



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE**  
**CULTURAL**

**ÉRICA AZEVEDO SANTOS**

**NOS BASTIDORES DO LABIRINTO: ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE**  
**FRANKLIN MAXADO**

Feira de Santana, Ba  
2013

**ÉRICA AZEVEDO SANTOS**

**NOS BASTIDORES DO LABIRINTO: ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE  
FRANKLIN MAXADO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC – da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz.

Feira de Santana, Ba  
2013

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

Santos, Érica Azevedo

Nos bastidores do labirinto: estudo do processo de criação de Franklin Maxado / Érica Azevedo Santos. – Feira de Santana, 2013.

113 f.

Orientadora: Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

1. Literatura de cordel – Estudo e crítica. 2. Maxado, Franklin – Crítica e interpretação. 3. Processo de criação. 4. Crítica genética. I. Queiroz, Rita de Cássia Ribeiro de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-91.09

**ÉRICA AZEVEDO SANTOS**

**NOS BASTIDORES DO LABIRINTO: ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE  
FRANKLIN MAXADO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC – da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 19 de abril de 2013

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz

(Orientadora – UEFS)

---

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

(Membro – UFES)

---

Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga

(Membro – UEFS)

Dedicado a cada um que me acompanhou até aqui.

## AGRADECIMENTOS

A gratidão é um sentimento que nos aproxima das pessoas e nos mostra o quanto precisamos delas. Este trabalho não foi uma concretização solitária (embora tenha exigido muitos momentos de solidão) e, por isso, não são poucos aqueles a quem nutro profunda gratidão:

A Deus, pelo dom da vida, pela proteção e permissão de trilhar o caminho acadêmico e pelas pessoas as quais Ele permitiu estar ao meu lado;

Aos meus pais, Antônio e Maria Vanda, pelo amor, educação e acompanhamento de todos os meus passos;

À minha orientadora, Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, pela paciência, orientação, dedicação, exemplo e ensinamentos durante toda a minha vida acadêmica e, que, certamente acompanhará toda a minha existência;

Ao meu irmão, Átila, pelo carinho, incentivo e companheirismo;

Aos meus demais familiares, avós, tios e primos pelo carinho e por compreender os meus necessitados momentos de solidão;

Aos meus amigos pela compreensão nos momentos de ausência. Em especial a Renilda, que acompanhou cada etapa deste trabalho;

Ao escritor Franklin Maxado pela disponibilidade, pelas entrevistas e pela cessão de materiais tão importantes para a realização deste trabalho;

Aos colegas do Nema (Núcleo de Estudo do Manuscrito) pela socialização neste Núcleo;

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural por contribuírem para meu crescimento acadêmico;

Aos professores que compartilharam seus conhecimentos comigo durante toda a minha vida escolar;

Aos colegas de turma pela troca de experiência, especialmente Josimeire e Virgínia pelo companheirismo e amizade;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por apoiar financeiramente o desenvolvimento desta pesquisa;

Aos professores Benedito Veiga e José Cirillo pela leitura deste texto e pelas críticas e sugestões que contribuíram para o enriquecimento deste trabalho, bem como para meu amadurecimento intelectual;

Aos funcionários do Museu Casa do Sertão pela disponibilização de materiais necessários à realização desta pesquisa;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLDC) pelas informações fornecidas durante o curso, especialmente a Lindinalva pelo empréstimo de folhetos de Maxado;

A todos que, de alguma forma, consciente ou inconscientemente, contribuíram para a concretização deste trabalho.

“Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor” (QUINTANA, 2005, p. 251).

## RESUMO

O estudo do manuscrito numa perspectiva genética possibilita ver a luta do escritor com língua, através dos movimentos do processo de criação, bem como auxilia o leitor e o crítico, ao acompanharem seu percurso de gênese, a entender melhor a obra. Cada autor possui distintos processos de escritura, uma vez que autores de um mesmo período e de uma mesma língua, por exemplo, possuem escrituras diferentes. Desta forma, analisar os manuscritos de trabalho dos autores constitui-se mais um método para uma melhor compreensão do texto e do estilo do autor. E não só os manuscritos dos escritores consagrados merecem ser investigados, mas também aqueles dos representantes da cultura popular. Trata-se, nesta dissertação, do estudo do processo de escritura do cordelista baiano Franklin Maxado, a partir da análise dos manuscritos de dois de seus folhetos, a saber: *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas* e *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*. Nos bastidores do labirinto: estudo do processo de criação de Franklin Maxado é o primeiro trabalho resultante de uma pesquisa de mestrado sobre o processo de escritura na literatura de cordel e também sobre a obra do autor. Para a organização desta pesquisa discorremos sobre as áreas de conhecimentos que se ocupam do estudo do manuscrito, com ênfase na perspectiva metodológica utilizada para a realização deste trabalho, a Crítica Genética. Também fizemos um estudo sobre a vida e a obra de Maxado: sua trajetória artístico-profissional para conhecer seu perfil autoral e criamos hipóteses sobre seu processo de criação, através dos movimentos de escrita presentes nos manuscritos analisados.

**Palavras-chave:** Processo de criação. Crítica Genética. Literatura de cordel. Franklin Maxado.

## ABSTRACT

The study of manuscripts provides a genetic perspective see the writer's struggle with language, through the movements of the creation process, as well as assists the reader and critic, to follow his course of genesis, to better understand the work. Each author has different processes of writing, as authors of the same period and the same language, for example, have different scriptures. examine the manuscripts of authors' work is one more method to a better understanding of the text and the author's style. And not only the manuscripts of writers devoted deserve to be investigated, but also those of the representatives of popular culture. It is, in this work, the study of the process of writing the bahian writer Franklin Maxado, from the analysis of the manuscripts of two of his pamphlets: *It is forbidden to tell jokes or make such anecdotes and Confusion on the bus between an old and a student*. In the backstage labyrinth: a study of the process of creating Maxado Franklin is the first work resulting from a research about the process of writing the cordel literature (string literature). For the organization of this research describes some of the areas of knowledge dealing with the study of the manuscript, with emphasis on methodological perspective used for this work, the Genetic Criticism. We also did a study on the life and work of Maxado: its artistic and professional path to learn and create your profile authorial assumptions about his creative process, through the movements present in writing manuscripts analyzed.

**Keywords:** Creation process. Genetic Criticism. String literature. Franklin Maxado.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Feira da palha.....	32
FIGURA 2 – Boiadeiro.....	32
FIGURA 3 – Venda de sexo.....	33
FIGURA 4 – Tiragem do leite.....	33
FIGURA 5 – Procissão de Santana.....	34
FIGURA 6 – Foto de Franklin Maxado no lançamento do livro <i>O que é o cordel na literatura popular</i> e na abertura da exposição “Cordel e Xilogravura de Franklin Maxado” no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Feira de Santana.....	41
FIGURA 7 – Capa do livro <i>O que é cordel na literatura popular</i> .....	42
FIGURA 8 – Xilogravura de Franklin Maxado.....	42
FIGURA 9 – Maxado e Jurivaldo Alves durante conversa sobre cordel no MAC.....	43
FIGURA 10 – Franklin Maxado e o contador de “causos” Júlio Rodrigues Filho durante a conversa sobre cordel no MAC.....	43
FIGURA 11 – Manuscrito em guardanapo.....	49
FIGURA 12– Manuscrito em cartão-convite.....	49
FIGURA 13 – Manuscrito fotocópia de documento.....	49
FIGURA 14 – Fac-símile da folha 1 do manuscrito <i>É piada proibir contar ou fazer tais anedotas</i> .....	51
FIGURA 15 – Fac-símile da página 1 do folheto <i>É piada proibir contar ou fazer tais anedotas</i> .....	52
FIGURA 16 – Fac-símile das páginas 2 e 3 do folheto <i>É piada proibir contar ou fazer tais anedotas</i> .....	53
FIGURA 17 – Fac-símile da folha 2 do manuscrito <i>É piada proibir contar ou fazer tais anedotas</i> .....	55
FIGURA 18 - Fac-símile da folha 3 do manuscrito <i>é proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	56
FIGURA 19 – Fac-símile da página 4 e 5 do folheto <i>É piada proibir contar ou fazer tais anedotas</i> .....	57
FIGURA 20 - Fac-símile da página 5, terceira versão, do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	58

FIGURA 21 - Fac-símile da folha 4 do manuscrito <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	60
FIGURA 22 - Fac-símile da folha 5 do manuscrito <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	61
FIGURA 23 - Fac-símile das páginas 6 e 7 do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	62
FIGURA 24 - Fac-símile das páginas 6 e 7, terceira versão, do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	63
FIGURA 25 - Fac-símile da página 8 do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	64
FIGURA 26 - Fac-símile da página 8, terceira versão, do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	64
FIGURA 27 - Ilustrações de Willian Hussar que introduzem o artigo de Roberto Zanotti.....	66
FIGURA 28 - Fac-símile da capa do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	67
FIGURA 29 - Fac-símile da capa do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	67
FIGURA 30 - Fac-símile da capa do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	68
FIGURA 31 - Fac-símile da capa do folheto <i>É proibido contar piada ou fazer tais anedotas</i> .....	68
FIGURA 32 - Fac-símile da folha 1 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	70
FIGURA 33 - Fac-símile da página 1 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	71
FIGURA 34 - Fac-símile das páginas 2 e 3 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	72
FIGURA 35 - Fac-símile da folha 2 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	73
FIGURA 36 - Fac-símile da folha 3 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	74
FIGURA 37 - Fac-símile das páginas 4 e 5 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	75

FIGURA 38 - Fac-símile da folha 4 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	76
FIGURA 39 - Fac-símile da folha 5 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	77
FIGURA 40 - Fac-símile da folha 6 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	78
FIGURA 41 - Fac-símile da folha 7 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	79
FIGURA 42 - Fac-símile da folha 8 do manuscrito <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	80
FIGURA 43 - Fac-símile das páginas 6 e 7 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	81
FIGURA 44 - Fac-símile das páginas 10 e 11 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	82
FIGURA 45 - Fac-símile das páginas 12 e 13 do folheto <i>Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante</i> .....	83

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2 NOS BASTIDORES DO LABIRINTO: TRILHANDO O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....</b>	<b>16</b>
2.1 INVESTIGANDO CIENTIFICAMENTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO: A CRÍTICA GENÉTICA.....	19
2.2 O ESTUDO DO MANUSCRITO E A POÉTICA DA ESCRITURA.....	24
<b>3 O VERSO E O REVERSO DO POETA CAMALEÃO: A TRAJETÓRIA POÉTICA DE FRANKLIN MAXADO.....</b>	<b>30</b>
3.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL.....	44
<b>4 MAXADO E O <i>MODUS OPERANDI</i> DE SEUS FOLHETOS.....</b>	<b>48</b>
4.1 ANÁLISE DO FOLHETO <i>É PIADA PROIBIR CONTAR OU FAZER TAIS ANEDOTAS</i> .....	50
4.2 ANÁLISE DO FOLHETO <i>CONFUSÃO NO ÔNIBUS ENTRE UMA IDOSA E UM ESTUDANTE</i> .....	69
4.3 MARCAS DO <i>MODUS OPERANDI</i> DE FRANKLIN MAXADO.....	84
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>88</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>93</b>
ANEXO A - FAC-SÍMILE DO FOLHETO <i>É PROIBIDO CONTAR PIADA OU FAZER TAIS ANEDOTAS</i> .....	94
ANEXO B - FAC-SÍMILE DO FOLHETO <i>CONFUSÃO NO ÔNIBUS ENTRE UMA IDOSA E UM ESTUDANTE</i> .....	100

## 1 INTRODUÇÃO

A escrita constitui-se um divisor de águas para a história da humanidade. E diferentes ciências se propõem a investigá-la, sob perspectivas diversas. Contudo, independente do ponto de vista da investigação ou do campo de atuação, qualquer pesquisador, como esclarece Willemart (2009, p.21), “[...] está na mesma luta, isto é, tornar inteligível o mundo que nos cerca”. A filologia foi uma das primeiras ciências a se debruçar sobre a linguagem humana, por meio dos textos escritos e, através da Crítica Textual, entre outras de suas atividades, dedicou-se a proteger as obras que constituem o patrimônio espiritual de determinado povo do olvido do tempo e das alterações introduzidas por terceiros. A sociedade muda constantemente, conceitos vão sendo reelaborados, revistos, novos discursos vão sendo construídos. Assim, com o avanço da tecnologia imaginou-se que a Crítica Textual perderia a sua função.

Entretanto, ao contrário do que alguns estudiosos pensavam, a era da informática não só possibilitou amplo espaço para as edições críticas como, nesse período, surge um novo tipo de investigação não mais preocupada com a genuinidade do texto, mas com a análise do processo de criação: a Crítica Genética. E esse novo método investigativo elege como objeto de estudo os rascunhos, manuscrito de trabalho dos escritores: objetos que registram passos do processo criativo. Num texto em que discorre sobre o livro, Borges (1996) afirma que este é uma extensão da memória e da imaginação. Nesta perspectiva, o estudo do manuscrito possibilita acompanhar os movimentos dessa memória e dessa imaginação.

Foi a partir dessa perspectiva que este trabalho foi realizado, sem se perder de vista o cuidado que o estudo do texto necessita, aprendido com a Filologia, através da Crítica Textual. Buscou-se nesta pesquisa investigar o processo de escritura do cordelista baiano Franklin Maxado por meio da análise dos manuscritos de dois de seus folhetos, a saber: *É piada proibir contar ou fazer tais anedotas* e *Confusão no onibus entre uma idosa e um estudante*.

Para tanto a presente dissertação foi estruturada da seguinte forma: na primeira seção, intitulada nos bastidores do labirinto: trilhando o processo de criação, discutimos acerca do labor artístico, a maneira como o processo de construção de uma obra de arte é realizado, ou seja, sobre as questões teóricas a respeito da Crítica Genética: o contexto histórico de seu nascimento, seu método e objeto de estudo. Também nessa parte discorreremos sobre o manuscrito, sua função e conceito ao longo da história, sobretudo a noção de manuscrito

moderno e suas possibilidades de pesquisas. Discutimos, ainda, sobre a noção de escritura e relação do escritor com a cultura. Trata-se, portanto, de uma seção introdutória acerca das questões teóricas que nortearam a pesquisa.

Na segunda seção denominada, o verso e o reverso do poeta camaleão: a trajetória poética de franklin Maxado, discorreremos sobre a produção de Maxado a fim de conhecer sua trajetória artística, seu estilo, sua marca enquanto escritor. Também fez-se necessário discutirmos sobre a literatura de cordel, o que não poderia ser feito sem também discorrermos sobre questões relacionadas ao conceito de literatura, ou seja, ao que é um texto literário e quais aspectos o definem, bem como sua relação com a sociedade, com o contexto histórico e com o tempo, enfim, sua relação com o cânone.

