproximadamente 70 títulos, organizados conforme o tema abordado e o período de publicação.

Consideramos o tema um possível indicador do acontecimento narrado em sua relação com o mundo social. Para classificar conforme o tema, obedecemos aos critérios estabelecidos pelo próprio autor, pois ao longo do texto, ele costumava indicar se a história narrada pertencia ao campo dos acontecimentos históricos, geralmente criados por meio de notícia veiculada em meios de comunicação como jornal, rádio e televisão, ou se pertencia ao campo de sua imaginação. Essa divisão indica sua compreensão da própria produção literária e ajuda na construção reflexiva sobre seu processo de criação. A divisão entre os folhetos, portanto, serve para fins de sistematização, pois esses grupos apresentam fronteiras permeáveis. Nenhum folheto pode ser classificado como totalmente histórico ou totalmente ficcional, porque é simultaneamente histórico e ficcional.

Para não se incorrer no perigo das classificações homogeneizadoras e insuficientes, acerca da produção folhetinesca, organizamos esse conjunto de folhetos em duas unidades:

⁴⁰⁷ Usamos a noção de autoria com base nas questões articuladas por Michel Foucault (2013) em sua célebre conferência, *O que é um autor?* Nessa conferência, ele evocou a relação do texto com o autor e a maneira como o texto aponta para a figura do autor. O nome do autor ou a função autor, em nossa cultura, funciona como indicador do modo de ser do discurso, qual seu estatuto e como ele deve ser recebido. Em síntese, “a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 283-384.

⁴⁰⁸ Paul Ricoeur lembra que a noção de testemunho remete às práticas cotidianas, jurídicas e históricas. O ato de testemunhar dá-se em uma situação dialogal entre quem testemunha e quem recebe o testemunho. Quem testemunha nomeia a si mesmo, atesta sua presença no lugar da ocorrência e solicita crédito. Rondam os testemunhos, confiança e suspeita. Quem aceita testemunhar responde a uma convocação, a um chamado que exige “manter seu testemunho no tempo”. RICOEUR, 2007, p. 174.

histórica e ficcional.⁴⁰⁹ Essa distinção não pretendeu eliminar a correspondência extensa e complexa mantida entre elas em virtude do universo heterogêneo dos textos. No entanto, pareceu útil como possibilidade de visualização dos contornos da produção borgeana em sua mobilidade e impossibilidade de apreensão como um todo homogêneo.

Buscando correlações entre essas unidades, para narrar os folhetos de Borges, analisamos, em primeiro lugar, a *composição tipográfica*, noção que remete à materialidade do texto,⁴¹⁰ aos suportes de apresentação e às tecnologias e materiais disponíveis no presente da produção. Essa noção expressa uma marca editorial, responde a expectativas e formata uma unidade que pode ser verificada na semelhança da estrutura textual dos diversos gêneros dos escritos borgeanos como história, romance ou conto.

Em segundo lugar, estudamos a *composição textual*, mecanismo que abarca a organização da narrativa e as intenções de leitura, que, de certo modo, operam com as *estratégias de sedução* divididas na duração dos episódios e na inserção do suspense, como no cruzamento de temporalidades que cinge o tema e os personagens. Por fim, o *repertório de representações* como meio de comunicação e identificação entre narrativas, personagens, autores, leitores e ouvintes em relação às experiências acumuladas e à diferença temporal entre gerações, como o compartilhamento de experiências semelhantes, vivenciadas pelos contemporâneos e que servem como base para o estabelecimento de uma comunicação que desemboca no contar histórias por meio de um repertório aquinhoados.⁴¹¹

Comprendemos que a narrativa articulada no folheto atravessa as espessas fronteiras entres noções como fato e ficção. Noções que exigem rigor crítico no trato com documentos

⁴⁰⁹ Da unidade histórica, selecionaram-se os folhetos: BORGES, José Francisco. *Brasil 4x1: tri-campeão mundial*. Bezerros: [s. n.], 1970. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular); BORGES, José Francisco. *O Brasil está de luto pela morte de Tancredo*. Bezerros: [s.n.], 1985; e BORGES, José Francisco. *A vitória de Arraes e a alegria do povo*. Bezerros: [s.n.] 1986. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular). Do conjunto ficcional, destacaram-se os folhetos: BORGES, José Francisco. *Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte*. Bezerros: [s.n.], 1973c. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular); BORGES, José Francisco. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem: cordel*. Ilustração: xilogravura de J. Borges. Bezerros: Gráfica Borges, 1965. BORGES, José Francisco. *O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno*. Recife: Ed. do Autor, 1967a.

⁴¹⁰ Em sua acepção etimológica, o termo texto tem origem no verbo latim *texere*, que significa entrelaçar e tecer. Ao compor uma obra, o autor tece. Nesse sentido, uma metáfora une a composição de textos à composição de tecidos. É preciso lembrar que essa metáfora tem valor histórico. Segundo Roger Chartier, ela não se aplica aos séculos VI e V antes de Cristo, porque se torna necessário “o reconhecimento da composição poética como resultante de um trabalho de artesão”. CHARTIER, Roger. *Inscrição e apagamento: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007a. p. 232.

⁴¹¹ Referimo-nos ao conceito energia social proposto por Stephen Greenblatt e usado por Roger Chartier como uma noção-chave tanto para o processo de criação estética como para a capacidade das obras de transformar as percepções e experiências de leitores e expectadores. CHARTIER, Roger. *El pasado en el presente: literatura, memoria e historia*. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, 3.^a época, n. 37, p. 127-140, 2007b. p. 127.

como os folhetos e outros documentos históricos do campo da literatura.⁴¹² Hoje não se pode ignorar o deslocamento de fronteiras e o entrelaçamento entre esses dois campos de produção narrativa, porque historiadores, poetas e romancistas partilham uma mesma obrigação: narrar histórias aceitáveis e plausíveis, pois já não se pode usar, ingenuamente, a noção verdade da história.⁴¹³ Que nos desculpem pela digressão, mas antes de prosseguir, é preciso esclarecer que a narrativa articulada no folheto é compreendida como histórica; embora essa afirmação pareça óbvia, na produção acadêmica sobre esses textos, muitas vezes, eles foram apreendidos como não históricos, porque foram classificados como pertencentes ao campo da poesia, e nessa perspectiva pertenceriam às narrativas inventadas. No entanto, como qualquer texto, a narrativa dos folhetos resulta de um processo de construção de sentidos e opera com os recursos da ficção. Isso escrito, passemos adiante.

Nos anos 1970, o folheto era comercializado quase exclusivamente em feiras⁴¹⁴ e mercados públicos. Mercadoria entre mercadorias. Significado como impresso vulgar. Não tinha lugar nas livrarias. Escrito por homens de pouca escolarização, era apresentado em frágil papel, amarrado com barbante às centenas, transportado em carroceria de caminhão, exposto a chuva e sol. Era também manuseado entre condimentos de diversos odores, sabores e cores. No percurso das feiras, em uma maleta, Borges, carregava sortimento variado; títulos como *O pavão misterioso*,⁴¹⁵ *Proezas de João Grilo*,⁴¹⁶ *Profecias do Padre Cícero*⁴¹⁷ e *Lutas de Lampião*,⁴¹⁸ jamais podiam escassear. Esses eram os mais vendidos e procurados pelos leitores.

⁴¹² O historiador alemão Reinhart Koselleck, que, em um dos seus mais belos ensaios, apresentou a oposição entre história e poesia baseado nas significações atribuídas aos termos fato e ficção. KOSELLEC, 2006. Conforme Koselleck, na historiografia ocidental, história e literatura/poesia foram significadas com base em oposições. De um lado, a história como pertencente ao campo da narrativa de ações e ocorrências reais, passíveis de comprovação por meio de documentos; por outro lado, a literatura/poesia como coisa inventada, sem garantias de comprovação, possível de induzir ao engano, ao erro.

⁴¹³ Sobre a disputa entre as representações do passado produzidas pela ficção narrativa e a construção do saber histórico, propõe-se uma leitura do historiador italiano Carlo Ginzburg, que em um belo ensaio sobre a relação entre história e verdade escreveu: “Uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença.” GINZBURG, 2007, p. 18.

⁴¹⁴ Substantivo feminino, sinônimo de mercado. Palavra do século XIII. Do latim *féria*, que significa dia de festa. CUNHA, 2010.

⁴¹⁵ SILVA, João Melquíades Ferreira da. O romance do pavão misterioso. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia* (1964). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 81-98.

⁴¹⁶ LIMA, [198-].

⁴¹⁷ BORGES, José Francisco. O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem (1965). In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 43-52.

⁴¹⁸ PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. São Paulo: Prelúdio, [19--]. 31 p.

Entre 1956 e 1976, Borges percorreu estradas que ligavam cidades da Zona da Mata e do Agreste de Pernambuco.⁴¹⁹ Muitas vezes atravessou fronteiras estaduais, principalmente, entre os estados de Pernambuco e Alagoas.⁴²⁰ Nessas andanças, oferecia a seus leitores textos que se apresentavam em suportes como folhas soltas e brochuras de tamanhos e formatos variados. Os itens constantes em seu estoque eram anunciados na contracapa dos folhetos. Nesses anúncios, ele listava seus títulos mais conhecidos como *Nazaré e Damião*, *Cipriano e Jacira*, e *O verdadeiro aviso de Frei Damião*. O anúncio informava também que “além de um grande estoque de canções, benditos, orações, almanaques e folhetos de outros autores, inclusive com todos da Coleção José Bernardo do Juazeiro (CE)”⁴²¹ podiam ser encontrados em seu acervo.

O atendimento aos clientes era realizado a “qualquer hora” com a garantia de “bons preços”,⁴²² porque a feira não era o único espaço de comercialização de suas mercadorias; na própria residência, ele comercializava títulos e autores variados, no entanto, exercia mais que o ofício de folheteiro,⁴²³ pois era também autor, compositor e editor da distinta mercadoria. No burburinho das feiras,⁴²⁴ trabalhou durante vinte anos. Em entrevista, Borges lembrou como organizava sua trajetória:

Morei quinze anos na Zona da Mata. Morei em Escada. Uma parte na Usina em Ribeirão e oito anos em Escada. Lá, eu fazia aquela linha de feira, que ia do Cabo de Santo Agostinho até Águas Belas. E quando eu entrava para cá (Agreste) fazia essa linha e voltava por Garanhuns. Fazia esse translado todo.⁴²⁵

⁴¹⁹ Em 1973, o pesquisador Antônio Augusto Arantes Neto realizou pesquisa de campo visando definir a área de produção e distribuição dos folhetos nordestinos. Conforme tabela publicada em *O trabalho e a fala*, foram incluídas na área de comercialização em Pernambuco as seguintes cidades: Recife, Vitória de Santo Antão, Ipojuca, Escada, Chã de Alegria, Chã Grande, Bezerras, Gravatá, Caruaru, Ribeirão, Jaboatão dos Guararapes, São Caetano, Lajedo, Correntes, Cupira, Amaraji, Primavera, Pombos, Glória de Goitá, Camocim de São Félix, Riacho das Almas, Feira Nova, Sairé, Belo Jardim, Água Preta, Sanharó, Garanhuns, Venturosa, Arcoverde, Pesqueira, Salgueiro, Serra Talhada, Belém de São Francisco, Cabrobó e Venturosa.

⁴²⁰ Segundo Antônio Augusto Arantes Neto, os folheteiros residentes em Caruaru trabalhavam em ampla área do estado de Alagoas, principalmente, nos seguintes municípios: Maravilha, Arapiraca, São Miguel dos Campos, Pão de Açúcar, Olho d'Água das Flores, Dois Riachos, Igaci, Riacho Grande, Marimondo, Santana do Ipanema, Canapi, Palmeira dos Índios, Água Branca, União dos Palmares, Colônia de Leopoldina, Murici, Rio Largo e Joaquim Gomes. ARANTES, 1982, p. 35.

⁴²¹ BORGES, José Francisco. *Domiciano e Rosete ou o viajante da sorte*. Bezerras, PE: Gráf. J. Borges, [19--b]. 16 p. contracapa. Xilogravura do autor. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

⁴²² Ibid.

⁴²³ Segundo Arantes, o folheteiro passava, gradualmente, da “condição de lavrador” para a condição de “pequeno-produtor-negociante de folhetos”. ARANTES, 1982, p. 24.

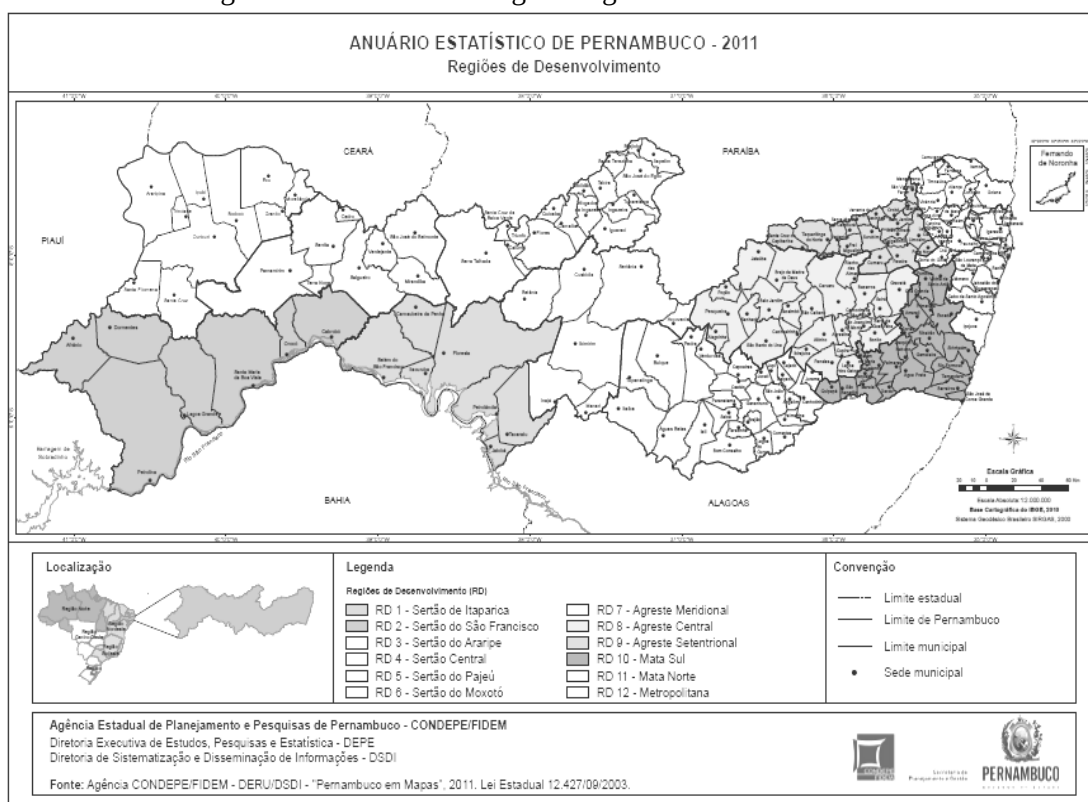
⁴²⁴ No que se refere aos folhetos, a feira figura como lugar privilegiado de publicação e comercialização. Segundo Arantes, os vendedores de folhetos partilhavam uma área peculiar “onde se vendem também ervas medicinais, fumo e artigos manufaturados (cerâmica, brinquedos, utensílios de lata e madeira, colchas de retalhos, etc.)”. ARANTES, 1982, p. 32.

⁴²⁵ BORGES, 2007, p. 16.

Esse percurso era realizado de trem ou de caminhão, porque não havia linha de ônibus regular ligando essas regiões do Estado de Pernambuco. Quando começou vendendo folhetos, na década de 1950, Borges afirmou que “andava muito em cima de caminhão, caminhonete, carro de feira. Chamava-se caminhão de feira. Então, eu andei muito”.⁴²⁶

Em 1976, ele parou de trabalhar nas feiras, quando as condições de transporte já haviam mudado, pois “era bem abastecido de transporte em toda parte”,⁴²⁷ proporcionando também que ele pudesse fixar suas atividades comerciais no âmbito da própria oficina. Segundo Borges, as melhores feiras eram aquelas onde se vendiam centenas de folhetos durante o ritual da leitura. Elas estavam concentradas na Zona da Mata e no Agreste do Estado (Figuras 8 e 9).

Figura 8 – Mapa representativo do espaço de comercialização dos folhetos de Borges nos anos 1970 nas regiões Agreste e Mata Sul de Pernambuco



Fonte: Agência Condepe/Fidem – Deru/DSDI. Pernambuco Mapas, 2011.

⁴²⁶ BORGES apud ARANTES, 1982, p. 11.

⁴²⁷ ARANTES, 1982, p. 12.

Figura 9 – Mapa representativo da área correspondente ao trajeto semanal realizado por J. Borges nos anos 1970, destacada pelo triângulo



Fonte: Agência Condepe/Fidem – DERU/DSDI. Pernambuco Mapas, 2011.

Os municípios Vitória de Santo Antão, Gravatá, Bezerros, Chã Grande, Riacho das Almas e Caruaru eram considerados os melhores para a comercialização de folhetos. Talvez pela proximidade com a capital, Recife, mas também porque concentravam atividades comerciais e turísticas. Rindo muito durante uma entrevista, Borges também fez questão de apontar algumas cidades onde vender folhetos não era bom negócio: “São Joaquim do Monte, Cachoeirinha, Camocim, Belo Jardim, não vale a pena ir não, porque eu nunca vi tão dura. Eram ruim demais.”⁴²⁸

O dia a dia do folheteiro não era apenas de facilidades; para garantir o sustento de sua família, Borges trabalhava a semana inteira. Ele mesmo produzia e distribuía. Cada fase exigia gastos e materiais diversos: papel, madeira e tinta, hospedagem, alimentação e transporte eram itens de extrema necessidade para o cumprimento do processo. Borges estabeleceu uma rotina de idas e vindas de forma cíclica e disciplinada. Ele contou que não gostava de muita correria, que não costumava avançar com ganância, por isso alternava dias de feira, de descanso, de escrita e de reabastecimento de mercadorias. Não vivia de improvisos. Assim, para dar conta de diversas atividades, sem se esquecer do repouso e do divertimento, fixou certa disciplina em sua rotina de vendedor ambulante. O divertimento era quase sempre em uma mesa de bar, onde, no fim da tarde, folheteiros, poetas e repentistas se reuniam para partilhar cerveja, cachaça, poesia e muita conversa.

Borges contou que alguns poetas costumavam tomar cachaça para adquirir coragem na hora de ler em público. Muitos trabalhavam bêbados, mas ele cultivava a sobriedade quando se tratava do trabalho, então, só bebia cachaça ou cerveja quando terminava suas obrigações

⁴²⁸ BORGES apud ARANTES, 1982, p. 14.

na feira, ou seja, quando já estava com o dinheiro do apurado no bolso. Ele contou também que não precisava dos efeitos do álcool, porque “eu não tenho medo do meu público, nem tenho vergonha, eu vou trabalhar e apresentar”.⁴²⁹ No trecho abaixo, Borges descreveu como preenchia sua semana de trabalho:

Eu gostava sempre de fazer minhas feiras de fim de semana: sábado, domingo e segunda. Na terça-feira, eu estava em casa descansando. Na quarta eu ia a outra feira. Tinha uma região aqui, tem feira sempre na quarta. Fazia a feira da quarta e ficava em casa quinta e sexta. Às vezes escrevendo, às vezes eu ia comprar folhetos no Recife. Isso quinta e sexta e no sábado começava tudo de novo. Então, eu fazia sempre fim de semana. E escolhia as feiras também. Eu já conhecia as feiras da região.⁴³⁰

Trabalho, lazer e escrita alternavam-se no cotidiano do poeta de modo organizado. Os enfrentamentos eram diversificados, mas havia também certas vantagens. Segundo Borges, elas se manifestavam no modo de vida e no estatuto ocupado pelo poeta porque a profissão concedia-lhe viver como um indivíduo “mais conhecido, vestindo melhor, viajando, conhecendo lugares e tendo uma profissão digna e correta”.⁴³¹ Talvez Borges estivesse comparando as condições de vida das demais profissões que ele precisou exercer antes de se tornar folheteiro, pois muito do que aprendeu esteve relacionado, por exemplo, com o medo de cortar cana-de-açúcar, “limpar cana é muito ruim, corta [a pele] muito e arde de noite”.⁴³²

No âmbito do trabalho agrícola, Borges fez de tudo um pouco. Muito cedo descobriu que algumas atividades, como de agricultor, pedreiro, carpinteiro e pintor de parede, exigiam demasiado esforço, pois eram “serviços mais pesados”.⁴³³ Assim, quando entrou no ramo dos folhetos, ele compreendeu outras facetas do mundo do trabalho: “Depois que cheguei no cordel, achei a vida um pouco malandra. Divertia-me mais e me deu também um pouco de conhecimento, viagens e um dinheirinho no bolso. Aí fiquei no cordel.”⁴³⁴ Nesse sentido, o fazer borgeano não cabia em redutoras classificações, pois ele atravessava as fronteiras entre as noções trabalho e lazer. O verbo “feirar” usado por Borges, por exemplo, inscreve-se em diversas variações, que envolviam o compromisso com a venda dos produtos, conversas na mesa do bar e outras “táticas desviacionistas”⁴³⁵ permitidas pelas práticas de consumo

⁴²⁹ BORGES, 2007, p. 15.

⁴³⁰ Ibid., p. 13.

⁴³¹ BORGES, 2006, p. 29.

⁴³² Ibid., p. 13.

⁴³³ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 17.

⁴³⁴ BORGES, 2006, p. 89.

⁴³⁵ CERTEAU, 1994, p. 92.

estabelecidas na feira, onde a possibilidade de escambo escapava às conformações estabelecidas pela ordem social.

“Ficar no cordel” significou estar disponível para aprender uma arte de fazer que envolvia escrita, edição, impressão, ilustração e comercialização de uma específica mercadoria. Significou iniciar-se nos mistérios do fazer poético, aprender combinações vocabulares e, principalmente, criar narrativas na forma de poemas.⁴³⁶ Significou compreender que esses poemas exigiam mais que papel e tinta. Era preciso boca e ouvido, porque suas histórias se nutriam da linguagem partilhada entre seus leitores, que, por sua vez, se nutriam dos mitos, sonhos e paixões cotidianas. Escrito e publicado, o folheto desgarrava-se de seu criador, porque suas palavras pertenciam à comunidade de leitores e ouvintes.

Na feira e no mercado, o papel principal de Borges constituía-se em conduzir o poema da boca ao ouvido, cuidando para que nesse percurso a comunicação não fosse extraviada. Não bastava cantar ou recitar os folhetos em repetitiva toada. Era preciso ultrapassar os limites do escrito, pois isso garantia o interesse do leitor e a venda do produto, assim ele ultrapassava o “conteúdo que [tinham] os versos, [...] dava um avanço explicando [...] botando palavras engraçadas para o povo rir. Era essa a maneira de se vender bem”.⁴³⁷

Explicando, extrapolando o conteúdo dos versos, Borges exercia sua condição de narrador. Visando à plena realização desse encargo, na condição de autor de folhetos, Borges cultivou ensinamentos que remetem aos chamados narradores arcaicos: o marinheiro viajante e o lavrador sedentário cuja fonte narrativa encontra-se na experiência que transita entre o longe espacial (viajante) e o longe temporal – lavrador.⁴³⁸ Ele circulava nesses dois mundos, porque sua arte de narrador constituiu-se entre práticas ambulantes e sedentárias. Desse modo, a fonte de sua narrativa pode ser localizada em suas experiências de homem, simultaneamente sedentário e andarilho, mas passemos adiante.

Começamos por perguntar quais as histórias que Borges ofereceu aos seus leitores e como foram postas em circulação. O maior desafio constituiu-se em operar com as noções *composição tipográfica, composição textual, estratégias de sedução e repertório de*

⁴³⁶ Utilizamos a noção poema em consonância com o debate empreendido por Octavio Paz quando afirmou que “a linguagem social, se concentra no poema, se articula e levanta. O poema é linguagem erguida.” Nessa perspectiva o poema é participação, leitura, recitação, porque a linguagem que ampara o poeta é viva e compartilhada comunitariamente. Ela se alimenta dos mitos, sonhos e paixões comuns a um determinado grupo. O poema é uma convocação. Envolve poeta e leitor. O poema não se realiza sem “boca que fala e a orelha que ouve”. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 43.

⁴³⁷ BORGES, 2007, p. 19.

⁴³⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

representações, porque são heterogêneos e complexos. Inicialmente, afirmamos que na narrativa borgeana imperam histórias ficcionais, e entre elas destacaram-se três gêneros: (i) *romance*,⁴³⁹ (ii) narrativa de *exemplo*⁴⁴⁰ e narrativa de *acontecidos*.⁴⁴¹ Transmitir ensinamentos e oferecer conselhos era o ponto de partida da narração em todos os gêneros. As histórias borgeanas ancoraram-se na certeza de que a beleza e a bonança do passado se perderam para sempre, sendo assim, elas assumiam uma função redentora, pois, ao menos nelas, o passado parecia manter-se vivo e capaz de oferecer ensinamentos ao presente.

Os folhetos do gênero *narrativa de acontecidos* foram escritos sempre que a ocasião se manifestou adequada, sempre que um acontecimento possibilitou a composição de folhetos de sucesso, e nesse gênero estão inclusos aqueles escritos por encomenda de instituições ou de pessoas; neles, eventos e personagens pertenciam à rede de relações sociais do autor e dos seus leitores. O folheto de encomenda apresentava condições de escrita específicas. Segundo relato de Borges, a narrativa era construída de acordo com o gosto e o desejo do cliente: “A Rede Globo me pediu para escrever sobre as Festas Juninas aqui no Nordeste; Forró e Festa Junina. Eu escrevi.”⁴⁴² Escreveu uma primeira versão, mas não resultou no que o cliente esperava. Escreveu uma segunda versão, aceita, porque a elaboração foi com base em informações sobre o assunto. Contou que lhe enviaram “um texto e explicaram o que queriam que eu escrevesse”.⁴⁴³ Portanto, o folheto de encomenda resultava de acordos e negociações entre o autor e seus clientes.

Escrever, para Borges, significava compor uma história a partir de “três coisas principais, que é a rima, a métrica e a oração”,⁴⁴⁴ no exíguo espaço de aproximadamente 30 estrofes de seis versos cada uma; na forma dos versos, a sextilha exercia pleno domínio,

⁴³⁹ Do conjunto analisado, os títulos classificados como romances foram *Domiciano e Rosete ou o viajante da sorte*; *Nazaré e Damião*: o triunfo do amor entre a vingança e a morte; *As bravuras de Cipriano e os amores de Jacira*.

⁴⁴⁰ Desse gênero, os folhetos analisados foram *O exemplo do filho que matou os pais para ficar com a aposentadoria*; *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*; *O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção*; *O exemplo da moça do umbigo de fogo*; *O exemplo da moça que viu o diabo*; *A moça que dançou depois de morta*; *As andorinhas da fé e os ladrões do pé da serra*; *A Mulher que botou o diabo na garrafa*; *O exemplo da moça que encontrou a besta feroz*; *A filha que matou a mãe para fugir com um maloqueiro* e *A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião*.

⁴⁴¹ No gênero narrativa de acontecidos, estão inclusos os folhetos de encomenda. Os títulos analisados foram *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte*; *O artesanato de Pernambuco na feira de São Paulo*; *História de um programa*; *Projeto Asa Branca melhorando a terra seca*; *Riqueza do sertão é chão molhado*; *Conhecendo Pernambuco de sol a sol*; *A Philips saúda em versos a arte popular do Nordeste*; *A eletrificação rural e o progresso do homem do campo*; *Brinde da família Moura aos seus amigos e parentes*; *Como ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco*; *O Brasil está de luto pela morte de Tancredo*; *Brasil 4x1: tri-campeão mundial*; *A vitória de Arraes e a alegria do povo*, entre outros.

⁴⁴² BORGES, 2007, p. 27.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 28.

poucos títulos foram escritos em setilhas.⁴⁴⁵ O tempo da escrita, segundo Borges, dependia do assunto, que “se não [fosse] muito enroscado” ele escrevia “em uma hora ou em hora e meia”.⁴⁴⁶ No que concerne ao tipo de ilustração da capa, a produção de Borges era composta, em sua maioria, por xilogravuras. Quanto ao número de páginas, prevaleceram oito páginas. Segundo as regras da escrita folhetinesca, o autor não tem permissão para se afastar do assunto principal. Tampouco para se desenhar do tema prometido, tema esse muitas vezes adivinhado pelo leitor ao passar os olhos nos signos emitidos pela imagem posta na capa do folheto. De acordo com Borges, “o cordelista escreve com um objetivo, um enredo que vai dar um futuro para aquela história”.⁴⁴⁷

Considerando que o primeiro folheto de Borges foi publicado em meados da década de 1960, concluímos que ele lançava em média um folheto a cada dois anos, no período que compreende os anos de 1964 a 1975. No entanto, essa produção torna-se mais expressiva quando relacionada com os folhetos encomendados e o processo de circulação e comercialização. Conforme escreveu Borges, seu primeiro folheto *O encontro de dois vaqueiros no sertão de Petrolina*,⁴⁴⁸ “ilustrado com uma gravura do xilógrafo Dila de Caruaru”, proporcionou-lhe “muita sorte”, pois ele vendeu “5.000 exemplares no período de 60 dias”.⁴⁴⁹ Pelo escrito, Borges contava com os afagos da sorte, mas não só, porque a produção de folhetos exigia muito trabalho e dedicação. Na feira, sorte e azar oscilavam em demasia. De modo divertido, ele relatou:

[...] fiz várias atividades, juntei um dinheirinho, fui pra feira vender cordel. Enfrentei muita coisa. [...] sentei bêbedo e caí em cima da maleta. Um cara jogava carço de manga, pegava na minha cara e caía dentro da maleta [risos]. Um cara comia banana, jogava de lá, batia em mim. Melava-me todinho [...] Tudo isso eu levei no meio da feira. O fiscal tirando para me levar lá para o recanto da feira. O soldado dizendo: ‘só canta se pagar’. Tudo isso o cordelista enfrenta.⁴⁵⁰

Diante desse relato, pode-se suspeitar que as dificuldades enfrentadas não eram restritas ao espaço da feira. No entanto, no relato de Borges, esse espaço sobressai porque era o espaço vivido, habitado, temporalmente marcado e presente na ordenação de sua história de

⁴⁴⁵ Do conjunto de folhetos analisados, apenas dois apresentaram esse formato: *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem* e *A vitória de Arraes e a alegria do povo*.

⁴⁴⁶ BORGES, 2006, p. 21.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 77.

⁴⁴⁸ Esse título não encontrado nos arquivos pesquisados. O próprio Borges já fez campanha com o intuito de localizar uma cópia desse folheto para seu acervo. Ver, por exemplo: GUEDES, Diogo. J. Borges procura por seu primeiro folheto de cordel. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 maio 2014. Caderno C, p. 6.

⁴⁴⁹ BORGES, 2006, p. 17.

⁴⁵⁰ BORGES, 2007, p. 57.

vida: “passei vinte anos trabalhando pelas feiras.”⁴⁵¹ Na década de 1970, as histórias escritas por Borges eram produzidas mediante condições específicas. Compreendemos essas condições como *produção autônoma e produção condicionada*. Na produção autônoma, Borges era responsável pelo processo completo, que compreendia escrever, ilustrar, imprimir, publicar e vender. Ele gozava de certa liberdade no âmbito da criação, dos prazos e dos espaços de distribuição. No caso da produção condicionada, resultado de uma negociação prévia, de uma encomenda, na qual a responsabilidade do autor terminava no ato da entrega do produto conforme tiragem combinada, ficando a distribuição por conta do freguês.

O próprio Borges, ao contar sobre o montante de sua produção, afirmou que já passara dos 200 títulos, mas em seu acervo particular, constava apenas “uma coleção de cento e pouco [...] os duzentos que eu digo, nem todos são para vender ao povo, muitos são de encomenda”.⁴⁵² Assim, ele dividiu sua produção por categorias, como venda e encomenda. Quando o folheto tinha como destino “vender ao povo”, o espaço de circulação era a feira; conforme já mencionado, ele precisava dar conta dos processos de produção, distribuição e comercialização. No caso da encomenda, esse processo não se completava. De todo modo, em qualquer uma das condições citadas, o encargo fundamental do autor consistia em escrever poemas, em compor uma narrativa, em produzir um específico produto.

3.2 Fabricação de enredos

O folheto como suporte da narrativa em verso era resultado de um processo. Como produto a ser oferecido à variada clientela, exigia de Borges conhecimento de técnicas específicas, que envolvia o transporte de textos manuscritos para textos impressos. No começo, ele imprimiu seus folhetos na oficina tipográfica do poeta Olegário Fernandes. O ano de 1971 foi de chuvas intensas, o rio Ipojuca transbordou e inundou cidades como Primavera, Escada e Ipojuca. Borges soube da ocorrência ouvindo o rádio, e logo resolveu escrever um folheto. Em entrevista, narrou: “Escrevi em um papel de embrulhar pão. Porque nesse tempo, pão vinha em papel. [...] Escrevi de um lado e do outro. Corri para São Caetano à casa de Olegário. Ele tinha uma maquinazinha manual.”⁴⁵³ Nesse relato colhemos ecos do cotidiano de Borges que envolviam o hábito de ouvir rádio, a elaboração de um texto manuscrito e a transformação do manuscrito em impresso. Maneiras de fazer de uma produção cultural de múltiplas operações.

⁴⁵¹ BORGES, 2007, p. 2.

⁴⁵² Ibid., p. 51.

⁴⁵³ Ibid., p. 36.

Borges precisava também operar com materiais específicos. O papel era o principal. Dobrável, oferecia folhas-caderno que podiam ser costuradas ou grampeadas juntas, formando uma brochura. Com uma única folha, Borges compunha o miolo⁴⁵⁴ de um folheto. Essa folha, dobrada ao meio no sentido horizontal e, em seguida, no sentido vertical, resultava em um caderno de 8 páginas nas dimensões 16 x 12 cm. Usando frente e verso das curtas páginas, o poeta lançava uma média de 32 estrofes a cada história publicada. Com outra folha de papel, geralmente de gramatura e cor diferente, Borges compunha capa para dois exemplares. Na capa, ele combinava letras e imagens, porque a disposição dos elementos de composição visual diferia entre a capa e o miolo do texto. No miolo, ele semeava apenas letras.⁴⁵⁵ Em sua produção, são raros os casos de folheto com ilustrações nas páginas internas.

Para fabricar mecanicamente seus folhetos, Borges combinava artifícios tipográficos e xilográficos na composição dos textos e das ilustrações. O processo usado baseava-se nos fundamentos da técnica de impressão com tipos móveis, fundidos em chumbo. Os tipos (letras, sinais de pontuação e outros caracteres) eram guardados em caixas tipográficas ordenadas por maiúsculas e minúsculas. Os tipos eram retirados das caixas no momento de compor o folheto. Às palavras, formadas letra a letra, seguiam-se linhas, parágrafos, páginas.