Na última seção, intitulada Maxado e o *modus operandi* de seus folhetos, fizemos a análise do processo de escritura dos folhetos *É piada proibir contar ou fazer tais anedotas* e *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*. A partir dos movimentos apresentados nos manuscritos criamos hipóteses acerca do processo de criação de Franklin Maxado.

## 2 NOS BASTIDORES DO LABIRINTO: TRILHANDO O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Sou um trabalhador  
 que decota as palavras  
 que planta as letras  
 para colher versos  
 [...]
   
 POETAR  
 É UM OFÍCIO  
 como outro qualquer  
 nem melhor ou pior  
 (MAXADO, 1988, p.12)

Ler um poema ou um conto e sentir tristeza, raiva, alegria ou outro qualquer sentimento; olhar uma pintura e não querer afastar os olhos da tela é uma sensação que a arte proporciona àqueles que a contemplam, isso porque – e não há novidade nenhuma nisso – ela desperta a sensibilidade e o fascínio de seus contempladores. Mas não somente a arte como objeto final tem suscitado curiosidade e reflexões, mas também questões relacionadas à sua produção, tais como, a maneira pela qual determinado poema foi construído ou como tal pintor trabalhou para deixar tal quadro alcançar a textura e a forma que tanto prende o olhar do observador/leitor.

Durante muito tempo, as respostas para tais questões apontavam explicações relacionadas a uma aura de magia e mistério, lançadas pelas mãos dos deuses e enviadas até o artista por intermédio da Musa, algo visto como um enigma e inacessível aos homens comuns. Contudo, essas explicações não mais satisfazem aos observadores da arte na modernidade e contemporaneidade, uma vez que o processo de criação não mais continua “[...] necessariamente restrito à experiência particular e intransferível do artista, mas pode ser acompanhado pelo crítico, especialmente no caso do escritor, através dos rascunhos e manuscritos que conservaram as marcas que ficaram de seu trabalho” (BRANDÃO, 2002, p.11).

Para Ernest Fischer (1987) a arte reflete, entre outros aspectos, a capacidade do ser humano de circular experiências e ideias. Dessa forma, o objeto artístico representa a maneira como o artista apreende e compreende o mundo – embora, vale salientar, tal característica não seja exclusividade da arte – e não se pode negar que a subjetividade seja uma de suas características predominantes, mas também, a racionalidade se faz presente, pois é através dela que o artista seleciona, articula e organiza a linguagem de sua obra. Ainda como esclarece Fischer (1987, p.13, grifo do autor),

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

E aspectos desse universo podem ser esclarecidos por meio do estudo da gênese da obra, com o qual se torna possível adentrar nos mecanismos mais sutis do processo de criação, uma vez que

A gênese do texto oferece à crítica um olhar sobre a realidade do escrito cuja eficácia revelou-se decisiva, e que o liberta (ou pelo menos deveria) da tagarelice e da especulação. Ela lhe proporciona um critério de inteligibilidade, mostrando o que uma obra poderia ter sido e o que ela é. Assim o julgamento estético pode esclarecer a necessidade do texto à luz dos possíveis que ele experimentou (HAY, 2007, p.28).

A tarefa de explicar o processo de construção de uma obra literária foi iniciada por escritores que discorreram sobre seu próprio ato criativo. Edgar Allan Poe (1993), por exemplo, esclarece-nos que escrever é um passo progressivo e que a literatura possui um histrião constituído por dolorosas emendas, interpolações, apetrechos de mudanças de cenários, disfarces postiços, cautelosas seleções e rejeições, embora, continua o poeta, muitos escritores preferem ter por entendido que suas produções foram compostas por meio de uma espécie de sutil frenesi, intuição estática.

O escritor estadunidense é um dos autores que se propõe a revelar o *modus operandi* pelo qual uma de suas obras, o poema “O corvo”, foi concretizada com o desígnio de “[...] tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” (POE, 1993, p.134-135). Isso foi explicitado no artigo intitulado “A filosofia da composição”, texto que, segundo Hay (2007), pode ser considerado o primeiro ensaio de Crítica Genética, datado de 1846.

Outros artistas discorreram sobre o ato de criação por meio da metalinguagem. É o que acontece com, entre outros poetas do modernismo brasileiro, só para exemplificar, João Cabral de Melo Neto que, em *A educação pela pedra*, especificamente no poema “Catar feijão”<sup>1</sup>, compara o ato de escrever com o de selecionar o bom feijão, separar aquele que deve

---

<sup>1</sup> Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar

ser utilizado: “Catat feijão se limita com escrever:/joga-se os grãos na água do alguidar/ e as palavras na folha de papel;/e depois, joga-se fora o que boiar” (MELO NETO, 1997, p.16). Nesse poema, o autor explicita sua concepção sobre a criação poética. O poeta pernambucano, a partir da analogia com a parábola da separação do joio e do trigo, revela que o escritor deve selecionar as palavras, pois como nem todo feijão pode ser aproveitado, existem as palavras inadequadas que não devem fazer parte do poema.

O poeta assemelha o ato criador ao catat feijão, algo aparentemente simples, mas que exige capacidade de percepção e seleção. O título do poema e a comparação construída no decorrer do texto mostram que os dois atos são processos de seleção conscientes, mas que cada um possui sua forma de ser trabalhado: a pedra deve ser retirada do feijão, mas a palavra-pedra, se bem trabalhada no poema, “[...] dá a frase seu grão mais vivo” (MELO NETO, 1997, p.17) e seduz o leitor. Assim, o poeta, ao refletir sobre o processo de criação, revela o constante trabalho com a palavra que o escritor vivencia em seu ofício.

Antoine Compagnon (2007), em *O trabalho da citação*, aborda o texto em todos os seus aspectos, incluindo o artístico, fazendo uma minuciosa reflexão sobre o universo das palavras, sobre o modo como nós nos apropriamos delas e construímos nossos discursos, nossa visão de mundo. Para o articulista, isso só se torna possível graças ao trabalho com a citação, uma vez que as palavras já foram “utilizadas por outras vozes” e nos resta apenas dar-lhes uma “nova roupagem”, operando uma cirurgia estética, criando novos corpos (discursos) a partir da reutilização e/ou reorganização das palavras. É esse trabalho de (re)organização que resulta no objeto de arte que o estudo de seu processo proporciona, criando, desta forma, mais uma ferramenta para sua compreensão.

---

e as palavras na folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catat esse feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catat feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catat palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco.  
(MELLO NETO, 1997, p.16-17)

Paul Valéry (1999) esclarece-nos que nas obras de arte, ou melhor, nas “obras do espírito”, como ele as denomina, o efeito sentido pelo apreciador ocorre num curto espaço de tempo que

As pessoas que os sentiram e que foram como que vencidas pela força, pelas perfeições, pelo número de lances felizes, de belas surpresas acumuladas não podem, nem *devem*, imaginar todo o trabalho interno, as possibilidades consideradas, os longos levantamentos de elementos favoráveis, os raciocínios delicados [...] e essas pessoas são levadas a imaginar um ser com imensos poderes [...] (VALÉRY, 1999, p. 184, grifo do autor).

Dois pontos das palavras do escritor francês são importantes para a presente discussão, a saber: a visão do labor no processo artístico e a afirmação de que as pessoas não podem nem “devem” imaginar tal processo. O primeiro ponto já foi explicitado anteriormente e apenas reitera o labor na produção de qualquer obra de arte. No que tange ao segundo ponto, o estudo da gênese permite não só imaginar, como também acompanhar o processo de criação artística.

## 2.1 INVESTIGANDO CIENTIFICAMENTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO: A CRÍTICA GENÉTICA

Pensar a arte enquanto processo é uma forma de adentrar os meandros de tal objeto, de se aproximar, de compreendê-la melhor, inclusive esteticamente. Assim, tais questionamentos acerca de sua criação começaram a saltar dos pensamentos dos escritores, dos admiradores e de outros profissionais ligados à arte e passaram a ganhar espaços acadêmicos e científicos.

É a partir dessa perspectiva sobre a obra de arte que surge a Crítica Genética, nascida na França, numa época em que, segundo Hay (2003), uma grande efervescência de ideias em ciências humanas marcava o país: a década de 60 do século XX. Grésillon (1991) aponta outro fato que marcou o início dos estudos genéticos:

[...] em 1966, uma importante coleção de manuscritos de Heine foi comprada pela Biblioteca Nacional, e em 1968, o CNRS cria uma equipe de pesquisa encarregada de classificar, explorar e editar essa coleção. E também a época em que, empenhando-se nessa tarefa para a qual não tinha sido especialmente treinado, L. Hay publicava no jornal *Le monde* um artigo intitulado "Manuscritos, para que fazer?" (GRÉSILLON, 1991, *online*)

A Crítica Genética foi introduzida no Brasil por Philippe Willemart, durante o I Colóquio de Crítica Textual, intitulado “O Manuscrito Moderno e as Edições”, realizado em

1985 na Universidade de São Paulo. Embora se constitua enquanto método de investigação a partir da segunda metade do século XX, pode-se dizer que o pensamento que deu origem ao interesse genético se inicia a partir das reflexões sobre o processo de criação artística iniciada no século antecedente pelos próprios artistas, a exemplo de Poe, e, sobretudo, da nova forma de se olhar o manuscrito literário no final do século XIX, que abriu a grande época dos manuscritos modernos e preparou a idade do ouro do século seguinte (HAY, 2007), haja vista que antes desse período o manuscrito só interessava pelo que evocava da pessoa do escritor, visto como uma espécie de relíquia, guardado nas prateleiras das bibliotecas.

A partir dos anos 60 do século XX, com uma quantidade de manuscritos literários diante de si, os pesquisadores verificaram ser possível não somente ficar restrito ao âmbito da especulação no que tange ao processo de criação, mas que os manuscritos revelavam traços capazes de possibilitar a realização de uma investigação acerca desse processo. Investigação com objeto, método e intenção bem definidos:

Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 2007, p.19).

A Crítica Genética, novamente utilizando a explicação de Hay (2007, p.84) “[...] nasceu observando como os escritores escrevem o que escrevem” e “[...] estuda essencialmente os múltiplos circuitos que rasgam o manuscrito, para desembocar na *constelação estelar da escritura*” (WILLEMART, 2009, p.33, grifo do autor), procedimento que acarretou não somente uma mudança de ponto de vista crítico, mas também de objeto, uma vez que na genética a escritura se torna um objeto específico, visível e, sobretudo, uma mudança de método, pois “[...] em vez de se confrontar com um texto, de interrogar uma obra sobre seus efeitos de leitura, o estudo genético procura apreendê-la no movimento que a engendrou; compreendê-la através de seu devir, concebê-la na plenitude de suas significações possíveis” (HAY, 2007, p.84-85).

Logo, não é por acaso que primeiramente essa crítica se debruçou sobre os textos literários, para depois se dedicar também ao estudo de outros processos artísticos como o das artes plásticas, da arquitetura e do cinema, por exemplo. Estudos que não serão discutidos no presente texto, visto que nosso interesse é o processo de criação do texto literário.

Interessa à Crítica Genética não somente a análise da obra, uma vez que, usando as palavras de Cirillo (2009, p.14), ela se inicia

[...] olhando para um momento pontual, aquele que marca o final da obra: parte-se, entretanto, não dela, a obra, mas do que se põe antes dela, ou pelo menos do que se põe para além dos olhos do público. Quando se é posto frente a frente com os documentos remanescentes do processo de produção de uma determinada obra, está-se diante, de um emaranhado de fragmentos, muitas vezes desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente.

A Crítica Genética “[...] visa aos processos de escritura, na realidade de sua execução, no testemunho de um traço escritural” (HAY, 2007, p. 85). E é por agir assim, esclarece o pesquisador, que esta crítica adquire pleno direito de tomar lugar no campo dos estudos literários. Ela estuda todos os documentos que precedem o texto: anotações, rascunhos, cópias impressas, cadernos, enfim todo material que possa revelar algum aspecto sobre o processo de escrita. Nesta perspectiva, os estudos genéticos observam o texto literário sob a ótica do labor. E o crítico pode observar os indícios visíveis desse labor, decifrando “[...] o traço de um ato: não o que o escritor *queria dizer*, mas o que ele *disse*” (HAY, 2007, p.19-20, grifo do autor). Ou seja, o que a interessa não é somente o que se transformou na obra, mas como a transformação foi concretizada, pois “A criação está espalhada pelo percurso. Sob esta perspectiva, todos os documentos deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador” (SALLES, 2002, p.188), possibilitando desnudar a escrita e as operações que envolvem seu processo. Vale salientar que, ao deslocar o olhar para a criação, a Crítica Genética não exclui a reflexão sobre o estético, mas pode oferecer ferramentas para enriquecer o trabalho do crítico literário:

Não nos enganemos. A atenção dada à escrita mais do que ao texto não significa de modo algum um desvio dos estudos literários. Bem pelo contrário, eles sairão enriquecidos e mais aptos a circunscrever e a interpretar [...] *A leitura do texto pode estrelar-se com as constelações cintilantes da gênese. Trabalhando nessa direção, conseguiremos substituir os mitos e mistérios da criação por um saber sutil e convincente da escritura* (GRÉSILLON, 2007, p.37, grifo nosso).

Assim, o estudo desse processo também é importante porque pode revelar aspectos que a obra pronta não consegue mostrar. E isso é possível através das análises dos documentos de gênese, pois eles dão à crítica “[...] novos poderes: eles lhe permitem observar o trabalho do autor em sua manifestação irrecusável, em sua verdade material [...] Eles nos impõem uma reflexão sobre o heterogêneo, porque são, por natureza, diversos [...]” (HAY, 2002, p.35-36). Os manuscritos, portanto, podem desvendar aspectos importantes do processo de escritura, pois, usando as palavras de Levaillant (*apud* BIASI, 2006, 31-32), “[...] o

rascunho não conta, ele mostra: a violência dos conflitos, os custos das escolhas, os acabamentos impossíveis, a escora, a censura, a perda, a emergência das intensidades, tudo que o ser inteiro escreve. O rascunho não é mais a preparação, mas o outro texto.” E para a Crítica Genética esse “outro” texto é apenas uma extensão do texto, uma etapa do processo, em outras palavras, também é o mesmo texto.

Segundo Hay (2007), o estudo da produção permite penetrar numa terceira dimensão da literatura, a de seu devir e, assim, ver os distintos componentes da escritura, tais como sociabilidade e individualidade, língua e forma, pensamento e inconsciente. Mas, para seguir os passos da Crítica Genética, adverte ainda o autor, é preciso passar primeiro pelos manuscritos e depois pela escritura. Porém, antes de abordar essas questões faz-se necessário discorrer sobre a Filologia, que sempre possuiu estreita relação com os saberes produzidos pelas civilizações e registrados através dos textos, tornando-se, como esclarece Cano Aguilar (2001, p. 13), “[...] una ciencia, o disciplina intelectual, cuyo ámbito de trabajo son los textos escritos, todo análisis de texto, de una forma u otro, caerá dentro de su radio de acción, y será, pues, una actuación de la ciencia filológica.”<sup>2</sup> Conquistando, assim, o *status* de ciência do texto.

Para Grésillon (2007) a Crítica Genética é Filologia e crítica, ao mesmo tempo, sendo uma o meio, a outra o fim, uma vez que sem o rigor filológico nas análises dos manuscritos não seria possível nenhuma séria interpretação. Contudo, esclarece a autora, “Em seus primórdios a crítica genética tendeu a ignorar a tradição filológica” (GRÉSILLON, 2009, p.42). Isso gerou uma indiferença entre os especialistas - filólogos e críticos genéticos - na qual, segundo Hay (2007), os primeiros suspeitam que os críticos genéticos desconheçam a realidade dos textos e dos fatos e os críticos genéticos desviam-se de uma Filologia sem horizontes teóricos, o que se constitui um obstáculo ao avanço das pesquisas.

Indiferenças à parte, não se pode negar a importância do labor filológico para a preservação e para o conhecimento do patrimônio cultural escrito, tampouco ignorar o trabalho da Filologia com os manuscritos ao longo da história, que oferece ferramentas para o estudo do processo do texto literário. Biasi (2006), ao explicitar sobre os métodos de análise da Crítica Genética, evidencia sua relação com a filologia:

Analisar o documento autógrafa para compreender, no movimento mesmo da escrita, o mecanismo de produção do texto; elucidar o procedimento do

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “[...] uma ciência ou disciplina intelectual cujo âmbito de trabalho são os textos escritos, toda análise de texto, de uma forma ou de outra, cairá dentro de seu raio de ação e será, pois, uma atuação da ciência filológica.”

escritor e o processo que presidiu à emergência da obra, elaborar os conceitos, métodos e técnicas que permitem explorar cientificamente o precioso patrimônio de manuscritos modernos, conservados há quase dois séculos nos arquivos ocidentais, essa é, há cerca de quinze anos, a ambição dessa abordagem recentíssima – a crítica genética – que, a um só tempo, *continua uma tradição clássica, a da filologia*, e introduz novas perspectivas - deliberadamente científicas – na análise do fenômeno literário (BIASI, 2006, p.4, grifo nosso).

Edward Said (2007) propõe um regresso à Filologia nas atividades associadas ao humanismo porque, entre outras questões, “Uma verdadeira leitura filológica é ativa” (SAID, 2007, p.82) e, através dela, torna-se possível adentrar no processo da linguagem em funcionamento. O estudioso defende o labor filológico por acreditar que tendo uma base filológica se recebe o texto em sua total complexidade e com a consciência crítica da mudança e só assim

[...] é que se pode passar do específico para o geral de forma tanto interrogativa como sintética. Assim, com efeito, uma leitura minuciosa de um texto literário – um romance, poema, ensaio ou drama, digamos, - localizará gradativamente o texto em seu tempo como parte de toda uma rede de relações, cujos contornos e influência desempenham um papel formador *no* texto (SAID, 1997, p.85, grifo do autor).

Em “Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?”, Lebrave (2002, p.107-108), ao discutir a relação entre as duas perspectivas de análise textual, informa-nos:

Os “manuscritos modernos”, também eles supõem a aquisição de uma competência aguçada no deciframento de dados escritos, na descrição dos instrumentos e dos suportes, na identificação e na datação dos documentos. Como para os manuscritos “antigos”, essas operações são quantitativamente as mais importantes no estudo dos manuscritos “modernos”. E são técnicas amplamente comparáveis.

[...] Ao abordar o estudo dos papéis dos escritores, os “geneticistas do texto” encontraram o modelo da variante e a teleologia herdada do estema.

Desta forma, o trabalho do filólogo e do crítico genético se aproxima em alguns aspectos no cotejo dos manuscritos, porém com objetivos claramente distintos, uma vez que compete à filologia a reconstituição e o estabelecimento de um texto e à Crítica Genética a reconstrução dos percursos do texto, ou seja, a interpretação de um processo, em outras palavras. Há também algumas terminologias filológicas que não se aplicam à Crítica Genética, o que ocorre, por exemplo, com a noção de variante:

[...] a crítica genética capta uma busca, limitada entre o começo da obra e o texto publicado, e não tenta reencontrar um modelo de escrita do passado [...] NÃO HÁ VARIANTE PARA A CRÍTICA GENÉTICA porque esse conceito, originário da filologia clássica, supõe uma referência inicial ou um texto original. Temos, pelo contrário, um texto que encerra uma etapa da busca, etapa muitas vezes não muito clara quanto ao por quê (sic) das mudanças (WILLEMART, 1993, p.105-106, grifo do autor).

Isso porque, para a Crítica Genética, cada etapa é considerada parte do processo de escrita.

Salles (2009) diferencia Crítica Genética de outro estudo que possui aproximação com a abordagem genética podendo, por isso, suscitar dúvidas: a crítica de processo. Conforme definição da pesquisadora, a primeira corresponde às pesquisas que possuem como objetivo “[...] os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São estudos de casos, cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo [...]” (SALLES, 2009, p.69), ou seja, o trabalho de acompanhamento e interpretação da construção da obra de arte com a finalidade de melhor compreender o processo de criação. Esclarece, ainda, que sob o ponto de vista metodológico, no que diz respeito aos estudos de caso, a pesquisa em Crítica Genética caracteriza-se pelo acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. A crítica de processo, usando as palavras da própria autora, remete-se a

[...] pesquisas de natureza comparativa de alguns estudos de caso. A partir das recorrências encontradas, são discutidos os procedimentos comuns nos diferentes percursos de produção estudados, isto é, chegarmos a generalizações sobre processos, em uma perspectiva mais ampla. Essas generalizações, por sua vez, constituem os instrumentos teóricos do que estamos chamando de crítica de processo, para, assim, discutir o desenvolvimento do pensamento criativo (SALLES, 2009, p.71).

Diz respeito, portanto, à tentativa de compreender a maneira como se desenvolvem os diferentes processos de criação.

## 2.2 O ESTUDO DO MANUSCRITO E A POÉTICA DA ESCRITURA

O manuscrito foi, durante muito tempo, a única forma de transmissão do patrimônio cultural escrito, ou seja, possuía a função de suporte do texto escrito e, quanto mais

transmitido, quanto maior o número de cópias, mais alterações ocorriam. Isso porque cada cópia representava não somente o texto primeiro, original, mas também a leitura e os caprichos de seus reprodutores (copistas). Além disso, os textos também estavam sujeitos a alterações de natureza exógena, causadas, entre outros motivos, por condições climáticas inadequadas, pela ação do fogo e do próprio tempo. Então, para proteger do olvido e das alterações indevidas, bem como preservar esta memória cultural escrita que a Filologia se dedica, através da Crítica Textual, ao estudo do manuscrito.

Reconhecida como a atividade mais nobre da filologia, a Crítica Textual, por meio de seu minucioso trabalho de análise, que culmina na edição crítica, objetiva oferecer à comunidade textos isentos de indevidas alterações, textos que representem, na medida do possível, a última vontade do autor. As primeiras tentativas em Crítica Textual tiveram origem na Grécia no período alexandrino (322-140a.C.). Os estudos alexandrinos centravam-se nos textos de Homero. A Crítica Textual, nessa época, ainda não possuía uma metodologia científica e o trabalho desses pioneiros consistia numa espécie de organização e explicação dos textos. Somente no século XIX, a partir das metodologias adotadas pelo alemão Karl Lachmann (1793-1851), inicia-se a chamada Crítica Textual moderna.

Biasi (2006) esclarece que a noção de manuscrito não é simples e que é importante distinguir os manuscritos anteriores à invenção da imprensa e os posteriores a ela, visto que são os últimos que podem ser considerados documentos de gênese, isto é, que podem revelar o movimento do processo de criação, porque não é a única forma de realização do texto: o livro impresso, por exemplo, fixa a obra como texto definitivo; antes da imprensa cada texto somente era conhecido por suas cópias manuscritas, em outras palavras: o manuscrito adquire nova função. Contudo, informa ainda o articulista, que tal mudança não ocorreu rapidamente, pois é no século XVIII que, com os progressos técnicos da impressão, pode-se substituir o manuscrito pelo texto impresso como suporte de difusão pública dos textos. Assim, essas fontes durante muito tempo ocuparam um lugar de pouco destaque nos estudos literários. Por considerar somente o produto final, o texto concluído, a Teoria da Literatura, por muito tempo, desconsiderou as possibilidades de informações que os manuscritos podem acrescentar aos estudos literários, relegando-os a uma condição subalterna.

Bordini (s/d) nos esclarece que somente a partir das últimas décadas do século XX que a investigação de acervos literários adquire impulso e estatuto científico. Afirma, ainda, a pesquisadora que tal modo de investigação foi impulsionado porque o modelo de história da literatura deixou de ser o periodológico. Então os estudiosos passaram a orientar-se por uma concepção de história não-linear e a recortar os documentos à sua disposição a fim de testar

outras hipóteses interpretativas. Foi a partir desse momento que se pode pensar o manuscrito como meio de acompanhar os movimentos do processo de criação porque ele

[...] perdeu sua função de instrumento de comunicação, mas centra-se de novo num significado completamente diferente (que parece sempre ter tido para os escritores, mas que se torna então um “valor” reconhecido): torna-se traço pessoal de uma criação individual, de uma criação. Começa a adquirir sentido como símbolo de uma originalidade, como prova de um “trabalho intelectual”: escrito pela mão do autor, o manuscrito moderno se define como o documento “autógrafo” que está na origem do livro e é produzido por um escritor, cuja obra pode ser lida na forma impressa (BIASI, 2006, p.3).

A noção de manuscrito para Ferrer (2002, p.244) “[...] irrompe hoje, ao mesmo tempo, sob efeito dos avanços tecnológicos que fazem prevalecer novos instrumentos de escritura e sob o efeito de um alargamento do campo de estudos, que nos obriga a pensar a continuidade do gesto escritural [...]”. Lebreve (2002) informa-nos que o manuscrito, entre outras características, constitui uma extensão externa da memória. Assim, ele nos revela informações que somente são possíveis de obter através das rasuras, apagões, alterações de estrofes, ou versos, no caso de poemas, por exemplo. Outro aspecto importante revelado pelo pesquisador no que tange aos manuscritos em nossa época é a sua mobilidade, uma vez que tantos antigos quanto os modernos não mais estão encerrados nas coleções e podem circular de maneira ampla “[...] sob a forma de fotocópias, microfilmes, e, muito recentemente, de imagens digitais” (LEBREVE, 2002, p. 114).

Grésillon (2007) afirma que o manuscrito moderno é, simultaneamente, objeto material, cultural e de conhecimento; objeto material devido à materialidade de seus suportes, objeto cultural por fazer parte dos valores culturais da sociedade e objeto de conhecimento pela possibilidade de “[...] enriquecer a obra com a dimensão do seu devir no tempo,” (GRÉSILLON, 2007, p.55). O conceito de manuscrito também se modificou na contemporaneidade e “[...] o termo tende a emancipar de sua etimologia para visar indiferentemente a todos os testemunhos da criação, produtos da mão tanto quanto da máquina ou do computador” (HAY, 2007, p.91). E no que tange ao patrimônio dos manuscritos modernos, Biasi (2002) diz que além dos autógrafos dos escritores há importantes coleções de manuscritos filosóficos, musicais, religiosos, científicos, de arquitetura, entre tantos outros, esperando nas sombras das bibliotecas para terem seus “segredos” revelados.

Outro aspecto que pode ser desvelado durante a análise dos manuscritos, especificamente no estudo genético, é a relação do escritor com sua cultura, pois mesmo que o texto literário tenha origem na privacidade ou na solidão do escritor tal relação se manifesta, como esclarece Said (2007, p.99), pois “[...] a tensão entre essa situação privilegiada e a situação social do escritor está sempre presente quer o escritor seja um historiador como Henry Adams, quer uma poetisa relativamente isolada como Emily Dickinson, quer um renomado homem de letras como Henry James.” Em outras palavras, o projeto individual do artista não está dissociado do seu tempo, nem do espaço em que a criação se realiza. Michael Baxandall (2006), num texto em que discorre sobre as explicações dos quadros, explicita sobre a intenção do autor e a construção de uma obra e esclarece que a intenção é uma “[...] condição geral de toda ação humana racional” (BAXANDALL, 1996, p.81). A intenção está relacionada ao projeto individual do autor. E isso faz com que toda obra possua relação com as questões culturais, bem como com outras obras que a precederam e carreguem traços de seu tempo e espaço.

A escritura, segundo Leila Perrone-Moisés (1993, p.35-36.), é “[...] a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai e para a qual se destina”, uma vez que “[...] todo processo de criação dialoga com a história e atualiza a tradição, tanto o artista quanto a obra não têm significação completos se vistos sozinhos [...]” (CIRILLO, 2004, p.93). Essa relação se evidencia porque cada autor possui distintos processos de escritura, uma vez que autores de um mesmo período e de uma mesma língua podem ter escrituras diferentes, haja vista que “[...] a escritura depende do modo como o escritor vive o momento histórico e pratica essa língua” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.36). Isto é, como o escritor retém de modo particular informações relacionadas à tradição cultural e ao tempo ao qual está inserido, pois a escritura se nutre dos ideais e tradições de sua época. E sua análise possibilita observar essa relação não com o olhar do leitor, mas com o olhar do autor, através das pistas deixadas em seu manuscrito de trabalho, “[...] aquele que porta os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos [...]” (GRÉSILLON, 2007, p.51-52, grifo da autora).

Hay (2002) afirma que passar pelo caminho dos manuscritos e depois pelo da escritura é necessário para seguir o caminho da Crítica Genética. Isso porque, segundo o autor (2007), a estética da escritura, por meio de seus componentes, interage e engendra a cada instante uma nova “constelação textual”, uma vez que “[...] a sutil mecânica, que eles [os manuscritos] deixam entrever, põe em jogo elementos que designamos de maneira aproximativa, falando de sentido, de ritmo, de palavras, de imagens, de horizonte. Nós só o

adivinhamos de maneira fortuita” (HAY, 2007, p.18). O pesquisador ainda explicita que o manuscrito possui extraordinária diversidade: dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. É o manuscrito de escritor ou de trabalho (HAY, 2007) o qual, numa

[...] visão ‘genética’ do texto devolve à escritura um sujeito atuante. Sua presença que o manuscrito manifesta, permite pensar novamente a relação do autor com a obra, o que se torna uma aporia da reflexão crítica. Ela permite também perceber os princípios de produção que determinam em cada escritor as condições de emergência do texto e de sua constituição numa obra [...] (HAY, 2007, p.103).