Adiante, perguntamos a Borges como ordenava palavras e imagens em seus folhetos, como costumava organizar os textos que pretendia transmitir. Na capa do folheto, a disposição de letras e imagens apresentava três informações centrais no âmbito da linguagem dos folhetos: autoria, título e imagem. Na maioria das capas, em primeiro lugar, lia-se o nome do autor postado na área superior da capa, precedido da palavra AUTOR ou AUTOR-PROPRIETÁRIO conforme a situação.⁴⁵⁶ Impressas em letras maiúsculas, essas palavras marcavam e identificavam uma autoria.

Na composição dos títulos, Borges costumava destacar algumas palavras usando letras maiúsculas. Não identificamos indícios de um padrão fixo, pois cada folheto apresentava variadas combinações – cada palavra em maiúscula ou em uma mistura de palavras em caixa alta e em caixa baixa. No folheto *A construção da igreja e o papa do DIABO* (Figura 10), por exemplo, misturam-se letras maiúsculas e minúsculas. Apenas a palavra diabo foi grafada em

⁴⁵⁴ Termo usado pelos produtores de folhetos para designar o conjunto de folhas dobradas em um caderno, unidas por grampos ou costura e protegidas por uma capa.

⁴⁵⁵ Do conjunto de folhetos escolhidos, identificaram-se dois com xilogravuras nas páginas internas: *História da camponesa e do filho avaro* e *Riqueza de sertanejo é chão molhado*. Saliente-se que eles não foram impressos na oficina de Borges. O primeiro, pela Casa das Crianças de Olinda e o segundo pela Secretaria de Planejamento do Governo do Estado, condição que talvez explique outras modificações como o número de páginas e a disposição das estrofes. Em ambos, o modelo de impressão não coincide com o padrão na maioria dos folhetos impressos na tipografia de Borges.

⁴⁵⁶ No Brasil, a partir de 1920, a composição e edição de folheto, em virtude da complexa relação autor e autor-proprietário, passou a ser marcada pela distinção entre esses dois protagonistas da produção folhetinesca.

letras maiúsculas evocando a importância do personagem-protagonista do enredo. As informações de identificação de autoria ocupam espaço exíguo na extensão do papel, o restante da área é monopolizado pela ilustração, no caso do autor Borges, por uma xilogravura.

Figura 10 – A construção da igreja e o papa do diabo



Fonte: Museu da Xilogravura, Bezerros, 2007.

Na produção borgeana, também são raras as capas ilustradas por outras técnicas. Os contornos da xilogravura ocupam toda a área central da pequena capa, funcionando como *dispositivo de sedução*, pois seu propósito era de síntese narrativa. O nome *J. Borges* inscrito na barra escura, quase sempre localizada na área inferior da xilogravura, reafirmava sua assinatura e sua identidade literária e plástica. No entanto, esse assunto se tratará com mais vagar no próximo capítulo.

Comparando três impressos do mesmo título, constatamos que não havia uniformidade quanto à disposição das letras e imagens na capa. A cada nova impressão, a acomodação do título era feita de modo distinto. Apenas a ordem de apresentação do autor e do título apareceu como recorrente. Nas Figuras 11 e 12, o desenho da “*moça que virou jumenta*” teve como base a mesma matriz xilográfica, no entanto, a posição diferiu de uma edição para outra. Na ausência da barra de identificação, a assinatura de Borges foi “tatuada” na perna da moça em metamorfose.

Figura 11 – A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião



Fonte: CNFCP/Cordelteca, 1964.

Figura 12 – A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião



Fonte: CNFCP/Cordelteca, 1980.

A Figura 13, embora pareça semelhante, foi impressa por meio de matriz diferente. Observando alguns elementos como o contorno do desenho, as bolinhas no short e a barra de identificação que serve de apoio para os joelhos da personagem, percebemos que Borges criou mais de um desenho para ilustrar diferentes impressões de *A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião*. Possivelmente, a matriz precisou ser refeita. Talvez a primeira matriz tenha sido vendida, talvez se tenha perdido entre outros tacos na infinidade de objetos na própria oficina.

Figura 13 – A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião



Fonte: CNFCP/Cordelteca, 1980.

No conjunto da produção, embora cada título contenha a promessa de uma história diferente, e as histórias, os versos e as palavras sejam variados, a estrutura do enredo mostra-se constante. Nesse aspecto, há pouca variedade entre um folheto e outro. O processo criativo borgeano obedecia a certas convenções, ou seja, a uma tradição de escrita, cujo formato exigia permanência.⁴⁵⁷

Essas convenções classificam-se em três lances ou três unidades de leitura: preâmbulo, desenvolvimento do tema e conclusão. Esses três lances constituem o processo narrativo. No

⁴⁵⁷ Em geral, essas convenções aparecem na literatura sobre o tema como atributos que tornam o folheto distinto de outros livretos, a narrativa devendo ser composta na forma de estrofes de seis ou sete linhas em versos de sete sílabas. PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Introdução. In: _____ (Org.). *Literatura Popular em verso: antologia*. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. p. 27-43.

miolo do folheto, Borges dispunha versos, dando a ler histórias demasiadamente conhecidas, mas graças à força de seu trabalho criativo, emergiram como se jamais tivessem sido ouvidas ou escritas. Ele renovava histórias propondo novas alianças às palavras. Cada enredo apresentava-se único entre repetição e diferença.

De modo geral, os folhetos eram compostos por dois elementos materiais: capa e miolo. Na produção borgeana, as xilogravuras postadas na capa mantinham estreita relação com o conteúdo do poema. Na maioria dos casos, a ordem de criação caminhava do poema para a ilustração. Como organizava Borges o texto no espaço das páginas? Em um folheto de oito páginas; na primeira, o título e a autoria eram repetidos. Essa repetição explica-se pela fragilidade da capa; se com o tempo e o manuseio ela se despregasse do miolo, a autoria seria preservada.

Nessa primeira página eram expostas quatro estrofes, mas as páginas seguintes comportavam cinco. Na última página, a estrofe final tinha como função reforçar a autoria. Na forma de setilha, com as letras do nome J. Borges em destaque no começo de cada verso, formava-se um acróstico.⁴⁵⁸

Entre os vários acrósticos, selecionamos dois. O primeiro foi elaborado em setilha e o segundo, de modo pouco convencional, pois com o acréscimo de uma letra, resultou em uma estrofe de oito versos. Isso indica que o autor também fazia uso de *táticas desviacionistas*,⁴⁵⁹ ou seja, nem sempre obedecia às regras da versificação de folhetos. Distinção que remete às operações *táticas* que traçam trajetórias indeterminadas entre as *estratégias* que se definem pela presença de leis, regras, convenções.⁴⁶⁰

Juntou-se todos ali
Batiam palma e sorria
O velho regenerou-se
Reinou paz e alegria
Graças a Deus Soberano
Ele saiu do engano
 Sem fazer mais covardia.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ O pesquisador Sebastião Nunes Batista assim definiu o acróstico: “Composição poética na qual o conjunto das letras iniciais dos versos compõe verticalmente uma palavra, geralmente o nome do autor. É um dos meios de identificação de autoria usado na literatura de cordel. Acontece por vezes, nas contrafações de folhetos, que o plagiador, com a intenção de disfarçar a fraude, modifica as palavras iniciais de alguns versos, desfigurando o acróstico.” BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. p. 13.

⁴⁵⁹ Noção usada pelo historiador Michel de Certeau para definir operações que não obedecem às leis do lugar nem se define por este. CERTEAU, 1994, p. 101.

⁴⁶⁰ O historiador Michel de Certeau distinguiu estratégia e prática na produção cultural como operações que se comunicam. A estratégia se organiza com base em um postulado de poder. Lugar do próprio. Já a tática, define-se pela ausência do próprio. É astúcia. Insinuação. CERTEAU, 1994, p. 101.

⁴⁶¹ BORGES, 1975, p. 43.

Juntinho com Nazaré
 Ficou Damião contente
 Beijou ela sorridente
 O anjo de sua fé
 Reinava muita alegria
 Guardada em seu coração
 E de seus pais (de benção)
 Se lembrava todo dia.⁴⁶²

No folheto, o acróstico comunicava uma autoria. É uma prática difundida entre os poetas, que, desde as primeiras produções, tinham como objetivo reafirmar um nome de autor, embora nas histórias das falsificações não falem exemplos de acrósticos alterados. Prossigamos com o corpo dos textos. Já nos primeiros versos, Borges estabelecia um diálogo com o leitor-ouvinte. Nesse diálogo ele oferecia uma prévia da narrativa, entrelaçando temporalidades e espacialidades que envolviam a vida concreta, plural e complexa dos protagonistas.

Nos folhetos de exemplo, identifica-se que as primeiras estrofes expressavam também o desejo de verdade e de justiça que impulsionava uma escrita deliberadamente pedagógica e exemplar. Escrita que se pautava no compartilhamento de valores morais, éticos e religiosos; escrita que oscilava entre a crença e a descrença na melhoria do humano. Nela, elementos do passado e do presente se combinavam. Leia-se: “Leitores mais um exemplo/em nosso tempo moderno.”⁴⁶³ “Quem viaja pelo mundo/ver coisa boa e ruim.”⁴⁶⁴ “Cada dia que se passa/vem mais uma novidade.”⁴⁶⁵ Nesses poucos versos Borges ocupava o lugar de um autor melancólico e saudoso, cuja narrativa emergia da tensão entre o passado e o presente. No entanto, essas duas temporalidades eram enlaçadas no tempo da escrita, descrevendo trajetórias que se cruzavam entre uma história e outra.

Em seus folhetos, o futuro precisava ser traduzido, pois o presente era de “um mundo transviado”, rico em “sinais do fim do mundo”,⁴⁶⁶ e o horizonte de expectativas constituía-se de ameaças. Não se pode esquecer, que Borges testemunhava um presente histórico que exigia múltiplas negociações. Nesse sentido era mais sensato construir uma poética do passado do que bulir na efervescência do presente. Entre o passado e o presente, era mais tranquilo relembrar o esplendor da tradição, conferindo ao passado grandiosidade, mas esse passado não passava de uma *geografia em ruínas*, como lembrou o historiador Durval Muniz de

⁴⁶² BORGES, 1973c, p. 31.

⁴⁶³ BORGES, 1967a, p. 1.

⁴⁶⁴ BORGES, José Francisco. *O exemplo da moça do umbigo de fogo*. Bezerros: [s.n., 197-a]. p. 1.

⁴⁶⁵ BORGES. *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*. Bezerros: [s.n.], 1967b. (Acervo da autora). p. 1.

⁴⁶⁶ BORGES., [197-a], p. 7-8.

Albuquerque Júnior.⁴⁶⁷ O ponto de partida dos contos de exemplo, e mesmo dos romances borgeanos, consistia na certeza de que a beleza desse passado perdeu-se para sempre. Segundo Borges, contar histórias significava ir ao encontro desse passado.

No livro *Poesia e gravura de J. Borges*,⁴⁶⁸ ele escolheu sete entre seus vários folhetos para compor uma seção dedicada aos seus escritos. O critério de escolha relacionou-se com o sucesso de vendas de cada narrativa. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem. O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno. A história da chegada da prostituta no céu. Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte. A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas. O Brasil está de luto pela morte de Tancredo, e A moça que dançou depois de morta.*

Seguir-se-á esse itinerário, mas a ele outras narrativas se entrelaçarão. Em entrevista, Borges definiu a narrativa de folheto como “uma história montada pelo poeta, a maioria é história imaginária, mas que tem muito objetivo. Conta sempre uma história que dá um desfecho muito bom no fim”.⁴⁶⁹

No trânsito entre os saberes temporais e espaciais, Borges escreveu *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*,⁴⁷⁰ publicado em 1965. Era seu segundo folheto, em que na capa exibiu sua primeira xilogravura. No desenho, uma igreja de duas torres (Figura 14) remetia o leitor à Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores no Juazeiro, CE, construção com apenas uma torre. Borges nunca tinha ido à terra do Padre Cícero, então fez a gravação à semelhança da Igreja Matriz de São José dos Bezerros com suas duas torres. Em meio a gargalhadas, Borges contou o episódio, pois quando ele descobriu o engano, alguns anos depois, o folheto já havia caído no gosto dos leitores. E a xilogravura figurou como seu desenho inaugural. Nas imagens a seguir (Figuras 14 e 15), a materialidade do impresso apresentou-se heterogênea. Embora a fotografia e a xilogravura evoquem técnicas diferentes, ambas emitem signos ligados ao campo da religiosidade. Tema sujeito a múltiplas explorações nos textos folhetinescos de Borges.

⁴⁶⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999.

⁴⁶⁸ BORGES; COIMBRA, 1993.

⁴⁶⁹ BORGES, 2007, p. 23-24.

⁴⁷⁰ Para a consecução deste capítulo, analisamos dois exemplares constantes no acervo virtual do CNFCP e um texto publicado em BORGES; COIMBRA, 1993, p. 43-52. Atribuir data e local de impressão aos exemplares de folheto não é fácil, no entanto, neste caso, o autor fornece algumas pistas; ao longo do texto, escreveu: “e bem poucos vão subir/a ladeira de 70” e nos versos seguintes continuou: “vamos no 6.º degrau”, portanto, pode-se concluir que esse exemplar foi publicado em 1976.

Figura 14 – O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Figura 15 – O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem



Fonte: Museu da Xilogravura, Bezerros, 1965.

Em sua composição, *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*, trinta e duas estrofes foram harmoniosamente distribuídas ao longo de oito páginas. Cada estrofe foi composta em sete versos no esquema de rimas alternadas. Alguns versos oferecem pistas sobre Borges em sua condição de autor estreante, como de suas astúcias para seduzir leitores e ouvintes. Pretendemos narrar essa história em conformidade com suas unidades de leitura. Iniciamos pelo preâmbulo que abarca as primeiras estrofes; nelas o autor explorou dispositivos de reconhecimento próprios dos relatos de profecias e milagres, e para dialogar com o leitor-ouvinte, ele se colocou na primeira pessoa. Escreveu: “Fui ao Juazeiro e lá/falei

com Frei Damião [...] saí de lá com saudade/trouxe esta novidade/vou ler e quero atenção.”⁴⁷¹ Desse modo, explicou que a história a ser narrada não era produto de sua imaginação, mas o que ele escrevia tinha como fonte sermões proferidos por Frei Damião em Juazeiro.

O poeta ouvira os sermões e se posicionara como mediador, passando o aviso adiante na forma de folheto. Nesses primeiros versos era evidente a intenção de localizar o acontecimento, porque o saber transmitido vinha de outro lugar e, para ter acesso, o poeta precisou atravessar caminhos, ver, ouvir e experimentar coisas que a maioria de seus leitores e ouvintes não teria tido oportunidade. Essa experiência de viagem funcionou, no texto, como uma concessão de crédito ao poeta, pois a história que ele estava prestes a ler/contar não lhe pertencia. Ela resultava da escuta paciente. Pertencia ao autor apenas o produto de seu trabalho narrativo, que “versado neste papel/um bom romance formou”.⁴⁷²

Os versos de Borges dirigiram-se ao ouvinte e ao leitor. Nas primeiras estrofes, o leitor visado era o ouvinte, alguém que estaria de passagem, alguém que competia ao autor deter e solicitar atenção: “quem não estiver apressado/preste atenção com cuidado que apresentá-lo [o folheto] eu vou.”⁴⁷³ Mais adiante, em outro trecho, vislumbramos a presença de leitores: “Meus católicos romanos/daqui e de mais além/leiam este divino aviso.”⁴⁷⁴ Essa oscilação entre ouvinte e leitor indica que o público visado por Borges transitava entre os que podiam e os que não podiam decifrar os códigos da escrita. Os verbos usados nas estrofes seguintes, “me preste bem atenção [...] escute este aviso seu”,⁴⁷⁵ indicam também que a intenção de Borges, ao escrever, estava centrada em uma clientela heterogênea, possivelmente, de passagem pelas feiras e mercados, mas o aviso em questão conclamava, sobretudo os “católicos romanos” e “a quem for romeiro”, ao exercício da escuta.

Na intenção de contar uma história crível, Borges retomou a história de vida do Padre Cícero, que antes de falecer teria escolhido Frei Damião como seu sucessor,⁴⁷⁶ e, como o centro da narrativa era um “aviso”, ele não hesitou em caminhar por aceiros. Nesse aprendizado convocou exemplos e personagens, construindo uma espécie de genealogia bíblica para Frei Damião, relacionando-o com o personagem bíblico João Batista, que havia preparado “a breve vinda do Messias”,⁴⁷⁷ e com o próprio Jesus, Verbo encarnado no ventre

⁴⁷¹ BORGES, 1965, p. 1.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Borges também abordou a relação entre o Padre Cícero e Frei Damião em composição xilográfica. BORGES, 1972, p. 17.

⁴⁷⁷ BORGES, 1965, p. 2.

de Maria, que, antes de subir ao céu, teria recomendado: “façam o caminho do bem/sigam os dez mandamentos/que as tábuas de Moisés têm.”⁴⁷⁸

Os rodeios do autor serviram de chão para outorgar ao protagonista, Frei Damião, o estatuto de conselheiro e inseri-lo nessa reconhecida genealogia. O tema principal só passou a ser narrado na décima estrofe. A partir dela, o autor expôs profecias e recomendações que precisavam ser seguidas pelos romeiros. Uma forte tensão entre o presente e o futuro atravessava a narrativa: “vai chegar tempo que a gente/deseja a data de agora [...] os dias que se aproximam/apertam de hora em hora; daqui pra sessenta e nove/vai sofrer todo vivente.”⁴⁷⁹

O horizonte de expectativa⁴⁸⁰ partilhado estendia-se para “os tempos estão chegados/dia de juízo já vem”. Nesses termos uma profecia de futuro próximo, que se repete em outras narrativas,⁴⁸¹ anunciada por meio dos sinais experimentados no tempo presente, sinais indicadores de que “bem poucos vão subir/a ladeira dos 60”.⁴⁸² O termo ladeira era uma metáfora que remetia à noção de tempo como algo que avançava linearmente.

A conexão com o mundo material aparece entre um verso e outro. “Vamos nos quatro degraus/Já com água pela boca/a carestia arrojando/.”⁴⁸³ Os quatro degraus indicam o tempo da escrita, 1964, marcada por altos índices de inflação. Em tempo de golpe civil-militar, meter-se a escrever sobre santos era tarefa quase insuspeita. De modo sutil, Borges, enredou assuntos religiosos, econômicos, políticos e práticos, pois o frade aconselhava “[...] todos plantem maniva”,⁴⁸⁴ porque em breve o preço da farinha de mandioca seria muito alto. Seguir os conselhos do Frei Damião implicava garantir a farinha, mas também escapar do “fogo vivo infernal”.⁴⁸⁵ Na narrativa, o mundo prático e o espiritual não se desencontravam.

Ao longo da narrativa, o autor não escondeu sua pretensão de amedrontar os possíveis leitores, por isso ele não economizou no repertório assustadoras imagens, invariavelmente,

⁴⁷⁸ BORGES, 1965, p. 2.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 4.

⁴⁸⁰ Utilizamos o conceito horizonte de expectativas com a lembrança do debate articulado pelo historiador Reinhart Koselleck. Lembrança, principalmente, do modo que ele compreendeu a noção tempo histórico. Não como único linear, mas como múltiplo e estratificado. O foco da discussão tomou como central compreender a dimensão do passado e do futuro, pois na sequência das gerações históricas, a relação entre passado e futuro sofreu alterações, alterando também os significados da categoria tempo. KOSELLECK, 2006.

⁴⁸¹ Acerca desse horizonte de expectativa, destacam-se outros versos de Borges: “são sinais do fim do mundo/que estão se aproximando.” BORGES, [197-a], p. 8; “Este mundo está dizendo/brevemente eu me acabo.” BORGES, José Francisco. *A construção da igreja e o papa do diabo*. Bezerros: [s. n., 19--a]. p. 1. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular). “Nosso tempo está chegando.” BORGES, José Francisco. *O exemplo do filho que matou os pais para ficar com a aposentadoria*. Bezerros: [s.n., 197-b]. p. 1. (Acervo da autora/CNFCP). “Ninguém pode ignorar/tá se aproximando o dia/dos exemplos e dos horrores/que Padre Cícero dizia.” BORGES, [1967b], p. 8.

⁴⁸² BORGES, 1965, p. 3.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 3

⁴⁸⁵ Ibid.

correlacionadas com o inferno e o diabo. A lista de personagens e comportamentos reprovados estendeu-se por várias estrofes: covardes, insolentes, homens viciados em jogos e bebidas; mulheres falsas, pais que abusavam sexualmente das filhas; mulheres ciumentas; comerciantes exploradores; compadre e comadre que namoravam entre si; senhores de engenho usurários; levantadores de falso testemunho; mulheres que pintavam unhas, faziam sobrancelha, depilação e cortavam o cabelo; padres que não seguiam os deveres sagrados; protestante que se julgava salvo e irmão que desejava a irmã.

Para cada uma dessas transgressões, Borges dedicou uma estrofe, geralmente explicando os métodos utilizados por satanás para atormentar “eternamente” os praticantes. Os exemplos eram variados: “Satanás devagarinho/vai botar ele na brasa”;⁴⁸⁶ jogar nas trevas, montar nas costas. Outros castigos foram indicados: o transgressor morreria sofrendo; nunca iria visitar Juazeiro; no inferno faria morada; não receberia salvação; não se livraria do chicote; seu espírito seria queimado; nunca veria Deus e em alguns casos até poderia ter salvação caso rezasse “um terço pela manhã”.⁴⁸⁷ O personagem promotor dos castigos se materializava na figura do diabo. Considerando a importância desse personagem na obra de Borges, recorreremos a um de seus depoimentos para que ele explique a função do diabo em sua narrativa:

O diabo é o mais importante personagem da literatura de cordel. Ele é muito atrativo, porque o povo todo teme o diabo. Não existe. Existe só o entendimento. E foi bom que existisse na mente do povo para amedrontar, senão a coisa ficava muito pior. No meu modo de pensar não existe diabo. Existe só na ficção, mas ele amedronta todo mundo. Quando ele aparece é de uma forma que alguém se assusta. Mas tem que saber trabalhar e, dentro da escrita do cordel, fazer ele como inferior e dar um toque, maltratando ele.⁴⁸⁸

O diabo é personagem recorrente na obra de Borges, cujas astúcias estão presentes em texto e imagem; quase sempre envolvido em situações assustadoras, mas também atrativas e cômicas. Nas xilogravuras, o diabo aparece trapaceando entre jogadores de baralho; disputando a alma da prostituta em sua chegada ao céu; atormentando a mulher que arranca uma botija; como uma legião recebendo Lampião em sua chegada ao inferno; seduzindo um anjo, engarrafado pela mulher inteligente, porque para Borges “diabo, mulher e cobras são as coisas que mais realçam numa gravura”.⁴⁸⁹ Voltando ao folheto, na conclusão, o narrador retoma o diálogo e novamente conversa com o leitor-ouvinte: “agora convido os meus/vamos

⁴⁸⁶ BORGES, 1965, p. 4.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 7.

⁴⁸⁸ BORGES, 2006, p. 69.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 73.

pedir força a Deus/para todos nós vencer.”⁴⁹⁰ Para isso, seria preciso que os leitores não levassem em consideração o dinheiro gasto com a compra do folheto, porque o mais importante consistia em se livrar das garras do diabo, possível apenas para “quem segue o caminho certo/Jesus Cristo considera/por mais que sejam os pecados/estarão todos descansados/da vinda da Besta-Fera”.⁴⁹¹

Quem comprasse o folheto recebia também uma oração “escrita no Juazeiro”,⁴⁹² que devia ser colocada na porta da frente da moradia como sinal de proteção e garantia de que não seria atingida pelos castigos vindouros. A preocupação com a verdade narrada, com a seriedade do assunto, ficou exposta na penúltima estrofe: “não tomem por brincadeira/estou dizendo de vera.”⁴⁹³ Por fim, o folheto torna-se um artefato transcendente, possível de oferecer proteção, de garantir salvação, mas a condição de sucesso do folheto se deu porque autor e leitores partilhavam as mesmas condições históricas e as mesmas práticas linguísticas. Em entrevista, Borges contou sobre suas estratégias de leitura e criação de um espaço propício no qual o milagroso se tornava possível:

Quando se tratava de ler uma história de profecia, de tempo ruim, de previsão de tempo, de três dias de escuro, adeus até mil e tanto que dois mil não chegará. Tinha isso. E esse campo foi muito explorado. A gente já fazia o povo contrito, mandava tirar o chapéu, se benzer que era para todo mundo ficar contrito. Até fazer o povo se ajoelhar no calçamento, eu fiz muitas vezes. Pedia para se ajoelhar e se levantar ligeiro, que a pedra era muito quente, mas era para todo mundo ficar dominado, aí quando eu começava a cantar aquele cordel em som de bendito, todo mundo acreditava que tinha vindo de Juazeiro. E era a venda.⁴⁹⁴

Nesse trecho Borges informou sobre suas astúcias, mas, principalmente, que os modos de leitura não são homogêneos, cada narrativa exigia um modo próprio de leitura, por isso ele explorava o campo das profecias em comunhão com os costumes da comunidade de leitores.⁴⁹⁵ Fazer o sinal da cruz, ajoelhar, cantar em som de bendito era um modo de preparar a atmosfera necessária para que boca e ouvido não se desviassem. Depois da encenação, só não comprava quem estivesse sem dinheiro no bolso.

No tocante à materialidade do texto, observamos intervenções editoriais no processo de publicação envolvendo a capa e o texto. Entre o folheto impresso em 1976 e o texto publicado no livro *Poesia e gravura de J. Borges* em 1993, encontramos um distanciamento

⁴⁹⁰ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 8.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid., p. 8.

⁴⁹⁴ BORGES, 2007, p. 18-19.

⁴⁹⁵ Sobre as formas de leitura e audição dos folhetos, ver GALVÃO, 2006.

material, são objetos distintos elaborados para usos distintos. O tipo de ilustração da capa – fotografia de Frei Damião (1976) e a gravura com desenho de igreja (1993) – indica que a capa dos folhetos era móvel e instável, embora tanto a fotografia quanto a xilogravura mantivessem uma relação entre o texto e a imagem. O folheto é um objeto elaborado na oficina tipográfica, portanto, não passou, como o texto de 1993, pelo processo de produção que implicava técnicas diferentes como a intervenção de organizadores, editores e revisores. Comparando os dois textos, percebemos a troca de versos, supressão de estrofe e revisão gramatical.

O texto publicado em 1993 tomou como referência um exemplar, possivelmente, em circulação na década de 1970. Conforme afirmado no capítulo anterior, inicialmente Borges não esteve preocupado em arquivar exemplares de sua obra, de modo que seu primeiro folheto não consta no acervo do Museu da Xilogravura. Nesse período, ele não estava preocupado em formar um acervo de si, em organizar um memorial em que pudesse expor objetos indicadores de sua trajetória artística. Entre os textos publicados em 1976 e 1993, há evidentes diferenças em relação aos dispositivos de composição tipográfica; em primeiro lugar, porque um se apresentou na forma de folheto e o outro na forma de livro. No primeiro trecho, os versos foram transcritos conforme o exemplar de 1976. Os versos seguintes sofreram intervenção editorial quando impressos no livro *Memórias e contos de J. Borges*.⁴⁹⁶ Leiamos:

Diz ele igual João Batista
Que pregando, ele dizia,
Não causará prejuízos
Morreu e Frei Damião
Assumiu bem prazenteiro
Dia de juízo vem
Que aos seus pais insolenta
A ladeira de 70
Vamos no 6.º degrau
Dar mais de trinta cruzeiros
Mais tarde irão chegar
E assim daqui por diante
Nas profundas do inferno
No céu não será aceito
Nas grades d'uma prisão
Que dar numa profecia.⁴⁹⁷

Assim como João Batista
Preparando, ele dizia,
Não causarás prejuízo
Que ao morrer Frei Damião
Assumiu bem prazenteiro

⁴⁹⁶ BORGES, 2002a.

⁴⁹⁷ BORGES, José Francisco. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*. [S. l.: s. n., 1976]. p. 2-6, 8.

Dia de juízo já vem
 Que aos seus pais atormenta
 A ladeira de 60
 Vamos nos quatro degraus
 Vai dar muitos cruzeiros
 Mais tarde irá chegar
 Daqui pra sessenta e nove
 Nas profundezas do inferno
 Pra nação grande mal feito
 Nas grades da detenção
 Que dão num folheto deste.⁴⁹⁸

No texto, a palavra “insolenta” foi usada no sentido de atrevimento, insolência, falta de respeito e malcriação. Portanto, não é sinônimo de atormentar, já a palavra “ladeira” aparece como metáfora para explicar a passagem do tempo ou dos anos que se vão acumulando ao longo de um período; nesse caso, as décadas de 1960 e 1970 conforme o presente na circulação do texto. Com base nessa informação, podemos concluir que uma versão circulou na década de 1960 e outra na década de 1970. Não é fácil realizar uma história das edições quando se trata dos folhetos, pois nesse suporte raramente constam informações acerca da data de publicação. O texto impresso na tipografia manual não passou pelo processo de correção ortográfica.

No entanto, a análise desses dois textos, ambos publicados por Borges, embora em suportes diferentes, permitiu a identificação de três tipos de intervenções: omissões, substituições e acréscimos. Uma estrofe foi esquecida no livro de memórias: “Daqui pra 79/Nesta hera que seguimos/Vamos pedir a Jesus/Mais do que nós já pedimos/Pra que mude as profecia/Que vamos ver nesses dias/Coisas que nunca vimos.”⁴⁹⁹ Esse esquecimento não provoca quebra na narrativa nem incoerência quanto ao sentido do texto. Em diferentes estrofes, um verso ou uma palavra foram substituídos por outros. Contudo, essas intervenções não alteram o enredo. Realizaram-se entre uma impressão e outra com a intenção de oferecer um texto mais claro e objetivo. Essas pequenas modificações indicam que os textos impressos em folhetos, como qualquer outro texto, passam por diferentes condições de publicação.

Terminada a narração de um texto de profecia, contamos a seguir uma história de exemplo. Trata-se de *O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno* (Figura 16). O desejo do autor em transmitir um ensinamento anunciava-se desde o título. Maneira de fazer que evidenciava artes e manhas, astuciosamente elaboradas pelo autor com o objetivo de seduzir seus possíveis leitores. Escrito na década de 1970, esse folheto carregava em suas páginas um rosário de lamentações acerca dos costumes e modas difundidos no presente da

⁴⁹⁸ BORGES, 1965/1993, p. 43-52.

⁴⁹⁹ Estrofe suprimida na versão de 1993. Ver BORGES, 1976.

escrita. Borges qualificou essas modas como “escandalosas”, porque se vivia um “tempo moderno”, causador de abalo nos moldes de vida que se agarravam aos costumes.⁵⁰⁰

Figura 16 – O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno



Fonte: Museu da Xilogravura, Bezerros, 2007.

O autor afirmou que o sentimento de revolta foi o motor desse texto. Ele resolveu escrever sobre o assunto quando soube que algumas mulheres estavam vendendo seus longos cabelos para a confecção de perucas. Revoltou-se porque era um “grande admirador de cabelos longos”.⁵⁰¹ Ficou indignado porque não podia proibir tal prática, mas percebeu na

⁵⁰⁰ BORGES, 1967a, p. 7, 1.

⁵⁰¹ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 56.

escrita uma modalidade de ação, e assim, imbuído desse sentimento, escreveu uma história de exemplo.

No período de dois meses, segundo Borges, foram vendidos 40 mil exemplares. O sucesso do texto entre os leitores pode ser interpretado como um indicativo de que a história agradou à clientela do poeta.⁵⁰² Nos trechos abaixo, destacamos duas versões, uma escrita outra transcrita de uma entrevista. Nelas, Borges relatou seu trabalho de compositor textual. As duas versões são complementares, ambas apresentam o sentimento de revolta como impulso para a escrita; e a escrita como modalidade de ação, como um meio de interferir no curso dos acontecimentos cotidianos. Leiamos:

Em 67 tinha uma moda de comprar cabelo de mulher. Compravam-se os cabelos das mulheres e levava pra fazer peruca lá no Sul. Então, eu me revoltei com aquilo e fiz *A Mulher que Vendeu o Cabelo e foi pro Inferno*, um exemplo. O exemplo da mulher que vendeu o cabelo. Quando eu fiz estourou. O sucesso foi tão grande [risos] que ninguém vendeu mais outro tipo de cordel na época, aqui na região só vendia ele. Então, eu vendi 40 mil dentro de dois meses. Aí, ninguém vendeu mais um fio de cabelo. Eu ganhei um bom dinheiro. Eu arranjei muita amizade. Depois que passou o sucesso ficou todo mundo amigo meu.⁵⁰³

Este é um folheto de minha autoria. Me veio a ideia escrevê-lo porque em 1967 surgiram uns homens bem vestidos, viajando de carro de feira em feira, junto com umas moças bonitas que ajudavam eles na conquista da compra dos lindos cabelos das mulheres do Sertão e do Agreste. Eu, que sou um grande admirador de cabelos longos, com aquilo fiquei revoltado. E como não podia interferir diretamente para impedir que depenassem as matutas da minha Região, eu ao chegar em casa, usei como arma uma caneta e escrevi um folheto intitulado – *A Mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno*. O sucesso foi inesperado e eu com um tiro só acertei em dois. Primeiro os cabras não conseguiram mais comprar um só fio de cabelo da Região, e segundo, vendi 40 mil exemplares deste folheto no período de 60 dias. E ainda, mais fiquei admirado pelos poetas mais famosos terem muito apreciado e um deles ter escrito um outro folheto aproveitando do assunto e fazendo também boa venda.⁵⁰⁴

Borges conta. O personagem principal é uma mulher, Júlia Assunção, descrita como mulher “de um gênio forte”, que residia na cidade de Areia Branca, Estado do Rio Grande do Norte. Tinha longos cabelos, mas seu maior desejo era cortá-los. O esposo, “um homem

⁵⁰² Jerusa Pires Ferreira verificou que a literatura de cordel brasileira tem condições especiais de recepção e de produção, porque “a sua complexa mecânica de criação está sempre relacionada com um grupo que aceita ou sanciona, atenta para uma certa censura preventiva da comunidade, de certo modo atinge-se o alcance de uma produção, em parte sob o comando. Apropria-se ou rejeita-se matriz ou do repertório consagrado, consoante uma série de condições da vária ordem, intrínsecas ou extrínsecas, impostas pelo grupo a que se destina, pela cosmovisão do narrador e pelos seus próprios requisitos de poeta, em seu intuitivo e mágico ofício de poetar”. FERREIRA, 1993, p. 14.

⁵⁰³ BORGES, 2007, p. 16.

⁵⁰⁴ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 56.

calmo”, dizia para ela permanecer como Deus a havia feito.⁵⁰⁵ O autor usou o adjetivo “forte” para a mulher e “calmo” para o homem, como forma de denunciar o que ele compreendia ser uma troca dos papéis sociais culturalmente estabelecidos no campo das relações de gênero. Como não estava satisfeita com suas longas madeixas, Júlia Assunção, respondeu aos conselhos do marido com malcriações: “Quando eu me aperriar/Vendo até ao diabo/Que cabelo dá azar.”⁵⁰⁶ E assim pôs os cabelos à venda. Imediatamente surgiu um comprador e os compridos cabelos foram negociados “por uma grande quantia”.⁵⁰⁷ O negociante era o diabo.

Nos folhetos de exemplo, toda ação subversiva implicava um castigo, ao vender os cabelos, a personagem adoeceu e morreu. Esse poderia ser o desfecho da história, mas é apenas o preâmbulo ou o conjunto de acontecimentos que baseia o discurso, elaborado para apontar outros escândalos da época. O marido será o personagem mediador para que se transmita o ensinamento. Três dias depois da morte, a mulher lhe apareceu em sonhos. Primeiro pediu perdão por ter sido rebelde, em seguida, relatou os horrores vistos em sua “visita” ao inferno.

Pelo artifício do sonho, o personagem listou indivíduos envolvidos com as chamadas maldições da modernidade. A lista era grande: mulher que era falsa ao marido; homens cabeludos que dançavam o *iê, iê, iê*; moças fogosas que usavam calças justas, unhas pintadas, sobrancelhas feitas e roupas escandalosas; tarado, negociante desonesto, pistoleiro, ladrão de galinha, catimbozeiro e protestante; mulheres ciumentas, que cortavam e vendiam os cabelos, e praticavam o aborto.

Borges elegeu como tema principal denunciar práticas que ele compreendia como escandalosas. Metade das páginas do folheto foi dedicada aos indivíduos considerados transgressores. Para legitimar sua narrativa, o poeta recorreu aos ensinamentos da religiosidade cristã, introduzindo a presença do sobrenatural, do castigo, do diabo e da morte. Esse modo de organizar a narrativa é comum no caso dos folhetos de exemplo. As questões abordadas em *O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno*, simultaneamente, denunciaram e anunciaram mudanças culturais que estavam ocorrendo no momento da escrita. As estrofes eram ricas em assombrosos detalhes: “A mulher que vende os cabelos/Para fazerem peruca/Quando chega no inferno/O satanaz lhe cutuca/Eu por vender os meus/Hoje estou nessa arapuca.”⁵⁰⁸ A morte do personagem levava a uma situação irreversível.

⁵⁰⁵ BORGES, 1967a, p. 1-2.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 2.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 7.

Castigada com a morte, restava-lhe servir como exemplo, transmitindo sua história para que outras mulheres pudessem escapar ao tenebroso destino. “Venho fazer esse aviso/As mulheres escandalosas/Que usam vestido curto/E querem viver de prosa/Morrendo vão ao inferno/Para as chamas temerosas.”⁵⁰⁹

Semelhante à forma narrativa usada nas fábulas, os últimos poemas do folheto apresentam um ensinamento moral. Neles o autor aproveitou para fortalecer o objetivo de seu escrito: transmitir uma história exemplar. No enredo, o exemplo tem a função de definir os comportamentos que não devem ser imitados e assim transmitir um ensinamento, ensinamento esse que tem o papel de avisar, lembrar, comunicar. Os poemas finais comunicam o desfecho e o modo como o autor ficou sabendo do acontecimento, elemento importante, pois pressupõe credibilidade ao fato narrado.⁵¹⁰ À conclusão, misturam-se o discurso da personagem e do próprio autor: “Ele [o marido] contou-me a história/Aqui eu conto aos senhores/Da forma que ele me contou/Cheia de muitos clamores/Ao comprar-me um folheto/Vai ao céu com muitas flores.”⁵¹¹

O terceiro folheto da lista é *A chegada da prostituta no céu*⁵¹² (Figura 17). Trata-se de uma sátira, mas também de um manifesto em defesa das prostitutas. O personagem principal não foi nomeado, e isso lhe confere uma condição universal; no folheto, apenas os santos foram nomeados. No começo “uma delas” morre e, ao contrário do que “o povo sempre dizia”,⁵¹³ não foi para o inferno. No entanto, não escapou às perseguições do diabo. No portão do céu, uma luta foi travada. Armada com uma faca, “uma mulher bem casada” e muito ciumenta aguardava uma vaga no paraíso ao lado do marido. Quando viu a prostituta, armou uma briga e com a faca “furou a outra na perna”.⁵¹⁴ O barulho atraiu São Pedro ao portão, que, ao compreender o que estava acontecendo, escancarou as portas do céu para dar passagem à prostituta. Um gigolô também quis entrar, mas o chaveiro do céu respondeu, assim: “você como outros na terra/faz de tudo quanto quer/maltrata as prostitutas/e as usa como quiser/mas aqui eu trato bem/a todo aquele que a mim vier.”⁵¹⁵

⁵⁰⁹ BORGES, 1967a, p. 7.

⁵¹⁰ Segundo Jerusa Pires Ferreira, a utilização do elemento maravilhoso na narrativa dos folhetos “haveria um compromisso com o imaginativo, onde tudo seria não só permitido, mas consentido enquanto acontecimento, e justificado como fuga de uma realidade, como que um estabelecimento de um país de maravilhas, onde o prodígio seria o próprio acontecer”. FERREIRA, 1993, p. 52.

⁵¹¹ BORGES, 1967a, p. 8.

⁵¹² BORGES, José Francisco. *A chegada da prostituta no céu*. Bezerros: [s.n., 198-a]. 8 p. (Acervo da autora).

⁵¹³ Ibid., p. 1.

⁵¹⁴ Ibid., p. 2.

⁵¹⁵ Ibid., p. 3.

Figura 17 – A chegada da prostituta no céu



Fonte: Museu da Xilogravura, Bezerros, 2007.

Instalada no céu e protegida por São Pedro, a prostituta continuou sua vida de namoros. Botou chifres em São Pedro com diversos outros santos como São Luiz, São Bento, São Expedito, São Braz e São Benedito. Recusou Santo Oscar “por ser barbudo demais”.⁵¹⁶ Este, indignado, contou a Jesus que, depois da chegada da prostituta, “o céu virou cabaré”, mas sua denúncia não teve o efeito desejado, pois Jesus protegeu a prostituta, dizendo: “deixe essa pobre coitada/se na terra sofreu tanto/como vai ser castigada.”⁵¹⁷ Na última estrofe, Borges escreveu: “Aqui termino o livrinho/em favor da prostituta/para vender aos homens/a rapaz corno e puta/pessoas de baixo porte/e aos de boa conduta.”⁵¹⁸

⁵¹⁶ BORGES, [198-a], p. 7.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Ibid., p. 8.

Com esses versos, Borges invocava sua condição de poeta observador e comprometido com a heterogeneidade de sua plateia.⁵¹⁹ A história da composição do folheto *A chegada da prostituta no céu* constitui-se de uma peculiaridade, ele foi criado após o sucesso de vendas da gravura de mesmo título:

Com o sucesso da minha gravura: A chegada da Prostituta no céu, eu resolvi escrever um folheto e em versos, poder fazer um novo sucesso com o mesmo tema. Tive que colocar um pouco de humor no cordel o que foi muito bom, e dessa vez fiz muita gente sorrir graças às prostitutas. Esta gravura foi inspirada numa viagem de ônibus que eu fiz, durante a viagem eu sai pensando em vários temas e de momento chegou-me na lembrança a figura da prostituta. Aí pensei na maneira de vida desta criatura e no ódio que a mulher casada deposita nas prostitutas. E como não tenho nada contra elas, entendi de fazer um trabalho em cima deste tema. Pensei em várias maneiras de colocar a prostituta para não magoá-la mais e resolvi, por último, colocá-la no céu depois de morta. E o melhor, foi que depois do trabalho pronto, deu-me um sucesso total. Daí em diante, procurei fazer uma divulgação do trabalho. Fiz época que esse trabalho me dava 50% das minhas despesas e a pedido de tantos faz resolvi contar num folheto a história da prostituta.⁵²⁰

Passemos adiante, porque é hora de seguir a narração do folheto preferido de Borges, embora ele tenha escrito que “um folheto, uma gravura, no meu caso, considero um filho. E não posso desprezar e amar o outro mais”,⁵²¹ não hesitou em justificar sua escolha “e, se quer saber, o folheto que fiz e gosto mais, que leio e me considero mais poeta, é uma história de amor e luta de 32 páginas”.⁵²² Trata-se de *Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte* (Figuras 18 e 19) publicado em 1973 com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, no âmbito do plano de auxílio à literatura de cordel elaborado pelo professor Ariano Suassuna.⁵²³

⁵¹⁹ Segundo Candace Slater, os clientes mais frequentes nas áreas urbanas eram “vendedores ambulantes, mendigos e prostitutas”. SLATER, 1984, p. 40.

⁵²⁰ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 64.

⁵²¹ Ibid., p. 61.

⁵²² Ibid.

⁵²³ Em 1969, Ariano Suassuna assumiu o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Nessa função, Suassuna conseguiu apoio institucional para articular o *Movimento Armorial* e reunir artistas em torno de sua concepção de arte armorial. Ele também implantou para publicação de folhetos, livros, álbuns e aquisição de obras. O acervo reunido no período pertence ao Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, sediado no Centro Cultural Benfica. Para uma leitura sobre a forma que Suassuna construiu o conceito armorial, ver DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008a.

Figura 18 – Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Figura 19 – Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

O folheto narra uma história de amor e valentia, ao longo de 159 estrofes distribuídas em 32 páginas com versos setissílabos na forma de sextilhas. Um dos exemplares consultados pertenceu à coleção Manuel Diégues Júnior, disponível para consulta na Cordelteca virtual do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Segundo Borges, “a história é muito complicada, escrevi sem passar por dentro do roçado de ninguém. Eu sofri muito para escrever”.⁵²⁴

“Não passar por dentro do roçado de ninguém” significava escrever sobre um assunto exhaustivamente explorado pelos poetas, criando episódios, personagens e enredos novos. O

⁵²⁴ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 61.

resultado parece que agradou ao autor e aos leitores. Em *Nazaré e Damião*, Borges não perdeu muito tempo com preâmbulos, usou a primeira estrofe para convocar os leitores e classificar o folheto: “Leitores vamos ouvir/um romance de terror”,⁵²⁵ e assim seguiu apresentando o espaço geográfico e os personagens, embora essa narrativa seja caracterizada pela condição atemporal: “Havia em Minas Gerais/um fazendeiro afamado.”⁵²⁶

A história contada ziguezagueia entre dois núcleos principais e um núcleo secundário. Os personagens do primeiro núcleo são Sérgio de Lira, sua esposa, Joana Lira Assunção, e o filho deles, Damião. O segundo núcleo forma-se pelo personagem que personifica todas as maldades, o fazendeiro Tenório. Ao núcleo secundário, pertencem os personagens Maria, Regina e Gregório, são mediadores entre os personagens e têm o papel de esconder e revelar segredos. Por fim, Nazaré, a donzela, que deseja viver o amor plenamente, passará por inúmeras provações e transitará entre os dois núcleos principais.

Vamos ao enredo. Sérgio de Lira e Joana Lira Assunção são donos de terra e gado, pessoas boas e honestas. Depois de dois anos casados, nascem seus primeiros filhos, os gêmeos, Cosme e Damião. Cosme morreu logo após o nascimento, e Damião cresceu, e se transformou em um homem valente, forte, esperto, nutrido, sabido e destemido.

Tenório é fazendeiro solteirão. Chefe de cangaceiros, assassino, desordeiro, ambicioso, “roubador de honra alheia”.⁵²⁷ Era dono de três fazendas; uma delas ficava próxima das terras de Sérgio de Lira. Maria, empregada de Tenório, foi por ele deflorada e abandonada após se encontrar grávida. Regina, uma velha empregada de Tenório, protegeu Maria aconselhando-a a guardar segredo de sua gravidez. Passados nove meses, Maria “deu a luz uma menina/mimosa como uma fada”.⁵²⁸ Tentando proteger a criança, colocou-a na porta do casal Sérgio e Joana. Esse segredo era conhecido apenas por Regina e Maria. Sérgio e Joana batizaram e registraram “a mimosa criancinha”. Desse modo, Damião e Nazaré foram criados como irmãos legítimos.

Tenório havia passado longo período distante, e quando Nazaré tinha seis anos, ele passou pelas terras onde a família Lira vivia. Ao conhecer a menina, resolveu que ela seria sua. Reuniu seus capangas, matou o casal e roubou a criança (que ele não sabia ser sua filha). Era noite, Damião escapou da morte porque dormia em quarto separado da residência. Quando soube do sucedido, chorou a morte de seus pais e jurou vingança. O tempo passou. Nazaré a cada dia se tornava mais bonita, e Tenório não escondia suas intenções. Em uma de

⁵²⁵ BORGES, 1973c, p. 1.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Ibid., p. 2.

⁵²⁸ Ibid., p. 3.

suas investidas, Nazaré disse que com ele nunca casaria, pois além de ser seu pai de criação, era o assassino de seus pais, mas ela ainda tinha um irmão que, se soubesse de seu paradeiro, faria punição. Tenório ficou furioso e enviou trinta de seus capangas, dizendo: “vão me buscar preso/o safado Damião.”⁵²⁹

Damião foi surpreendido pelo bando de Tenório enquanto cuidava da fazenda. Quando soube que seria levado preso, pediu para trocar de roupa e, astuciosamente, apitou em um búzio chamando seus homens. Em seguida, começa uma das primeiras lutas entre Damião e os capangas de Tenório. Damião venceu, mas um dos homens escapou, levando notícias do desfecho. Ao saber, Tenório ficou com muita raiva e reuniu um número maior para atacar Damião. Ele mesmo seria o chefe.

No dia seguinte, o grupo saiu logo cedo, deixando muitos homens à entrada da fazenda. Damião, por sua vez, selou seu melhor cavalo e, destemido, foi procurar Tenório para descobrir o motivo da perseguição. No caminho, atacado pela sede, resolveu parar em uma residência à beira da estrada. Nessa morada residiam Maria – mãe biológica de Nazaré – e Gregório. Ele já havia sido empregado de Tenório.

Certo dia recebeu a missão de assassinar Maria, porque ela havia contratado casamento, mas Tenório não permitiu que casasse. Maria e Gregório haviam fugido. Em conversa, Damião contou o porquê de sua viagem e logo ganhou um companheiro de luta. Os dois partiram. Quando chegaram à fazenda, encontraram muitos capangas vigiando portas e porteiras. Deu-se uma nova batalha. Damião e Gregório enfrentaram corajosamente o bando de Tenório e, “com meia hora de luta/mataram mais de quarenta”.⁵³⁰

Quando a batalha chegou ao fim, Nazaré apareceu na sala, e em poucos minutos, os dois descobriram que eram irmãos, mas Regina, a velha amiga de Maria, resolveu desfazer o engano e contou o segredo que envolvia a história de Nazaré e Damião. Assim, eles puderam fazer juras de amor e casamento. Mas estamos apenas no meio da história. Nazaré advertiu o amado que devia enfrentar Tenório. Damião aceitou o desafio e, antes de ir embora, escreveu uma carta para o malvado fazendeiro: “Tenório meu camarada/Aceite esta surpresa/[...] Sou filho de Sérgio Lira/Damião seu camarada/E logo receberei/aquela conta atrasada.”⁵³¹

Frustrado porque não havia encontrado Damião, Tenório voltou para casa e quase morreu de raiva quando leu a carta e descobriu que Nazaré era sua filha e que pretendia casar com Damião. Por fim, prendeu Nazaré em um quarto escuro e escreveu para Damião

⁵²⁹ BORGES, 1973c, p. 3.

⁵³⁰ Ibid., p. 16.

⁵³¹ Ibid., p. 21.

desafiando-o. Preparou os capangas e ficou esperando pelo desfecho. Damião, destemido, no dia seguinte, enfrentou o perverso inimigo. Mais uma vez, Gregório seguiu com ele. Deu-se a luta final com muitos tiros e muitos mortos. Damião terminou vencedor. Nazaré foi retirada da prisão. Gregório morreu em luta, e Tenório foi obrigado a casar com Maria para saldar sua antiga dívida, mas ele, de tão tinoso, preferiu morrer enforcado. Nazaré e Damião viveram em alegria porque haviam triunfado *entre a vingança e a morte*.

O que chama a atenção nesta longa história são as diferenças em relação aos folhetos de oito páginas, provavelmente escritos em situação de pressa. Neste, Borges teve mais tempo para elaborar rimas, métrica e oração. O narrador mostrou-se na primeira estrofe, quando convoca seus leitores para ouvir “um romance de terror”.⁵³² Sempre que transitava entre uma cena e outra, colocando um ou outro personagem na trama, o autor informava aos leitores que estava deixando em suspensão um episódio para iniciar ou retomar outro. São muitos os exemplos:

‘Aqui deixo Damião/e sigo noutro roteiro’
 ‘Leitores vamos saber/quando o dia amanheceu’
 ‘Deixo eles trabalhando/volto a falar no bandido’
 ‘Leitores vamos deixar/Tenório cheio de ira/vamos voltar a fazenda/do senhor Sérgio de Lira/Pra falar de Nazaré/Que no seu leito delira’
 ‘Deixo agora Damião/na fazenda trabalhando’
 ‘Vamos deixar Nazaré’
 ‘Vamos deixar o Tenório/falemos no Damião’
 ‘Vamos deixar Damião/Chegando em sua morada/Vamos saber de Tenório depois de sua chegada’
 Falemos em Damião/Quando a carta recebeu.⁵³³

Na penúltima estrofe, Borges mostrou-se como poeta em processo de aprendizagem, dirigindo-se não mais aos leitores, mas aos poetas, colegas de profissão. Eis seu pedido de desculpa: “Me desculpe se não fiz/uma história bonita/e quem for grande poeta/ duma caneta perita/me perdoe se está errado/que sou novo na escrita.”⁵³⁴ Com esses versos, Borges, negociava sua entrada no lugar de produção da categoria autores de folhetos, oferecendo à leitura e à crítica seus mais recentes versos. Ele não ignorava que escrever folhetos significava transitar entre convenções e privilégios, porque o lugar de produção dos folhetos era constituído de um conjunto de leis e de práticas que deveria ser reconhecido tanto pelo público leitor quanto pelos seus colegas de profissão.

⁵³² BORGES, 1973c, p. 1.

⁵³³ Ibid., p. 2, 4, 7, 9-10, 14, 22, 24.

⁵³⁴ Ibid., p. 32.

Agora, deixamos Borges entre as imposições do lugar social, e passemos ao folheto *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas* (Figura 20).⁵³⁵

Figura 20 – A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas



Fonte: Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Nessa história, Borges articulou mais um exemplo, um “drama de corrupção” por meio do qual contou, aos seus leitores, a história de uma mulher vampiro que “ninguém [sabia] de onde veio”, personagem sem nome e sem territorialidade definida. Sem nome e sem lugar, era possível ser qualquer mulher. Seus atributos eram “duas presas afiadas” e a capacidade de ocultar-se. Seu itinerário sangrento abrangeu Arcoverde, Guarabira e Garanhuns. As mulheres

⁵³⁵ BORGES, 1967b.

estavam entre suas vítimas preferidas, principalmente aquelas “sem vergonha e sem respeito”.⁵³⁶ Ao longo das páginas, cita uma lista de práticas e costumes como provocadores da ira e da perseguição da mulher vampiro.

Uma longa lista de condenações abarcava vestuário como minissaias, blusas curtas e biquínis; comportamentos como falsidades, traições, fofocas, homossexualidade, violência contra a mulher, desrespeito aos pais. Os homens eram perseguidos em razão de negociações ilícitas como os marchantes por venderem carne de burro, cavalo ou cachorro, ou os fazendeiros que comercializavam leite com água “e o povo [comia] inocente”.⁵³⁷

Surgiu em 1967 uma moda das mulheres usarem uma blusinha curta, composta na frente e atrás somente de 2 tiras. Deram o nome a esta roupa de COSTAS NUAS. No mesmo ano surgiu um boato que estava correndo uma visão de mulher com 2 grandes dentes que o povo batizou de mulher vampiro. Eu sendo poeta, aproveitei a moda e a mentira e fiz este folheto, sendo muito bem sucedido. Vendi uns 20 mil exemplares dentro de 60 dias.⁵³⁸

Nas últimas páginas, o diálogo com o público se estabeleceu por meio da missão que o poeta assumiu, compreendida como obrigação de avisar e alertar aos seus contemporâneos. Borges escreveu: “por isso caros ouvintes/cuidado neste vampiro/quem tiver seus pé quebrado/pode fazer outro giro.”⁵³⁹ O aviso se converteu em conselho, pois todos deviam buscar a proteção de Deus, da Virgem da Conceição e do Padre Cícero Romão. Aqui, personagens e enredos soam como já vistos e ouvidos. São praticamente invariáveis e parecem decalcados de outros folhetos, mas cada narrativa oferecia os próprios lances e sua unicidade.

Convicto do objetivo alcançado, o poeta, encerrou seu texto emitindo conselhos: “eu mesmo como poeta/já fiz minha obrigação/de avisar ao povo/que se livre da aflição/e as mulheres que usam/as vestes da corrupção.”⁵⁴⁰ Os folhetos de exemplo em quase tudo são semelhantes. Esse gênero é um dos preferidos de Borges. Entre os sete folhetos que compõem o livro *poesia e gravuras de J. Borges*, apenas um se distancia do gênero exemplar e religioso. Trata-se de *O Brasil está de luto pela morte de Tancredo* (Figuras 21 e 22) O assunto abarcava um acontecimento do campo da política. Um acontecimento coberto pela imprensa

⁵³⁶ BORGES, 1967b, p. 1.

⁵³⁷ Ibid., p. 6.

⁵³⁸ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 106.

⁵³⁹ BORGES, 1967b, p. 7.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 8.

nacional e internacional.⁵⁴¹ Para dizê-lo, palavras e imagens foram habilmente articuladas. A chamada *patologia da mentira* precisou de extensas páginas e uma definitiva e inaceitável conclusão, a morte. Mesmo que a notícia tenha-se alastrado por meios diversos, Borges não se furtou a cumprir sua tarefa de escritor. Assim, escreveu sua versão acerca do governo que não houve e da morte que prenunciava a continuidade de um pesadelo. Já nos primeiros versos, Borges utilizou-se de metáforas para traduzir os sentimentos da população: “A 21 de abril/o sol surgiu no nascente/uma nuvem roxa escura/não deixou ele ser quente/dando um sinal tristonho/da morte do presidente.”⁵⁴²

Figura 21 – O Brasil está de luto pela morte de Tancredo



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

⁵⁴¹ Entre janeiro e maio de 1985, a Revista Veja publicou uma série de reportagens de capa cujo personagem principal foi Tancredo Neves: A história secreta da sucessão, n.º 854, 16 jan. 1985; Tancredo Presidente, n.º 855, 23 jan. 1985; O time de Tancredo, n.º 856; 30 jan. 1985; A viagem de Tancredo: um novo Brasil no exterior, n.º 857, 6 fev. 1985; O xerife de Tancredo, n.º 859, 20 fev. 1985; noite de medo em Brasília: o choque e a posse, n.º 863, 20 mar 1985; Tancredo e a luta pela vida, n.º 864, 27 mar 1985; Tancredo: uma semana entre a vida e morte, n.º 865, 3 abr. 1985; Dias de dor, n.º 866, 10 abr. 1985; Tancredo a cruel agonia, n.º 867, 17 abr. 1985; Tancredo: por que os médicos mentiram, n.º 868, 24 abr. 1985 e Adeus, n.º 869, 1.º maio 1985. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

⁵⁴² BORGES, 1985, p. 1.

Figura 22 – O Brasil está de luto pela morte de Tancredo



Fonte: CNFCP/Cordelteca

Os versos eram fúnebres. O momento era de dor e o poeta pediu conforto ao seu Deus para escrever essa triste narrativa. O assunto era do interesse de sua clientela. As vendas foram certas. Na opinião de Borges,⁵⁴³ Tancredo Neves era um “mártir da democracia”, um líder político competente que deixava grandes projetos econômicos. Um homem que “lutou sofreu e morreu/pela nossa liberdade”. Na produção escrita e visual borgeana, não há obras cujo tema principal seja de oposição ao regime civil-militar. Se a opção for por conclusões rápidas e generalizantes, corremos o risco de afirmar que, nesses vinte e um anos do regime, Borges produziu sua obra no interior de uma zona de conforto. Suas palavras e suas tintas não foram desafiadoras. No entanto, pescando um verso aqui, outro acolá, mesmo que não tenha

⁵⁴³ BORGES, 1985, p. 1, 4.

escrito uma única palavra “perigosa”, ele construiu sutis composições. Lamentando a morte do presidente Tancredo Neves, que da luta herdara a morte, deixando-nos “a nova república”, Borges escreveu que “agora marchamos juntos/deixando o caminho torto”.⁵⁴⁴ Esse caminho torto tinha nome – ditadura civil-militar –, mas o poeta não arriscou pronunciá-lo.

O cordel da morte de Tancredo foi escrito pela propaganda que foi feita durante a sua doença, desde o início até o final. Tancredo foi um grande político brasileiro com muitos serviços prestados à Nação, mas isto somente não dava para fazer um folheto. Foram feitos muitos porque o seu mal foi aumentando e fazendo de sua pessoa a última esperança para a situação brasileira, na época. Por isso todos os brasileiros torceram para que ele recuperasse a saúde, por isso sua morte foi um grande choque para todos e deu para fazer versos que o povo comprava para saber da opinião dos poetas, no caso.⁵⁴⁵

Foram mais de trinta dias de “sofrimento e dor” experimentados por milhões de brasileiros. O clima era de desalento. Súplicas, preces e promessas eram feitas por pessoas de todas as classes, ou que tinham “esperança, força e fé”.⁵⁴⁶ Quando a notícia da morte se espalhou, foi que se deu por “perdida a esperança”. O pior acontecera, mas o poeta não expressava desânimo, acreditava na possibilidade de que “o Brasil seguia firme/com seu povo que não cansa”,⁵⁴⁷ que as promessas do presidente morto seriam cumpridas pelo novo presidente, José Sarney, que ao lado de Ulisses Guimarães manteriam “o regime/deste grande continente/democrático e social/para melhorar sua gente.” Sabedor de seu crédito perante sua clientela, Borges articulou palavras animadoras e esperançosas. Ao final, recitou: “aqui termino o livrinho/que escrevi cheio de dores/por ver nosso presidente/num caixão cheio de flores/deixando o seu Brasil/sua gente e seu amores.”⁵⁴⁸

De um texto sobre um personagem político, seguimos para um conto fantástico. A *moça que dançou depois de morta* (Figura 23), publicado em 1973, consiste na versificação de uma lenda. Pelo conteúdo tratado, pode ser classificado no âmbito das narrativas fantásticas. Talvez esse seja o folheto de maior sucesso entre a clientela de ouvintes e leitores borgeanos.⁵⁴⁹ O modelo narrativo é o do folheto de exemplo; já no preâmbulo, os leitores são convocados à reflexão sobre as condições históricas contemporâneas. Os tempos são

⁵⁴⁴ BORGES, 1985, p. 3.

⁵⁴⁵ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 116.

⁵⁴⁶ BORGES, 1985, p. 3.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 5.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 7-8.

⁵⁴⁹ O cineasta Ítalo Cajueiro adaptou essa história para o cinema: *A MOÇA que dançou depois de morta*. Direção e produção: Ítalo Cajueiro. Fotografia: André Cajueiro, Ítalo Cajueiro. Roteiro: J. Borges. Brasília, 2003. 1 bobina cinematográfica (11 min.), son., color., 35 mm.

desmantelados, e as mocinhas “vivem dentro da algazarra”,⁵⁵⁰ não frequentam missa, não fazem oração. Diante dessas condições, o poeta se prontifica para “contar uma história”. Ele narra a história de “uma moça farrista”, vaidosa, dançarina e usuária de várias drogas. Levando uma vida desregrada, acabou no hospital e em seguida faleceu. Os pais da jovem passaram a conviver com enorme tristeza e para amenizar a saudade “ampliou um seu retrato/e na parede botou”.⁵⁵¹

Figura 23 – A moça que dançou depois de morta



Fonte: Museu da Xilogravura, Bezerros, 2007.

⁵⁵⁰ BORGES, 1973b, p. 1.

⁵⁵¹ Ibid., p. 3.

O tempo passou. Em dia de carnaval, o filho de um fazendeiro foi a um baile; lá encontrou uma “moça linda e atraente”.⁵⁵² Logo que o baile começou, eles ficaram juntos bebendo, dançando, namorando. Quando a madrugada despontou, ela disse que precisa ir embora. O rapaz se prontificou para levá-la a casa. Saíram satisfeitos. Em certa rua, ela disse que haviam chegado à casa dos seus pais. O rapaz anotou o número na intenção de voltar no dia seguinte. Como estava muito frio, ele deixou com ela sua jaqueta, um rádio de pilha e um isqueiro. Em casa, enquanto dormia, ele sonhou que estava dançando com uma bela mulher, mas durante o sonho ela se transformava em uma caveira.

Ao acordar, esqueceu completamente o sonho. Resolveu que iria visitar a moça com quem dançara no dia anterior. Bateu palmas na porta e foi recebido por uma senhora que lhe “disse: moço tenha calma/ele disse cadê Corina? Disse ela: só tem a alma”. Ele respondeu sorrindo que havia dançado com ela. Entre lágrimas, a mulher lhe contou sobre a morte de Corina e mostrou-lhe o retrato, mas o rapaz não se convenceu e quis ir ao cemitério. A mulher o levou. Quando chegaram, “o isqueiro, o rádio e a capa/ele logo avistou”. O rapaz ficou atônito e quando se recuperou, rezou fervorosamente pela alma da moça e “jurou não dançar mais/nem de noite nem de dia”.⁵⁵³ Na última estrofe, Borges retomou seu papel como narrador e ofereceu sua opinião acerca da veracidade da história: “este caso foi verídico/e agora a pouco passado/eu escrevi ele em verso/contando o resultado/um exemplo como esse/não deixa de ter se dado.”⁵⁵⁴

Borges não perdia tempo com histórias improvisadas. Apenas a certeza de que a história faria sucesso motivava a impressão dos versos. O tempo passado na feira permitia ao autor enxergar possíveis preferências dos seus leitores. E assim ele aproveitava qualquer vislumbre de sucesso. A profissão exigia atenção aos sinais de agrado ou desagrado da clientela. Decifrar possibilidades era uma das astúcias de Borges:

Escrevi o folheto da Moça que dançou depois de morta porque eu sempre ouvia alguém contar esta lenda e as pessoas que ouviam faziam um gesto de admiração pelo fato. E eu sempre notava que todos acreditavam ter sido certeza aquele acontecimento. Uma vez numa feira eu aproveitei um espaço de tempo e contei por alto e todos que estavam ali, perguntaram se tinha aquela história em folheto porque queriam comprar. Aí eu resolvi a escrever e depois do folheto publicado foi um sucesso. Isto em 1973.⁵⁵⁵

⁵⁵² BORGES, 1973b, p. 3.

⁵⁵³ Ibid., p. 6-8.

⁵⁵⁴ Ibid., p. 8.

⁵⁵⁵ BORGES; COIMBRA, 1993, p. 124.

Compreendemos que a narrativa borgeana é da ordem da representação, porque ela faz crer nas façanhas e peripécias dos personagens. Sua composição mobiliza conhecimentos, experiências que se conservam e disseminam entre um folheto e outro. Experiências que se compõem de palavras, imagens, versos e exemplos. Toda textualidade tem sua forma própria de organização, sendo assim a textualidade borgeana obedece a normas estéticas, modos de transmissão e o público a que se destina. Entre o público da produção autônoma e da produção condicionada, sobram diferenças.

3.3 Composição narrativa ao gosto da freguesia

Começamos por um folheto que se localiza entre a produção autônoma e condicionada. A elaboração textual não era produto de uma encomenda, mas resultado de uma demanda específica. O horizonte de expectativas do autor era o sucesso de vendas. Os versos eram sobre a Copa do Mundo de 1970 realizada no México, na qual a seleção brasileira conquistou o tricampeonato.

O evento foi amplamente celebrado pela imprensa nacional, que procurou registrar em vivos tons de verde e amarelo o júbilo da população. Celebrou-se a chamada superioridade do Brasil no futebol. Essa conquista do campo do esporte coincidia com o projeto político dos militares em transformar o Brasil em uma potência mundial. O primeiro lugar no futebol mobilizou desejos e o regime vigente aproveitou o momento para mobilizar signos de uma identidade nacional patriótica e ufanista.

Nessa condição histórica, Borges pôs em circulação um dos variados folhetos⁵⁵⁶ sobre o assunto. *Brasil 4x1: tri-campeão mundial* (cf. Figura 1, p. 63) era uma composição de quatro páginas e quatorze estrofes escritas em forma de sextilhas. Na capa, título e xilogravura, evocaram a euforia do presente da escrita. O título no topo da página era composto por uma mistura de letras maiúsculas e minúsculas. As palavras BRASIL e MUNDIAL, impressas em caixa alta, lembravam a posição do país no âmbito do futebol, que, no momento, era a mais bem cotada. O nome completo do autor, escrito em pequenas letras minúsculas, foi colocado entre o título e a xilogravura. O desenho de um jogador de futebol

⁵⁵⁶ O futebol é um campo fecundo na produção de narrativas relacionadas com a vida nacional, sendo assim, o tricampeonato conquistado pela seleção brasileira no México mobilizou a produção e circulação de inúmeros folhetos acerca do tema. Entre os folhetos mais conhecidos, estão: *O Brasil tri-campeão* de José João dos Santos (chamado Azulão); *Brasil tricampeão de futebol: história em versos dos três campeonatos* de Manoel de Almeida Filho; *Brasil tricampeão mundial de futebol* de Palito; *Brasil tri - campeão mundial* de Rodolfo Coelho Cavalcanti e *Brasil campeão do mundo 1970: agora a taça é nossa!* de Francisco José Soares. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

dando um chute na bola sintetizava o tema. O jogador, um jovem negro, invocava um nome próprio, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé. Os traços não são bem definidos.

No entanto, isso não parecia importante. A parte escavada na madeira resumia-se a finos traços, com a função de delinear o traçado do corpo que se mostrava em movimento. Enquanto chutava, o personagem fazia gestos com o braço direito em sinal de comemoração e de afirmação de tudo legal, positivo, certo. Pela economia de personagens, parece que o desenho foi elaborado às pressas.