Willemart (2002) acrescenta à noção de escritura o conceito de texto móvel, que submete o escritor, obriga-o a dar mil voltas ou bifurcações e, frequentemente, conduz à narrativa, sem que ele perceba. É nessa mobilidade do texto que a historicidade e a subjetividade do escritor se fundem. Para compreender essa ideia o pesquisador propõe o conceito de operador da escritura, no qual diferencia escritor de *scriptor*. O primeiro diz respeito ao sujeito empírico que produz o texto, o “sujeito da enunciação”, e o segundo é aquele que é revelado pela escritura, “[...] que ocupa o verdadeiro lugar ou campo das mudanças, sem ser todavia o agente” (WILLEMART, 2002, p.83). Em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* (2009) o pesquisador retoma esses conceitos, explicitando a diferença entre *scriptor*, escritor e autor:

Rascunhando páginas e páginas, o escritor encontra novas solicitações que surgem nos silêncios, nas rasuras e na invenção da escritura. Ele se torna, então, *scriptor*, ou instrumentos dessas chamadas e solicitações, e, em seguida, leitor de sua escritura. [...] Em último movimento, de *scriptor* a leitor, o escritor se torna *autor* na mesma página rasurada, quando não volta mais atrás e passa ao parágrafo ou à página seguinte (WILLEMART, 2009, p.30, grifo do autor).

Em outras palavras o autor é formado a partir do momento em que o escritor produz, pois “[...] a obra trabalhada pelo sujeito produz o autor” (WILLEMART, 2009, p.106). É na construção dessa produção que aparece o *scriptor*, como um instrumento a serviço da linguagem, que se manifesta através das rasuras. E a compreensão desses conceitos é possível ao se analisar os manuscritos, uma vez que eles

[...] desvelam os materiais que cercam os grandes escritores – a tradição, a escola, seu tempo, os preconceitos, a besteira e a mediocridade humana – e sua luta constante para anunciar algo inédito, que fará da escritura o porta-

voz de um além do contemporâneo do qual ela emerge (WILLEMART, 2009, p.98, grifo do autor).

Assim, os manuscritos possibilitam diversas maneiras de análises. É a perspectiva, o objetivo que o pesquisador possui ao lançar o olhar para eles que define se tal abordagem é crítica, genética, ou de processo, afinal “Cada teoria tem o poder de lançar luzes sobre diferentes aspectos do objeto ‘manuscrito’” (SALLES, 2002, p.180). Independentemente da abordagem, a leitura dos manuscritos é um ganho (WILLEMART, 2009) para a compreensão do objeto artístico.

É partir da perspectiva genética que será estudado o escritor Franklin Maxado. Mas antes de chegarmos à análise do processo de escritura, faz-se necessário conhecer a trajetória poética do artista.

### **3 O VERSO E O REVERSO DO POETA CAMALEÃO: A TRAJETÓRIA POÉTICA DE FRANKLIN MAXADO**

“Franklin Machado é um ator-camaleão da cultura brasileira. Múltiplo em suas artes e apartes no cotidiano da nação [...]” (SEIXAS, 2005, p.231)

Franklin de Cerqueira Machado veio ao mundo em 15 de março de 1945 em Feira Santana, Bahia, cidade em que viveu toda a sua infância. Ainda em sua menor idade, em 1960, o jovem Franklin viaja para o Rio de Janeiro, mas sua estadia na cidade maravilhosa não dura muito e ele retorna no ano seguinte à sua cidade natal. Nessa mesma década, começou seus estudos universitários. cursou Direito na Universidade Católica do Salvador (UCSAL) e Jornalismo na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 1966, já bacharel em Direito e jornalista, retorna para Feira de Santana. Esse mesmo ano marcou o início de sua carreira como escritor, visto que publicou seu primeiro livro: *Álbum de Feira de Santana*. No ano seguinte Franklin Machado começa a trabalhar no Jornal da Bahia, precisamente na primeira sucursal de um jornal no interior do estado.

Ainda na década de sessenta do século XX, Franklin Machado se junta a outros artistas e intelectuais de Feira de Santana para agitar a vida cultural da cidade. Assim, o artista começa a se destacar também pelas apresentações teatrais, em que não somente encenava, mas também escrevia. Poeta, professor, advogado, jornalista, ator, Franklin Machado defendia os aspectos culturais da cidade. Em 1971 apresentou o espetáculo músico-teatral “Terra de Lucas”, como uma maneira de se despedir de sua cidade, pois havia decidido partir para São Paulo. Nesta cidade trabalhou nos jornais “Folha de S. Paulo”, no “Diário do Grande ABC”, no “Diário Popular” e na Sucursal de “A Tribuna”, de Santos.

Na capital paulista o escritor também se dedicou às questões artísticas, participando de apresentações e recitais, conheceu inúmeros outros artistas em início de carreira, como, por exemplo, Torquato Neto, Belchior, Gilberto Gil, Caetano Veloso. Mas foi em seu estado de origem que encontrou um artista, o poeta Rodolfo Cavalcante, que, segundo o próprio autor, foi quem o fez ver a possibilidade de se tornar um poeta de cordel. Então, Franklin Machado começou a dedicar-se ao cordel e passou a assinar sua obra como Maxado Nordestino ou Franklin Maxado. Devido à sua atuação em diversos aspectos da vida cultural, a obra de Maxado é vasta, uma vez que, além de suas centenas de folhetos, publicou também poemas (eruditos) e textos teóricos sobre cordel.

Independente da classificação, pois como define o próprio poeta, “[...] a poesia é única, tendo as divisões apenas um efeito didático” (MAXADO, 2005, p.243), os textos de Maxado levam o leitor a refletir sobre a vida, sobre a arte, sobre a sociedade e sobre si mesmo:

Como poeta  
sinto minha gente  
e expresso os sentimentos  
que ela gostaria de sentir

COMO PROFETA  
sou uma luz no caminho  
alimentado pela energia  
que é a soma de forças

Não sou guerrilheiro  
mas quando estou inspirado  
e pego numa caneta  
ou declamo  
é como se tivesse  
metralhadora municiaada  
para cospir bala à vontade  
(MAXADO, 1988, p.18).

Seu primeiro livro, *Álbum de Feira de Santana* (1966), é composto por informações sobre a cidade e desenhos que a representam, o qual, segundo o próprio escritor, trata-se de uma “exposição de pintura” sobre a cidade, pois suas ilustrações complementam as descrições escritas e o define como tentativa de desenhar o que sente e vê de sua Feira de Santana, procurando reconstituir os aspectos que revelam características importantes da cidade:

[...] quero mostrar aqui o que Feira é. Sua sociologia; a psicologia de seu povo; sua geografia humana; seu rico e variado folclore, onde quase todos os tipos brasileiros estão nos seus tipos populares; nos seus aspectos políticos; nos seus usos e costumes, nos seus traços mais originais junto aos seus irrecusáveis atrativos.  
[...] quero levar o lirismo de onde vivo até aos meus e até aos outros,  
(MACHADO<sup>3</sup>, 1966, p.9).

O livro é dividido em três partes. Na primeira, denominada Feira de Feira, Maxado discorre sobre a feira livre que tanto representa a cidade, mostrando os serviços prestados, os

---

<sup>3</sup> O último nome do autor está grafado como no livro, ou seja, nas obras citadas em que ele ainda não havia adotado a grafia com x, assim será reproduzido, tanto no corpo do texto quanto na referência.

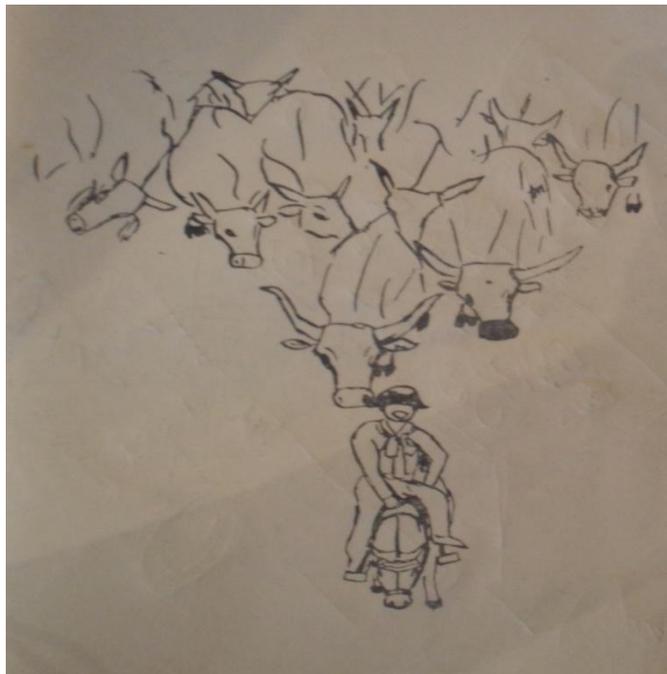
objetos comercializados: da compra de alimentos à de sexo, como pode ser observado nas ilustrações que se seguem:

**Figura 1 – Feira da palha**

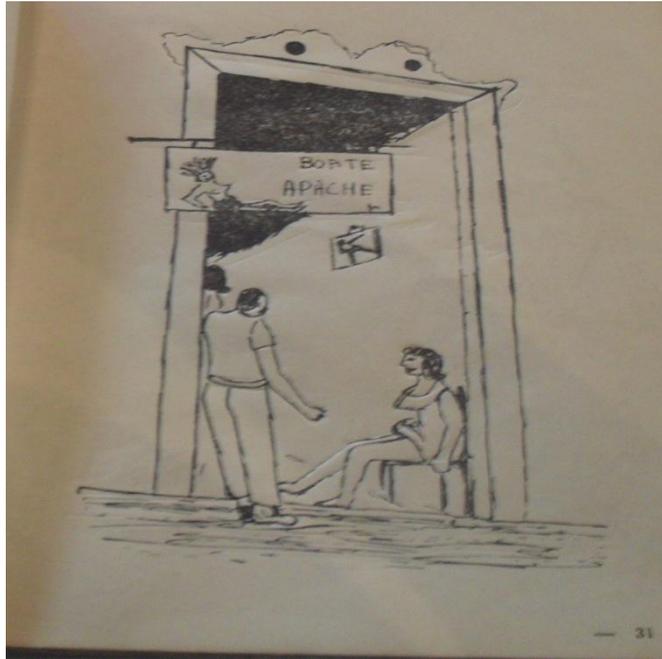


**Fonte:** Machado, 1966, p. 35

**Figura 2 – Boiadeiro**

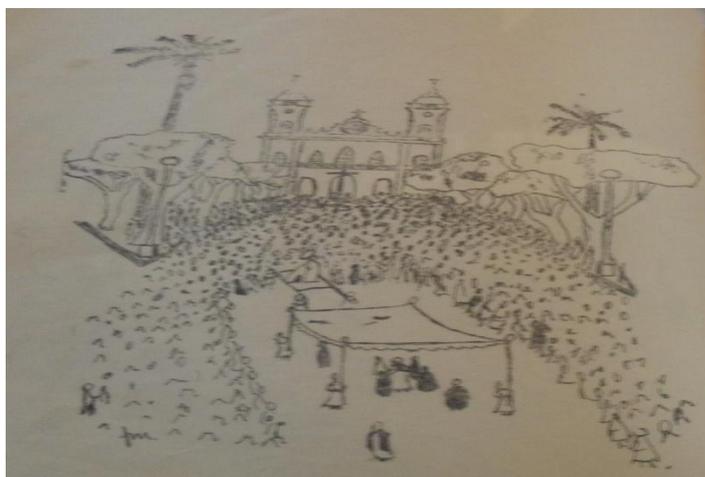


**Fonte:** Machado, 1966, p. 21

**Figura 3 – Venda de sexo**

**Fonte:** Machado, 1966, p.31

A segunda parte do *Álbum de Feira de Santana* é dedicada às festas da cidade e recebe o título de “festas de Feira”. Nessa seção o escritor explica acerca do calendário festivo da princesa do sertão, assim considerada devido “[...] o reino de influência que Feira governa depois da capital, Salvador, que então é rainha” (MACHADO, 1966, p.14). O subcapítulo é ilustrado com desenhos que representam as principais festas da cidade, a exemplo da procissão de Santana, padroeira da cidade, na figura abaixo:

**Figura 4 – Procissão de Santana**

**Fonte:** Machado, 1966, p.80

A última parte do livro é intitulada “Feira de Santana”, na qual o escritor traça o percurso histórico da cidade. Inicialmente esclarece os aspectos que a definem: comércio, rodotransporte, religião e pecuária, para em seguida discorrer sobre tais questões.

Há ainda uma lista de expressões regionais usadas na cidade, na qual explicita o seu significado e a origem de algumas delas. A expressão “farinha de guerra”, por exemplo, além de explicar se tratar da farinha de mandioca, o autor explica o porquê da locução caracterizadora “de guerra”: “[...] tomou êste nome devido aos beatos de Conselheiro alimentarem-se exclusivamente com ela no cêrco que o exército lhes impigiu” (MACHADO, 1966, p.147). A figura abaixo é uma das ilustrações que representa um dos aspectos históricos da cidade de Feira de Santana:

**Figura 5** – Tiragem do leite



**Fonte:** Machado, 1966, p. 129

Em 1970 Machado publica seu segundo livro, primeiro de poemas: *Protesto à desumanidade*. São versos que, como o próprio título insinua, fazem um protesto, entre outros aspectos, à desumanização do ser humano, gerados pela tecnologia, pelo consumo, pela exploração dos mais fracos pelos poderosos. Trata-se de versos que ironizam a adoração do homem às tecnologias e à prática ao consumo desmedido e inconsciente. Em muitos dos

poemas que compõem o livro há a reiteração do sentimento de impotência diante das mazelas que assolam a humanidade:

Câncer

viver entre a esperança de vida  
e a visão da morte.  
sentir-se impotente ainda  
mesmo quando o homem  
colocou patas na lua.

Temos esperanças, sim!  
a ciência fará o homem  
sempre jovem e imortal.  
decretará que todos devem ser belos e numerados  
num padrão aprovado e único.

a ciência acabará com os terremotos,  
pestes e todas as calamidades  
e no sétimo dia, criará o ser perfeito [...]
   
(MACHADO, 1970)<sup>4</sup>

Assim, o sujeito poético tem a consciência de que “o homem espera o caos / luta contra a morte / e conclui que nada é” (MACHADO, 1970). No que tange à forma dos poemas o próprio poeta esclarece, em nota introdutória, que o objetivo é emocionar o leitor e que isso independe da busca por métrica ou outros aspectos formais.

Maxado publica em 1984 *O Cordel televisivo: futuro, presente e passado da literatura de cordel*, ensaio no qual discorre sobre o desafio da literatura de cordel frente ao avanço dos meios de comunicação da época, descreve as limitações vivenciadas pelos cordelistas no que se refere à editoração e à comercialização dos folhetos e como esses artistas conseguem vencer tal desafio. Também revela os autores mais atuantes, bem como os locais de maior circulação.