Nessa xilogravura, a ausência da barra identificadora indica que os padrões de gravação da técnica borgeana ainda não tinham sido estabelecidos. O texto não tem preâmbulos. O leitor não é convidado a ver ou ouvir uma narrativa. Essa ausência de introdução talvez se explique porque o folheto tinha apenas quatro páginas, o assunto era de conhecimento da maioria dos leitores, ou mesmo porque o autor não teve muito tempo para compor, imprimir e fazer circular sua história. Era imperioso que o público leitor recebesse o texto enquanto o acontecimento representava uma novidade. Segundo Borges, era muito mais fácil vender folhetos contando histórias sobre episódio cuja notícia houvesse circulado por meio do rádio ou da televisão. Ele aposta nos acontecimentos amplamente divulgados. Contou:

Algumas pessoas perguntam, se a queda do cordel foi por conta do rádio e da televisão. Eu digo que não. A televisão surgiu no Nordeste nos anos sessenta e no Brasil nos anos cinquenta. Ela nunca prejudicou o cordel. Era uma época que se vendia muito. E o rádio? O rádio ainda ajudou. De vez em quando, se fazia um cordel com uma notícia do rádio. Vendia muito porque deu no rádio. O povo comprava dizendo que foi certo, porque deu no rádio [risos]. Nesse sentido, o rádio fortaleceu muito o cordel, às vezes a gente fazia um cordel e quando levava à feira tinha que forçar a barra para vender. Mas quando o rádio dava uma notícia daquele acontecimento, menina, vendia tanto, que só vendo. Diziam: ‘foi certo! Eu vou levar um cordel porque eu ouvi no rádio’. Então, o rádio deu muita força. E a televisão não prejudicou, não.⁵⁵⁷

Nesse sentido, envolvido no clima de satisfação e euforia com a ocorrência mais badalada do mundo do futebol, Borges aproveitou a ocasião para compor uma história. Embora o técnico da seleção e alguns jogadores tenham sido citados, na narrativa eles não figuraram como personagens, porque o destaque foi dado ao lugar ocupado pelo Brasil e aos acontecimentos ligados ao evento Copa do Mundo de 1970. Com um curto texto e um pequeno desenho, Borges sintetizou o entusiasmo dos brasileiros pelo futebol e o jogador que dominava a cena no momento. Na época, a imagem de Pelé e a bola remetiam o leitor à euforia do momento. Escreveu os seguintes versos:

⁵⁵⁷ BORGES, 2007, p. 31.

Salve o Brasil Nossa Pátria
 Em Festa de Sul a Norte
 Salve o Verde e Amarelo
 Salve a Seleção forte
 Que conquistou lá no México
 A taça com braço forte.

Avante os Torcedores
 Da nossa terra Querida
 Para dar viva ao Brasil
 nesta Copa já Vencida
 Que ficará por Lembrança
 No resto da nossa vida.
 [...]
 Agora resta saber
 Se tem algum brasileiro
 Pra ajudar ao poeta
 Na vida de aventureiro
 Nas rimas da seleção
 Deste paiz verdadeiro.⁵⁵⁸

Considerando os elementos de composição tipográfica, percebe-se que Borges colocou em letras maiúsculas quase todas as palavras que, no texto, tinham como função enaltecer o Brasil. O foco da narrativa é mais o Brasil e menos a Copa do Mundo de 1970 como acontecimento que seria guardado, lembrado. Borges confessou que, naquele período, não tinha coragem de mostrar seus desenhos ao amigo e gravador Dila, porque achava que “não amolava a faca de Dila, na época”. Contou também que a primeira gravura de sua autoria analisada por Dila foi a “ilustração da Copa do Mundo, um cordelzinho da vitória, do campeonato do Brasil. Eu fiz um cordelzinho e ele pegou o cordel e viu. Eu fiz um Pelé chutando a bola [risos]”.⁵⁵⁹ Dila, ao ver os desenhos do recente gravador, teceu elogios e ofereceu incentivos: “Está muito bom, continue.”⁵⁶⁰

A maioria das histórias encomendadas tem como base fontes escritas como outros folhetos, histórias bíblicas, reportagens de jornais ou revistas e fontes orais como noticiários de rádio e televisão. O número de páginas, geralmente oito, indica que o autor pretendia abordar o assunto de modo breve. Como mencionado, no folheto de encomenda, o ciclo criação, impressão e distribuição não se completava. Os modos de circulação, funções e usos não eram os mesmos sugeridos pelos folhetos escritos de modo autônomo. Ao escrevê-lo, Borges não mencionava um possível e passageiro leitor, alguém que pararia para ouvir incontáveis versos.

⁵⁵⁸ BORGES, 1970, p. 1, 4, grafia original.

⁵⁵⁹ BORGES, 2012, p. 21.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 22.

Esses folhetos eram compostos para serem lidos silenciosamente. Ou talvez recitado uma ou duas vezes para um público específico, funcionários de uma grande empresa, estudantes universitários, funcionários de um departamento, familiares e amigos do indivíduo responsável pela poética encomenda. O texto transmitido não obedecia às leis da transmissão oral e comunitária. Quebrava-se a função ritual. Os motivos da elaboração narrativa eram outros, principalmente o de atender a uma exigência. Os personagens contemplados eram variados e os textos, ricos em elogios.

Do conjunto da produção borgeana classificada como de encomenda, a escolha foi pelo folheto *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte*, cuja narrativa é centrada na cidade de Tracunhaém,⁵⁶¹ conhecida pela arte do barro nas dimensões figurativa e utilitária. Por meio de alguns versos, podemos suspeitar que, antes de escrever, Borges esteve na cidade ouvindo e anotando histórias dos moradores e artistas. Nos versos a seguir, o autor posicionou-se na condição de observador. Mediante coisas que viu e ouviu, emitiu, no texto, sua opinião: “pareceu-me um lugar calmo” ou “o que vi em Tracunhaém/foi muita riqueza e arte”.⁵⁶²

Observemos os aspectos materiais do suporte textual, que na capa se apresenta de forma pouco convencional, quando comparado com outros folhetos de Borges. A técnica de ilustração usada foi a xilogravura, mas no lugar de uma composição de figuras chapadas, há uma composição textual. Letras maiúsculas de tamanhos diversos formam palavras. O tamanho das letras, menores para o nome do autor e maiores para o título da obra remetem a uma hierarquia entre as informações impressas na capa. Cada conjunto de palavras encontrava-se separado por ornamentos. Uma moldura envolvia letras e ornamentos. Na base lia-se a frase: “direitos reservados”, recomendação que não aparece em outros folhetos do autor (Figura 24).

Neste ponto cabe uma pergunta: a quem pertenciam esses direitos, a Borges ou a seu cliente? Tanto na capa quanto na contracapa, não se encontram referências acerca da pessoa ou instituição responsável pela encomenda. No corpo do texto, também não há indícios. Pelo teor da narrativa, talvez a encomenda tenha sido feita pelo Governo do Estado. Descartamos a possibilidade de ter sido feito por algum comerciante de arte, pois suas práticas eram outras, como não divulgar a “fonte” de suas mercadorias.

⁵⁶¹ Tracunhaém localiza-se na Zona da Mata Norte de Pernambuco, a aproximadamente 48 km de Recife. A produção de uma arte figurativa e decorativa transformou-a em importante centro de produção cerâmica do Estado de Pernambuco.

⁵⁶² BORGES, José Francisco. *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte*. Bezerros: Gráfica Borges, 1978. 24 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

Figura 24 – A vida em Tracunhaém e o amor pela arte



Fonte: CNFCP/Cordelteca, 1978.

Borges dispensou preâmbulos. Não começou a narrativa apresentando o tema em foco nem se dirigiu ao possível ouvinte-leitor. O destinatário do texto foi evocado no primeiro verso: “Quem vai a Tracunhaém.”⁵⁶³ Esse “quem” era o turista que acorria à cidade em busca de exemplares da produção de arte figurativa repleta de ícones da liturgia católica. Borges mostrou-se admirado e inconformado com as condições de vida da população residente. Os contrastes sociais foram evidenciados do começo ao fim da narrativa. Tracunhaém foi apresentada como uma cidade que, “apesar de ser pequena/mas é um lugar bonito/com seus coqueiros frondosos/de leques no infinito/e muitas casas humildes/onde mora o povo

⁵⁶³ BORGES, 1978, p. 1.

aflito”.⁵⁶⁴ Para compor o texto, o autor encontrou-se diante da dificuldade de explicar como uma cidade podia abrigar, simultaneamente, grande riqueza artística e extrema pobreza.

Buscando explicações, Borges compreendeu a arte de transformar o barro em figuras e utensílios como algo misterioso, “um reino encantado”.⁵⁶⁵ O mistério aludido pelo poeta se referia às condições econômicas e sociais herdeiras das práticas da monocultura açucareira. Como explicar que os artistas do barro, de tão bonito ofício, que enfeitavam o mundo com obras de arte, pudessem viver em condições precárias? Para escrever sobre as experiências do tempo presente, Borges buscou “um tempo velho sem trato”.⁵⁶⁶ O tempo onde tudo teria começado foi por meio da primeira ceramista de Tracunhaém, Lídia,⁵⁶⁷ que com suas peças teria promovido o nome da cidade, no entanto, “morreu sendo pobrezinha”.⁵⁶⁸ Depois de sua morte, suas obras passaram a ser negociadas a preço de ouro. Sobre o mistério, Borges tem mais perguntas que respostas:

E não sei qual o problema
que um consegue viver
fazendo o mesmo trabalho
consegue se promover
e outros trabalham tanto
e não tem o que comer.

Por isso desse mistério
ninguém terá a certeza
quem faz bichos e bonecos
sempre tem maior presteza
e quem faz santas e santos
enfrentam maior pobreza.⁵⁶⁹

Os familiares de Lídia permaneciam no mesmo ramo de arte, mas a transmissão desses saberes era “um pouco misterioso”. Para compreender os segredos dessa arte, era preciso curiosidade porque “o artista do barro/é um pouco sigiloso”.⁵⁷⁰ No entanto, o mistério maior, segundo Borges, relacionava-se com a falta de recursos financeiros e de reconhecimento dos artistas, pois eles enchiam o mundo de peças, e mesmo assim viviam de modo sacrificado.

⁵⁶⁴ BORGES, 1978, p. 1.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 2.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Lídia Vieira, nascida em 1911 em Tracunhaém. Consagrou-se no campo da arte figurativa produzindo figuras de santos. Segundo sua crença, os santos só podiam ser assim considerados quando concluído o processo de queima. Suas peças eram ocas, demarcadas por desenhos delicados em baixo relevo, com pinhas ponteadas com instrumentos como carretilha e palitos. Faleceu em 1974 em sua cidade natal. MUSEU CASA DO PONTAL. Disponível em: <<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=L%EDdia%20Vieira>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

⁵⁶⁸ BORGES, 1978, p. 4.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 11.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 5.

Usando a noção “mistério”, Borges sutilmente denunciava as condições de vida e trabalho dos companheiros de profissão, categoria profissional a que pertencia. Seja em Tracunhaém, seja em Bezerros, seja usando barro e madeira, os artistas arrancavam “o pão da vida”.⁵⁷¹ Os artistas de Tracunhaém produziam cerâmica utilitária e decorativa. Entre uma prática e outra, Borges notou certas diferenças, pois os artistas especializados na arte figurativa eram mais divulgados, ganhavam mais dinheiro e vendiam suas obras por preço melhor. O trabalho artístico era realizado em família. Homens, mulheres e crianças eram herdeiros desses misteriosos saberes, cuja transmissão era passada de geração a geração por meio de ensinamentos práticos. Oficina de arte e moradia era parte de uma mesma construção. O cenário muito semelhante ao vivenciado pelo narrador e a própria família. Borges descreveu assim:

O cúmulo da paciência
trabalham de noite a dia
dentro da própria oficina
sempre é a moradia
sem conforto e sem saúde
mas ainda mostram alegria.

Trabalha a dona da casa
e a mulher na cozinha
aproveita as horas vagas
faz boneca e faz quartinha
e os garotos seus filhos
também vão na mesma linha.⁵⁷²

Algumas estrofes chamam a atenção pela forma como o autor meteu-se na narrativa para dar sua opinião. De modo surpreendente, em um folheto de encomenda, Borges escreveu sobre noções como original e cópia na obra de arte. Uma peça “filada”, segundo ele, não podia ser considerada como criação. O cerne da preocupação era a autenticidade das obras produzidas manualmente, pois, conforme Borges, uma peça imitada não tinha valor artístico, e o estatuto de artista deveria ser associado à criação como resultado da imaginação, porque “Bonito é quando se ver/O desempenho do artista/Fazer uma criação/Que realce em toda vista/Ele vende bem vendida/E fica o nome na lista”.⁵⁷³ Nesse folheto, o artista do barro era personagem principal, mas entre um verso e outro, Borges abordou questões partilhadas pelos artistas de sua geração e lugar social.

⁵⁷¹ BORGES, 1978, p. 7.

⁵⁷² Ibid., p. 8-9.

⁵⁷³ Ibid., p. 12.

Essas questões abarcavam o valor da obra e a sensibilidade dos consumidores, porque a maioria dos artistas, mesmo enfeitando “o mundo de peças/[vivia] no sacrifício”,⁵⁷⁴ enfrentava dificuldades resultantes do modelo de comercialização, que havia sido transferido da feira, com a chegada dos turistas, para a residência dos artistas que ficaram “esperando que o turista/em casa vá lhe comprar”.⁵⁷⁵

Deixemos os artistas de Tracunhaém em sua lida, para ir ao encontro de outra história. Como *ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco* (Figura 25) constitui-se uma encomenda poética da empresa estatal Minérios de Pernambuco S/A.⁵⁷⁶ O título anunciava que o impresso pertencia ao gênero dos manuais cujo objetivo era transmitir um conhecimento prático. O primeiro verso, “atenção pernambucanos”⁵⁷⁷ chamava a atenção do público leitor visado pelo contratante dos serviços de Borges. O papel do poeta era dar conselhos, assim, ele explicou que não era difícil achar minérios, pois mesmo que eles não estivessem “à flor da terra”,⁵⁷⁸ sempre deixavam sinais. Contudo, para encontrá-los, era preciso ter coragem e seguir as instruções dos geólogos com persistência, e diante de uma pedra diferente, era imperioso levá-la à prefeitura para o procedimento de análise. Qualquer pedrinha podia ser um sinal e os lugares eram diversos:

Pra descobrir uma mina
nas serras ou matagais
não é difícil porque
muitas vezes os minerais
não estão à flor da terra
mas sempre deixam sinais.

[...]

poderá ser na gruta
no plano ou na colina
no pé de uma grande serra
ou gruguéia ferina
por mais que seja difícil
mas você encontra a mina.”⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ BORGES, 1978, p. 7

⁵⁷⁵ Ibid., p. 13.

⁵⁷⁶ A Minérios de Pernambuco S/A, criada em 1979, era vinculada a então Secretaria de Indústria, Comércio e Minas do Governo de Pernambuco. Foi extinta em 1991. MELLO, Aroldo Alves de et al. *Serviço Geológico de Pernambuco*: Minuta/Recife 10-11-2011. Recife: Associação Profissional dos Geólogos de Pernambuco, 2011. Disponível em: <<http://www.agp.org.br/wp-content/uploads/2011/11/Ge%C3%B3logos-pioneiros-Servi%C3%A7o-Geol%C3%B3gico-PE.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2013.

⁵⁷⁷ BORGES, José Francisco. *Como ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco*. [Recife]: Minérios de Pernambuco S/A, [1981?]. p. 1.

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 4.

Na capa, visualizava-se uma xilogravura composta por dois personagens. A paisagem fazia referência à aridez do agreste e sertão por meio do ambiente ensolarado e adornado de cactos. Dois personagens, um geólogo e um agricultor, dialogavam. O primeiro carregava, ao ombro, uma sacola tipo pasta com a inscrição “geologia”, mostrando com entusiasmo uma pedra que erguia com a mão esquerda. O segundo apoiava, com a mão direita, uma picareta no chão e apresentava uma pedra com a mão esquerda, de modo tímido e indeciso.

Figura 25 – Como ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco



Fonte: CNFCP/Cordelteca

Enviado o material para análise, o procedimento seguinte era esperar o resultado. Nada seria cobrado pelos serviços da Minérios de Pernambuco. Tudo era financiado. O sortudo só precisava pagar os gastos se obtivesse bons resultados. Não faltariam assistência técnica e

orientações para o desenvolvimento de pesquisas. Ao longo da narrativa, o autor pôs em cena as instituições responsáveis pelo programa. Borges terminou o livrinho com otimismo, desejando boa sorte e sucesso aos possíveis exploradores. Nas últimas estrofes, encaixou sua opinião, escrevendo:

Se eu fosse ainda novo
esse conselho eu seguia
pra ser um minerador
distância eu nunca media
mas velho assim só exploro
a mina da poesia.

Aqui termino o livrinho
e desejo boa sorte
a quem for explorar minas
pra melhorar sua sorte
e achar pedras preciosas
de um valor muito forte.⁵⁸⁰

O folheto *A eletrificação rural e o progresso do homem do campo*⁵⁸¹ (Figura 26), financiado pela Companhia de Eletricidade de Pernambuco (Celpe), é um elogio ao Programa de Eletrificação Rural desenvolvido pela Secretaria dos Transportes Energia e Comunicação do Governo de Pernambuco.⁵⁸² Na xilogravura da capa, um homem de perfil, usando chapéu de palha que o identifica como homem do campo, apresenta uma máquina agrícola movida à energia elétrica. Um poste e uma lâmpada também fazia parte do desenho, com a pretensão de fazer propaganda das vantagens da eletrificação. Borges não se dirigiu a um leitor específico, mas desde a capa, era possível prever que o público desejado pela empresa financiadora era formado pela população residente nas áreas rurais do Estado. Já nos primeiros versos, Borges tratou de pôr em evidência o empenho da Celpe em esparramar suas redes elétricas do litoral ao sertão com o intuito de levar luz, conforto e comunicação aos sítios, vilas, povoados e fazendas.

⁵⁸⁰ BORGES, [1981?], p. 8.

⁵⁸¹ BORGES, José Francisco. *A eletrificação rural e o progresso do homem do campo*. Bezerros, [s.n., 199-]. 12 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

⁵⁸² No folheto, não encontramos indicação do ano de publicação; provavelmente, pertence ao período 1995-1998, que abarca a gestão do governador Miguel Arraes, quando a Celpe ainda era Companhia de Eletricidade de Pernambuco.

Figura 26– A eletrificação rural e o progresso do homem do campo



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

O narrador anunciou que a vida no interior estava passando por modificações: “o progresso aparecendo/e o atraso se afastando.”⁵⁸³ Borges evidenciou no texto o contraste entre o presente, marcado pela ausência da eletrificação nas áreas rurais, e o futuro próximo, que tinha como perspectiva novas práticas de trabalho e lazer. Eram grandes as vantagens vislumbradas como o uso do motor elétrico, máquinas de moer ração, máquinas para ordenhar vacas leiteiras e equipamentos modernos no âmbito da avicultura. Esses equipamentos prometiam eficiência, rapidez, diminuição da mão de obra e aumento da produção, pois “com a CELPE pelo campo/ Todo homem produz mais”.⁵⁸⁴ Borges usou o exemplo da casa de

⁵⁸³ BORGES, [199-], p. 1.

⁵⁸⁴ Ibid., p. 4.

farinha, para mostrar os benefícios que a eletrificação proporcionaria no âmbito das práticas. Seus versos evidenciaram como era difícil realizar certos trabalhos noturnos à luz do candeeiro.

Uma casa de farinha
Com força movimentada
Dá prazer prá se fazer
Uma grande farinhada
além das máquinas elétricas
Ela é bem iluminada.

Pra fazer farinha a noite
Na luz de um candeeiro
precisa ter paciência
por causa do fumaceiro
Vem o vento apaga a luz
E começa o desespero.⁵⁸⁵

O modelo narrativo emitia ecos da utópica “São Saruê”,⁵⁸⁶ onde os morros eram cuscuz banhados por rios de leite fresco, pois o programa de eletrificação rural carregava consigo a promessa de produção mesmo em épocas de estiagem: “Que chova ou que não chova/A produção é segura/Acaba a terra ruim/Seca, sem sorte e tão dura/O homem trabalha menos/E tem tudo com fatura.”⁵⁸⁷ Borges sabia que, além da esperança de melhores condições de trabalho agrícola, o homem e a mulher residentes no campo nutriam outras expectativas como acesso a meios de comunicação: rádio, televisão e telefone. O destinatário do folheto provavelmente era o homem, pois Borges não escreveu sobre as prodigiosas tarefas que eletrodomésticos como ferro elétrico, geladeira e liquidificador poderiam realizar para que as mulheres também pudessem trabalhar menos.

Mesmo que escrevesse por encomenda, Borges direcionou sua narrativa para as questões que ele considerava interessantes para os leitores; como homem conhecedor das vivências campesinas, articulou em seu texto representações amplamente difundidas sobre costumes e práticas do mundo rural. O eu do narrador apareceu poucas vezes ao longo das estrofes, mas sua presença marca o texto do primeiro ao último verso: “Quando eu puder comprar/Uma fazenda pra mim/Mando eletrificar/Pra poder moer capim/Que depois do gado gordo/Acabou-se o tempo ruim.”⁵⁸⁸ O tema eletrificação rural, tratado por Borges nas 12 páginas do pequeno folheto, assinalava as chamadas disparidades entre o rural e o urbano,

⁵⁸⁵ BORGES, [199-], p. 4-5.

⁵⁸⁶ SANTOS, 1956.

⁵⁸⁷ BORGES, [199-], p. 5

⁵⁸⁸ Ibid., p. 12.

pois as luzes da cidade e a escuridão do campo metaforizavam como esses espaços se encontravam distantes um do outro.

Sobre as questões relacionadas com as populações rurais, Borges⁵⁸⁹ também escreveu *História de um programa* (Figura 27) encomendado pela Secretaria de Agricultura do Estado.⁵⁹⁰

Figura 27– História de um programa



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

⁵⁸⁹ BORGES, José Francisco. *História de um programa*: Programa de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste - Procanor. Bezerros: [s.n., 198-b]. 8 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

⁵⁹⁰ Ibid.

Na capa, Borges desenhou um cortador de cana com chapéu e pés descalços. Colocado, de perfil, no canto esquerdo da xilogravura, o trabalhador parecia esmagado pelo canavial que se estendia diante dele. No folheto, não há referências sobre a data nem o lugar de publicação, mas ao entrar na leitura, encontram-se personagens e situações que indicam um período aproximado. Os versos: “O presidente João/Quando veio ao Nordeste/Viu que o canavieiro/Come pouco e mal se veste/Criou o PROCANOR/Combatendo fome e peste”⁵⁹¹ apontam o período que compreende o governo do presidente João Figueiredo, entre 1979 e 1985, marcado pelos impactos da crise econômica em que o Brasil mergulhara no período chamado de *pós-milagre econômico*.⁵⁹²

No âmbito da agricultura, João Figueiredo procurou enfrentar a crise com programas de incentivo como o Programa de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste (Procanor). Um dos slogans da época era *Plante que o João garante!*, cujo objetivo era modernizar o sistema agrícola para transformar o Brasil em uma potência na exportação de produtos agrícolas. O Procanor era direcionado ao trabalhador das zonas canavieiras com o objetivo de melhorar as condições de vida das populações pobres mediante acesso a terra, melhoria das condições de renda e emprego e diversidade das atividades produtivas.⁵⁹³

Borges contou sua *História de um programa* com entusiasmo. Não economizou nos elogios nem nos benefícios que o Programa proporcionaria aos “trabalhadores/bem pobres de mais carência”.⁵⁹⁴ Os maiores benefícios seriam terra própria para produzir alimentos, melhoria da situação financeira, construção de moradias, possibilidade de comprar roupas, utensílios domésticos, máquinas agrícolas e ferramentas. O espaço comunitário também recebia investimentos como escola, posto de saúde com gabinete odontológico, construção de poços, sanitários, lavanderias e cursos profissionalizantes como costura e arte culinária. Os financiadores da narrativa esperavam que Borges explicasse em versos os significados do Programa, as formas de acesso e o público beneficiado para que, ao término da leitura, os leitores estivessem munidos de informações teóricas e práticas.

⁵⁹¹ BORGES, [198-b], p. 1.

⁵⁹² Essa expressão abarca os anos 1969 a 1974. O AI-5 marca o início desse período e o extermínio da Guerrilha do Araguaia marca o término. Segundo Elio Gaspari, foi o período mais duro da ditadura brasileira, assim, pode também ser chamado de “anos de chumbo”. GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. O “Milagre Brasileiro” e os “Anos de Chumbo” ocorreram de modo simultâneo. Um era a negação do outro. O tricampeonato da Copa do Mundo de 1970, a televisão em cores, as altas taxas de crescimento e o pleno emprego emergiram no mesmo período que a tortura e a repressão política.

⁵⁹³ Cf. BRASIL. Decreto n.º 84.677, de 30 de abril de 1980. Dispõe sobre a criação do Programa Especial de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 2 maio 1980, Seção 1, p. 7.767.

⁵⁹⁴ BORGES, [198-b], p. 1.

O papel de Borges não era só construir versos, mas principalmente estimular a participação e oferecer informações objetivas. Nas estrofes a seguir, Borges escreveu sobre as expectativas que ele nutria em relação ao leitor, sobre os usos que ele estabelecia para sua narrativa:

Eu quero que o leitor
 Leia bem e compreenda
 Este programa de apoio
 Precisa que se entenda
 É para beneficiar
 Pessoas de baixa renda.

[...]

Aqui termino o livrinho
 leia e faça a inscrição
 Trabalhe com fé em Deus
 E na força da união
 Que doravante você
 Dá adeus a precisão.⁵⁹⁵

O assunto não terminou nessa história. Em *Riqueza de sertanejo é chão molhado* (Figura 28), Borges continuou escrevendo sobre os problemas cotidianos do homem do campo e suas complexas relações políticas e culturais.⁵⁹⁶ Escrito por encomenda da Secretaria de Planejamento, durante o mandato do então governador de Pernambuco Marco Maciel, com o intuito de divulgar o Projeto Asa Branca.⁵⁹⁷ Esse folheto foi publicado entre 1979 e 1980 e deve ter circulado até o fim do mandato em 1982.

Em sua materialidade, esse folheto era distinto dos anteriores em dois aspectos: (i) o costume de numerar as páginas foi substituído pela numeração das estrofes; (ii) a gravura ultrapassou o espaço da capa. Foram criadas seis xilogravuras, exclusivamente, para o Projeto Asa Branca. Elas foram postas entre a capa e o miolo do folheto. A xilogravura da capa parece a mais simples dessa série. No sentido horizontal, o pássaro Asa Branca sobrevoa em primeiro plano, preenchendo a parte central da composição. Cactos e uma árvore completam a representação que o artista fazia da seca. Na barra, a assinatura de Borges exprimia signos da autoria.

⁵⁹⁵ BORGES, [198-b], p. 2.

⁵⁹⁶ BORGES, José Francisco. *Riqueza de sertanejo é chão molhado*. [S.l.: s.n., 198-d]. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

⁵⁹⁷ Lançado em outubro de 1979 pelo Governo de Pernambuco com o objetivo de combater a seca nas regiões Agreste e Sertão. O principal objetivo era o fortalecimento da economia agrícola por meio da captação e armazenamento dos recursos hídricos. Ver CAMPELLO NETTO, Manoel Sylvio Carneiro. *Políticas de recursos hídricos para o semi-árido nordestino*. Fortaleza, 1994. Disponível em: <<http://www.iica.int/>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

Figura 28 – Riqueza de sertanejo é chão molhado



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Os primeiros versos do folheto fazem referência ao processo da escrita: “Parei e pensei um pouco/concentrei a consciência/Para escrever uma história/Que existe muita carência”⁵⁹⁸ Sobre eles, podemos perguntar por que o autor sentiu necessidade de informar que sua escrita era resultado de um processo reflexivo. Talvez para marcar a importância do assunto em pauta. Talvez para lembrar que escrever exigia reflexão.

Em suas rimas, Borges destacou uma lista de benfeitorias e promessas: água em abundância, verdejantes paisagens, estradas pavimentadas, vilas e cidades retiradas do isolamento, farta produção agrícola e desaparecimento dos períodos de estiagem que seriam controlados pelas técnicas de irrigação. Em síntese, o poeta procurou transmitir otimismo e

⁵⁹⁸ BORGES, [198-d], p. 1.

confiança a seus leitores. Usando metáforas próprias do repertório de histórias folhetinescas, Borges profetizou: “Os sertanejos vão ver/Seus sonhos realizados/E os lagos das historinhas/Não serão mais encantados/25 grandes açudes/Vão melhorar todos os lados.”⁵⁹⁹

A série de xilogravuras presentes no miolo do folheto *Riqueza de sertanejo é chão molhado* era uma mistura de letras e imagens. Elas pretendiam contar a história do Projeto Asa Branca em detrimento dos versos de Borges. Ele usou o recurso da intertextualidade para compor quadros representativos para as mensagens que pretendia transmitir. Nessas xilogravuras Borges ofereceu ao olhar dos expectadores um mundo em contraste. O presente era composto por famílias inteiras fugindo da seca em meio a sol escaldante e aos cactos espinhentos. “Tendo água o homem não se retira não” evocava uma condição histórica e uma esperança (Figura 29).⁶⁰⁰ O chamado antigo e permanente problema da seca no Nordeste⁶⁰¹ fazia-se presente e permitia a produção discursiva e imagética borgeana. Com apenas uma xilogravura, ele buscava separar o passado e o presente.

As xilogravuras restantes apontavam para o futuro. Eram essencialmente utópicas. O contraste entre o preto e o branco fazia referência ao verde das plantações e ao azul das águas represadas. As carcaças de animais mortos em meio aos cactos, tão comuns na imagem da seca, foram substituídas por animais gordos e saudáveis. Pássaros sobrevoando lagoas, flores e frutos completavam uma paisagem de fartura. Os dizeres “os lagos não são mais encantados e 25 açudes vão molhar o sertão”⁶⁰² pareciam confirmar em grandes letras-imagens que os expectadores podiam duvidar (Figura 30).

⁵⁹⁹ BORGES, [198-d], p. 11.

⁶⁰⁰ Ibid., p. 8.

⁶⁰¹ O tema da seca ou o discurso da seca, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, passou a ser articulado como argumento para que representantes políticos pudessem angariar recursos financeiros desde o ano de 1877. O tema da seca torna-se apelo, solução e detonador de “práticas políticas e econômicas”, que construídas com base nos paradigmas naturalistas (raça e meio) possibilitaram uma dada visibilidade e “dizibilidade” regional. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999.

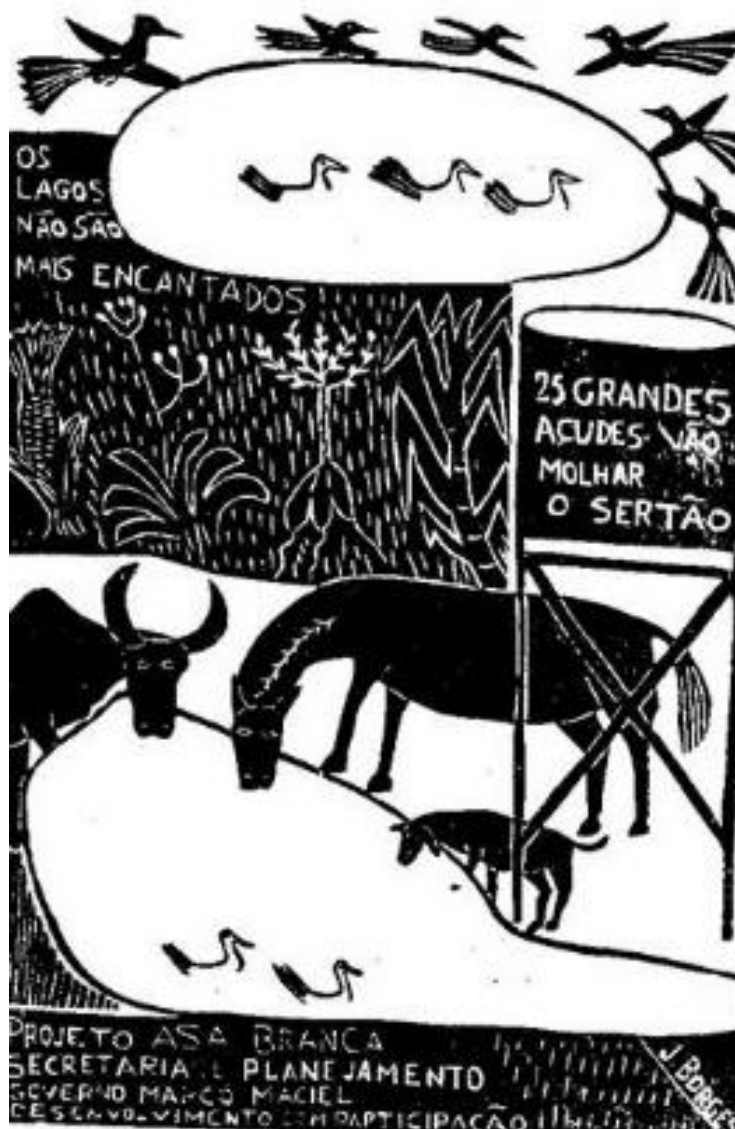
⁶⁰² BORGES, [198-d], p. 10.

Figura 29 – Tendo água o homem não se retira não



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Figura 30 – Os lagos não são mais encantados



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

O projeto de eletrificação entrou em cena para tornar possível o sistema de irrigação. Os fios da rede elétrica esticados entre postes cobriam vastas plantações. Jatos de água brilhantes e circulares transformavam a terra seca em terreno fértil e produtivo. O cenário visto era explicado com frases como “eletrificadas mais de 3 mil propriedades e a irrigação espalha o verde” (Figura 31).⁶⁰³

⁶⁰³ BORGES, [198-d], p. 12.

Figura 31 – A irrigação espalha o verde



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Para a conclusão, Borges elaborou duas composições. Posicionadas no sentido vertical, elas davam a impressão de um quadro de amplas dimensões. O desenho foi cortado ao meio por duas faixas brancas; a primeira representando uma estrada comprida, larga e movimentada (Figura 32), e a segunda um rio comprido, largo e atravessado de pontes (Figura 33). Às margens da estrada e do rio, via-se diversificada produção agrícola. Os dizeres “nem toda água é corrente”⁶⁰⁴ era uma referência à construção de represa, que transformava a seca em “fantasma dos tempo idos” e alimentava a esperanças de “bons tempos”.⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ BORGES, [198-d], p.. 16.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 11.

Figura 32 – Mil quilômetro de estrada no Agreste e Sertão



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

Figura 33 – Nem toda água é corrente



Fonte: CNFCP/Cordelteca.

No entrecruzamento de letras e imagens, Borges ofereceu à sua clientela modos de escrever e modos de ver. Ainda que se reconheça que a linguagem dos textos folhetinescos estabelece múltiplas relações com as práticas da oralidade, não se pode negar que folheto é um objeto, um impresso que se tornou possível em nossa cultura escrita em virtude das técnicas de impressão, de tecnologias específicas do conhecimento da cultura escrita construída por Borges em sua trajetória profissional. O foco deste capítulo foi o modo de compor borgeano, que envolveu operações distintas entre o trabalho da escrita, fabricação do livro e o texto impresso, que se oferecia à leitura na materialidade do folheto.

No processo de aquisição de sentidos, ousamos estabelecer algumas conclusões acerca da produção de Borges que evidenciam marcas de sua arte de fazer: o estabelecimento de uma trajetória que abarcava o texto e sua estrutura narrativa, o objeto e seu suporte, o leitor e as práticas de consumo e apropriação; a construção de um procedimento editorial de significados materiais e comerciais distintos; a compreensão de que o tema direciona a narrativa envolvendo o assunto e suas relações com o mundo social compartilhado; a estrutura dos versos, episódios e o número de páginas estavam ligados ao tempo de produção, às formas de leitura e aos custos materiais. Por fim, as imagens usadas na capa funcionavam como elemento de integração da palavra com a imagem no texto.

CAPÍTULO 4

HISTÓRIAS DESENHADAS

A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença.

(Georges Didi-Huberman)⁶⁰⁶

4.1 “O movimento das gravuras”

No capítulo anterior, abordamos a produção xilográfica borgeana vinculada ao folheto como suporte de circulação. Neste capítulo, tratamos a xilogravura⁶⁰⁷ como objeto iconográfico despregado da capa do folheto, como objeto autônomo em relação ao ritual de leitura e como objeto investido de maiores possibilidades de exposição. Nesse processo, pouco a pouco, a composição de histórias rimadas deu espaço à criação de histórias desenhadas. Borges, antes autor, passou a ser identificado por meio de novo estatuto: gravador ou xilogravador.

Procuramos, portanto, compreender como ocorreu essa virada profissional, denominada pelo próprio Borges como “movimento das gravuras”.⁶⁰⁸ Já sabemos que ele ingressou no ramo da ilustração quando se tornou imperioso amortecer os custos da produção dos seus folhetos e, desde então, passou a produzir xilogravuras. A fama de xilogravador espalhou-se primeiro entre os poetas, seus pares, companheiros no trabalho de ler e vender folhetos nas feiras e mercados.

À época, a técnica da xilogravura não era amplamente aceita como ilustração de capa de folheto. Na maioria, autores e leitores cultivava certo fascínio pelas imagens da indústria cinematográfica, amplamente usadas nesse tipo de impresso. Os clichês descartados pelas gráficas de jornais eram reutilizados pelos poetas como meio mais econômico na ilustração da capa de seus livretos. Como qualquer impresso, os folhetos foram ilustrados conforme os recursos técnicos disponíveis, assim, técnicas como ornamentos tipográficos, desenhos,

⁶⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61.

⁶⁰⁷ No âmbito da história da reprodução técnica da obra de arte, a xilogravura, segundo Walter Benjamin, corresponde à primeira reprodução técnica do desenho. Consiste na arte de transformar a superfície da madeira, por meio de cortes e escavações, em objeto condutor da imagem. A madeira gravada é denominada matriz. O papel, suporte de reprodução, mediante uma operação de transferência mediada pelo uso da tinta, permite a emergência da imagem (pode ser reproduzida certo número de vezes), que é chamada de estampa. Para uma leitura sobre os termos técnicos relacionados com a arte da xilogravura, apesar de uma abordagem dicotômica entre gravura erudita e popular, cf. FERREIRA, 1994.

⁶⁰⁸ BORGES, 2012, p. 36.

cartões-postais e fotografias foram utilizadas de modo simultâneo ou em separado. Houve períodos em que as fotografias reinaram absolutas nos impressos produzidos em centro urbanos como Recife. Quando a xilogravura passou a ser usada por autores a exemplo de Borges, Costa Leite, Dila e Olegário Fernandes, o público estava acostumado aos retratos decalcados dos cartazes de cinema. Segundo Liêdo Maranhão de Souza, em *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*:

[...] apesar de parecer muito antiga e preferida dos poetas, para ilustrar as capas de folhetos, a xilogravura ou gravura de madeira, hoje muito ‘badalada’ pelo público e por um comércio sofisticado de arte, nunca teve na realidade em todo período de sua história, o prestígio e a popularidade das chamadas gravuras de zinco, com desenhos rabiscados a lápis, de artistas populares, cartões postais de amor, e fotografias de artistas de cinema.⁶⁰⁹

O pesquisador pretendia informar que a xilogravura era uma entre as diversas técnicas usadas na ilustração de folhetos. Para ele, galeristas e *marchands* significavam as xilogravuras como ilustração esteticamente rústica, artesanal e associada aos folhetos desde o aparecimento dos primeiros exemplares. O modo de ilustração dos folhetos dependia de fatores diversos que abarcavam a preferência do autor, a expectativa dos leitores e os recursos materiais disponíveis. Segundo Liêdo Maranhão, os poetas costumavam comprar clichês que haviam sido usados como “reclame de filme” nos jornais impressos; eram João José da Silva e José Soares,⁶¹⁰ pois estavam estabelecidos em Recife, onde os clichês de zinco podiam ser adquiridos com facilidade; no entanto, para os poetas de outras cidades, dentre eles, Borges, Olegário e Dila, o modo mais prático e econômico era a xilogravura.⁶¹¹

Foi na década de 1970 que a xilogravura passou a ser significada como inseparável em relação ao folheto. Os grupos interessados na comercialização e divulgação das xilogravuras buscaram produzir a crença de que a rusticidade dos traços xilográficos distinguia e expressava o Nordeste melhor do que qualquer outra forma de ilustração.

⁶⁰⁹ SOUZA, 1981, p. 15.

⁶¹⁰ João José da Silva nasceu em 1922, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Estabeleceu-se como produtor de folhetos em Recife, onde residiu durante a maior parte de sua vida. Faleceu em 1997. José Soares nasceu em janeiro de 1914, próximo a Campina Grande, Paraíba. Faleceu em Recife em 1981. No campo da produção de folhetos, especializou-se na criação de histórias retiradas dos repertórios de notícias jornalísticas. Era considerado poeta-repórter. SOARES, José. *José Soares*. Introdução e seleção de Mark Dinneen. São Paulo: Hedra, 2007.

⁶¹¹ Pesquisadores como Liêdo Maranhão de Souza e Jeová Franklin consideram que os poetas estabelecidos em regiões distantes dos grandes centros urbanos, como o Agreste em Pernambuco e o Cariri no Ceará, foram obrigados a um “reclame tecnológico”, pois nessas regiões não havia produção de clichês metálicos. Nesse sentido, a produção de matrizes xilográficas significou um retorno a práticas obsoletas de impressão. FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007; e SOUZA, 1981.

Essa leitura tornou-se lugar-comum, assim, consideramos importante compreender como as xilogravuras de Borges foram olhadas e significadas. No diálogo com os primeiros clientes, ele percebeu que suas criações podiam ocupar outros espaços, então transformou o suporte e a apresentação de sua arte. Segundo Liêdo Maranhão,⁶¹² Borges emergiu como xilogravador, no “período áureo do modismo, descaracterizador dos folhetinhos e delirante para os turistas”, e sua produção em dimensões, suporte e possibilidades de uso diferentes da capa de folhetos havia contribuído para quebrar a unidade narrativa entre o folheto e a xilogravura. Nesse sentido, Borges foi considerado ingênuo, pois estava sendo levado pelas regras instauradas por galerias de arte responsáveis por “um comércio sofisticado”.⁶¹³ No entanto, duas décadas após, ele passou a ser identificado como “um dos artistas mais talentosos da xilogravura no país”.⁶¹⁴ Perguntamos: O que aconteceu nesse intervalo de tempo que modificou o estatuto do artista Borges?

O relato autobiográfico de Borges acerca da própria produção indicou-nos surpreendentes caminhos; correlacionados com textos jornalísticos e outras publicações, ofereceu-nos indícios sobre os modos de circulação e recepção de sua obra e da relação com a cultura gráfica⁶¹⁵ e a cultura visual na década de 1970. Quando concebe suas criações, Borges não costuma fazer rascunhos sobre o tema que pretende abordar. Ele desenha à mão livre, com lápis grafite direto na superfície da madeira. Raramente faz retoques. Quando considera necessário, usa caneta hidrográfica nos desenhos já impressos. Borges gosta de aproveitar cada pedacinho da madeira para evitar desperdícios; seus desenhos abarcam todo o espaço disponível, geralmente o título antecede o desenho. Suas xilogravuras apresentam duas áreas: a barra⁶¹⁶ e o desenho ou composição.⁶¹⁷

O primeiro gesto de Borges, ao desenhar, é reservado à barra – área de aproximadamente 3 cm na base da cena –, inicialmente destinada ao título da obra e ao nome do artista, mas também evoca a imagem desejada pelo autor após o processo de impressão; nela, as letras são inscritas ao contrário (espelhadas) para que possam ser lidas na ordem

⁶¹² SOUZA, 1981, p. 76.

⁶¹³ Ibid., p. 15.

⁶¹⁴ O REI da xilogravura faz cordel resistir. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2002. p. 2.

⁶¹⁵ Usada aqui a noção cultura gráfica em consonância com Roger Chartier, quando chama a atenção para as diferentes formas de escrita e a pluralidade de usos dos impressos, uma vez que [...] “o processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro”. CHARTIER, 2007a, p. 13.

⁶¹⁶ José Costa Leite e Dila, artistas contemporâneos de Borges, não costumam usar o recurso da barra.

⁶¹⁷ Composição em consonância com a noção criação poética, que, segundo Chartier, “implica um trabalho de rememoração, permitindo a busca da matéria [res] e sua formatação (collectio) em nova composição”. A composição borgeana toma a madeira como suporte privilegiado, onde ele inscreve sem tinta nem papel. CHARTIER, 2007a, p. 33.

correta, quando o desenho for impresso. Sendo assim, a barra fixa e orienta a posição vertical ou horizontal da composição, e a disposição dos desenhos define os elementos à esquerda e à direita no impresso. Em síntese, astuciosamente, a barra demonstra e defende uma autoria, e a composição corresponde à disposição dos desenhos na madeira, com a intenção de suscitar uma narrativa.

Eram duas as condições de comercialização que delinearam o tema da composição borgeana: (i) criação por encomenda, que abarca uma grande variedade de suportes: capa de discos, livros, convites, rótulos, cartazes, folders, folhetos, relatórios institucionais, campanhas publicitárias, etc.; (ii) criação livre direcionada à clientela do mercado de arte em geral. Nesse caso, Borges escolhia os temas em consonância com diversas circunstâncias: suas escolhas e os recursos disponibilizados socialmente. Para cumprir sua tarefa, ele manejava os materiais e os recursos culturais de seu tempo. Operava com um quadro de intenções humanas.⁶¹⁸ Caso o tema demandasse uma procura, ele poderia desenvolver variações temáticas. Personagens como Padre Cícero, Lampião e o Diabo emergem na obra de Borges em diversas circunstâncias.

Os espaços e suportes de circulação das xilogravuras borgeanas, do período em estudo, emitem sinais acerca da rede de relação social estabelecida pelo artista. Compreendemos que as xilogravuras borgeanas testemunham uma relação social.⁶¹⁹ Os personagens dessa relação eram o artista, criador das composições xilográficas, e seus clientes. A clientela de Borges era composta por dois tipos de compradores: o que fazia encomenda de matrizes e estampas, e os que compravam eventualmente. O primeiro tipo de cliente encomendava temas específicos, fornecia material, antecipava parte do pagamento, revendia os produtos adquiridos e mantinha relações comerciais com galerias de arte estabelecidas no Brasil e fora do país. O segundo tipo de cliente escolhia estampas disponíveis no mostruário do artista, comprava pequenas quantidades, geralmente para uso pessoal ou com a intenção de presentear amigos e parentes. O destino dessas matrizes e estampas era compor acervos comerciais ou ornamentar paredes de escritórios e residências.⁶²⁰

⁶¹⁸ Os personagens da obra de Borges foram classificados, pelo pesquisador Antônio Augusto Arantes Neto, em três eixos temáticos: (i) personagens fantásticos; (ii) personagens de folhetos de cordel; (iii) personagens emblemáticos da cultura nordestina. ARANTES, 2008.

⁶¹⁹ Para uma leitura sobre como as obras artísticas testemunham as relações sociais, cf. BAXANDALL, 1991.

⁶²⁰ A pesquisadora Candace Slater dedicou um capítulo de seu livro ao poeta e ao público consumidor. Ela classificou a clientela de folhetos como “urbana” e “rural”. O público rural ou tradicional estava circunscrito aos mercados e feiras rurais e o público urbano era composto por estudantes e turistas, em suas palavras “uma plateia mais requintada”. Segundo a autora, Borges, Dila e Costa Leite figuravam entre os autores mais empreendedores, pois suplementavam “seus rendimentos graças ao desenho de chapas xilográficas” e tinham suas obras “nas salas-de-estar de brasileiros abastados, assim como em museus estrangeiros”. SLATER, 1984, p. 60.

O produto final era resultado da habilidade do artista e da expectativa ou exigência do cliente. Contudo, essa relação artista-cliente não era novidade para Borges, pois a xilogravura para capa de folheto era criada em condições semelhantes; conforme o relato de Borges,⁶²¹ cada poeta “mandava fazer uma gravura diferente, de acordo com o cordel que ele escreveu”. Nesse sentido, a xilogravura era resultado de acordos entre o artista e sua clientela, e as convenções comerciais, religiosas, sociais, políticas e estéticas partilhadas por ambos.

Borges pertencia a uma geração de poetas que precisou lidar com mudanças no âmbito da *arte de fazer*, pois o alto custo da produção, assim como o declínio da venda de folhetos, fundamentavam lamúrias e profecias. Poetas e intelectuais propagavam o completo desaparecimento dos folhetos, poetas, cantadores, folheteiro e xilogravadores. Sob os auspícios dessa ameaça, Borges investiu em nova profissão e buscou nova clientela, quando contou que recebeu apoio e incentivo de pessoas ligadas ao campo das artes, que ele conheceu em suas andanças por Recife. Conforme o relato abaixo, Marquetti, Suassuna e Ranulpho significaram os trabalhos como objeto autônomo:

Comecei a fazer gravuras maiores a pedido de Ivan Marquetti, porque eu só fazia do tamanho da capa de cordel, tanto para mim quanto para os outros cordelistas. [...] Foi por intermédio de Ivan que eu passei a fazer maior. Fui fazendo maior e depois Ranulpho me convidou para trabalhar na Galeria, eu fazendo todas deste tamanho, assim pequenas [10x15 cm]. Ivan Marquetti foi uma pessoa que me divulgou em primeira mão. [...] Realmente, foi ele que me levou para Ariano Suassuna. E Ariano, me deu o nome de melhor gravador popular do Nordeste. O povo acreditou, e eu cresci.⁶²²

Segundo Borges, a relação estabelecida com Marquetti, Suassuna e Ranulpho possibilitou a construção de seu nome artístico e de sua fama. Entre 1973 e 1975, ele trabalhou como artista exclusivo da Galeria Ranulpho.⁶²³ Nesse período, a circulação de suas xilogravuras ligava-se, principalmente, aos eventos promovidos pela galeria. Como se fazia essa relação de exclusividade? Ao fim de cada mês, o artista fornecia aproximadamente quatro matrizes gravadas “em madeira branca”,⁶²⁴ que não havia sido entintada, nem impressa, e a galeria reproduzia e definia as formas de apresentação e os modos de comercialização. Borges recebia mil cruzeiros por mês, e em troca fornecia xilogravuras para

⁶²¹ BORGES, 2012, p. 6.

⁶²² Ibid., p. 17.

⁶²³ Galerias de arte de propriedade do *marchand* Carlos Ranulpho. Na década de 1970, funcionou na loja 7 do Hotel Miramar, na Rua dos Navegantes, n.º 1.853, no bairro de Boa Viagem. Em 1977, uma filial da galeria foi inaugurada em São Paulo na Rua Peixoto Gomide, n.º 1.740. Atualmente, a Galeria Ranulpho encontra-se na Rua do Bom Jesus, n.º 125, bairro do Recife.

⁶²⁴ MARCHAND só quer mesmo ganhar. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 8, 17 fev. 1995. p. 2.

compor o acervo da Galeria. Os tempos eram de aperto, e não deve ter sido tranquilo para Borges, pai de muitos filhos, administrar essa quantia mensalmente. No entanto, esse regime de exclusividade concedia certa mobilidade ao artista e permitia que ele realizasse outros trabalhos. Anos depois, em entrevista, avaliou que o montante não era suficiente, pois precisava “ir toda semana pra feira para inteirar”.⁶²⁵

No trânsito entre galerias de arte e feiras ao ar livre, Borges complementava a renda familiar. Talvez a singularidade de sua trajetória artística esteja ancorada na forma inovadora como investiu na construção do seu lugar, no mercado e nos espaços de visibilidade. Ele relatou que o mais difícil em sua carreira foi “arranjar o nome”,⁶²⁶ porque a “arte é fácil de aprender, num instante se aprende”, mas “conseguir atrair o povo para comprar o trabalho é onde está a força da arte”. O maior desafio de Borges foi estabelecer-se no meio artístico e conquistar clientes. No primeiro momento, ele vislumbrou possibilidades de aprendizado e reuniu condições materiais para o desenvolvimento de suas atividades artísticas. Construiu formas de visibilidade.

Nesse período Borges constituiu relações pessoais, artísticas e comerciais entre vários espaços institucionais. Ele contou que toda semana viajava de Bezerros para Recife. O Mercado de São José era o destino. Lá, ele adquiria folhetos e estabelecia contato com os frequentadores do local. Um dos frequentadores era Liêdo Maranhão, pesquisador e colecionador de folhetos. Exercia a profissão de dentista e o papel de intelectual interessado na chamada arte popular. Era uma espécie de *flâneur* do bairro de São José, onde fica o mercado de mesmo nome.

O Mercado de São José, também, era destino certo de intelectuais e turistas, interessados em arte, de diversas partes do mundo. Em Recife, eles contavam com o apoio de Liêdo Maranhão para pesquisar ou simplesmente passear pelo Mercado de São José. Por intermédio dele, Borges constituiu amizade com pesquisadores, jornalistas e cineastas. Candace Slater, Antônio Augusto Arantes e Tânia Quaresma aparecem com mais frequência nos registros de Borges, mas nos relatos o encontro com Ariano Suassuna ganhou centralidade e surge em diversos momentos.

O mediador dessa negociação inaugural teria sido o poeta Olegário Fernandes; entusiasmado com o trabalho do amigo, ele se comprometera em fazer propaganda. Construiu a ponte entre Borges e Ivan Marquetti,⁶²⁷ mas quem acompanhou Borges ao diretor do

⁶²⁵ MARCHAND..., 1995, p. 2.

⁶²⁶ BORGES, 2012, p. 2.

⁶²⁷ Os relatos de Borges levam a considerar que Marquetti talvez tenha sido a pessoa responsável por apresentar Borges ao galerista Ranulpho.

Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco foi Liêdo Maranhão. Leia-se o depoimento de Borges sobre o encontro:

Sim! meu encontro com Ariano. Ivan levou minhas gravuras e mostrou para ele. Aí, ele disse: ‘Menino, que trabalho tão lindo! Aonde mora essa fera?’ Aí, Ivan disse: ‘mora aí em Bezerros dá 100 quilômetros para lá’. E ele disse: ‘Olhe, Ivan, isso é uma vergonha pra gente. Você vem do Rio de Janeiro e descobre valores tão perto da cidade, aqui. E a gente nunca descobre’. Ele disse: ‘olhe, eu não estou recebendo ninguém.’ Porque foi em 1970. Era plena ditadura, na época horrível, e ele como tem família política, vivia no meio político, essa coisa toda, ele tinha medo de ser considerado subversivo. Então, ele não atendia jornalista, estudante, professor, nada. Ele não atendia ninguém. Ele passou uns cinco anos sem atender ninguém. Ele disse: ‘Olhe, não estou atendendo ninguém, mas quero conhecer essa pessoa. Aí me levaram lá. Quem me levou foi Liêdo Maranhão. Ele me divulgou através da Rede Globo Nordeste, me divulgou através do Jornal do Commercio, Diário de Pernambuco, O Globo e o Estado de São Paulo. Chamou os jornalistas todinhos. Eles foram para lá e fizeram uma entrevista coletiva comigo. Então saiu na imprensa e saiu na televisão na mesma semana. No sábado... isto foi no dia de terça-feira, no sábado já comecei a receber visita lá em casa. Eu morava aí na Rua da Pedra, até hoje não parou mais.’⁶²⁸

Considerando os jornais pesquisados, não foi encontrada indicação da ocorrência dessa entrevista coletiva citada por Borges, mas é possível que esse encontro tenha sido em 1971 quando Suassuna celebrava o lançamento do *Romance d’a pedra do reino*. Em seu relato, Borges se identificou como “fera”, adjetivo usado para expressar algo que se aproxima da genialidade; sendo assim, ao olhar para seu trabalho, Suassuna teria resolvido recebê-lo, mesmo que as circunstâncias políticas não fossem favoráveis aos encontros, mas a qualidade das gravuras contribuíra para que o encontro se tornasse uma espécie de exceção e um acontecimento capaz de mobilizar o registro dos principais meios de comunicação instalados em Recife.

O livro de Suassuna e as gravuras de Borges estiveram na pauta da conversação estabelecida pelos dois. O romancista e o xilogravador encontraram correspondências temáticas em seus trabalhos. Segundo Borges, essas correspondências eram obra do acaso. O processo de criação de Borges e de Suassuna estava conectado com os parâmetros iconográficos e o estilo visual da época.⁶²⁹ Sabe-se que a identificação estética estabelece relação com as múltiplas formas de recepção e apropriação das obras artísticas. Como toda produção estética, a obra de Borges, emergia atravessada por interesses políticos, comunicacionais e exponenciais. Leiamos o relato de Borges de parte da sua conversa com Suassuna:

⁶²⁸ BORGES, 2012, p. 18-19.

⁶²⁹ BAXANDALL, 1991.

No livro dele a Pedra do Reino tem uma paisagem lá que retrata... Eu fiz um trabalho *O Caçador de Onça*. Tinha duas pedras, um caçador com a espingarda, um cachorro e um pé de árvore. Aí aparenta muito, parece muito a paisagem. Aí ele me perguntou: ‘você já leu o livro a Pedra do Reino?’ Eu disse: não!’ ‘Mas conhece o livro?’ Eu disse: ‘não, nunca vi.’ Não sabia nem que existia. Disse, porque era isso mesmo. ‘Não eu não conheço. Tem esse livro?’ Ele disse: ‘tem.’ ‘Você sabe quem escreveu?’ Eu disse: ‘pior, se eu não sabia nem que existia o livro, avalie saber quem escreveu?’ Ele disse: o livro é esse aqui!’ É um livro alto assim... ‘O livro é esse e fui eu que escrevi. Eu pergunto assim porque tem uma paisagem aqui que parece muito com essa gravura sua.’ Eu disse: ‘é uma coincidência.’ Aí ele abriu o livro. Realmente de longe parece porque tem as pedras. Ele gostou muito dessa gravura. Aí ele pegou essa gravura e ilustrou. Tinha um jornal chamado *Jornal da Semana* de Recife. Ele ilustrou por dois ou três anos, mandou colocar nesse jornal. Ele me divulgou muito no início.⁶³⁰

Nessa relação, Suassuna encontrou motivos para justificar a legitimidade de suas preferências estéticas. Em dezembro de 1972, o semanário recifense *Jornal da Semana*⁶³¹ passou a publicar a coluna *Almanaque Armorial do Nordeste* escrita por Suassuna. Essa coluna ocupava uma página inteira e era encabeçada por uma explicação, no mínimo, curiosa: “Contendo idéias, enigmas, informações, comentários e a narração de casos acontecidos ou inventados, contados em prosa e em verso num Livro Negro do Cotidiano pelo Bacharel em Filosofia e Licenciado em Artes ARIANO SUASSUNA.” Para compor o cabeçalho da página, Suassuna escolheu uma reprodução da gravura de Borges *Caçador de onça*.⁶³² Não se tem informação quanto às formas de circulação do semanário. No entanto, é possível, que a coluna *Almanaque Armorial do Nordeste* tenha circulado amplamente nos meios artísticos e intelectuais da capital pernambucana. Borges guarda entre seus recortes de jornais uma cópia da edição que circulou entre 7 e 13 de janeiro de 1973, na qual constam a habitual xilogravura do cabeçalho e *A farinhada*, outra gravura de sua autoria.

Reproduzimos, a seguir, o primeiro número da coluna de Suassuna, que, em sua fase inaugural, destacou a xilogravura de Borges (Figura 34). Os números posteriores apresentaram a gravura de Borges em tamanho reduzido, no canto esquerdo da página. A composição xilográfica mostra-se, em um primeiro momento, extremamente simples. O desenho “cortado” na madeira combina figuras e inscrições. O artista pretendia deixar muito claro o que significavam as duas manchas pretas que ladeavam a cena da onça encurralada. Eram pedras. Para que não fossem confundidas com arbustos ou pequenas moitas, Borges recorreu ao recurso da inscrição. Significou por meio da escritura a representação das pedras.

⁶³⁰ BORGES, 2012, p. 20.

⁶³¹ Agradecemos ao Professor Doutor Carlos Newton Júnior ter permitido acesso a cópias digitalizadas de uma pasta pertencente ao acervo de Ariano Suassuna com recortes da coluna *Almanaque Armorial do Nordeste*.

⁶³² A gravura *Caçador de onça* foi publicada como cabeçalho da coluna *Almanaque Armorial do Nordeste* entre dezembro de 1972 e junho de 1974. O título indica mais uma série do que uma única composição. Circularam, no mesmo período, composições distintas para o mesmo título, por exemplo, a gravura publicada no álbum J. Borges: 10 gravuras (1973) partilha o mesmo título, mas a composição evocava outra cena.

Figura 34 – Jornal da Semana, ano 1, n. 1, 1972



Fonte: Professor Carlos Newton Júnior.

Quanto aos restantes elementos, o espectador não teria motivos para interpretar de modo diverso; era caçador, onça, árvore, espingarda, cachorro, e diante dos olhos de Suassuna, a gravura evocava *A terceira caçada aventureira*.⁶³³ O que fora nomeado pedra pelo xilogravador era, para o escritor, *As pedras do reino*. O universo narrativo dos folhetos era objeto partilhado tanto por Borges quanto por Suassuna.

Nos dois primeiros números de seu almanaque, Suassuna não fez nenhuma referência à xilogravura *O caçador de onça* que havia escolhido como marca de suas crônicas, pois ele se concentrou em explicar como compreendia a si mesmo e ao seu almanaque. Identificou-se como frade, cangaceiro, professor, palhaço e cantador. Explicou que se lançara na empreitada dessa escrita como quem frequentava o palco, a tribuna, o púlpito e a arena de circo. Os textos eram compostos por histórias, casos, opiniões políticas, estéticas e literárias. Era uma conversa em voz alta, proferida pelo autor, “de acordo com as venetas e possibilidades do momento”. O modo de Suassuna escrever sobre Borges indica que o artista não era desconhecido dos possíveis leitores da picaresca coluna.

Na terceira edição de seu “Almanaque Particular”, Suassuna escreveu sobre o orgulho que sentia ao constatar que seu romance havia inspirado “a criação de inúmeros quadros, talhas e desenhos feitos por artistas do Nordeste”.⁶³⁴ Sobre a participação de Borges nesse processo criativo, Suassuna escreveu o relato que segue:

J. Borges, o caçador de onça

Finalmente outra coisa me deixa profundamente orgulhoso, é notar a identificação do meu trabalho de escritor e mesmo de minha pessoa com os cantadores, folhetistas e gravadores-em-madeira do Romanceiro Popular do Nordeste. [...] Ora, quem leu A PEDRA DO REINO, há de se lembrar de que foi perto dos dois rochedos paralelos que dão nome ao romance que Quaderna matou, sem querer, uma onça que ele acertou sem ver, tendo errado o tiro no preá que vê. Por outro lado, diz-se lá, no meu romance, claramente, que uma das duas pedras é mais baixa e mais larga do que a outra. Foi por isso que escolhi como ‘ferro’ deste meu almanaque, a gravura de J. Borges CAÇADOR DE ONÇA. Penso em alterná-la, depois com outra que representa uma CAVALHADA, porque, nesta, o Cavaleiro vai com uma lança curta que parece uma pena de aço antiga, daquelas que se usavam encravadas numa caneta de madeira: dessa forma, o Cavaleiro bem pode ser identificado com o próprio Quaderna Cavaleiro do Reino do Pensamento e da Poesia. E ambas as gravuras

⁶³³ O episódio contado por Suassuna em seu *Romance d’a pedra do reino* narra a aventureira caçada do protagonista Quaderna. Nas proximidades da Pedra do Reino, Quaderna visualiza um preá. Por considerar o animal caça insignificante, atira sem entusiasmo. Não acerta o tiro. O preá foge, mas o caçador escuta um barulho esquisito nas moitas próximas. Descobre que matara uma onça. O acaso fizera dele “caçador dos bons, dos grandes, dos que matam onça”. SUASSUNA, Ariano. *O romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007. p. 145.

⁶³⁴ SUASSUNA, Ariano. Um pouco de vanglória e de farofa. A grande Janice Japiassu. De reis e muitos reinados. Desenhos de Francisco de Assis Vasconcelos. Um pré-rafaelita sertanejo. Lampião e Dom Pedro Diniz Quaderna. Rifle de ouro e governador do sertão. *J. Borges, o caçador de onça*. *Jornal da Semana*, Recife, ano 1, n. 3, 31 dez. 1972-6 jan. 1973. [1972-1973].

identificam-se, assim, com o meu mundo estranho e doido de Poeta, fazem ao mesmo tempo de J. BORGES aquilo que eu já disse uma vez: o maior gravador nordestino depois de GILVAN SAMICO, que é o maior do Brasil.⁶³⁵

Os relatos de Borges e Suassuna, acerca da correspondência literária e imagética na obra de ambos, indica que os temas ditos “armoriais” estiveram presentes na produção borgeana. O trabalho de Borges circulou entre as mais de 700 páginas do *Romance d’a pedra do reino*.⁶³⁶ Talvez por acaso. Trata-se da capa do folheto *A Princesa Fátima e o prinspe Hedemon* escrito pelo poeta Heleno Francisco Torres. Os elementos da capa como autoria e título são partes da composição xilográfica, pois como peça única, facilitava o processo de impressão em máquina manual. Na barra consta a assinatura de J. Borges e H. Torres.

Não é comum, mas figurava como uma forma de reafirmação da autoria do texto. O desenho representa um casal. Os traços xilográficos sugerem um trabalho de iniciante que se evidencia na forma e proporção corporal. Suassuna⁶³⁷ usou a ilustração para justificar sua preferência pela grafia e pronúncia da palavra “prinspe” em vez de príncipe (Figura 35). Essa capa figura como uma amostra disponível em arquivos dos desenhos criados por Borges na década de 1960, quando suas xilogravuras tinham como destino ilustrar capa de folhetos.

Notamos que a composição mostra-se harmoniosa na mistura de letras e desenhos. Os elementos de identificação de autoria como autor e título foram talhados na madeira. Na condição de ilustrador e editor, Borges fez imprimir o nome do autor na barra. Interpretamos como um gesto de iniciante, pois a barra passou a ser usada, posteriormente por ele, como espaço exclusivo de autoria. O espaço ocupado pelos personagens mostra-se simétrico, no entanto, as linhas retas e o contorno dos corpos aparecem irregulares.

⁶³⁵ SUASSUNA, 1972-1973.

⁶³⁶ SUASSUNA, Ariano. *O romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

⁶³⁷ SUASSUNA, 2007, p. 369.

Figura 35 – A princesa Fátima e o príncipe Hedemon



Fonte: SUASSUNA, 2007, p. 369.

Mesmo que Borges não tenha sido considerado um artista armorial, nem se tenha identificado como tal, podemos afirmar que parte de sua obra, datada da primeira metade da década de 1970, emitia signos armoriais – na concepção de cultura armorial, o tradicional, o popular, o clássico, o barroco, o trágico e o cômico misturavam-se para resultar nos traços distintivos do povo brasileiro. Essa mistura formava o que Suassuna chamou de *ser castanho* e simbolizava o *Povo Brasileiro*, descendente da *Onça Castanha*.⁶³⁸ Portanto, essa referência

⁶³⁸ Suassuna significou a presença da onça em sua poesia como “símbolo do Povo Brasileiro a Onça Castanha ou Parda, também chamada no Sertão de Suçuarana. Sendo a Suçuarana de cor castanha, para mim é uma descendente direta mestiça e completa da Onça Vermelha – na qual simbolizei os índios –, da Onça Tigre, de cor negra – na qual figurei a grande Raça Negra – e da Onça Malhada – que sendo fulva com malhas pretas, bem pode simbolizar os Portugueses e Espanhóis, tocados pelo nobre sangue semita – Judeu ou Árabe.” SUASSUNA apud NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado*: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002. p. 105.

estética encontrava-se presente na produção de Borges, porque fazia parte das expectativas compartilhadas pelo artista e seu público. O tema caçador de onça também esteve presente em outras gravuras de Borges,⁶³⁹ uma delas gozou de ampla circulação na década de 1970. Trata-se de *O peia onça*. Nela estavam os mesmos elementos: onça, caçador, árvore, pedra, cachorro. O desenho foi escolhido para representar Roque Santeiro,⁶⁴⁰ personagem criado pelo teatrólogo Dias Gomes, que transitou do teatro para a televisão. Portanto, essa referência estética encontrava-se na produção de Borges, porque fazia parte das expectativas compartilhadas pelo artista e seu público.

Nesse sentido, Borges procurava relacionar sua produção artística com os temas estéticos do tempo presente. Enquanto trabalhou como artista exclusivo da Galeria Ranulpho, negociou temas e formas de apresentação de sua arte.⁶⁴¹ Contou com a experiência do galerista para gravar cenas que podiam ser facilmente reconhecidas pelos compradores do Brasil e do exterior, como imagens do Nordeste. No começo, o contato direto com os compradores de sua arte era possível apenas nos eventos realizados pela Galeria. Ranulpho era a pessoa responsável pela divulgação e negociação das obras de Borges.

No relato de Borges, o encontro com Suassuna também teria proporcionado seu contato direto com os compradores de xilogravuras, pois, aos sábados, ao invés de ir à feira, passou a receber turistas e intelectuais em sua residência (Bezerros). Essa procura pelo artista teria começado imediatamente, e nas palavras do artista: “até hoje não parou mais.”⁶⁴²

Nesse processo, as xilogravuras borgeanas entraram no circuito das exposições nacionais e internacionais. A mediação entre o artista e as instituições promotoras realizou-se por meio do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, da

⁶³⁹ No acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular formado por 92 xilogravuras de Borges, constam três composições (*O tirador de lenha*, *O caçador* e *Briga da cabra com a onça*), em que o tema principal é o animal onça. O traço e a forma dos desenhos sugerem que foram produzidos no mesmo período que *O peia onça*. Para acesso a essas imagens, sugerimos consultar o site <www.cnfcp.gov.br>.