Em *Profissão de poeta* (1988) é a palavra, ou melhor, o trabalho com a palavra a temática central de muitos dos 36 poemas que compõem o livro. Versos livres e brancos, sem rima nem métrica, que trazem liricamente as questões cotidianas. Os poemas revelam sujeito(s) poético(s) que enxerga (m) o labor com a palavra como muito mais que uma forma de se expressar, mas também uma maneira de demarcar ser seu espaço no universo, de conhecer o mundo e a si mesmo. O título, que nos remete a uma interpretação metalinguística, adquire também outras conotações nos versos de Maxado, uma vez que *Profissão de poeta* também expressa a escolha e a dedicação à poesia, a qual está muito próxima do poeta: numa

---

<sup>4</sup> As páginas do livro não são numeradas

mulher bonita, na natureza, ou no desejo. É a poesia que se mostra em todos os aspectos da vida e que não escapa à pena do vate:

não te farei uma poesia  
 porque já és toda ela  
 quero apenas copiar-te  
 nestas palavras  
 que, se saem bonitas  
 não as atribuam a mim  
 (MAXADO, 1988, p.15).

A discussão sobre questões sociais que marcam os textos de Maxado também se faz presente em *Profissão de poeta*:

não digo que sou livre  
 para não ferir meus dependentes  
 também não digo que sou solto  
 para não agredir meus semelhantes  
 digo apenas que sou poeta  
 e desejo e desejo a liberdade  
 MATÉRIA\_PRIMA DA CRIAÇÃO

para falar por meu povo  
 reivindicar melhorias  
 reivindicar as coisas  
 manifestar a essência  
 respeitar a vida  
 ou para dizer o que se sente  
 em nome da poesia  
 (MAXADO, 1988, p.21)

O universo mágico do cotidiano e das palavras se encontra na maneira como o artista organiza a linguagem de sua poesia: poesia leve<sup>5</sup> e simples (sem a angústia da necessidade de protestar dos versos de *Protesto à desuma-idade*) que se aproxima do leitor porque já faz parte de sua vida. Assim, resta apenas ao poeta o ofício de alertar o leitor para tal fato. E se o poeta, como se define em “Poetar é um ofício”, é “[...] um profissional que devasta florestas /

---

<sup>5</sup> Conceito de leveza de Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1997) - Convidado para realizar, no ano letivo de 1985-1986, as *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, uma série de conferências realizada na Universidade de Harvard que, desde 1926 convida importantes estudiosos da arte para discorrer sobre questões relacionadas à atividade artística a qual estão vinculados. Ítalo Calvino preparou suas palestras sobre alguns valores da literatura, os quais ele acreditava serem caros, e que deveriam ser preservados no milênio presente. Assim, propõe não somente as especificidades da literatura que deveriam prevalecer, mas também um novo método de análise literária. Tais valores são: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e *consistency*. Esta Calvino não teve tempo de desenvolver - A leveza está associada a um despojamento da linguagem, à narração de um raciocínio abstrato e formação de imagens visuais. Ao explicitar como a leveza é construída, Calvino se utiliza, entre outros exemplos, das palavras de Valery “é preciso ser leve como um pássaro e não como uma pluma”.

e cria no desconhecido” (MAXADO, 1988, p.12) “decotando as palavras”, não deixaria de trazer o erotismo e a sensualidade para seus versos:

era uma mulher adulta  
 com o olhar de virgem  
 mas meus olhos podem ver os seus  
 e, como ímãs, podem trazer  
 num lance de segundos eternos  
 A MENINA DOS OLHOS NEGROS  
 para dentro do meu corpo  
 (MAXADO, 1988, p.12)

*Negramafricamente* (1995) é um livro que, segundo o próprio autor, em explicação numa nota no início da obra, saiu com vinte anos de atraso, uma vez que a maioria dos poemas já estavam prontos desde 1977, época em que submeteu o texto ao Conselho Estadual de Cultura para auxílio na publicação. A leveza que envolve os versos de *Profissão de poeta* não mais se faz presente em *Negramafricamente*. Como o título sinaliza, os poemas tratam de questões relacionadas ao povo africano, especialmente à mulher negra.

Num texto em que discute a trajetória do negro na literatura nacional, Proença Filho (2004, *online*) explica que a presença do negro na literatura brasileira tem início no século XVII com Gregório de Matos, embora só venha a se tornar significativa no século XIX. O articulista classifica a presença do negro nos textos literários em duas visões: o negro como objeto, caracterizado pelo estereótipo do embraquecimento e o negro sujeito caracterizado pela busca da afirmação étnica e cultural.

Os versos de Maxado não apresentam uma visão ligada ao estereótipo do embraquecimento, mas também não revelam o negro na busca por afirmação. São versos que procuram revelar a história, percurso e a cultura do negro. O sujeito lírico não veste a pele do negro, mas parece tão próximo e deseja apenas cantar e contar suas dores, seus ritmos, seus encantos. Seja por “[...] um sentimento de culpa/ ou uma solidariedade de irmãos” (MAXADO, 1995, p16). Assim, o sujeito poético apresenta o negro brasileiro não somente numa visão do passado, mas também do tempo presente:

CACHOEIRA... SÃO FELIZ  
 senzalas da Bahia.  
 casas grandes abandonadas.  
 ruínas, tradições esquecidas.  
 orgulho ignorante  
 que te fá-las amargar  
 como o lamento dos seus torturados,

escravos do presente.  
 [...]
 (MAXADO, 1995, p.26).

O universo feminino e africano são cantados num ritmo alucinante, como num ciclo de eterna devoção:

### MATÉRIA & METAFÍSICA

amor traz  
 mulher.  
 e, mulher, mistério.

sinto-o quando abraço na noite  
 a negra dentro da escuridão.  
 nada vejo.  
 Tateio só o amor  
 e ... penetro no mistério  
 (MAXADO, 1995, p.51).

Contudo, vale salientar, que não se trata de uma devoção inconsciente: o poeta sabe exatamente o que deseja evocar e o impacto que seus versos provocarão no leitor. Aliás, provocação é algo que se percebe claramente ao ler *Negramafricamente*. Nele, o jogo com as palavras (que já se inicia no título: **Negramafricamente**), a ironia e a evocação de imagens são recursos que se sobressaem no que tange aos aspectos estéticos de muitos poemas.

O erotismo que se insinua nas páginas de *Profissão de poeta* ganha corpo e torna-se mais ousado em *Negramafricamente*:

### Erotismo

estava nua.  
 cabelos desgrenhados.  
 tapava o rosto.  
 braços cruzavam os seios.  
 pernas escondiam o ventre.

dizia:  
 - não posso!

um toque pelas costas  
 estremeceu o pudor.  
 ofereceu a boca descoberta.  
 seus braços puxaram os meus.  
 roçaram nossos peitos  
 e suas coxas cruzaram as pernas.

naquele instante,  
eu tive de ser ela!  
(MAXADO, 1995, p.60)

Também há em *Negramafricamente* poemas que tratam da identidade do povo brasileiro:

#### PODER PARDO

ebanegritude!  
arianevismo!  
guaranindiada!  
abraços que chegam  
Já abraçados  
numa trinusitanidade.

brasilíndio!  
brasiluso!  
brasilagro!  
brasilário!  
brasilaúreo!  
brasilardo!  
brasilundo!

mundo será nação  
numa mestirraçagem  
de integração, irmandade.  
misci-ação!  
miscigenação!  
miscigeração!  
miscinação!  
(MAXADO, 1995, p, 21).

Poder pardo é um poema que discute a formação híbrida do povo brasileiro. Renato Ortiz (1994), além explicar a nossa diversidade com a denominação “Brasil-Cadinho”, esclarece que a identidade se define em relação a algo exterior, mas também a algo interior. A primeira diz respeito a uma diferença e a segunda ao que nos identificamos, haja vista que “dizer que somos diferentes não basta” (ORTIZ, 1994, p.8). As identidades são formadas e transformadas nas representações, como nos esclarece Hall (1998), das quais a literatura faz parte, uma vez que se trata de uma das possibilidades de recriação da realidade através da linguagem. Através desse poema Maxado nos leva refletir a identidade nacional enquanto brasileiro “pardo”, como também a nos ver enquanto parte dessa mistura.

Contudo, é através do cordel que o artista cumprirá sua profissão/missão de poeta, expressando seus pensamentos sobre os mais diversos aspectos sociais, registrando diversos momentos e acontecimentos da sociedade brasileira, dedicando-se à produção e venda de seus folhetos.

Maxado escreveu folhetos sobre os mais distintos temas, produzindo inúmeros títulos que versam, entre outras coisas, sobre questões históricas, amorosas, políticas, religiosas, artísticas como, por exemplo, *A diferente peleija do crioulo doido com Coronel Ludujero* (1976), *A bela história de Jaci, a prostituta virgem e santa* (1978), *Encontro de Maxado Nordeste com Rodolfo Coelho Cavalcante* (1979), *O jumento que virou gente ou o milagre de frei Damião* (1979), *Testamento de Judas pela Semana Santa* (1980), *Os milagres baianos de um poeta que não é santo ou profeta* (1981), *O artista que faz da obra, obra* (1982), *O homem que cria deuses do barro* (1984), *Real o parto artificial da cabocla liberado* (1985), *O coronelismo baiano e Horácio de Mattos* (2002), *Os romances feministas de Gracinha Corneteira, a Malazarte de minissaia* (2004), *Vida e morte de Lucas da Feira, o negro escravo assaltante* (2005), *Querem tomar a Amazônia* (2006), *Lutas dos professores pelas universidades nestes tempos atuais* (2006), *O que Luiz Gonzaga é* (2006), *O Rio São Francisco pede socorro ao Tocantins* (2007), *Brasília: 50 anos de esperança candanga* (2009), *Influência da França no cordel brasileiro* (2009), *Portugal fez e faz cordel navegar por outros ares* (2009), *Metrô-Jabuti só anda quando Exu receber o seu despacho devidamente na Bahia. Laroie!* (2009), *É piada proibir contar ou fazer anedotas* (2011), *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante* (2011), *O carro de boi malassombrado do tomba da Feira*(2012), entre tantos outros.

Em 1980 Maxado publicou o livro *O que é literatura de cordel*, no qual a discussão é centrada em questões como, para além do próprio título, “Que literatura é esta, cujos temas são aproveitados pelo cinema, pelo teatro, pela música, televisão e até mesmo pelos poetas e escritores eruditos?” (MAXADO, 1980, p.11). Trata-se de um livro referencial para aqueles que se interessam pela temática, no qual o artista/pesquisador apresenta um histórico da literatura de cordel e de seus principais poetas, sua relação com a cultura oral e popular, sua nomenclatura pelo mundo, sua classificação, suas regras, isto é, informações importantes sobre sua produção e sua construção:

[...] a literatura de Cordel é o nome desses livrinhos que ainda são conhecidos por abcês, folhetos, romances e histórias. Ou ‘pasquim’ ou ‘pisquim’ no norte de Minas Gerais [...].

O folheto é sempre em verso. Mas existem folhetos em prosa, porém, raros no Brasil.

Muitos folhetos circularam manuscritos com os leitores tirando cópias. A poesia impressa em forma de abcê é aquela que contém estrofes começadas pelas letras do alfabeto, numa técnica mnemônica, até terminar em z, seguidamente. Ou então no ‘til’.

Os folhetos são geralmente livretos de oito até dezesseis páginas e que tratam mais de fatos circunstanciais. Já os romances possuem trinta e duas páginas e tratam de enredos de bravuras, de amor, etc. Estórias são os de mais de trinta e duas páginas (MAXADO, 1980, p. 42).

Em 2012 esse livro foi reeditado pela editora Queima Bucha, do Rio Grande do Norte, com o título *O que é o cordel na literatura popular*, prefaciado pelo cordelista cearense Arivaldo Viana e lançado em 27 de junho do referido ano, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Feira de Santana, onde também ocorreu a exposição “Cordel e Xilogravura de Franklin Maxado” que ficou em cartaz de 27 de junho a 20 de julho de 2012.

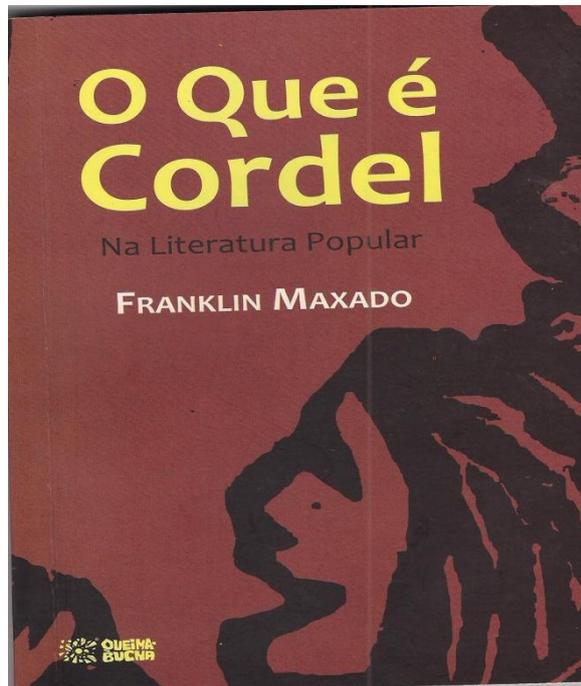
**Figura 6** – Foto de Franklin Maxado no lançamento de *O que é o cordel na literatura popular* e na abertura da exposição “Cordel e Xilogravura de Franklin Maxado” no MAC (Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana, Bahia)



Fonte: MAC

Disponível em: <<http://macfeira.wordpress.com/2012/06/17/2706-19h-lancamento-o-que-e-cordel-na-literatura-popular/#>>. Acesso em: 03 jul.2012.

**Figura 7-** Capa do livro *O que é cordel na literatura popular*



**Fonte:** Maxado, 2012.

**Figura 8** – Xilogravura de Franklin Maxado.



**Fotografia:** Érica Azevedo

Durante a exposição, Maxado e outros cordelistas se reuniram no MAC para falar sobre literatura de cordel, xilogravura, contar “causos”.

**Figura 9** – Maxado e Jurivaldo Alves durante a conversa sobre cordel no MAC.



**Fotografia:** Érica Azevedo

**Figura 10** – Franklin Maxado e o contador de “causos” Júlio Rodrigues Filho durante a conversa sobre cordel no MAC.



**Fotografia:** Érica Azevedo

É preciso salientar que a maneira como os cordelistas apresentavam suas produções na época da infância de Maxado era muito diferente da que conhecemos hoje, conforme palavras do próprio autor,

Quando o folheteiro ou vendedor de romances chegava a uma feira livre semanal de povoado, vila, cidadezinha, ou até mesmo cidade como Feira de Santana antes de 1977, chamava a atenção dos locais, principalmente dos lavradores e vaqueiros, isolados em suas roças, sem rádio, jornais ou televisão. Eles e a população interiorana tinham nessas feiras a oportunidade de saber notícias, se divertir e conversar com colegas e gente de fora (MAXADO, 2005, p. 232).