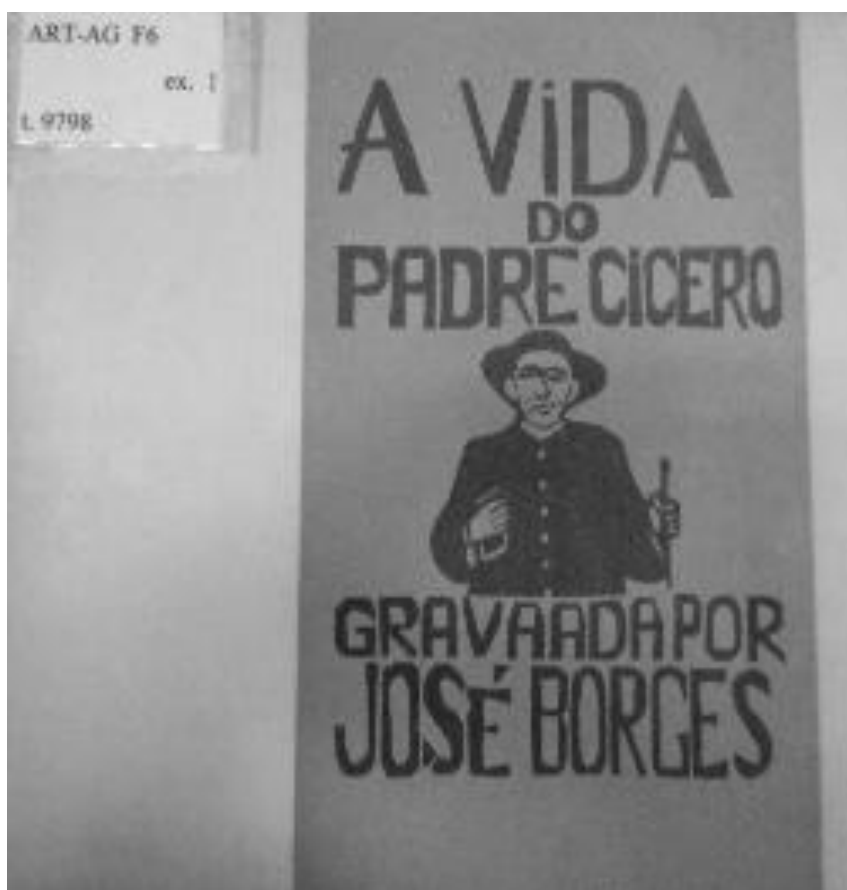
⁶⁴⁰ Roque Santeiro talvez tenha sido uma das novelas mais polêmicas da televisão brasileira. O texto é uma adaptação da peça *O berço do herói*, escrita por Dias Gomes em 1963, cuja encenação foi censurada em 1965. Em 1975, o autor adaptou o texto para a televisão e tentando driblar a censura, deu-lhe novo título: *Roque Santeiro ou A fabulosa história de Roque Santeiro e sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*, mas não surtiu efeito, pois a novela também foi proibida. Só em 1985, após nova adaptação textual, é que Roque Santeiro foi exibida pela Rede Globo de Televisão. Cf. GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *O berço do herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *Roque Santeiro ou o berço do herói*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *Roque Santeiro*. São Paulo: Globo, 2008.

⁶⁴¹ Em 2011, consultamos Carlos Ranulpho acerca da possibilidade de realizarmos uma entrevista sobre sua relação com Borges, no entanto, ele preferiu não falar sobre o assunto. Informou que arte erudita é central em seu trabalho como *marchand*, por isso não cultivou interesse pelo campo da arte popular. Para informações sobre o trabalho do *marchand*, consultar: www.ranulpho.com.br. Acesso em: 2 mar. 2013.

⁶⁴² BORGES, 2012.

Galeria Ranulpho, da Galeria Nega Fulô, e da Casa das Crianças de Olinda.⁶⁴³ Esses espaços e seus representantes, Ariano Suassuna, Carlos Ranulpho, Sílvia Coimbra e Giuseppe Baccaro, respectivamente, foram responsáveis pela circulação e exponibilidade da produção artística de Borges em Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília como em países da Europa e nos Estados Unidos. O momento foi marcado pela procura por objetos artísticos significados pelo conceito Nordeste. Esses espaços estabeleceram-se como especializados na divulgação ou comercialização da “arte popular nordestina” e foram responsáveis pela oferta de objetos como cerâmica figurativa, ex-votos, rendas e xilogravuras. Nesse “movimento das gravuras”, Borges começou publicando álbuns de xilogravuras. O primeiro, lançado em 1972, recebeu o título *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges* (Figura 36).⁶⁴⁴

Figura 36 – A vida do Padre Cícero gravada por José Borges



Fonte: BORGES, 1972.

⁶⁴³ Instituição fundada por Giuseppe Baccaro em 3 de março de 1971. Durante as décadas de 1970 e 1980, funcionou como instituição filantrópica e comercial. Destacavam-se dois propósitos: i) “dar assistência alimentar, sanitária e educativa a 500 crianças pobres dos bairros populares” [Olinda]; ii) “promover, também fora de Olinda ou do Brasil, artista de indiscutível validade estética, mesmo que suas obras sejam de difícil venda”. CASA DAS CRIANÇAS DE OLINDA. *Pinturas, desenhos, gravuras*: João Câmara. Guilherme de Faria e Gilvan Samico: catálogo. Olinda, PE, 1972.

⁶⁴⁴ BORGES, 1972.

O projeto gráfico realizou-se por um dos seus pares, no campo profissional, o gravador Gilvan Samico, classificado por Suassuna como o melhor gravador erudito. Na capa, as letras tomaram mais espaço que os desenhos. Na parte superior, o título, *A vida do Padre Cícero*, foi grafado em letras maiúsculas. No meio, no formato busto, aparece a figura do padre de chapéu e batina pretos. Na mão direita, um livro (Bíblia Sagrada) e na mão esquerda um bastão. Na parte inferior, mesmo sem o recurso da barra, Borges reservou para expor a autoria: *Gravada por José Borges*. A repetição da letra A na palavra “gravada” indica que ele não costumava realizar provas de seus trabalhos.

O processo de impressão realizou-se pela Tipografia Marista, em parceria com a Universidade Federal de Pernambuco. Os desenhos foram estampados em papel pardo, considerado no campo das artes como esteticamente rústico. As páginas do álbum mediam 17x16 cm, mas as estampas foram impressas no tamanho capa de cordel: 10x16 cm. Na capa, constaram o título e uma representação do Padre Cícero. O modo como o autor se identificou: José Borges sugere que o momento era de transição entre as práticas de criação poética e as práticas de criação iconográfica.

O álbum *A vida do Padre Cícero* foi composto por uma sequência narrativa de 18 xilogravuras. Elas ofereceram aos leitores-expectadores uma composição biográfica expressa visualmente.⁶⁴⁵ O autor representou cronologicamente como imaginava a história de vida de Padre Cícero.⁶⁴⁶ Como vendedor e editor de folhetos, teve acesso aos diversos títulos que circulavam sobre a vida e os “prodígios” do padre cearense.

Para criar essa narrativa visual, Borges misturou palavras e desenhos. Como homem acostumado às práticas escriturísticas, ainda sentia necessidade das palavras. Elas emitiam sugestões sobre a maneira como as estampas deviam ser olhadas. As palavras eram parte da composição. Haviam sido talhadas em letras maiúsculas, como título, na área superior do desenho. Na barra, a assinatura figurou solitária. O formato do álbum indica que os editores buscaram um padrão muito próximo da forma dos folhetos.

⁶⁴⁵ Os títulos atribuídos por Borges são: 1. Padre Cícero na escola; 2. Ordenação do Padre Cícero. 3. Chegada do Padre Cícero em Joazeiro. 4. Primeira missa do Padre Cícero. 5. Comunhão da Beata. 6. Padre Cícero aconselhando noivos. 7. Chegada de Lampião em Joazeiro (nessa há uma inversão, a barra foi localizada na parte superior e o título na base da xilogravura). 8. Confissão de Lampião com Padre Cícero. 9. Lampião falando com o Padre Cícero. 10. Lampião em palestra com Padre Cícero. 11. Lampião em defesa a Joazeiro. 12. O romeiro que roubou a faca e confessou ao Padre Cícero. 13. O Padre Cícero e as emas. 14. A prostituta arrependida aos pés de Padre Cícero. 15. Beatas em orações. 16. Benção das seis. 17. Padre Cícero entrega a carta de poder a Frei Damião. 18. Imortais pelo bem e pelo mal, Lampião e Padre Cícero.

⁶⁴⁶ Cícero Romão Batista, nascido em 24 de março de 1844 no Crato/CE. Faleceu em 20 de julho de 1934 em Juazeiro do Norte/CE. Sacerdote católico ordenado em 1870, conhecido pelos devotos como Padre Cícero ou Padim Ciço. Figura de grande prestígio e influência na vida social, política e religiosa no Nordeste do Brasil. Cf. LIRA NETO, 2009.

De que modo Borges narrou a vida do Padre Cícero? Compondo uma série de xilogravuras que expressavam acontecimentos amplamente conhecidos entre autores e leitores de folhetos acerca do Padre Cícero. Quando se olha como as estampas foram dispostas ao longo das páginas, compreende-se que a narrativa abarcou a vida pessoal e religiosa do padre, atravessada por prodígios e milagres. Há recorrência nas narrativas biográficas criadas por Borges; geralmente, começam pelo aprendizado das letras. Os personagens nascem, brincam, vão à escola. Quando narra sobre si mesmo, deixa claro que, sem a escola e a “pouca leitura”, não se tornaria autor de folhetos. Nesse sentido, Borges elegeu a escola como o primeiro lugar dos aprendizados, onde o padre teria sido um menino de calças curtas, focado na tarefa de aprender letras e números. *O Padre Cícero na escola* (Figura 37) apresenta uma composição xilográfica de letras, números e desenhos.

Figura 37 – O Padre Cícero na escola



Fonte: BORGES, 1972.

Na parte superior, o título, em caixa alta, foi talhado na madeira. O traço da barra, feito à mão livre, apresenta certas irregularidades. O centro da composição é o quadro de giz. Os personagens, professora e estudante olham para os números inscritos. Eles estão atentos ao problema de multiplicação exposto no quadro. A professora mostra-se como uma mulher vestida sobriamente. Essa seriedade foi quebrada pelos cabelos longos, soltos. O menino porta-se de modo obediente, como convinha a um futuro padre. O traçado dos corpos, principalmente do menino, mostra-se desconforme em relação ao tamanho, forma e posição.

O primeiro grupo de xilogravuras corresponde às xilogravuras numeradas entre 1 e 6. O padre é a personagem principal em situações que evocam o cotidiano como estudar, celebrar missa e aconselhar fiéis. Entre as xilogravuras 7 e 11, o xilogravador inseriu um segundo personagem, Lampião, em sua comentada visita ao Juazeiro.

As ações e os gestos do cangaceiro sugerem que entre ele e o padre as relações eram pacíficas. A primeira ação de Lampião, em Juazeiro, teria sido a confissão. Ritual necessário, segundo, as normas do catolicismo, para obtenção de perdão pelos pecados cometidos. Uma vez purificado e abençoado, o cangaceiro passou a figurar na narrativa como herói. Duas estampas funcionam como síntese do episódio que envolve o padre e o cangaceiro. O título dessas duas xilogravuras guardam semelhanças: *Lampião falando com Padre Cícero* (Figura 38) e *Lampião em palestra com Padre Cícero* (Figura 39). No entanto, essas semelhanças se dissipam quando se olham os desenhos. *Falar* e *palestrar* apresenta significados ambíguos. Basta olhar com atenção.

Borges inscreveu o verbo falar no sentido de apresentação, cumprimento, pedido de autorização ou benção. Retrata o começo de uma conversa. Nessa xilogravura Padre Cícero domina a cena, com sua figura gravada em negro, postada de frente para o espectador. Lampião foi gravado de perfil, com uma espingarda colada ao corpo. Há um distanciamento entre os personagens, eles se comunicam com um aperto de mão. O desenho, em sua totalidade, não apresenta conformidade em relação a tamanhos, forma e posição. O rosto do padre é pequeno em relação ao corpo. O braço esquerdo cuja mão cumprimenta o cangaceiro é largo e ao mesmo tempo comprido em relação ao corpo. Lampião, por sua vez teria uma cabeça estreita e comprida e um braço muito curto em relação ao próprio corpo.

Figura 38– Lampião falando com Padre Cícero



Fonte: BORGES, 1972.

Na cena em que Lampião e Padre Cícero palestram, Borges pôs o padre e o cangaceiro em condição de igualdade. O verbo palestrar foi usado para indicar diálogo ou acordo quanto ao assunto tratado. Os personagens foram desenhados sentados em pequenos bancos de madeira, chamados de tamboretas; conversam como fariam dois grandes amigos. Enquanto Lampião palestrava gesticulando, o padre ponderava, pousando sua mão na perna do interlocutor. Gesto de concordância ou sinal de quem esperava sua vez no debate.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ Segundo o historiador Jorge Siqueira, a casa sertaneja e seus espaços de sociabilidades como a sala e o alpendre são espaços da representação “simbólica oligárquica”; neles se consolidam inimizades e alianças. Nessa representação “a casa e a autoridade dos donos se confunde”, sob a proteção do alpendre, “mesmo os criminosos, uma vez homiziados, ninguém ousaria tocar-lhes; seria violar um espaço sagrado, na cultura e tradição patrimonial. Prevalece, neste espaço, a ética da identidade, inviolabilidade e o respeito à autoridade do dono, do senhor e proprietário”. SIQUEIRA, Jorge. Imaginários da exclusão. In: MONTEIRO, John Manuel; BLAJ, Ilana (Org.). *História e utopias*. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História, 1993. São Paulo: ANPUH, 1996. p. 442.

Figura 39– Lampião em palestra com padre Cícero



Fonte: BORGES, 1972.

As letras que compõem o título da gravura apresentam combinações diferentes para cada palavra. Entre o título e o desenho, há um espaço vazio, que talvez remeta ao céu. A palestra ocorre na calçada da casa do Padre Cícero. Não há simetria entre o tamanho da casa e a altura dos dois homens. Os membros superiores e inferiores, principalmente da figura do padre, são desproporcionais.

Ao longo da narrativa, Lampião sai de cena na xilogravura 12 para dar lugar aos acontecimentos extraordinários que atravessaram a vida do padre e constavam nas histórias dos folhetos. O arrependimento de personagens como um ladrão e uma prostituta funcionou como prova do poder e da santidade do padre. Os desenhos também mostram o cuidado com os animais, as beatas em oração e celebrações. No fechamento do álbum, Borges lembrou o legado do projeto religioso do padre mediante a figura de Frei Damião, que, por meio de uma

carta, seria o continuador da missão do Padre Cícero perante seus fiéis. Na última xilogravura, Lampião e Padre Cícero reaparecem (Figura 40).

Figura 40 – Imortais pelo bem e pelo mal Lampião e Padre Cícero



Fonte: BORGES, 1972.

Eles foram representados como imortais “pelo bem e pelo mal”. Os dois personagens, gravados em iguais condições, olham diretamente para o expectador, e Lampião tem a mão sobre o ombro do Padre Cícero, como sinal de amizade e respeito. Os traços da composição são assimétricos, embora alguns detalhes não passem despercebidos ao expectador, acostumado aos modos de representação do cangaceiro e do padre. O primeiro, desenhado com um olho cego, com as cartucheiras atravessadas no peito, com armas na cintura. O segundo de chapéu, batina, Bíblia e cajado.

Quanto ao formato, esse álbum se mantém próximo da estética dos folhetos. A narrativa construída imagetivamente ofereceu aos leitores/expectadores fragmentos de histórias sobre temas como religião e cangaço. Contudo, há uma mudança de destinatário, pois esse álbum não fora impresso, como os folhetos, para circular nas feiras. Ocorrera um corte no processo produtivo, Borges não tinha sido responsável pela editoração e impressão.

O álbum era um empreendimento comercial, que se fez mediante intervenção e “influência de pessoas formadas”,⁶⁴⁸ para circular em lugares distintos da feira e do mercado.

O segundo álbum, *J. Borges: 10 gravuras*, como indica o título, representou uma síntese da produção de Borges até 1974. As xilogravuras publicadas não foram escolhidas pelo autor, mas por Ariano Suassuna, que no texto de apresentação explicou como escolheu e organizou os “10 melhores” trabalhos do artista. Suassuna dividiu essas 10 xilogravuras em três grupos. O primeiro “constituído pelas gravuras em que a preocupação documental” teria prejudicado “a qualidade plástica”.⁶⁴⁹

O segundo, “apesar da presença do documento, por assim dizer ‘folclórico’, era superior em qualidade plástica”, pois não se transformara em produto turístico;⁶⁵⁰ e o terceiro, segundo Suassuna, destacava-se porque “a imaginação criadora” de Borges teria atuado livremente, “criando gravuras que nos deixam a todos nós orgulhosos de pertencer ao mesmo chão cultural dele, este Nordeste sofrido e agreste que tanto nos marcou de uma vez para sempre”.⁶⁵¹

Para compreender mais facilmente, Suassuna classificou essa seleção da obra de Borges, conforme sua visão armorial, em três tipos. O primeiro tipo ele considerou que a “preocupação documental de Borges prejudicou um pouco a qualidade plástica”.⁶⁵² Esse conjunto comporta quatro xilogravuras e foi chamado de “menos bom”: *Satanás e o homem da cruz*, *O vendedor de torrado*, *Ladrões de galinha* e *Os machadeiros* (Figuras 41, 42, 43, 44).

⁶⁴⁸ BORGES, 2002a, p. 258.

⁶⁴⁹ SUASSUNA, 1973a.

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ Ibid.

⁶⁵² SUASSUNA, 1973a.

Figura 41 – Satanaz e o homem da cruz



Fonte: BORGES, 1973a.

Figura 42 – O vendedor de torrado



Fonte: BORGES, 1973a.

Figura 43 – Ladrões de galinha



Fonte: BORGES, 1973a.

Figura 44 – Os machadeiros

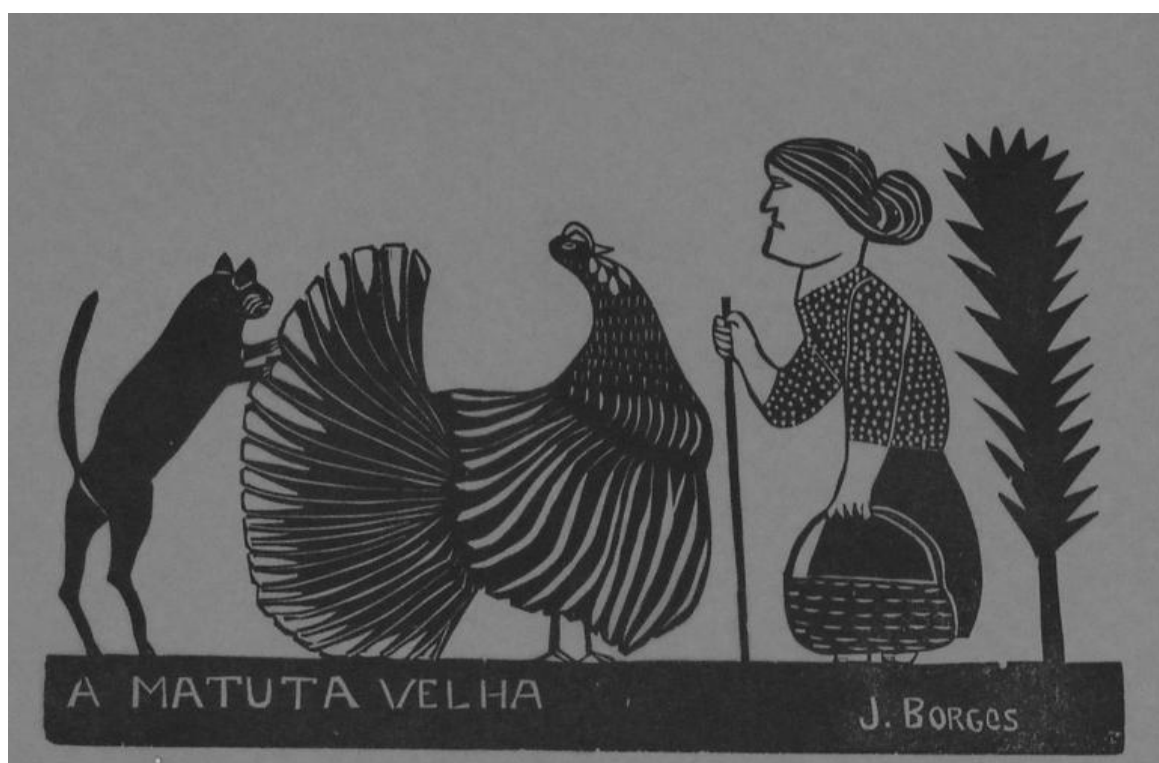


Fonte: BORGES, 1973a.

Segundo Suassuna, elas eram plasticamente inferiores, porque representavam cenas do cotidiano, cenas em que o artista comunicava representações iconográficas exaustivamente difundidas. Portanto, não eram significadas como originais. Hoje essa forma de apropriação mostra-se excessivamente simplificada, pois o juízo estético pautou-se pelo gosto pessoal. Suassuna esquecera as próprias lições de estética nas quais a “criação artística” abarca três campos: o campo do ofício, o da técnica e o da forma.⁶⁵³

Para compor o segundo grupo de xilogravuras, “que apesar da presença do documento por assim dizer folclórico” eram esteticamente superiores,⁶⁵⁴ ele escolheu duas xilogravuras: *A matuta velha* e *As rendeiras* (Figuras 45 e 46).

Figura 45 – A matuta velha



Fonte: BORGES, 1973a.

⁶⁵³ SUASSUNA, 2008b, p. 261.

⁶⁵⁴ SUASSUNA, 1973a.

Figura 46 – As rendeiras



Fonte: BORGES, 1973a.

Da primeira, Suassuna destacou a “composição simétrica de grandes chapados de negro e branco”; e da segunda, a “bela forma do preto” que dominava a composição.⁶⁵⁵ Neste ponto, devemos atentar para a noção de técnica com a qual Suassuna⁶⁵⁶ compreendia uma obra de arte. De acordo com ele, o domínio da técnica tornava o artista mais livre para escolher técnicas e formas. Nesse sentido Borges teria escolhido a técnica *linear*,⁶⁵⁷ indicada pela harmonia, serenidade e imobilidade dos objetos fortemente delineados.

O terceiro grupo Suassuna considerou que a “imaginação criadora de J. Borges trabalhou de modo inteiramente livre” na composição xilográfica.⁶⁵⁸ Eram três, segundo ele, as melhores criações de Borges: *Caçador de onça*, *Lobisomem*, e *Briga do cachorro com a onça* (Figuras 47, 48, 49), que ele informou ter numerado e distribuído de acordo com sua experiência como autor de peças de teatro. O álbum era um espetáculo e as “três melhores” xilogravuras representavam pontos altos, remetiam ao clímax na narrativa teatral. O caçador de onça congregaria ato de abertura, sugerindo o enredo. O lobisomem representaria o

⁶⁵⁵ SUASSUNA, 1973a.

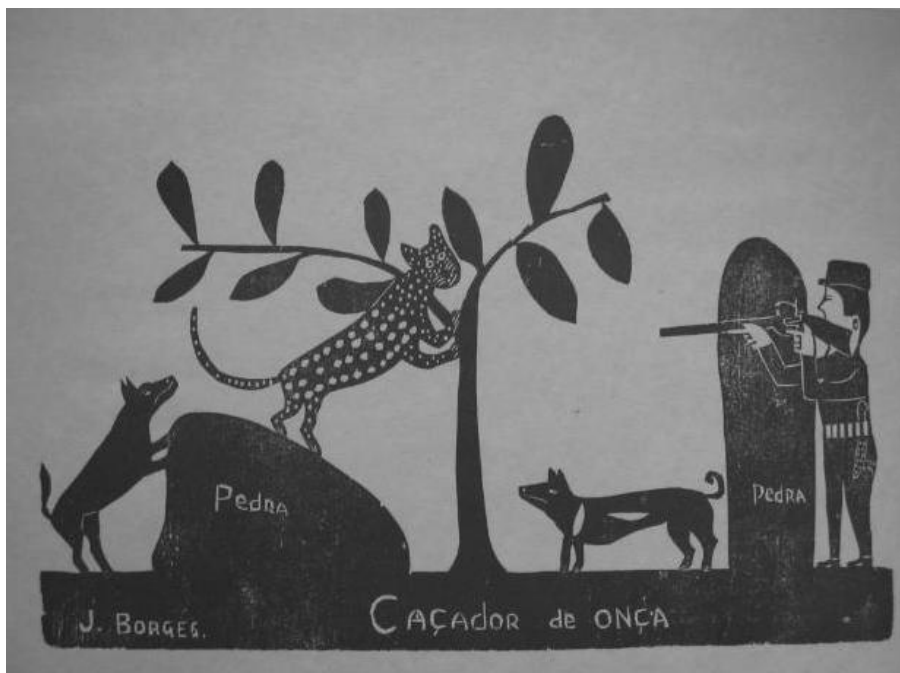
⁶⁵⁶ SUASSUNA, 2008b, p. 265.

⁶⁵⁷ Suassuna dividiu o campo da técnica em duas formas: linear significada pela harmonia, serenidade, imobilidade e clareza dos contornos, e pictórica, cujos objetos não são delineados claramente e os contrastes de luz e sombra são violentos. SUASSUNA, 2008b.

⁶⁵⁸ SUASSUNA, 1973a.

segundo ato e estabelecia um elo entre o real e o imaginado, presente nas primeiras e últimas xilogravuras. A *Briga do cachorro com a onça* foi escolhida por Suassuna para cerrar as cortinas do palco, pois remetia ao imaginário e ao universo narrativo dos folhetos.

Figura 47 – Caçador de onça



Fonte: BORGES, 1973a.

Figura 48 – Lubisomem



Fonte: BORGES, 1973a.

Figura 49 – Briga do cachorro com a onça



Fonte: BORGES, 1973a.

Essas três xilogravuras eram as preferidas de Suassuna, consideradas “três pontos altos da gravura brasileira, não somente da gravura ‘popular’, porque essas distinções entre ‘artistas eruditos’ e ‘artistas populares’ só valem para os casos médios.”⁶⁵⁹ Pode-se explicar essa preferência, talvez, porque, nessas três xilogravuras Borges explorou os chamados temas armoriais.

Suassuna esqueceu-se de incluir em suas classificações a obra *Cavalo marinho* (Figura 50). No entanto, em virtude do tema que envolve as chamadas “artes de espetáculo”,⁶⁶⁰ possivelmente comporia o intermediário.

⁶⁵⁹ SUASSUNA, 1973a.

⁶⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008b. p. 343.

Figura 50 – Cavalo marinho



Fonte: BORGES, 1973a.

Para além dos álbuns e galerias, na década de 1970, as composições xilográficas de Borges circularam nas páginas da imprensa local e nacional. As primeiras publicações eram pequenas notas, geralmente associadas aos eventos do campo das artes plásticas. Em dezembro de 1974, quando a Galeria Ranulpho realizou uma exposição itinerante intitulada “Arte de Cordel” em Brasília, São Paulo e no Rio de Janeiro, o assunto foi registrado, respectivamente, nas páginas do Correio Braziliense, do Jornal do Brasil e da Revista Veja.

O Jornal do Brasil publicou na seção *Essa Semana*, assinada pelo jornalista e crítico Roberto Pontual,⁶⁶¹ um roteiro das principais coletivas, em exposição, promovidas nas maiores capitais brasileiras. Uma delas era a exposição de xilogravuras promovida pelo *marchand* pernambucano Carlos Ranulpho. Entre outras obras de diversos artistas, a xilogravura, *O peia onça* (Figura 51), foi impressa. O texto que acompanhou a gravura era um elogio à iniciativa da Galeria Ranulpho por realizar uma “programação profissionalmente eficaz”,⁶⁶² da qual a exposição de xilogravuras era um bom exemplo; “sem nunca perder de

⁶⁶¹ Jornalista e crítico de arte do Jornal do Brasil. Uma publicação recente reúne artigos, entrevistas e debates publicados na imprensa brasileira entre 1959 e 1989. Cf. MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

⁶⁶² PONTUAL, Roberto. Transferência de consumo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1974. p. 6. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CDU&PagFis=11637>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

vista seus interesses comerciais”, a citada galeria promovia o intercâmbio artístico entre as várias regiões do Brasil, porque realizava em Recife exposições de “conhecidos artistas de outros centros” e levava do Nordeste para esses *outros centros* “tudo o que possa tipificá-lo, tanto na área popular quanto na erudita”.⁶⁶³

Figura 51– O peia onça (1974)



Fonte: Jornal do Brasil, 1974.

Nesse texto Borges e suas xilogravuras vincularam-se à noção de arte “popular”. A produção de Borges tinha por função apresentar imagens consideradas típicas do Nordeste. A

⁶⁶³ Ibid.

xilogravura *O peia onça* sintetizava o homem, o espaço geográfico e a arte que se produzia “fora do eixo”.⁶⁶⁴ Essa noção remete-nos aos discursos arrogantes e geradores de estereotípias, que produziram na cultura brasileira a ideia de região Nordeste como espaço subordinado a outra região, neste caso o Sudeste, como centro emissor de sentidos estéticos.⁶⁶⁵ Em nota publicada no mês anterior, o *Jornal do Brasil* já havia louvado a Galeria Ranulpho pela exposição de “xilogravuras e folhetos do romanceiro popular do Nordeste”, cujas reproduções tinham sido impressas com base em obras criadas pelos “artistas anônimos e outros já conhecidos, como mestre Noza, Dila de Caruaru, Costa Leite e J. Borges”.⁶⁶⁶

Quando a exposição *Arte de Cordel* passou por São Paulo, a Revista *Veja* publicou uma reportagem de página inteira, com o sugestivo título *Popular em série*. O texto começava com declarações do marchand Carlos Ranulpho pelo empenho em elucidar a importância da arte popular nordestina. Segundo ele, a exposição estava sendo muito bem-sucedida, pois “houve embaixadores saindo com oito ou dez gravuras debaixo do braço”.⁶⁶⁷ Nesse discurso o mercador de artes fazia uso de mecanismo de exibição. O objetivo era produzir a crença na qualidade dos trabalhos expostos, dimensionada conforme a “distinta” clientela. Segundo a *Veja*, as xilogravuras despertaram “uma natural curiosidade” e revelaram “sensíveis artistas”.⁶⁶⁸

O texto pôs em destaque o trabalho de coleta realizado pelo marchand, que há três anos estaria pesquisando, comprando e acumulando as obras expostas. Nesse processo as matrizes teriam sido adquiridas por Ranulpho, cujo maior objetivo seria permitir aos artistas “condições de continuar trabalhando”.⁶⁶⁹ Na ocasião, a *Veja* publicou as xilogravuras *O xaxado* (Figura 52) e *Adão e Eva* (Figura 53).

⁶⁶⁴ Roberto Pontual publicou em sua coluna Artes Plásticas (*Jornal do Brasil*) uma série sobre o que andava acontecendo no mundo das artes nas cidades brasileiras que o cronista classificou como “fora da hegemonia”, ou seja, fora das cidades do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Nessa série, Pontual considerou que, em Recife, quem dominava a cena e comandava o circuito comercial era a Galeria Ranulpho. PONTUAL, Roberto. Fora da hegemonia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1976. Artes Plásticas, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=114678. Acesso em: 28 mar. 2013; e PONTUAL, Roberto. Fora do eixo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1978. Artes Plásticas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=114678. Acesso em: 28 mar. 2013.

⁶⁶⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 316.

⁶⁶⁶ PONTUAL, 1974, p. 6.

⁶⁶⁷ POPULAR em série. *Veja*, São Paulo, n. 325, p. 135, 27 nov. 1974. p. 135. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 4 abr. 2011.

⁶⁶⁸ Ibid.

⁶⁶⁹ Ibid.

Figura 52 – O xaxado



Fonte: POPULAR..., 1974.

Figura 53 – Adão e Eva



Fonte: POPULAR..., 1974.

Borges foi descrito como o artista de “talento mais visível”, cuja produção teria começado com o incentivo da Galeria Ranulpho à “criação de matrizes específicas para tiragem comercial”. Segundo a Revista Veja, as obras expostas e à venda pela Galeria Ranulpho teriam sido impressas em prelo manual por “mestres-impressores de Pernambuco e estados vizinhos”.⁶⁷⁰

No entanto, anos depois, em entrevista já mencionada, Borges indicou outras práticas; pelo menos no caso dele, as matrizes gravadas eram fornecidas em branco para impressão posterior na Editora Guaryba. Sobre as xilogravuras, o texto da Veja mencionava que eram “obras bem cuidadas, já com passe-partout, um papelão por trás, todas acondicionadas em sacos plásticos para entrega imediata”; condições, possivelmente, não esperadas de uma produção qualificada como popular.

Assim, o trabalho do *marchand* Ranulpho foi considerado “uma experiência original e bem sucedida, em termos de ampliação do consumo da arte popular nordestina”.⁶⁷¹ Pela sugestão do título, o que estava em pauta no texto da Veja era a serialização de “obras de gravadores populares do Nordeste”,⁶⁷² mas o assunto ficou apenas sugerido no título da reportagem.⁶⁷³ Essa descrição acerca das práticas de comercialização indica que se houve separação entre o folheto e a xilogravura estava vinculada aos mecanismos comerciais.

No entanto, o crítico de arte Roberto Pontual, em sua coluna do Jornal do Brasil, não se mostrou entusiasmado. Ele escreveu que Ranulpho no papel de *marchand* estava retirando a xilogravura de seu lugar de origem – a feira – como havia ocorrido com a cerâmica figurativa, ex-votos e carrancas do Rio São Francisco. Chegara, portanto, o momento de a “gravura em madeira, que [acompanhava] o cordel, transferir-se definitivamente de seu nível original de consumo para o uso sofisticado das paredes urbanas”.⁶⁷⁴ Nessa noção de “transferência” residia o núcleo do debate em torno da produção classificada como popular, que, na opinião de Pontual, estava sendo “fortemente pressionada por influências que em nada

⁶⁷⁰ POPULAR..., 1974, p. 135.

⁶⁷¹ Ibid.

⁶⁷² Ibid.