Assim, com a modernização das cidades (que hoje também se estende ao meio rural) e o avanço dos meios de comunicação, esse ritual de encontro entre cordelistas e ouvintes/leitores que acontecia em diversas feiras livres cedeu espaço às feiras que chamam atenção pela venda, entre outros materiais, de produtos eletrônicos. Mas os cordelistas estão levando seu folheto e sua voz aos mercados de artes, às feiras de livros, aos espaços acadêmicos, haja vista que “[...] a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste, onde a voz e o canto do povo ainda se fazem ouvir” (MATOS, 2010, p.16).

Além disso, o cordel tem despertado grande interesse em outras regiões do Brasil e em outros países, como a França, por exemplo, que possui editora que se interessa pela publicação de cordel e pesquisadores que se dedicam ao seu estudo, sendo, aliás, pioneira na formação de profissionais especializados na temática, ao criar, em 1950, um curso de Pós-graduação na *Université la Sorbonne* direcionado à formação de professores especialistas em literatura de cordel (MAXADO, 2005).

### 3.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL

A literatura de cordel, expressão da cultura popular<sup>6</sup>, sempre esteve imbuída de representar a voz do povo, através de uma linguagem que lhe é característica, aproxima-se dele e faz com que o povo se veja em seus versos. O primeiro folheto brasileiro data do século XIX e, segundo Márcia Abreu (2006a), esses folhetos têm origem no próprio país. A pesquisadora diverge do pensamento de outros estudiosos da área que acreditam ser a

---

<sup>6</sup> A expressão cultura popular tem sido compreendida por muitos estudiosos, a exemplo de Peter Burke (1989), como a cultura não-oficial.

literatura de folheto nordestina originada da portuguesa, e afirma que “Da mesma maneira, compõem-se versos e contam-se histórias em todas as partes do mundo, mas a forma específica das composições nordestinas foi trabalhada e constituída no Nordeste do Brasil, a partir do trabalho de alguns homens pobres e talentosos” (ABREU, 2006a, p.136). Incorporado à cultura nordestina, uma vez que seus versos tratam de temas locais e de importante representatividade cultural, como o ciclo do cangaço, o fenômeno da seca e o coronelismo, por exemplo, o cordel abarca quase todos os gêneros literários, uma vez que pode ser poesia, romance, tragédia, teatro, contos.

Além disso, os folhetos também recebem influência de autores e obras consideradas canônicas, basta lembrar que “[...] o Brasil recebeu muito da influência de Bocage, Boccaccio e Camões, na elaboração de suas estórias populares e folhetos de cordel” (MAXADO, 1980, p.32). No entanto, trata-se de um gênero textual que durante muito tempo foi rejeitado pelos estudiosos de literatura, mas que nos últimos anos tem sido utilizado e discutido pelo teatro, pela televisão, assim como por muitos pesquisadores acadêmicos.

Tais estudos têm debatido, entre outros aspectos, qual o lugar do cordel, se na literatura ou fora dela. Numa recente dissertação, conclusão de pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *A literatura de cordel no século XXI: novas e velhas linguagens na obra de Klévisson Viana* (2011), Lívia Petry Jahn discute a relação da literatura de cordel com a literatura canônica e afirma que cada gênero possui suas especificidades, suas regras próprias:

Toda a literatura de cordel é baseada em formas poéticas, tanto assim que possui uma “arte poética” própria, podendo ser chamada de “poesia de cordel”. Essa poesia tem tido um papel relevante na sociedade nordestina, não só como elemento de consciência social, mas também como elemento humanizador das relações sociais. [...] Há também toda uma questão formal. Se a poesia canônica européia obedece a regras específicas, criando-se, então, a redondilha maior, a quadra, o soneto, etc. A poesia de cordel também obedece a fórmulas “populares” rígidas (JAHN, 2011, p.31-33).

Esclarece ainda a autora que se a poesia canônica prima pelo uso metafórico da realidade e pela originalidade, a poesia de cordel, diferentemente, prima pelo oposto. Desta forma, a originalidade cede lugar à repetição; a metáfora é substituída por uma linguagem explícita.

Como se sabe, é tarefa comum que em manuais de teoria da literatura, bem como em estudos literários, o crítico e o pesquisador (uma função não exclui a outra), inicialmente, tentem definir o que é um texto literário e o que o difere de um texto não-literário, contudo,

nem a leitura de todos os manuais ou de todos os estudos de/sobre literatura nos traria uma resposta definitiva, haja vista que, como bem declarou Márcia Abreu (2006 b), quando se trata de literatura e de valor estético encontramos-nos em “terreno movediço” e não em terras estáveis.

Nesta perspectiva, um breve passeio (reflexivo) pela história da literatura revela que um mesmo texto pode ser considerado literatura num determinado momento histórico ou lugar e não possuir o mesmo valor em outro tempo ou espaço. Isso porque, como sabemos, houve sucessivos e diversos conceitos do que denominamos literatura, o que, em outras palavras, significa que em cada período histórico se estabelece, com maior ou menor rigidez, as fronteiras do literário. No neoclassicismo brasileiro, por exemplo, o paradigma do literário se constituiu em torno da busca pela simplicidade, pelo natural, enquanto no Romantismo o paradigma transferiu-se para o nacionalismo; o modo de articulação especial da linguagem, o desvio do cotidiano ou estranhamento que os formalistas russos elegeram como parâmetro do literário no século XX muito se difere dos “discursos ornados” que os críticos da corrente retórica julgavam literário desde Aristóteles. Paul Zumthor (2010, p.22) lembra-nos que “Até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda literatura não europeia era relegada ao folclore”

Luiz Costa Lima (1986), ao questionar as especificidades do discurso literário, afirma que somente os elementos verbais não são possíveis de determinar o que é literatura, haja vista que “[...] a maneira como se usam os signos nunca nos diz o que é a literatura. A literatura não está *nas* palavras ou na forma de agenciamento das palavras, mas em um conjunto de regras, que presidem uma determinada modalidade de comunicação” (LIMA, 1986, p.194, grifo do autor). Os primeiros estudiosos que se propuseram a estabelecer o cânone da literatura brasileira, por exemplo, usaram como critério de inclusão o vestígio de nacionalidade, como esclarece Luiz Roberto Cairo (*online*):

O cânone da literatura brasileira é fruto das discussões dos primeiros historiadores e críticos brasileiros que, após a independência política, em 1822, ocuparam-se com a construção de uma história do Brasil e a invenção de uma literatura que representasse a identidade da nação recém-surgida, seguindo assim as diretrizes do projeto oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, com o apoio oficial do Imperador Dom Pedro II.

Para Compagnon (2003), a literatura possui uma extensão mais ou menos vasta e “[...] o critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético,

social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 2003, p.34-35). Além disso, como esclarece Abreu (2006a, p.20),

É, no mínimo, impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas, ou seja, recorrendo-se apenas a elementos extrínsecos à obra. Muitas vezes, até esta definição mínima é traída pela realidade: por exemplo, foi editada no formato de cordel e vendida pelos mesmos papelistas, nos mesmos locais a “Biblioteca Internacional”, uma “coleção de obras primas de todas as literaturas antigas e modernas”, um conjunto de textos de Goethe, Camões, Zola, entre outros. Seriam estes autores de cordel? Existe também, nas mesmas condições, a “Coleção Doméstica” cujos folhetos trazem as mais diversas receitas culinárias.

Pensar o cânone quando se trata de literatura de cordel é refletir a relação entre o erudito e o popular, o oral e o escrito, haja vista que o cordel apresenta uma circularidade de cultura e, além disso, “[...] elabora seu universo a partir de *textos* escritos ou transcritos a partir de uma oralidade memorada” (SANTOS, 1995, p.38, grifo da autora). Segundo Jahn (2011), mesmo que a literatura de cordel não pertença ao cânone constitui-se uma forma de literatura nacional, visto que versa sobre a realidade do Nordeste e expressa através da *mimesis* a representação da vida, dos valores da região.

É por esta, entre outras características, que a literatura de cordel ultrapassa a “margem” sendo e não sendo literatura. Característica complexa e antagônica que seu próprio nome já traduz: literatura de cordel é outra literatura. E, como na imagem de um espelho mágico (e a magia é característica das duas literaturas) se reflete, diferentemente, à margem do cânone.

Não se trata, contudo, no presente trabalho, de discutir questões relacionadas ao cânone, tampouco de uma tentativa de incluir a literatura de cordel na chamada literatura canônica, mas de estudá-la enquanto sistema cultural, enquanto patrimônio cultural escrito que permite possibilidades de pesquisas que podem ser exploradas através do estudo do manuscrito do folheto, assim como as abordagens de análise da literatura canônica.

#### 4 MAXADO E O *MODUS OPERANDI* DE SEUS FOLHETOS

“Transparente, a esfera do silêncio se faz leito para o artista que adota as formas deixando-se sensualmente acalantar-se e moldar; o não visto e o não ser entram no tempo do gerúndio, estendem-se no tempo do relógio e começam a existir. A obra está nascendo, mas as palavras ainda faltam” (WILLEMART, 2009, p.175).

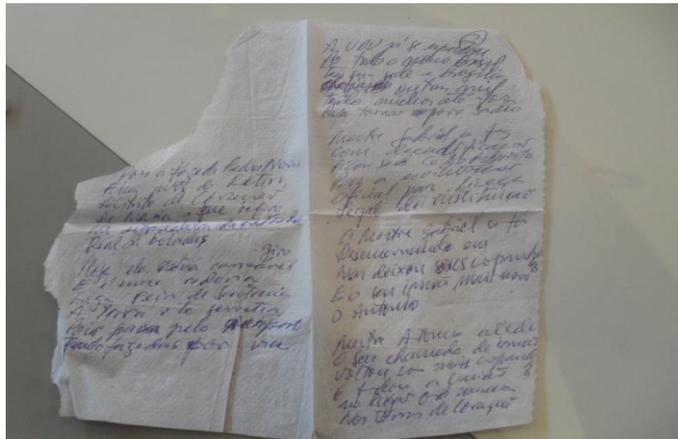
É comum na leitura de um poema, conto ou romance que o leitor perceba influências de outros artistas, outras artes, referências a lugares e pessoas. E a compreensão desses fatores contribui para compreendermos melhor uma criação artística. E os manuscritos podem registrar tais aspectos. Outros aspectos importantes podem ser revelados pelo suporte, tipo de papel dos manuscritos, pois a partir deles podemos criar hipóteses sobre o momento da criação: uma estrofe de um poema num rascunho de um jornal ou de um convite, por exemplo, pode nos mostrar aspectos do momento sócio-histórico da criação.

Grésillon (2007), ao discorrer sobre o manuscrito enquanto objeto material revela como é importante para o conhecimento do processo de escritura saber a maneira como o artista lida com o suporte de seus manuscritos de trabalho, em se tratando de escritores modernos, como é sua relação com o papel:

Os papéis manuscritos podem apresentar todas as variações de formato, de espessura, de cor. Eles existem sobre a forma de folhas soltas, de cadernos, de bloco de anotações, são paginados ou não pelo autor, são escritos somente na frente, ou às vezes, na frente e no verso – tantas diferenças que podem ser triviais, mas que são de grande importância quando o geneticista procura conhecer certas práticas de um autor determinado [...] (GRÉSILLON, 2007, p.57-58).

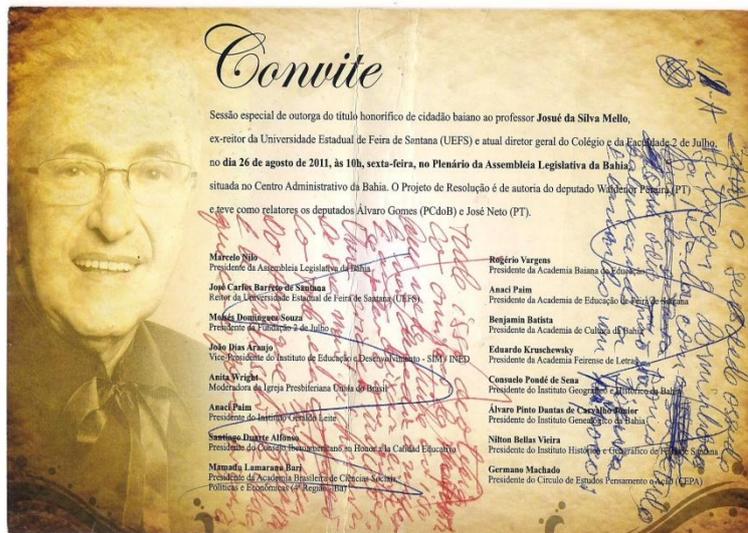
Maxado utiliza distintos materiais em seus manuscritos de trabalho: folhas de caderno e de agenda, papel ofício, rascunho de documento, de conta. Algumas folhas são usadas no anverso e no verso, outras não. Há manuscrito com todas as folhas numeradas, outros não. As figuras 11 a 13 ilustram alguns exemplos:

Figura 11 – Manuscrito em guardanapo



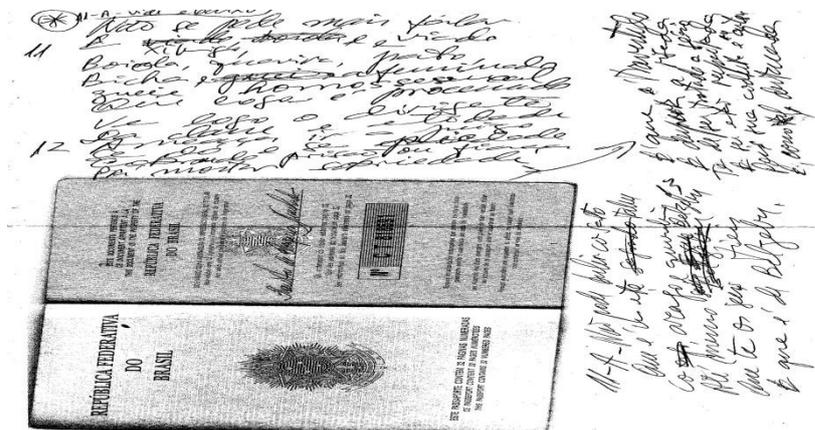
Fonte: Acervo do Museu Casa do Sertão

Figura 12– Manuscrito em cartão-convite



Fonte: Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

Figura 13 – Manuscrito em fotocópia de documento



Fonte: Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

Os folhetos possuem suas regras, sua maneira de organização da linguagem que possui relação com a cultura popular, pois “[...] o povo gosta de uma linguagem fácil, métrica certa, ordem direta, pois a tradição remonta à fase da oralidade em que desenvolveu inconscientemente o ouvido para o costume de um ritmo” (MAXADO, 2005, p.243-244). Mas como os folhetos de Maxado são criados? O que alimenta a criatividade do poeta? Quais os referenciais para a sua produção? Estas são algumas das perguntas que a análise do processo de escritura pode esclarecer. E que tentaremos responder a partir da leitura dos manuscritos, na seção a seguir.

#### 4.1 ANÁLISE DO FOLHETO *É PIADA PROIBIR CONTAR OU FAZER TAIS ANEDOTAS*<sup>7</sup>

No folheto *É piada proibir contar ou fazer tais anedotas* (2011) Maxado ironiza a “censura do politicamente correto”. O artista apropria-se desse fato e o transforma em cordel. Os manuscritos a seguir mostram os movimentos da escritura através dos riscos, das substituições de palavras, das alterações de algumas estrofes. Através do estudo do manuscrito é possível acompanhar o percurso do escritor (que revela o *scriptor*), verificando o processo de seleção e de organização da linguagem.

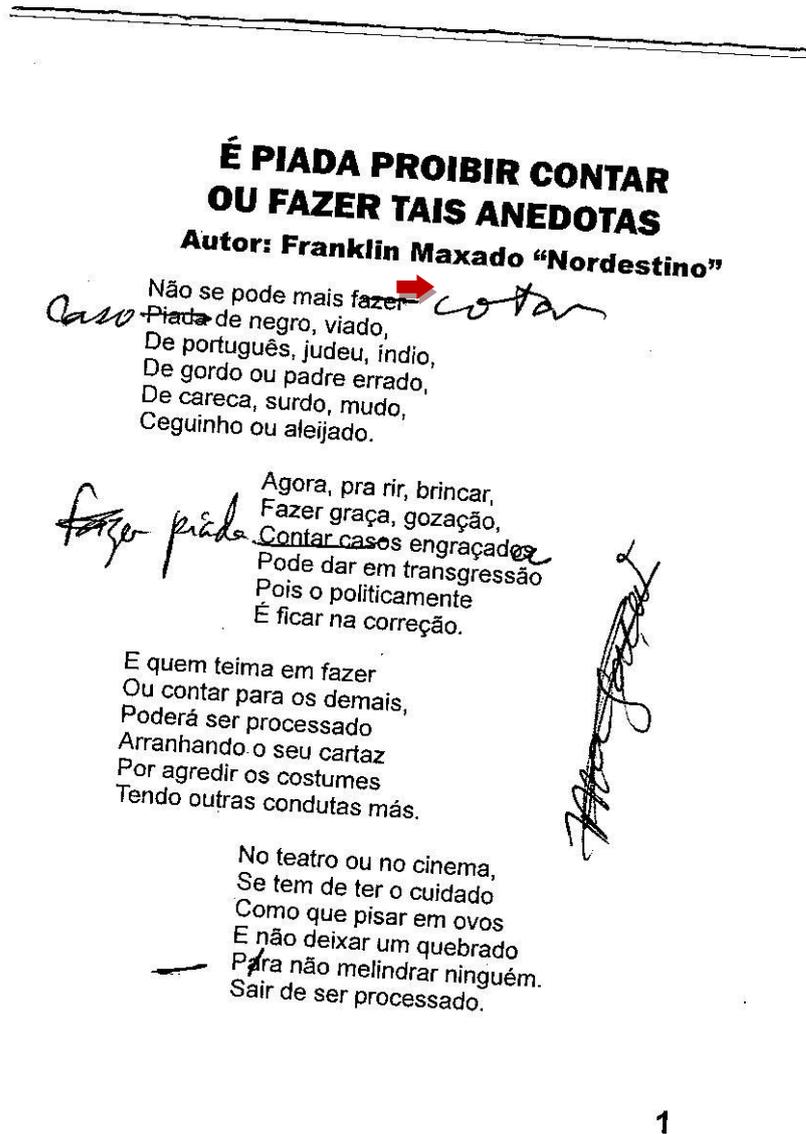
A primeira informação já se encontra no título do manuscrito a qual revela que Maxado pensou em usar o verbo brincar, mas não o manteve na versão impressa do texto. As alterações das ordens das estrofes mostram as idas e voltas do autor no momento da criação até considerar o texto pronto. Na primeira página ele anota informações a respeito de autores que deseja citar (Luiz Roberto Zanotti, Caetano Veloso, Gandi). Umberto Eco (1995), ao discorrer sobre as possíveis interpretações de um texto explicita, citando seu próprio exemplo como romancista, que nem toda referência ou analogia a outros textos, por exemplo, é uma escolha consciente do escritor e afirma que “[...] compreender o processo criativo significa compreender como certas soluções textuais vêm à tona [...]” (ECO, 1995, p. 95). O manuscrito de Maxado nos revela que suas referências foram conscientes. Assim, mais uma vez, salientamos a importância do manuscrito para a compreensão do texto, das relações históricas, culturais e intertextuais que o envolvem.

---

<sup>7</sup> O prototexto (organização do pesquisador através dos rascunhos) dos folhetos analisados foi montado a partir da cessão dos documentos doados pelo autor. Para sua organização operacional buscou-se compreender a “ordem” dos textos através da sequência das narrativas, por isso a numeração presente no manuscrito nem sempre é igual a do prototexto. Quando houver divergências, haverá notas explicativas para que haja uma melhor compreensão do processo analisado.

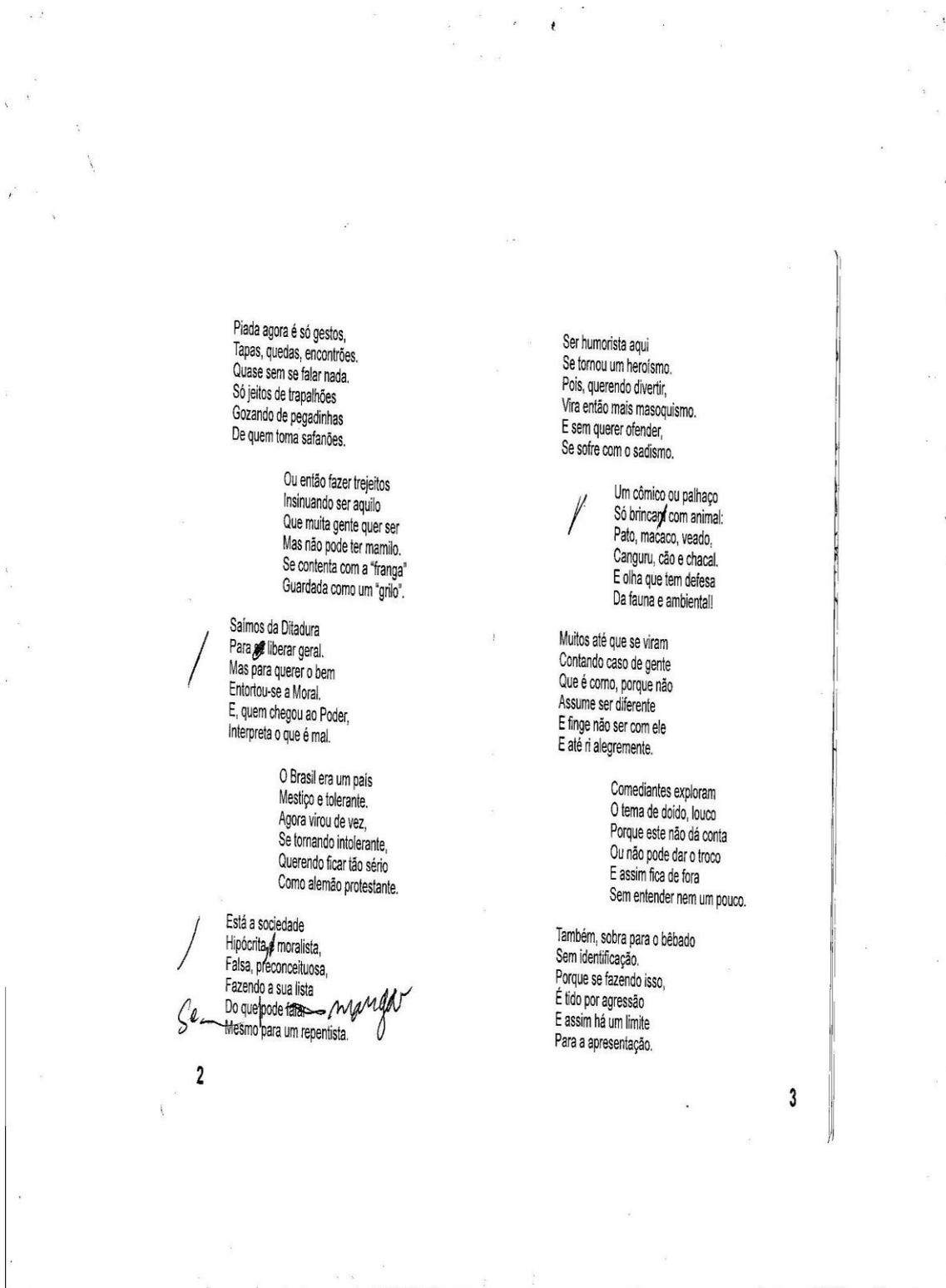


Figura 15 – Fac-símile da página 1 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



Fonte: Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

**Figura 16 -** Fac-símile das páginas 2 e 3 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Fonte:** Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

Como podemos perceber, todo o espaço do papel é utilizado pelo autor para registrar suas ideias na primeira folha do manuscrito (figura 14). Os riscos e as alterações das estrofes mostram como Maxado persegue o burilamento do texto, procurando a(s) palavra(s) que consegue(m) materializar da melhor maneira o que ele deseja expressar, pois “[...] O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem [...]” (SALLES, 2002, p.198).

As setas são bastante utilizadas pelo autor para indicar a sequência do texto, palavras soltas (bêbado, corno, louco) são anotadas nas margens da folha para depois serem introduzidas no texto. A segunda estrofe é escrita depois da terceira e substituída por esta, o que pode ser percebido não só pela seta, mas também pela alteração do número ao lado delas.

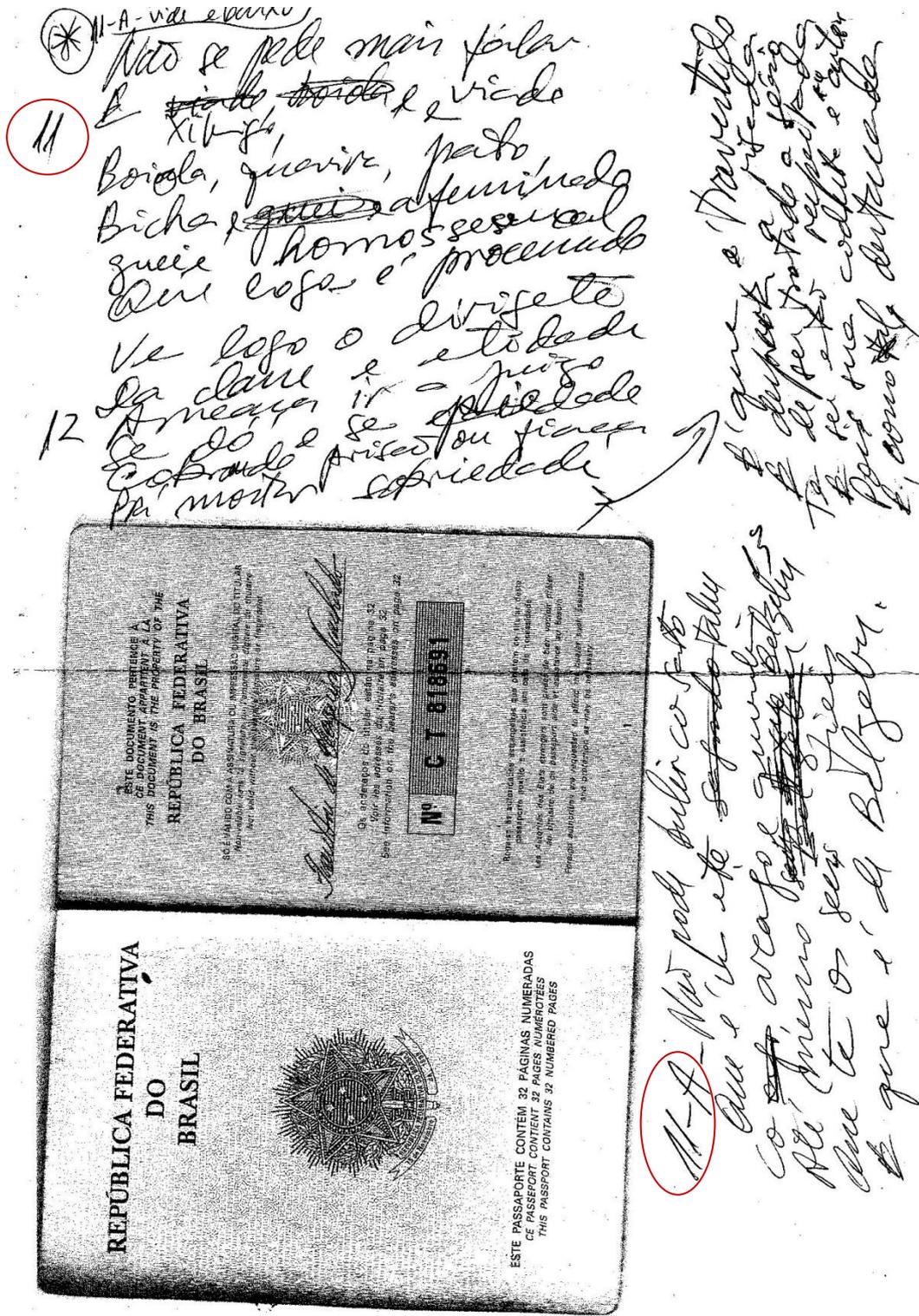
Alguns versos são substituídos na segunda versão do manuscrito, agora digitado, (figuras 15 e 16) mas já com outras alterações feitas à caneta, revelando ainda a insatisfação do poeta. A segunda estrofe que aparece na primeira folha, primeira versão do manuscrito, com indicação de ter sido substituída pela terceira fica nesta mesma posição na segunda versão e a terceira estrofe da primeira versão aparece como oitava na segunda e outras não são utilizadas. O verbo fazer, na primeira estrofe, é substituído por contar na segunda versão, da mesma forma que piada é substituída por caso.

É a mobilidade do texto que o *scriptor* “[...] transcreve religiosamente e que o autor confirma” (WILLEMART, 2002, p.83-84), pois é ele que opera tal mobilidade. Assim, o manuscrito revela o trabalho com a linguagem e permite entrar na intimidade do processo de construção (SALLES, 1996). Basta observar seus movimentos: indicação de alterações de estrofes, riscos indicando substituições de palavras para verificar as possibilidades de escolha que o próprio artista traça e, ao mesmo tempo, seleciona. São os movimentos de um mecanismo criativo. Nesta perspectiva, o estudioso do manuscrito encontra um conjunto de lógicas acumuladas e entrelaçadas na busca pelo desenhar da criação (WILLEMART, 2002).