⁶⁷³ O texto da Veja não agradou ao leitor George Leal Diab; em carta, publicada em janeiro de 1975, ele questionou o fato de o comerciante de arte ter sido “transformado em mecenas”, pondo em cena outros aspectos da relação *marchand* e artista, uma vez que o comerciante adquiria os clichês e vendia as cópias. “Como não há remuneração da tiragem, o *marchand* pode tirar quantas cópias quiser, com lucro mais que certo. E, enquanto os intermediários continuam a enriquecer, eis o que acontece com os artistas: o gravador Dila, de Caruaru, denuncia que falsificações de suas obras começam a aparecer por todo o país. O também gravador J. Borges está bastante doente em Bezerros (PE), quase sem condições de sobrevivência. [...] Quem vai defender os legítimos direitos dessa gente?” O questionamento ficou sem resposta. No entanto, sua carta importa como registro acerca do debate que envolve arte e dinheiro, ingenuidade e esperteza no mundo dos negócios artísticos. DIAB, George Leal. Gravadores populares. *Veja*, São Paulo, n. 332, p. 6, 15 jan. 1975. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

⁶⁷⁴ PONTUAL, 1974, p. 2.

lhe [diziam] respeito, retirando-lhe a substância de origem em troca de um atraente novo status”.⁶⁷⁵ Assim, as xilogravuras de Borges, que antes tinham uma função “puramente” utilitária, transitavam do suporte das capas de folhetos e estavam entregues à “disciplina dos ambientes ar condicionados de apartamentos, galerias e museus”.⁶⁷⁶

Segundo Pontual, as xilogravuras de Borges tinham sido despregadas do destino utilitário para ingressar “no roteiro do consumo” do envolvente “mercado de arte”, por isso estariam perdendo a “originalidade”; e o aspecto mais nocivo era a fixação de um novo preço, visando atrair uma clientela “altamente civilizada” e a relação entre o *marchand* e o artista.⁶⁷⁷ Nessa relação, o *marchand* encomendava, pagava e definia os padrões de impressão, enquadramento e comercialização, pondo o artista e sua arte “em vias de aculturação”.

Em síntese, a xilogravura não podia vislumbrar “um sentido de autonomia, nem uma destinação ao ato contemplativo típico da arte que se poderia chamar erudita”.⁶⁷⁸ De acordo com Pontual, a xilogravura tinha destino único, ser capa de folheto, mas Borges cavou outros meios para a circulação de suas xilogravuras. Ele não era ingênuo, mas hábil jogador no processo de legitimação cultural, negociou e executou lances arriscados. Teve “sorte”.⁶⁷⁹

Como todo objeto artístico, as xilogravuras de Borges são produto do cruzamento entre práticas intelectuais e comerciais. Na década de 1970, elas foram classificadas e definidas como arte de “origem humilde” e “autenticamente popular”. O que mais intrigava jornalistas e críticos de arte eram as xilogravuras terem transitado das feiras para os luxuosos salões de arte. Tudo graças ao empenho dos comerciantes de arte comprometidos com suas “raízes”. Não mencionaram o empenho e as expectativas do artista, pois era natural que ele precisasse de tutela. No entanto, Borges recusou o isolamento, preferindo estabelecer troca de experiências. Nessa troca construiu seu aprendizado das leis do campo; quando adquiriu o domínio das práticas e exigências do mercado da xilogravura, com ousadia e coragem, “farrapou” com o sistema estabelecido. De modo astucioso, afirmou a própria liberdade e individualidade, construindo uma trajetória singular e dispensando intermediários.

Na imprensa pernambucana, em agosto de 1975, durante duas semanas, Borges e suas xilogravuras estiveram no centro das notícias que envolveram a novela Roque Santeiro.⁶⁸⁰ Ele

⁶⁷⁵ PONTUAL, 1974, p. 2.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ O nome de Borges apareceu no texto quando Pontual mencionou que Ranulpho mantinha contrato de exclusividade com o artista: “J. Borges, agricultor, pedreiro, carpinteiro, fabricante de brinquedos, poeta, cantador de folhetos de feira, gravador, impressor e editor conhecido de folhetos locais.” PONTUAL, 1974, p. 2. Eis, a trajetória biográfica recorrente nos textos jornalísticos que pretenderam definir Borges.

⁶⁷⁸ PONTUAL, 1974, p. 2.

⁶⁷⁹ BORGES, 2012.

⁶⁸⁰ Ver nota 640.

era artista da Galeria Ranulpho. É possível que, no exercício de *marchand*,⁶⁸¹ Ranulpho tenha-se empenhado em divulgar a alvissareira notícia de que as xilogravuras do “gravador popular J. Borges”⁶⁸² comporiam a abertura da novela *Roque Santeiro*; como novela produzida pela Rede Globo de Televisão, possivelmente, gerou expectativas de ampla repercussão, e nessa onda, simultaneamente, o artista e a galeria seriam promovidos e divulgados.

4.2 Edições e intervenções

A história de proibições da novela *Roque Santeiro* atravessou três décadas. O texto da novela é uma adaptação da peça *O berço do herói*,⁶⁸³ escrita em 1963. A primeira encenação deveria ter sido realizada no palco do Teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro, na noite de 22 de julho de 1965, contudo foi censurada. Em 1975, o texto original da peça foi adaptado por Dias Gomes para a televisão. Na tentativa de burlar a censura, o autor criou outro título: *Roque Santeiro ou A fabulosa história de Roque Santeiro e sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*. Trocou nome de personagens, transformou o protagonista e acrescentou tramas paralelas achando que os militares não correlacionariam novela e peça.⁶⁸⁴ Enganou-se. O protagonista passou a se chamar Roque Santeiro em virtude de sua habilidade com a modelagem de santos. Essa habilidade era vista como um “dom que a natureza lhe dera, pois nunca foi aprendido.”⁶⁸⁵

Entre a primeira versão da peça *O berço do herói* e o texto escrito para a novela, o protagonista e alguns personagens passaram por transformações e adaptações. Na peça, o herói era um cabo da Força Expedicionária Brasileira. Após morrer em combate nos distantes campos de batalha italianos, passou a ser cultuado pelos habitantes de Asa Branca, pequena cidade do interior, onde o cabo Roque nascera. Os acontecimentos da cidade eram ordenados por sugestivos personagens: o deputado, o prefeito e o padre. Dias Gomes compôs a peça em um prólogo e dois atos. No prólogo, são encenados os acontecimentos passados com Roque no campo de batalha. No começo, palco e plateia estão às escuras. Ouve-se um gongo elétrico

⁶⁸¹ O conceito *marchand*, na década de 1970, definia o comerciante de produtos artísticos. Palavra do francês que significa comerciante. Verbete marchante. CUNHA, 2010.

⁶⁸² GRAVURAS. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 189, p. 5, 17 ago. 1975.

⁶⁸³ A primeira versão da peça foi publicada pela Editora Civilização Brasileira com prefácio de Paulo Francis, crítico de teatro, escritor e jornalista e texto (orelha) de Ênio Silveira, diretor da editora. Ambos foram presos e interrogados várias vezes pelos órgãos de censura e repressão da ditadura militar. Cf. GOMES, 1965.

⁶⁸⁴ DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *Roque Santeiro ou o berço do herói*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. p. 6.

⁶⁸⁵ A FABULOSA história de Roque Santeiro. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 195, p. 4, 24 ago. 1975.

e uma voz transmite “a notícia do falecimento de todos os heróis”.⁶⁸⁶ Entre cantos e vozes, anunciava-se que [havia] “um botão atravessado na garganta do universo”.⁶⁸⁷ Esse botão não se abria em flor, mas mandaria todos para o nada. Era o botão da bomba atômica. Um filme era projetado na tela. Campo de batalha, bombardeios e explosões passavam diante dos olhos da plateia, que, na confusão, podia ver a trincheira brasileira sendo violentamente bombardeada. Entre os soldados, o cabo Roque lança-se heroicamente contra as linhas inimigas, para em seguida cair “varado de balas”.⁶⁸⁸ O heroísmo e a suposta morte eram o tema e o motivo da peça.

O filme projetado no prólogo pretendia ser prova da valentia que engendra a construção do mito de Roque Santeiro. Ele servia para sustentar a versão que será dada como oficial e definitiva.⁶⁸⁹ As imagens projetadas no filme tinham como função fornecer um testemunho,⁶⁹⁰ uma prova. Dias Gomes usa as linguagens do teatro e do cinema para compor sua narrativa em comunhão com a cultura visual do período. No desenrolar do primeiro ato, sabe-se que o cabo Roque não morreu, fugiu da trincheira covardemente. O herói não passava de um desertor. Na fuga, encontrou um camponês morto, trocou suas roupas com ele e com esse disfarce, passou a viver escondido em uma vila italiana, oculta entre montanhas.

Anistiado, após quinze anos, voltou para Asa Branca sem saber que se transformara em herói e sua cidade natal se tornara palco de muitas invenções: “mudaram o nome da praça, levantaram estátua, escreveram livros, história em quadrinhos, fizeram fita de cinema.”⁶⁹¹ Os poderosos do lugar aproveitaram os bons ventos em benefício próprio. O mito e as celebrações cresceram vertiginosamente, mas Roque estava vivo. Sua vida e sua volta ameaçava o mito construído. Para que a versão de sua vida sem heroísmo não fosse contada, tornou-se imperioso, para alguns, que ele permanecesse morto. Afinal, em certas circunstâncias, um homem é “mais útil morto do que vivo”.⁶⁹²

⁶⁸⁶ GOMES, 1991, p. 14.

⁶⁸⁷ Ibid., p. 14.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 16.

⁶⁸⁹ A noção de mito remete à invenção de objetos de culto, de momentos de celebração como elementos integradores de uma memória e de uma identidade nacional como comunidade integrada e homogênea, cujos símbolos da tradição são historicamente inventados. Sobre a noção de mito, Cf. CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

⁶⁹⁰ Na década de 1970, o ouvir falar de algo exigia mais que voz, comprovado por fotos ou imagens em movimentos, dissipavam-se dúvidas e construía-se versões na qual a imagem era uma ferramenta muito útil. A respeito do modo como se percebia a fotografia, Susan Sontag escreveu que: “a foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”. SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 25.

⁶⁹¹ GOMES, 1991, p. 69.

⁶⁹² Ibid., p. 90.

Enredado nas tramas do mito, o cabo Roque terminou definitivamente defunto. Em certo momento da peça, o personagem do deputado Chico Malta canta: “Não são os heróis que fazem a História, é a História que faz os heróis. Porém no caso aqui do nosso Roque, terá sido a História ou teremos sido nós?”⁶⁹³

Morto na peça, que não pode ser encenada no Brasil,⁶⁹⁴ o cabo Roque retornou na figura do santeiro com o objetivo de estrear na televisão. A história de vida do novo personagem assemelha-se à história de vida de vários artistas, cujo ofício era interpretado como dom natural ou vocação religiosa. No texto de divulgação da novela, publicado no *Jornal do Commercio*, Roque Santeiro, o futuro herói da novela das 20 horas foi descrito como órfão de mãe desde muito cedo. Do pai, não recebera os devidos cuidados, por isso, sua educação ficou sob a responsabilidade do padre Honório. Apesar da timidez e das dificuldades enfrentadas no curso da vida, Roque destacou-se por sua prodigiosa imaginação, que lhe concedeu a fama de “um bom contador de histórias”.⁶⁹⁵

Segundo Dias Gomes, Roque Santeiro pertencia à comunidade dos contadores de histórias e dos repentistas, visto que sabia de memória “vários trechos de desafios famosos”.⁶⁹⁶ Também tocava sanfona. Conforme o texto de divulgação da telenovela, as proposições do autor, Dias Gomes, comungava com o ideário nacional-popular, veiculando o passado do Brasil como um tesouro perdido e procurando por vozes e imagens “autênticas” para representar particularidades regionais.

Sob o pretexto de representar a autêntica cultura brasileira e promover a integração nacional, a televisão assumiu o papel de transmissora de imagens homogêneas e regionalistas. Nas palavras de Dias Gomes, Roque Santeiro discutia a necessidade dos mitos em momentos históricos determinados e mantinha fortes laços com personagens como Lampião, Padre Cícero, Frei Damião, que se transformaram em verdadeiros deuses da nossa cultura popular.⁶⁹⁷

Sendo assim, ao produzir *Roque Santeiro*, a Rede Globo alinhava-se aos ideais nacionalistas exigidos às produções culturais do período, esperando que *Roque Santeiro* fosse “a melhor e mais bem sucedida telenovela que já se fez no Brasil”.⁶⁹⁸ Dinheiro e esforços não foram poupados. Os gastos chegaram a 1,5 milhão de cruzeiros, e oito meses de preparação

⁶⁹³ GOMES, 1991, p. 14.

⁶⁹⁴ A peça *O berço do herói* foi encenada pela primeira vez em 1976 nos Estados Unidos.

⁶⁹⁵ A FABULOSA...1975, p. 4.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ A FABULOSA...1975, p. 4.

foram dedicados ao projeto.⁶⁹⁹ Em agosto de 1975, estava tudo pronto! O elenco formado, os primeiros trinta capítulos gravados, a data de exibição prevista e anunciada, para o dia 27. Apesar de todos os esforços empreendidos, poucas horas antes da estreia de *Roque Santeiro*, a Rede Globo foi informada de que não teria permissão para exibir sua fabulosa novela. Essa proibição consta como apenas um caso, diante da história da censura às produções artísticas brasileiras pelo regime civil-militar.

O caso Roque Santeiro teve repercussão nacional. O caso *Roque*, como ficou conhecido, acirrou o debate em torno da regulamentação da censura no Brasil. Fonte de inúmeras polêmicas nas décadas dominadas pelo regime civil-militar. O desfecho de Roque Santeiro rendeu espalhafatosas movimentações, envolvendo políticos e artistas. Roque Santeiro encalhou, mas uma nova versão foi exibida em 1985. Borges ficara decepcionado com o desfecho. Ainda lamenta: “foi feito, mas por moleza não foi ao ar. Ganhei o dinheiro, mas perdi a repercussão.”⁷⁰⁰

O conjunto de notas publicadas pelo Jornal do Commercio fornece rastros sobre o modo como foram narradas e significadas essas xilogravuras de Borges. A primeira nota foi publicada em 17 de agosto de 1975.⁷⁰¹ Em poucas linhas, o jornal anunciou a promessa de uma NOITE DIFERENTE, prevista para a sexta-feira, dia 22 de agosto. Essa noite diferente seria na Galeria Ranulpho⁷⁰² e tratava-se do pré-lançamento da novela *Roque Santeiro*, primeiro folhetim a ser exibido em cores no horário das 20 horas pela Rede Globo de Televisão. Na programação, constava uma “mostra, sem fins comerciais, das xilogravuras criadas especialmente para a novela pelo gravador popular J. Borges”.⁷⁰³

Dois dias após, o mesmo jornal circulou uma segunda nota, intitulada *Artista e novela*, que ocupou lugar de destaque, como primeira nota da Coluna Leia Léa. O título em negrito e a reprodução da xilogravura *O peia onça* sugere que a mistura novela e xilogravura interessava aos leitores. É possível que essa nota tenha sido publicada por encomenda da Galeria Ranulpho, pois o objetivo era divulgar o pré-lançamento da novela.

⁶⁹⁹ O FIM de Roque. *Veja*, São Paulo, n. 365, p. 17, 3 set. 1975. Censura. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011

⁷⁰⁰ BORGES, 2012.

⁷⁰¹ No início da década de 1970, o *Jornal do Commercio*, publicado diariamente em Recife, continha entre 18 e 26 páginas. As notícias eram distribuídas em dois cadernos: (i) emitia notícias locais, nacionais e internacionais relacionadas com o campo da política, economia e esportes; (ii) o segundo caderno funcionava como um suplemento cultural com grande variedade de assuntos.

⁷⁰² Na década de 1970, a galeria funcionou na loja 7 do Hotel Miramar, na Rua dos Navegantes, n.º 1.853, no bairro de Boa Viagem. Em 1977, uma filial da galeria foi inaugurada em São Paulo na Rua Peixoto Gomide, n.º 1.740. Atualmente, a Galeria Ranulpho encontra-se na Rua do Bom Jesus, n.º 125, bairro do Recife.

⁷⁰³ GRAVURAS, 1975, p. 3.

Desde 1972, quando foi publicado o álbum *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges*, o xilogravador vinha sendo apresentado como “poeta popular e ilustrador de folhetos”. Nessa nota, as xilogravuras de Borges não figuravam como novidade. O artista já havia sido investido de uma trajetória legitimada pelo fato de suas criações terem sido expostas na Europa. O que havia de novo, a ser informado pelo jornal, era o novo estatuto do artista: “ilustrador oficial da novela Roque Santeiro.” No entanto, o foco da nota era destacar o papel da Rede Globo, louvada como meio de comunicação responsável em oferecer incentivo aos “artistas de origem humilde” e inserir o Nordeste em suas narrativas. Nesse discurso, a novela e o artista tinham em comum o adjetivo popular. O popular, como noção, interessava aos discursos dos meios de comunicação, pois significava o compromisso com as chamadas raízes brasileiras e com “a divulgação da arte entre o povo”.⁷⁰⁴

J. Borges um poeta popular, ilustrador de folhetos de cordel, ex-vendedor de colher de pau e de jogo-do-bicho em feiras nordestinas, com trabalhos de xilogravuras expostos em quase todo Brasil e em grande parte da Europa através do Itamarati, agora é ilustrador oficial da novela ‘Roque Santeiro’, da TV-Globo. A idéia de incentivar artistas de origem humilde, assim como usar temas nordestinos para suas estórias, faz com que se respeite a iniciativa. Afinal, as xilogravuras de cordel estão entre as grandes manifestações artísticas populares brasileiras. E, como a novela também é popular, uma junto à outra é a divulgação da arte entre o povo.⁷⁰⁵

Na edição seguinte, o *Jornal do Commercio* divulgou uma nova nota.⁷⁰⁶ Era um convite aos leitores. Chegara o momento de experimentar “uma noite diferente”. O evento fazia parte da campanha publicitária empreendida pela Rede Globo para divulgar o lançamento da novela. Seriam instalados televisores no interior da galeria e na área externa, pois se esperava que muitas pessoas estivessem interessadas em assistir aos dois primeiros capítulos da novela. Para além dessa exibição, a programação contava com exposição das 30 xilogravuras de Borges usadas na abertura da novela, e o próprio Borges estaria presente.

Destaca-se nessa nota o empenho do jornal, ou de quem pagou pela publicação, em informar acerca das transações comerciais. Por que seria necessário informar que as gravuras haviam sido compradas? Por que incluir na programação a entrega do cheque? Provavelmente, porque Ranulpho, como mediador das relações comerciais entre Borges e a

⁷⁰⁴ ARTISTA e novela. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 190, p. 2, 19 de ago.1975.

⁷⁰⁵ Ibid.

⁷⁰⁶ No centro, acima dessa nota, constava a xilogravura *O encontro do violeiro com Satanás* publicada com uma intervenção editorial: a barra de identificação foi suprimida. Assim o título e a autoria não puderam ser visualizados. Nesse caso, a identificação da xilogravura tornou-se possível porque tinha sido publicada um ano antes, 1974, no *Jornal Correio Braziliense*, sem o procedimento de exclusão da barra. Cf. TV na galeria: novela na Expor. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 193, p. 11, 22 ago. 1975.

Rede Globo, não queria deixar margem a especulações e boatos. Assim, o discurso, que começou como convite, terminou em elucidação de questões comerciais.

Se você quer ver os dois primeiros capítulos da novela ‘Roque Santeiro’, a cores, está convidado para ir à Galeria Ranulpho, hoje às 20 horas. Lá, além de ver em circuito fechado a novela (ou dentro da galeria, ou da rua mesmo, pois serão instalados dois televisores do lado de fora também), você também vai ver, em exposição, as gravuras compradas ao artista J. Borges que integrarão a parte artística da abertura da novela, conhecerá o próprio Borges, um artista popular já premiado, além de ouvir, da boca do próprio Mário Lago, poesia de cordel recitada com um fundo musical de violeiros. Uma promoção da Rede Globo que eleva arte e artistas. J. Borges, nessa ocasião receberá o cheque da TV Globo das mãos de outros dois artistas, os pintores Lula Cardoso Ayres e Welington Virgolino.⁷⁰⁷

Voltando ao evento de lançamento da novela. Borges contou que esteve presente em duas festas. Primeiro em Recife e, posteriormente, em Belo Horizonte, 27 de agosto, mesmo dia em que a novela começaria a ser exibida em “circuito nacional”, expressão em uso na época, para salientar a noção de integração do vasto território brasileiro. Sobre o lançamento, Borges⁷⁰⁸ contou que teve muito trabalho para autografar exemplares do resumo da novela na linguagem do folheto.⁷⁰⁹ Os versos eram de autoria do ator Mário Lago,⁷¹⁰ mas capa e miolo eram ilustrados com estampas de Borges. Quem levava um folheto, desejava um autógrafo.

No dia da abertura da novela, lá na Galeria Ranulpho. Mario Lago estava e me deu um livro dele. [...] Então foi ele quem escreveu aquele bendito livro, aquele bendito folheto. A História de Roque Santeiro escrita em cordel. Por causa daquele livro eu penei muito, em Belo Horizonte. Eu passei uma noite lá sem ter direito de tomar nem um gole d’água. Porque a Rede Globo publicou aquilo ali, olhe o monte, assim dessa altura... e era grátis. Todo mundo levava um. Primeiro foi na Galeria Ranulpho.⁷¹¹

⁷⁰⁷ TV..., 1975, p. 11.

⁷⁰⁸ BORGES, 2012.

⁷⁰⁹ Trata-se de *A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*. Em Recife, foi distribuído com a edição de domingo do Jornal do Commercio em 24 de agosto de 1975. Nessa edição, uma página inteira com foto dos atores, perfil dos personagens e síntese do enredo da telenovela chamava a atenção dos leitores: “para você gravar na memória A Fabulosa História de Roque Santeiro, a Rede Globo está distribuindo junto com este exemplar do JORNAL DO COMMERCIO um folheto de cordel com xilogravuras de J. Borges”. A FABULOSA..., 1975. O exemplar consultado pertence ao acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje).

⁷¹⁰ Mário Lago nasceu no Rio de Janeiro em 1911 e faleceu em 2002. Foi advogado, poeta, radialista, compositor e ator. Ficou conhecido por sua carreira na teledramaturgia brasileira, atuando em várias novelas produzidas pela Rede Globo.

⁷¹¹ BORGES, 2012, p. 20.

O lançamento da novela possibilitou a realização da primeira exposição individual de Borges. Antes ele participara de exposições coletivas, dividindo espaço com outros artistas plásticos. Segundo Borges, a Rede Globo pagou por um conjunto de 30 xilogravuras para a exposição. Esse material foi impresso e emoldurado no formato “sanduíche”; depois de exposto em Recife, seguiu para Belo Horizonte, mas 24 chegaram quebradas. Os organizadores ficaram perplexos, pois só perceberam as condições do material poucas horas antes da exposição. Consultaram Borges em busca de uma solução. Como não havia tempo de enviar a uma galeria, ele sugeriu que comprassem papel preto ou cinza. Com esse papel, improvisaram molduras. Borges lembra que havia muito vidro quebrado, então, para salvar as xilogravuras, precisaram trabalhar com cautela. Borges lembrou que, ao final, ficou “uma exposição muito bonita. [...] e foi dessa vez que eu soube que a novela não ia para o ar”.⁷¹²

O Jornal do Commercio silenciou sobre o assunto por alguns dias, mas em 28 de agosto, o assunto foi retomado. No dia anterior, os telespectadores haviam recebido a notícia de que a telenovela fora atingida pela censura.⁷¹³ Não foi dessa notícia que o jornal tratou, mas da passagem de Borges por Belo Horizonte. O texto aponta como o artista, qualificado pelo adjetivo popular, era significado. Primeiro, como alguém que precisava “ser apresentado”, segundo, como alguém presenteado com situações pouco comuns na vida de homem rural, como viajar de avião e “ter duas festas”.

O cheque referente ao pagamento pelo uso das xilogravuras foi mais uma vez mencionado, como prova de que havia sido entregue, mas também como motivo de riso, já que o “artista popular” havia-se atrapalhado na hora dos agradecimentos. Teriam os leitores do jornal perguntado sobre a importância dessa informação? Talvez.

J. Borges, artista popular, hoje chegando de Minas Gerais, onde foi para ser apresentado com sua arte e a novela ‘Roque Santeiro’ aos mineiros, teve muitas emoções: ser reconhecido, viajar de avião e ter duas festas em tão pouco tempo. Aqui no Recife, ao agradecer o cheque de Globo entregue por Lula Cardozo Ayres, se atrapalhou e agradeceu ao ‘seu’ Ayres.⁷¹⁴

⁷¹² BORGES, 2012, p. 38.

⁷¹³ Segundo o historiador Carlos Fico, a prática da censura durante o regime militar não foi homogênea. Duas censuras foram orquestradas: (i) a censura da imprensa: “revolucionária”, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas. Objetivava, sobretudo, os temas políticos *stricto sensu*; e (ii) a censura de diversões públicas: “antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas”. CF. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

⁷¹⁴ EMOÇÃO. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 198, p. 2, 28 ago. 1975.

Diante apenas das curtas publicações do *Jornal do Commercio*, pode-se concluir que Borges havia sido convidado para criar uma série xilográfica com base no texto da novela. No entanto, ao se confrontar essas informações e os relatos de Borges, compreende-se que as xilogravuras usadas pela Rede Globo não tiveram, no momento da criação, nenhuma relação com a novela. Elas eram parte do material produzido por Borges para a Galeria Ranulpho. Borges explicou: “Eu não fiz nada para aquela novela. Das gravuras, que eu já tinha feito para Ranulpho, foram usadas 30 cópias. Uma de cada. Eu não fiz nada.”⁷¹⁵ Nessa época Borges entregava ao *marchand*, em média, duas matrizes por mês. Esse sistema fazia parte do acordo firmado entre o artista e a galeria. Fazendo contas, ele recordou: “eu dava duas gravuras por mês, então 24 [por ano]. Ele deve ter muitas. Acho que ele tem essas matrizes guardadas. Acho que tem.”⁷¹⁶

Quando olhamos para as imagens usadas no material gráfico de divulgação da telenovela *Roque Santeiro*, percebemos que as xilogravuras impressas passaram por intervenção gráfica. Nesse processo, uma intervenção chama a atenção, haja vista a barra fixadora do título e da assinatura do artista não ter sido conservada. Talvez a barra tenha sido substituída por um traço na base do desenho (Figuras 54, 55, 56, 57), porque os títulos atribuídos não estabeleciam relação com o enredo do folhetim. O interesse da equipe de produção da Rede Globo recaiu sobre as xilogravuras capazes de sintetizar o perfil das personagens. A xilogravura *O peia onça* foi a escolhida para representar a personagem principal, Roque Santeiro; sua composição mobiliza signos de valentia e heroísmo.

⁷¹⁵ BORGES, 2012, p. 22.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

Figura 54 – A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua viúva a que era sem nunca ter sido



Fonte: APEJE, 1975.

Figura 55 – Gravura sem título



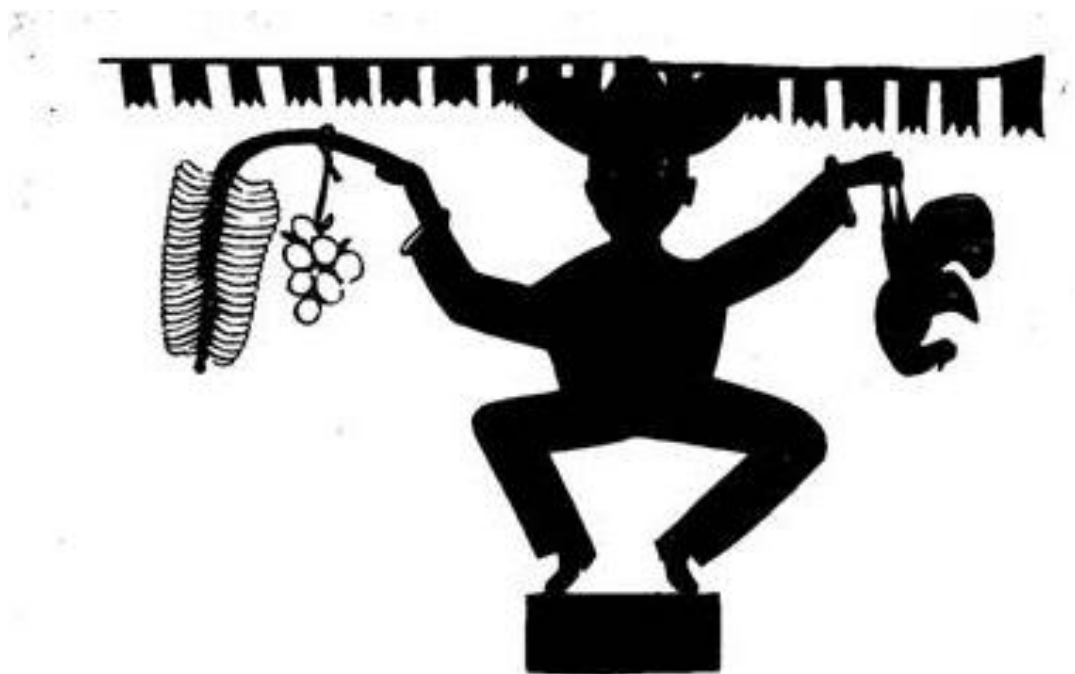
Fonte: APEJE, 1975.

Figura 56 – Gravura sem título



Fonte: APEJE, 1975.

Figura 57 – Gravura sem título



Fonte: APEJE, 1975.

Dentre o conjunto das xilogravuras compradas pela Rede Globo, escolheram-se três para ilustrar o folheto *A fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*. Os temas escolhidos, animais exóticos, seca e produtos considerados “típicos” das feiras nordestinas, estavam em comunicação com os elementos estéticos, com a linguagem da novela, classificada como de raízes autenticamente brasileiras, principalmente, por Dias Gomes ter escolhido os folhetos como referencial narrativo de sua novela. Na qualidade de herói, Roque Santeiro pertencia à linhagem de Padre Cícero, Frei Damião e Lampião. Ele pertencia à comunidade dos contadores de histórias e dos poetas e repentistas, pois sabia de memória trechos de desafios e folhetos famosos; e tocava sanfona.

No período de divulgação da novela, a xilogravura *O peia onça*, usada como representação de Roque Santeiro, circulou como criação recente, mas não era inédita. Em dezembro de 1974, havia sido publicada no Jornal do Brasil, quando o *marchand* Carlos Ranulpho promoveu a exposição “Arte do Cordel”.

As duas xilogravuras, abaixo, foram extraídas da mesma matriz, intitulada por Borges O peia onça. Provavelmente, faz parte da série que se comunica com cenas do *Romance d’a pedra do reino*.⁷¹⁷ Entre essas xilogravuras (Figuras 58 e 59), o jogo das diferenças não passa despercebido. Uma das imagens passou por uma operação de síntese, a onça pintada, elemento fundamental na construção imagético-narrativa, não se encontra na composição publicada pelo Jornal do Commercio. As imagens oferecem possibilidades narrativas muito diferentes quando se olha cada uma de modo separado.

⁷¹⁷ Quaderna, personagem principal *D’a pedra do reino*, após narrar como se deu sua venturosa caça à onça, relatou: “Eu estava a ponto de rebentar de orgulho. O velho Luís Cachoeira pegou o grande Gato-Pardo, passou pelos ombros, por trás da nuca, e carregou-o assim, com uma mão segurando as patas dianteiras e a outra as traseiras.” SUASSUNA, 2007, p. 145.

Figura 58 – Roque Santeiro, Jornal do Commercio



Fonte: BORGES, 1975.

Figura 59 – Boletim Rede Globo 135



Fonte: BORGES, 1975.

Do conjunto de imagens estampadas nas peças gráficas produzidas pela Rede Globo, conseguimos identificar o título dado por Borges de quatro xilogravuras: *Adão e Eva*, *O encontro do violeiro com satanás*, *O xaxado* e *O peia onça*. Essas imagens foram publicadas, anteriormente, em jornais e revistas.

Das imagens restantes, apenas adivinhamos o tema, porque a barra identificadora de autoria e definidora de intenções não foi preservada; dela permaneceu, em algumas reproduções, um magro traço, que serviu de base aos desenhos. Em alguns casos, a barra foi preservada, mas o título e a autoria não. Saberia Borges dessa intervenção? Talvez.

Compreendemos que as xilogravuras borgeanas evocam o padrão de visualidade vigente nos projetos políticos e culturais no presente da produção. Em relação à novela Roque Santeiro, elas serviram para ligar o passado e o presente do Brasil. De um lado, as imagens chapadas e em preto e branco representavam as chamadas origens do povo brasileiro; por outro lado, as móveis e coloridas imagens da televisão inseriam nos lares o que havia de mais moderno. Nesse sentido, o aparelho de televisão reinava na sala de visitas como síntese das chamadas dicotomias entre o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, o atraso e o desenvolvimento.

Em 1985, quando Roque Santeiro finalmente foi exibida, a relação comercial entre Borges e a Galeria Ranulpho havia sido alterada. O contrato de exclusividade não tinha mais validade, mas as xilogravuras de Borges haviam adentrado outros espaços de circulação. Um desses espaços foi o cinema por meio do documentário *Nordeste: cordel, repente e canção*, dirigido pela cineasta e fotógrafa Tânia Quaresma.⁷¹⁸ Uma leitura da sinopse do filme indica a concepção de cultura mobilizada no documentário. Lia-se que a produção abarcava “diversos aspectos da arte popular nordestina, com ênfase na literatura de cordel e seus vultos mais representativos – como J. Borges, que cria, ilustra e imprime seus folhetos – e apresentando ainda violeiros, repentistas, cantores e romances, cocos e emboladas”.

Na concepção da cineasta, o trabalho de Borges, realizado no quintal de sua casa, congregava os diversos saberes e técnicas de produção de folhetos. A pesquisa realizada por Quaresma resultou, também, em um vinil com repentes, canções, martelos, emboladas e recitação de folhetos. O vinil, com o mesmo nome do filme, foi editado, com patrocínio da

⁷¹⁸ Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1950. Começou sua carreira na área da produção de imagens como fotógrafa. Trabalhou como cinegrafista do Jornal Nacional (TV Globo de São Paulo) e da TV Cultura de São Paulo. *Nordeste: cordel, repente e canção* é seu primeiro documentário de longa-metragem. O documentário foi realizado com o patrocínio da Vasp e da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme). NORDESTE: Cordel, Repente, Canção: documentário. Direção: Tânia Quaresma. Produção e roteiro: Tânia Quaresma. Som direto: Antonio César. Mixagem: Walter Goulart. Rio de Janeiro: Filmcenter Cinematográfica Ltda., 1975. (68 min), son., color., 35 mm. Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema.

Varig, pela Tapeçar Gravações. Na capa, figurava uma xilogravura criada por Borges, mediante proposta de Tânia Quaresma. Ela sugeriu o tema literatura de folhetos como mote para a obra. Em entrevista ao *Jornal do Commercio* (1995), Borges contou que a proposta da cineasta funcionou como meio para que ele pudesse “farrapar”⁷¹⁹ com o *marchand* Carlos Ranulpho e assim iniciar novas relações comerciais. Eis o relato de Borges:

Mas aí chegou Tânia Quaresma, do Rio de Janeiro: Borges, você ganha quanto para fazer uma gravura dessas? Eu fazia pra Ranulpho e entregava em madeira branca, ele não confiava que eu imprimisse. Eu respondi: ‘Ganho mil cruzeiros’. Ela disse: ‘Eu quero que você faça uma, do tamanho da metade dessa, do tamanho de uma capa de disco, e eu lhe dou seis mil. Logo, e vai publicar os folhetos e eu vou levar você para o Rio, vou divulgar você, lá na pré-estreia do filme Nordeste, cordel, repente e canção.’ Aí eu disse comigo: ‘Eu vou farrapar’. Fui pro Rio, vendi tudo que levei, cheguei aqui parece que com uns 20 tantos mil cruzeiros, eu tava fazendo aquela casa da avenida. O Globo cobriu uma folha de jornal com uma reportagem minha.⁷²⁰

Borges referia-se à reportagem intitulada *J. Borges: o caminho difícil do prelo à feira*,⁷²¹ publicada em dezembro de 1975 quando ele esteve no Rio de Janeiro para participar das festividades de lançamento do filme de Tânia Quaresma. Segundo Borges, farrapar, significou romper com o acordo informal que limitava a circulação de suas xilogravuras aos eventos promovidos pela Galeria. O acordo baseava-se na informalidade e confiança mútua, nos relatos e registros não se encontraram alusões a contratos formais. No entanto, esse tipo de relação comercial mostrou-se frágil. Em outro trecho da entrevista ao *Jornal do Commercio*, Borges contou que o regime de exclusividade e a falta de liberdade contribuíram para que aceitasse o convite de Tânia Quaresma.

Quando eu cheguei, Ranulpho me telefonou e disse: ‘Borges, apareça aqui, que eu quero falar com você’. Cheguei lá, bem cínico. Ranulpho disse: ‘Você foi ao Rio de Janeiro e não combinou comigo?’ O regime era assim: se eu quisesse visitar você, teria que dizer: o jornalista fulano de tal me chamou para ir à casa dele, ele me diria: não vá, não. Era meu dono, queria exclusividade, mas me pagava mal.⁷²²

Borges optou pelo rompimento. Seguiu com seu trabalho. A estampa, feita por encomenda para ilustrar a capa do vinil *Nordeste: cordel, repente e canção* (Figura 60),⁷²³ pode ser compreendida como síntese do modo como o artista significava a literatura de

⁷¹⁹ Verbo usado na linguagem coloquial, derivado do substantivo masculino farrapo, que significa pedaço de tecido muito usado, roto, rasgado.

⁷²⁰ MARCHAND..., 1995, p. 2.

⁷²¹ O CAMINHO difícil do prelo à feira. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1975.

⁷²² MARCHAND..., 1995, p. 2.

⁷²³ Em *O trabalho e a fala*, encontramos uma análise dessa composição, com base em comentários de Borges. Cf. ARANTES, 1982, p. 47-51.

folhetos. O objetivo era oferecer, aos expectadores, uma narrativa sobre as origens dessa literatura. Borges dividiu o desenho em três partes: superior, centro e inferior. Na área superior, gravou sete folhetos pendurados em cordão. Em cada uma das capas, desenhou os principais personagens das histórias de folheto: 1) Cangaceiro; 2) Seca no sertão; 3) Satanás perdido no deserto; 4) A mulher vampiro; 5) Uma história de amor; 6) O pinto pelado; 7) e A mulher que virou cobra. Ao meio, ele desenhou cinco círculos para significar os temas mais frequentes: 1) amor – casal e coração; 2) religião – terço e cruz; 3) sofrimento – mulher; 4) valentia – caçador; e 5) morte – caixão. No campo inferior da xilogravura, duas cenas representam a cantoria de viola e o desafio de embolada, dispostas na base da xilogravura, como raiz da oralidade ou alicerce da chamada literatura de cordel. Por fim, dispôs ramos e flores que representavam a poesia.

Figura 60 – Nordeste: cordel, repente e canção



Fonte: BORGES, 1975.

Essa concepção construída por Borges estabelecia correlações com a concepção Armorial das chamadas origens da literatura de folhetos, sintetizada por Suassuna na expressão *Romanceiro Popular do Nordeste*. Nesse sentido, as referências armoriais aparecem tanto no documentário de Quaresma quanto na xilogravura de Borges. Cada um narrou à sua maneira embora partilhassem as mesmas referências teóricas.

No âmbito da produção xilográfica de Borges, o repertório das histórias de cordel definiu e orientou o processo criativo. Nesse processo, a função exercida por Borges é a de narrador. Ele escolheu a madeira como suporte para gravar histórias da experiência partilhada comunitariamente. Histórias que emergiram no papel como estampas. Histórias compostas por signos visuais. Histórias que se encontram ao alcance de suas mãos. Ora ele usa roupagem do camponês que não arreda os pés de sua terra, ora ele se aventura como conhecedor de terras distantes.⁷²⁴ Por fim, o que faz é narração.

No campo dos estudos da literatura de folhetos, a maioria dos autores ressaltou a relação entre o texto e a imagem, geralmente para explicar ou justificar o que se convencionou chamar de relações rítmicas herdada da cantoria e do repente. No entanto, a poesia dos folhetos não circula na forma oral, sua existência encontra-se circunscrita ao impresso. Os folhetos são uma fórmula editorial que permite a circulação de textos e imagens por meio de um suporte específico,⁷²⁵ fabricado mediante papel e tinta. Nessa materialidade texto e imagem congregam uma narrativa. Como mencionado anteriormente, essa narrativa se organiza como histórica e ficcional, pois versa sobre acontecimentos históricos, que fazem parte do repertório de histórias experimentadas por autores e leitores, ou sobre histórias que não se prendem “ao realmente acontecido”.

Na introdução do catálogo da coletiva de abertura da Galeria Ranulpho (abril a maio de 1975), Hermilo Borba Filho escreveu que a exposição reunia “alguns dos nomes mais importantes da pintura moderna em Pernambuco, ligados ao passado e ao presente”.⁷²⁶ Borges estava entre eles, quatro de suas xilogravuras fizeram parte da coletiva: *Os ciganos*, *Leiloeiros de novena*, *Peia onça* e *Pastor de carneiros*.⁷²⁷ No entanto, ao concluir o texto, Borba Filho inseriu Borges no horizonte de expectativas do “imenso espaço que se abre” para um artista popular “que maneja a gravura com autenticidade nordestina projetando-se no plano

⁷²⁴ BENJAMIN, 1994b.

⁷²⁵ Lembramos que o livro, suporte do texto poético, próprio dos folhetos, não é uma invenção dos poetas brasileiros, compositores de versos e histórias, como concluiu a pesquisadora Márcia Abreu. CF. ABREU, 1999, p. 104-105.

⁷²⁶ BORBA FILHO, Hermilo. Introdução. In: GALERIA RANULPHO. *Coletiva de abertura*: catálogo Recife, abr./maio 1975.

⁷²⁷ Dentre esses títulos, apenas *O peia onça* consta nos acervos pesquisados.

universal”.⁷²⁸ Nessa breve apresentação, hierarquias e circunstâncias definidoras do lugar ocupado por Borges foram dadas a ler. Sua arte estaria ligada ao presente e ao campo do popular. Ele era artista da feira e do mercado, que se conduzia cheio de cautelas, quando adentrava novos espaços: “eu nunca avancei com ganância.”⁷²⁹

A xilogravura borgeana, na década de 1970, esteve inserida em uma visualidade, em um ambiente cultural produtor de variadas imagens. Entre a xilogravura estampada na capa dos folhetos e a xilogravura emoldurada, encontra-se uma continuidade narrativa, possível, porque remete o expectador ao mundo visível e experimentado. O ato de olhar xilogravuras corresponde ao ato de ler palavras. O que olhamos/lemos nas composições borgeanas são testemunhos do mundo partilhado por Borges e seus expectadores. Olhar xilogravuras exige construir narrativas, que são oferecidas iconograficamente; como qualquer objeto, requer atenção visual, porque é uma superfície a ser olhada. O desenho de capa exerce a função de tornar visível/legível a inteira superfície do texto para o qual ela serve de síntese, mesmo para as pessoas que não decifram letras, assim ela evoca uma cognoscibilidade que ultrapassa a linearidade da leitura.

Portanto, as xilogravuras de Borges põem em cena múltiplas possibilidades de leitura sobre o estatuto de artista ou o lugar ocupado por Borges no cenário cultural em Pernambuco; as relações institucionais, comerciais e artísticas estabelecidas por ele e os espaços de circulação de sua obra. Na construção dessas relações, compreendemos que as trocas estabelecidas entre o artista e os espaços de exposição não ocorreram, apenas, como uma apropriação em que só uma das partes obteve vantagens, mas que sutis e variadas negociações foram realizadas. Bailando, insinuando-se por entre frestas e portas, Borges aprendeu como se joga o jogo da circulação e comercialização no campo das artes. Nesse jogo inscreveu seu nome, definiu seu estilo e contou a própria história. Sonhou alto, vislumbrou infinitas possibilidades. Por fim, assumiu sozinho o encargo de administrar o próprio trabalho.

⁷²⁸ BORBA FILHO, 1975, n. p.

⁷²⁹ BORGES, 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E gostaria de propor uma teoria simples que parte da idéia de que escrever é um consolo, um alívio, até mesmo um remédio, pelo menos para os romancistas como eu: escolhemos os nossos temas e damos forma aos nossos romances, de maneira que atendam à nossa necessidade diária de devaneio. Um romance é inspirado por idéias, paixões, fúrias e desejos – isso todos sabemos. Agradar às pessoas que amamos, diminuir os nossos inimigos, falar de alguma coisa que adoramos, deleitar-nos em discorrer com autoridade sobre algo que ignoramos, encontrar prazer em tempos perdidos e lembrados, sonhar com o ato do amor, ou ler, ou militar na política, ou nos entregarmos às nossas preocupações pessoais e hábitos peculiares – esses desejos e vários outros desejos obscuros ou até sem sentido, são o que nos dá forma, de maneira clara e ao mesmo tempo misteriosa. E são esses mesmos desejos que impelem os devaneios de que falamos aqui. Podemos não entender de onde eles vêm, podemos não entender o que eles significam, mas quando nos sentamos para escrever, são esses nossos devaneios que nos insuflam a vida como um vento de quadrante desconhecido. Pode-se até dizer que nos deixamos levar por esse vento misterioso como um capitão que não tem idéia de qual seja seu destino.

Entretanto, ao mesmo tempo, em alguma parte da nossa mente somos capazes de localizar no mapa o ponto exato onde nos encontramos, assim como nos lembramos do ponto para onde estamos viajando. Mesmo nas ocasiões em que me entrego incondicionalmente ao vento, eu consigo, conservar o meu senso de orientação geral. Antes de partir terei feito planos, dividido a história que pretendo contar em partes, determinado quais portos meu navio irá visitar, que carga transportará e quanto dela deixará ao longo do caminho, calculado o tempo da jornada e traçado o seu curso no mapa. Mas se o vento, tendo soprado de um quadrante desconhecido e enfunado as minhas velas, decide mudar o rumo da minha história, não me oponho a ele. Pois o que o navio de velas enfunadas procura é uma sensação de plenitude e perfeição.

(Orhan Pamuk).⁷³⁰

Essa metáfora da escrita como viagem e devaneio perseguiu-me durante a escrita deste trabalho. Com a lembrança da citação acima, preparei meu plano de orientação geral. Nele, projetei como seria minha jornada e os portos a serem visitados. Mantive o senso de orientação, mas a força do vento levou-me por rotas desconhecidas. Não me faltaram surpresas. Mesmo escrevendo estas últimas linhas, confesso que não experimento a “sensação de plenitude e perfeição”, pois são as possíveis lacunas, as coisas deixadas ao longo do caminho, que ainda me assombram.

Em cada capítulo, procurei contar uma história. Para realizar minha viagem, adotei como norte a trajetória de Borges, sua produção de folhetos, sua criação de xilogravuras. O objetivo era compreender a rede de relações na qual ele esteve inserido nos anos 1970. Seguindo, tanto quanto possível, o traçado do meu mapa, refleti sobre o uso da literatura de folhetos no âmbito da investigação histórica; procurei entender as condições históricas que abarcaram a trajetória de Borges como vendedor, autor, ilustrador de folhetos e xilogravador.

⁷³⁰ PAMUK, Orhan. *A mala do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 78-80.

Os escritos e gravados biográficos do próprio Borges sugeriram os modos como ele organizou uma escrita e uma narração de si, como representa o tempo passado; uma inflexão marca a trajetória de Borges na década de 1970: suas xilogravuras tomam outro formato; o processo de circulação deixa de ser restrito ao mercado e às feiras para se inserir em uma rede nacional e internacional de consumo.

De modo diferente da maioria dos autores de folhetos, Borges, em comunicação com as formas de recepção e apropriação do seu trabalho, construiu uma identidade, um nome de autor, uma obra literária e iconográfica. A arte de Borges carrega marcas das expectativas dos leitores, ouvintes e expectadores de suas criações. Suas composições xilográficas são registros das experiências cotidianas, agregam uma dimensão temporal e uma dimensão narrativa. São, portanto, históricas. Indicam práticas culturais e modalidades de apropriação, passaram e passam pelo jogo de classificações, hierarquias, consagração ou desqualificação. Borges construiu um sistema de trocas autônomo, assim pôde construir sua trajetória artística, com base na afirmação da própria liberdade e individualidade.

Em síntese, as operações de análise realizadas neste trabalho de pesquisa e escrita indicam que, na obra de Borges, a palavra escrita e a imagem estão em profunda relação, mediadas e distribuídas pelos meios de comunicação. Embora a xilogravura tenha circulado como objeto artístico separado do folheto, não se separou da possibilidade de contar uma história. O suporte passou a outro, mas a síntese narrativa dos folhetos permaneceu expressa na composição imagética. Texto e imagem associaram-se em novos arranjos narrativos e iconográficos.

Por fim, imagino que nós historiadores partilhamos com Borges operações narrativas. Cada um, conforme as regras do próprio campo, traduz em texto ou imagem o vivido e o narrado; e o que fazemos carrega desejos, sonhos, anseios, paixões, fúrias, devaneios.

Confesso que colocar um ponto final neste texto foi a parte mais difícil, pois significa atravessar fronteiras. Atravesso com a certeza de que minha forma de ver o mundo alterou-se. Desordenou-se, porque este trabalho de leitura, escuta e escrita não se faz de modo ordenado e previsível, mas repleto de ruídos, silêncios, cortes, pausas, dúvidas, escuros, embriaguez, entorpecimentos, ausências e principalmente de incertezas, afinal “contar uma história é deitar sombras no lume. Tudo o que a palavra revela é, nesse mesmo instante, consumido pelo silêncio. Só quem reza em total entrega de alma, sabe desse acender e tombar da palavra nos abismos.”⁷³¹

⁷³¹ COUTO, 2012, p. 90.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ADEUS. *Veja*, São Paulo, n. 869, p. 20, 1.º maio 1985. Reportagem de capa.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202
- _____. *Ouvir e contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE, Flávia Martins; COIMBRA, Sílvia Rodrigues; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. 4. ed. Recife: Ed. Flávia Martins, 2009.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e a cultura popular: Nordeste 1920-1950*. Apresentação de Regina Horta Duarte. São Paulo: Intermeios, 2013a.
- _____. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- _____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999.
- _____. *Um morto vestido para um ato inaugural: procedimentos históricos de fabricação do folclore e/ou da cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013b.
- ALPERS, Svetlana. Liberdade, arte e dinheiro. In: _____. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 1928. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- ARANTES, Antonio Augusto. *A arte de J. Borges: do cordel a xilogravura: catálogo*. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2008.
- _____. *O trabalho e a fala: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. São Paulo: Kairós/Funcamp, 1982.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- ARTISTA e novela. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 190, p. 2, 19 de ago.1975.

AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito Bisso (Org.) *Grafia da vida: reflexões e experiência com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

BACCARO, Giuseppe. [Borges, o poeta do tempo em que os bichos falavam]. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p.156-162.

BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru: subsídios para a história do Agreste*. Recife: CEPE, 1974.

BARROS, Leandro Gomes de. *O boi misterioso* [1912].

_____. Os martírios de Genoveva. [S. d.].

_____. *Vida e testamento de Cancão de Fogo*. São Paulo: Luzeiro, [19--?].

BARROS, Manoel de. Matéria de poesia (1970). In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 143-165.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977.

_____. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. História cultural do brinquedo. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 244-248.

_____. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 165-196.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BIANCARELLI, Aureliano. Doença da fome extrema volta ao Nordeste. *Folha de S. Paulo*, 6 jul. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/06/cotidiano/25.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. Introdução. In: GALERIA RANULPHO. *Coletiva de abertura: catálogo* Recife, abr./maio 1975.

BORGES, José Francisco. *O Brasil está de luto pela morte de Tancredo*. Bezerros: [s. n.], 1985.

_____. *Brasil 4x1: tri-campeão mundial*. Bezerros: [s. n.], 1970. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *A chegada da prostituta no céu*. Bezerros: [s. n., 198-a]. 8 p. (Acervo da autora)

_____. *Como ganhar dinheiro com minérios em Pernambuco*. [Recife]: Minérios de Pernambuco S/A, [1981?]. 8 p.

_____. *A construção da igreja e o papa do diabo*. Bezerros: [s. n., 19--a]. 5 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *Domiciano e Rosete ou o viajante da sorte*. Bezerros, PE: Gráf. J. Borges, [19--b]. 16 p. contracapa. Xilogravura do autor. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular)

_____. *A eletrificação rural e o progresso do homem do campo*. Bezerros, [s. n., 199-]. 12 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *Entrevista*. Bezerros, PE, 14 maio 2007. Concedida a Maria do Rosário da Silva.

_____. *Entrevista*. Bezerros, PE, 21 de mar. de 2012. Concedida a Maria do Rosário da Silva.

_____. Entrevista em 14 jun. 2008. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins et al. *O Mercado de São José: memória & história*. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010. p. 96-97.

_____. *O exemplo da moça do umbigo de fogo*. Bezerros: [s.n., 197-a].

_____. *O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno*. Recife: Ed. do Autor, 1967a.

_____. *O exemplo do filho que matou os pais para ficar com a aposentadoria*. Bezerros: [s.n., 197-b]. (Acervo da autora/CNFCP).

_____. *J. Borges: 10 gravuras*. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife, PE: Guariba, 1973a.

_____. *História da camponesa e o filho do avaro*. Bezerros: [s.n.,], 1975. (Acervo da autora).

_____. *História de um programa: Programa de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste - Procanor*. Bezerros: [s.n., 198-b]. 8 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

BORGES, José Francisco. *J. Borges por J. Borges*: gravura e cordel do Brasil. Organização de Clodo Ferreira. Prefácio de Vladimir Carvalho. Versão para o inglês de Cynthia Ann Bell dos Santos. Brasília: Ed. da UnB, 2006.

_____. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges, 2002a.

_____. *A moça que dançou depois de morta*. Bezerros, [s.n.], 1973b. 8 p. (Acervo da autora).

_____. *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*. Bezerros: [s.n.], 1967b. (Acervo da autora).

_____. Verdades e mentiras do sertão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 ago. 2002b, p. 2. Prosa e Verso.

_____. *Nazaré e Damião*: o triunfo do amor entre a vingança e a morte. Bezerros: [s.n.], 1973c. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *A Philips saúda em versos a arte popular do Nordeste*. Bezerros: [S. n., 198-c].

_____. *Riqueza de sertanejo é chão molhado*. [S. l: s. n., 198-d]. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*: cordel. Ilustração: xilogravura de J. Borges. Bezerros: Gráfica Borges, 1965.

_____. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem*. [S. l.: s. n., 1976]. 8 p.

_____. *O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem* (1965). In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993. p. 43-52.

_____. *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges*. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife: Tip. Marista, 1972.

_____. *A vitória de Arraes e a alegria do povo*. Bezerros: [s.n.] 1986. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____. *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte*. Bezerros: Gráfica Borges, 1978. 24 p. (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

_____; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Ed. do Autor, 1993.

BORGES, Vavy Peixoto. Nas pegadas de um leão: notas de pesquisa sobre a vida de Ruy Guerra. In: AGUIAR, Alexandre de S; Benito Bisso Schmidt. *Grafia da vida*: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 83-104.

BRASIL. Decreto n.º 84.677, de 30 de abril de 1980. Dispõe sobre a criação do Programa Especial de Apoio às Populações Pobres das Zonas Canavieiras do Nordeste. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 2 maio 1980, Seção 1, p. 7.767.

BRASIL, Maria Irene; WANDERLEY, Magaly Serrão; PORTO, Regina Maria Laclette (Org.). *Catálogo de publicações*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/edicoes_online/FCRB_Catalogo_de_Publicacoes.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2012.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Contribuição para uma abordagem diplomática dos arquivos pessoais. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 169-174, 1998.

O CAMINHO difícil do prelo à feira. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1975.

CAMPELLO NETTO, Manoel Sylvio Carneiro. *Políticas de recursos hídricos para o semi-árido nordestino*. Fortaleza, 1994. Disponível em: <<http://www.iica.int/>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

CANTEL, Raymond. Cordel ameaçado. *Veja*, São Paulo, n. 396, p. 96, 7 abr. 1976. Entrevista. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

CASA DAS CRIANÇAS DE OLINDA. *Pinturas, desenhos, gravuras*: João Câmara. Guilherme de Faria e Gilvan Samico: catálogo. Olinda, PE, 1972.

CASTILLO TRONCOSO, Alberto del. La memoria histórica y los usos de la imagen. *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 87-101, jan.-jun. 2010.

CAVALCANTI, Hérlon. *Xilogravuras do mestre Dila: uma visão poética do Nordeste*. Caruaru, PE: Edições Fafica, 2007.

CENTRO NACIONAL DO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Biblioteca Amadeu Amaral. *Redarte/RJ*, c2015. Disponível em: <<http://redarterj.com/centro-nacional-do-folclore-e-cultura-popular-biblioteca-amadeu-amaral/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CERTEAU, Michel de; RAVEL, Jacques; DOMINIQUE, Julia. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 55-85.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002a.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-191, 1995.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna séculos XVI-XVIII*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002b.

_____. Estratégias editoriais e leituras populares, 1530-1660. In: _____. *Leitores e leituras na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2004a. p. 261-285.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Unesp, 2007a.

_____. Os livros azuis. In: _____. *Leitores e leituras na França do antigo regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004b. p. 261-285.

_____. El pasado en el presente: literatura, memoria e historia. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, 3.^a época, n. 37, p. 127-140, 2007b.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CIPRIANO, Maria do Socorro. *Histórias de botijas e os labirintos do universo assombroso na Paraíba*. 2010. Tese (Programa de Pós-Graduação em História)–Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *A peleja de uma escrita falante*. In: BORGES, José Francisco; _____. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 186-189.

CORDEL sem saída. *Veja*, São Paulo, n. 311, p. 80, 21 ago. 1974. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CROIX, Alain. Marx, a alugada de cadeiras e a pequena bicicleta. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 51-70.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAB, George Leal. Gravadores populares. *Veja*, São Paulo, n. 332, p. 6, 15 jan. 1975. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

DIAS de dor. *Veja*, São Paulo, n. 866, p. 20, 10 abr. 1985. Reportagem de capa.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos da literatura de cordel: tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares. In: _____ et al. *Literatura popular em verso: estudos* (1973). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____ et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Prefácio de Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. t. 1. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004).

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

EMOÇÃO. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 198, p. 2, 28 ago. 1975.

ESOPPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A FABULOSA história de Roque Santeiro. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 195, p. 4, 24 ago. de 1975.

FALCÃO, Joaquim. J. Borges: pernambucano, brasileiro mundial: prefácio. In: BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges, 2002a.

_____. J. Borges ou o que é patrimônio cultural?: prefácio. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. x-xx.

_____. Jota Borges ou Mestre Salu? *Jornal do Commercio*, Recife, 30 jan. 2005. Disponível em: <<http://digital.jc.com.br>>. Acesso em: 19 maio 2014.

FALCÃO, Joaquim. *Quase todos*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira, a imagem gravada*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

O FIM de “Roque”. *Veja*, São Paulo, n. 365, p. 17, 3 set. 1975. Censura. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 4 abr. 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

FRANKLIN, Jeová. *A peleja de um gênio para escapar da cana*. Recife: Coqueiro, 2013.

_____. A gravura sertaneja. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993.

_____. A via sacra da gravura sertaneja. *Interior: revista bimestral do Ministério do Interior*, ano 7, n. 39, jul.-ago. 1981.

_____. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala* (1933). São Paulo: Global Ed., 2006.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Xilógrafos nordestinos*. Apresentação de Homero Senna. Rio de Janeiro: A Fundação, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 13-27.

_____. Morte da memória, memória da morte: da escrita em Platão. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005a. p. 47-65.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005b.

GALEANO, Eduardo. História do lagarto que tinha o costume de jantar suas mulheres. In: _____. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 23-31.

_____. Janela sobre “Americantos”. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 154-155.

_____. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1991.

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

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Alfredo de Freitas Dias. *O berço do herói*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Roque Santeiro*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Roque Santeiro ou o berço do herói*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2004.

GOMES, Eugênio. Prefácio. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti; Lessa, Orígenes (Org.). *Literatura popular em verso: catálogo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004).

GRAVURAS. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 189, p. 5, 17 ago. 1975.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do povo: histórias da literatura de cordel 1900-1940*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2005.

GUEDES, Diogo. J. Borges procura por seu primeiro folheto de cordel. *Jornal do Commercio*, Recife, 18 maio 2014. Caderno C, p. 6.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins et al. *O Mercado de São José: memória & história*. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades da mineração: memórias e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX*. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato; EdUFMT, 2006.

_____. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson et al. *História oral, desigualdades e diferenças*. Santa Catarina: Ed. da UFSC; Recife: EDUFPE, 2011. p. 15-37.

A HISTÓRIA secreta da sucessão. *Veja*, São Paulo, n.º 854, p. 20, 16 jan. 1985. Reportagem de capa.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn et al. *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: M. Fontes, 2001.

IBGE. *Tendências demográficas: uma análise da população com base nos resultados dos censos demográficos 1940 e 2000*. Rio de Janeiro, 2007.

KLINTOWITZ, Jacob. *Artistas gravadores do Brasil*. São Paulo: Volkswagen do Brasil, 1994.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2011.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LARROSA, Jorge. A novela pedagógica e a pedagogização da novela. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas, mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 117-138.

LAVERDI, Robson et al. *História oral, desigualdades e diferenças*. Santa Catarina: Ed. da UFSC; Recife: EDUFPE, 2011.

LEÃO, Fabiana Coelho de Souza. *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1973.

LIMA, Joana d'Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

- LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, [198-]. 32 p.
- LIRA NETO. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.
- MAC, Marcelo (Org.). *Impressões dos Borges: a xilogravura de Bezerras: catálogo*. Rio de Janeiro: Iphan;CNFCP, 2009.
- MARCHAND só quer mesmo ganhar. *Jornal do Commercio*, Recife, p. 8, 17 fev. 1995.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008a.
- _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói: Ed. da UFF, 2008b.
- MAYA, Ivone da Silva Ramos. *O povo de papel: a sátira política na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- MELLO, Aroldo Alves de et al. *Serviço Geológico de Pernambuco*: Minuta/Recife 10-11-2011. Recife: Associação Profissional dos Geólogos de Pernambuco, 2011. Disponível em: <<http://www.agp.org.br/wp-content/uploads/2011/11/Ge%C3%B3logos-pioneiros-Servi%C3%A7o-Geol%C3%B3gico-PE.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2013.
- MELO, Rosilene Alves. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-45, 2003.
- A MOÇA que dançou depois de morta. Direção e produção: Ítalo Cajueiro. Fotografia: André Cajueiro, Ítalo Cajueiro: Roteiro: J. Borges. Brasília, 2003. 1 bobina cinematográfica (11 min.), son., color., 35 mm.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: Edusc, 2004.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. Na transversal da história. *História Oral*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 11-18, 1998.

_____ et al. História oral no Brasil: uma análise da produção recente, 1998/2008. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 113-126, jul.- dez. 2007.

MOREIRA, Thiers Martins. Prefácio. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia*. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1.

MORENO MARTÍNEZ, Doris et al. Conversar com Chartier. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, v. 2, n. 38, p. 53-79, semestral, 2007.

NASCIMENTO, Bráulio (Org.). *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971. (Coleção Rodolfo Garcia: Série B).

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NOITE de medo em Brasília: o choque e a posse. *Veja*, São Paulo, n. 863, p. 36, 20 mar 1985. Reportagem de capa.

NORDESTE: Cordel, Repente, Canção: documentário. Direção: Tânia Quaresma. Produção e roteiro: Tânia Quaresma. Som direto: Antonio César. Mixagem: Walter Goulart. Rio de Janeiro: Filmcenter Cinematográfica Ltda., 1975. (68 min), son., color., 35 mm. Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema.

PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. São Paulo: Prelúdio, [19--]. 31 p.

PAMUK, Orhan. *A mala do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PILA PÉREZ, Rafael et al. Pelagra: enfermedad antigua y de actualidad. *Revista Archivo Médico de Camagüey*, Camaguey, v. 17, n. 3, mayo-jun. 2013. Disponível em: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1025-02552013000300013>. Acesso em: 13 mar. 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____.; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PONTUAL, Roberto. Fora da hegemonia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1976. Artes Plásticas, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=114678>. Acesso em: 28 mar. 2013.

_____. Fora do eixo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1978. Artes Plásticas. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=114678>. Acesso em: 28 mar. 2013.

_____. Transferência de consumo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1974. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CDU&PagFis=11637>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

POPULAR em série. *Veja*, São Paulo, n. 325, p. 135, 27 nov. 1974. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 4 abr. 2011.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Introdução. In: _____ (Org.). *Literatura popular em verso*: antologia. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1.

_____. (Org.). *Literatura popular em verso*: antologia. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1.

_____. Introdução. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura Popular em verso*: antologia. Seleção, introdução e comentários de Manoel Cavalcanti Proença. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. p. 27-43.

_____.; Lessa, Orígenes (Org.). *Literatura popular em verso*: catálogo. Prefácio de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, 004).

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RANGEL, Maria do Socorro (Org.). *Entre línguas*: movimento e mistura de saberes. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2008b. p. 160-170.

O REI da xilogravura faz cordel resistir. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2002.

REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do efêmero*: histórias de dentro e de fora. Recife: EDUFPE, 2010.

REZENDE, José Camelo de Melo. *Coco verde e melancia ou Armando e Rosa*. São Paulo: Luzeiro, [19--].

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO Igor; ROXO, Marco (Org.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. 2 t.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro. J. Zahar, 2006.

SANTOS, Manuel Camilo dos. *Viagem a “São Saruê”*. Campina Grande, PB: Estrella da Poesia, 1956.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Jailson Pereira da. *Pílulas de um minuto: história e cotidiano nas publicidades das décadas de 1960-80*. 2009. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SILVA, João Melquíades Ferreira da. Romance do pavão misterioso. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia*. Prefácio de Thiers Martins Moreira. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964. t. 1, p. 57-71.

_____. O romance do pavão misterioso. In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em verso: antologia* (1964). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 81-98.

SILVA, Maria do Rosário da. *Um estudo da literatura de cordel em Caruaru*: Olegário Fernandes, vida e obra. Caruaru, PE: Edições Fafica, 2002.

_____. *Histórias ambulantes: cultura e cotidiano em folhetos de cordel*. 2008. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008a.

_____. Literatura de cordel: uma escritura do ordinário. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Org.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2008b. p. 160-170.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Prefácio. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. (Colab.). *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. Imaginários da exclusão. In: MONTEIRO, John Manuel; BLAJ, Ilana (Org.). *História e utopias*. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História, 1993. São Paulo: ANPUH, 1996. p. 437-450.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. *Sertão sem fronteiras: memórias de uma família sertaneja*. Recife: EDUFPE, 2010.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Tradução de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOARES, José. *José Soares*. Introdução e seleção de Mark Dinneen. São Paulo: Hedra, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (Org.). *Antologia da poesia popular de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1989.

SOUTO MAIOR, Ronaldo José. *Bezerros: seus fatos e sua gente*. Recife: Ed. do Autor, 2005.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981. (Série Monografias, v. 20).

_____. *O mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste homenagem ao centenário do Mercado de São José – 1875 -1975*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977. p. 15-20.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008a.

_____. Apresentação. In: BORGES, José Francisco. *A vida do Padre Cícero gravada por José Borges*. Recife, PE: Tip. Marista, 1972.

_____. Apresentação. In: BORGES, José Francisco. *J. Borges: 10 gravuras*. Recife, PE: Guariba, 1973a.

_____. *O movimento armorial*. Recife: EDUFPE, 1974.

_____. *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira (1976)*. Tese de livre docência. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003.

_____. Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada. In: BORGES, José Francisco; COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: Edição do Autor, 1993. p. 151-153.

_____. Um pouco de vanglória e de farofa. A grande Janice Japiassu. De reis e muitos reinados. Desenhos de Francisco de Assis Vasconcelos. Um pré-rafaelita sertanejo. Lampião e Dom Pedro Diniz Quaderna. Rifle de ouro e governador do sertão. J. Borges, o caçador de onça. *Jornal da Semana*, Recife, 31 dez. 1972-6 jan. [1972-1973].

_____. *O romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

_____. *O romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008b.

TANCREDO: a cruel agonia. *Veja*, São Paulo, n.º 867, p. 20, 17 abr. 1985. Reportagem de capa.

TANCREDO: por que os médicos mentiram. *Veja*, São Paulo, n. 868, p. 20, 24 abr. 1985. Reportagem de capa.

TANCREDO: uma semana entre a vida e morte. *Veja*, São Paulo, n. 865, p. 20, 3 abr. 1985. Reportagem de capa.

TANCREDO e a luta pela vida. *Veja*, São Paulo, n. 864, p. 36, 27 mar 1985. Reportagem de capa.

TANCREDO presidente. *Veja*, São Paulo, n. 855, p. 20, 23 jan. 1985. Reportagem de capa.

O TIME de Tancredo. *Veja*, São Paulo, n. 856, p.20, 30 jan. 1985. Reportagem de capa.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TV na galeria: novela na Expor. *Jornal do Commercio*, Recife, n. 193, p. 11, 22 ago. 1975.

VALENTE, Monalisa. *Entre “a prata de casa” e o espelho estrangeiro: o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes*. 2009. Tese (Doutorado em História e Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. da UnB, 2008.

A VIAGEM de Tancredo: um novo Brasil no exterior. *Veja*, São Paulo, n. 857, p. 20, 6 fev. 1985. Reportagem de capa.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

O XERIFE de Tancredo. *Veja*, São Paulo, n. 859, p. 16, 20 fev. 1985. Reportagem de capa.

ZAPPA, Regina. O cordel fantástico de Galeano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1991, p. 8.