E os movimentos continuam na sequência do manuscrito:



Figura 18 - Fac-símile da folha 3<sup>8</sup> do manuscrito *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



Fonte: Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

<sup>8</sup> Foi considerada folha três o verso da folha numerada como dois pelo escritor. A folha numerada como três será aqui considerada quatro, como seu verso possui anotações que não fazem relação com a escrita do folheto – enumerações de objetos e preços – a folha que traz a indicação do número 4 será numerada como 5.

**Figura 19** - Fac-símile das páginas 4 e 5 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*

Pode-se achar um outro  
Assunto para piada  
Escapando da doutrina  
Que ora está consagrada.  
Politicamente correto  
E é oficializada.

Eu acho que é defesa  
Dos corruptos governantes  
Pra não se expor em público,  
Às verves gargalhantes,  
Ameaçando punir  
A quem der seus flagrantes.

Se falar de gordo, feio, <sup>OS</sup>  
Doente ou deficiente  
É considerado "Bullying"  
E pode ser que o carente  
Entre com ação no Fórum  
Pra exigir o que sente.

Por essa moda de "Bullying",  
Não pode ter apelido.  
Quem se sentir humilhado,  
E ficar sempre sentido,  
Ou mesmo intimidado,  
Pode fazer ocorrido.

*Sentido e até*

Quem insistir no assunto  
Sobre negro e português,  
Boliviano, índio, árabe,  
Paraguaio ou japonês,  
Será preso por racismo  
E perder a sua vez.

Também, não pode bulir  
Com santo, que é tabu.  
Com arcanjo e querubim.  
Com anjo e com Exu,  
Pois eles tem seus fiéis.  
Até mesmo Belzebu.!

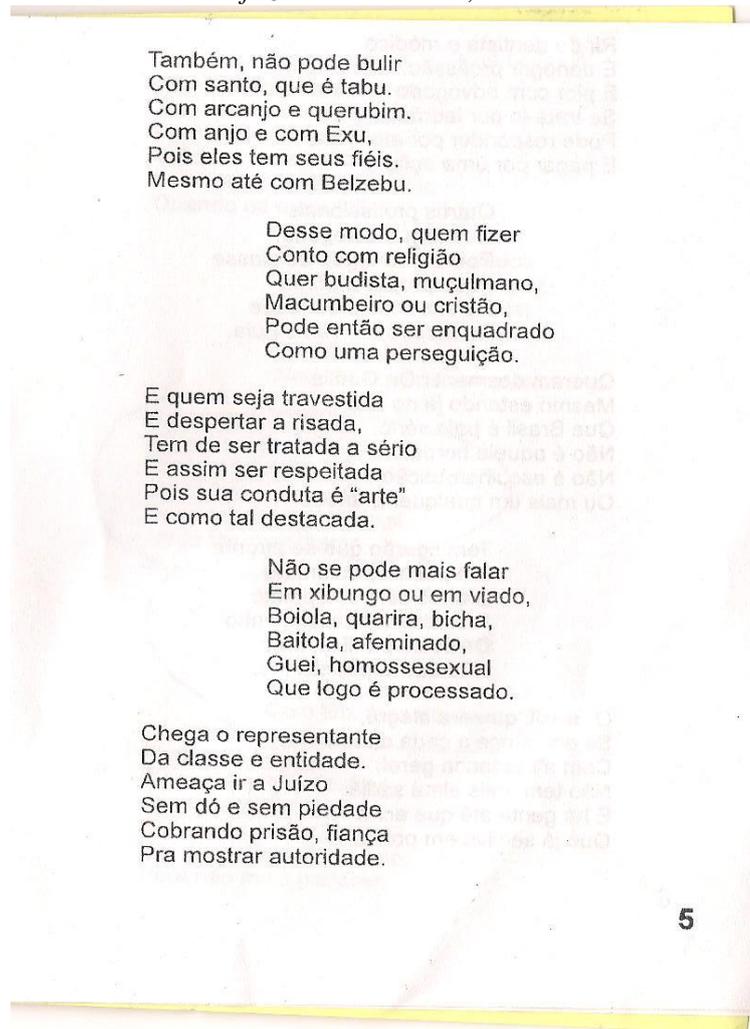
*com*  
Desse modo, quem fizer  
Piada com religião  
Quer budista, muçulmano,  
Macumbeiro ou cristão,  
Pode então ser enquadrado  
Como uma perseguição.

E quem seja travestida  
E despertar a risada,  
Tem de ser tratada a sério  
E assim ser respeitada  
Pois sua conduta é "arte"  
E como tal destacada.

Não se pode mais falar  
Em xibungo ou em viado,  
Boiola, quarira, bicha,  
Baitola, afeminado,  
Guei, homossexual  
Que logo é processado.

Chega o representante  
Da classe e entidade.  
Ameaça ir a Juízo  
Sem dó e sem piedade  
Cobrando prisão, fiança  
Pra mostrar autoridade.

**Figura 20** - Fac-símile da página 5, terceira versão<sup>9</sup>, do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas,*



**Fonte:** Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

Na segunda folha (figura 17), as emendas, as substituições, em outras palavras, as rasuras continuam. A rasura, como esclarece Pino (2005), não deve ser pensada apenas como um aspecto físico da escrita, mas remete a vários tipos e movimentos nos quais as substituições e os acréscimos são alguns de seus exemplos, “[...] a rasura é simultaneamente perda e ganho. Ela anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que aumenta o número de vestígios escritos” (GRÉSILLON, 2007, p. 97). A autora também elenca exemplos de rasuras:

A rasura pode revestir três formas diferentes de aparecimento. A primeira, imediatamente visível e permitindo em geral ao leitor restituir o escrito

<sup>9</sup> A terceira versão do manuscrito, segunda digitada, será utilizada quando apresentar diferenças em relação a segunda.

rasurado, é a linha de rasura ou outras formas significando anulação: hachuras, gradeados. A segunda também imediatamente visível, mas não permitindo restituir o escrito primitivo, é o borrão de tinta cobrindo a unidade escrita como uma mancha preta. A terceira, permitindo acesso às unidades rasuradas, mas de alguma forma imaterial, em todo caso não visível ao primeiro olhar, consiste em reescrituras, freqüentemente feitas sobre fólhos diferentes, sem que as versões ‘ultrapassadas’ sejam marcadas como caducas (GRÉSILLON, 2007, p.98).

Tais formas de rasura fazem-se presentes no manuscrito de Maxado, sendo que as duas primeiras são mais comuns.

Seguindo a leitura: a terceira estrofe da segunda folha é enumerada como oitava e aparece como a décima quinta no manuscrito digitado (figura 19), o autor mantém a ideia, mas com outras palavras, nos versos “pode-se escapar algum outro/tema por piada” (esta palavra- piada(s)- fora escrita no plural e tem essa marca rasurada ainda na folha escrita a mão) ocorre a substituição para “pode-se achar um outro / assunto para piada”, assim como o último verso passa de “como está sendo aplicada” para “E é oficializada”.

A segunda folha apresenta duas estrofes com a numeração nove com setas que indicam que a escrita no canto da folha foi feita depois e no manuscrito digitado (figura 19, terceira e quarta estrofes da página 4) aparecem alterações em relação às duas versões anteriores.

Na folha três (figura 18) as estrofes são numeradas de 11 (este número aparecendo duas vezes) a 13. No segundo verso da estrofe numera com 11A “sagrado” é substituído por “tabu”, “anjo” por “arcanjo”, no verso seguinte. O último verso aparece como “E que é de Belzebu”, na segunda versão é transformado em “até mesmo Belzebu”, no qual é acrescentando a preposição “com”, transformando o verso em “mesmo até com Belzebu”, na terceira versão (figura 20). A estrofe numerada como décima terceira (figura 18) se torna a vigésima segunda, página 4 da versão digitada (figura 19). O último verso da página 4, vigésima quarta estrofe, fora numerado como 12 na terceira folha e apresenta uma rasura não visível ao primeiro olhar, imaterial (GRÉSILLON, 2007), uma vez que não há sinal de substituição, mas o verso “vê logo o dirigente” é substituído por “chega o representante”. São movimentos que denotam uma busca de clareza, pois com a alteração desse verso fica claro, com o verso “mesmo até com Belzebu” que não se pode fazer piada de nenhuma entidade religiosa. E as alterações continuam como pode ser observado nas folhas e páginas seguintes do manuscrito:

Figura 21 - Fac-símile da folha 4 do manuscrito É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.

23/11/2010 http://pontainsular.blogspot.com/2008/02/lei-dos-mais-fortesconhecem-um-tal.html

16 Não baturem uma coisa,  
 Te a situação do país  
 Co o pobre sofrendo muito  
 E ficar feliz  
 Lembra de de tempo atrás  
 Quando se era + feliz

17 O povo gosta de piada  
 Se tu do que se alegrar  
 Se poder contar piada  
 Se torna por brincar  
 Só vede a motivação  
~~de~~ sem poder escapar

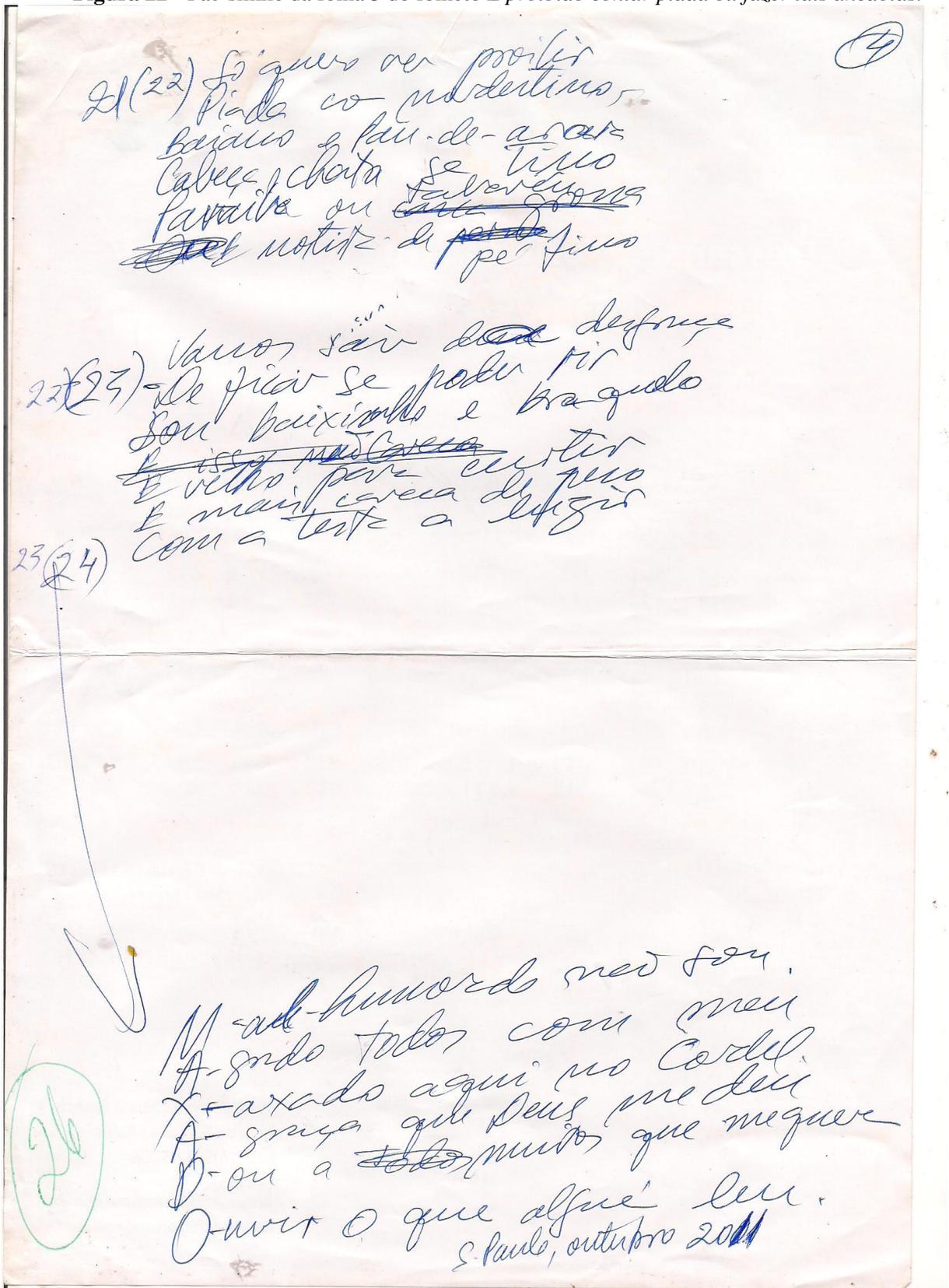
18 A piada que te faz vir  
 É aquela que faz sofrer  
 Vede a corrupção se veio  
 Se nada poder fazer  
 Não te do que o escape  
 Para não mais poder ler

19 Não pode fazer piada humor  
 E se si, grande piada  
 Logo acabando a graça  
 Deu sete e grande  
 Que agora sofre mais  
 Ficando mal-humorado

20 Eu mesmo gosto muito  
 De folhetos de graça  
 Mas temo de te cuidar  
 Pois se me valesse  
 E copiar e vender  
 E copiar e vender  
 E copiar e vender

Fonte: Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

Figura 22 - Fac-símile da folha 5 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Figura 23** - Fac-símile das páginas 6 e 7 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*

Rir de dentista e médico  
É denegrir profissão.  
Com advogado é pior.  
Se tratá-lo por ladrão.  
Pode responder por ato  
E pagar por uma ação.

Outros profissionais  
Quem têm a categoria.  
Pois o seu órgão de classe  
Pode propor a porfia  
Defendendo a bondade  
De mostrá-los como guia.

Querem desmentir De Gaulle  
Mesmo estando já no céu  
Que Brasil é país sério.  
Não é mais no bordel. *aquele*  
Não é esculhambação  
Ou mais um qualquer mundéu.

Tem figurão que se afronta  
Em póse de colarinho  
Branco com seu paletó  
Promovendo descaminho  
De coisa pública, mas  
Não aceita papelzinho.

7  
O Brasil, que era alegre,  
Se entristece a cada dia.  
Com a mudança geral,  
Não tem mais alma sadia.  
E há gente até que acha  
Que já se vive em porfia.

6

Não bastasse essa coisa,  
Tem o estado do país  
Com pobre sofrendo muito  
E ficando infeliz,  
Lembrando do tempo atrás  
Quando ria e era feliz.

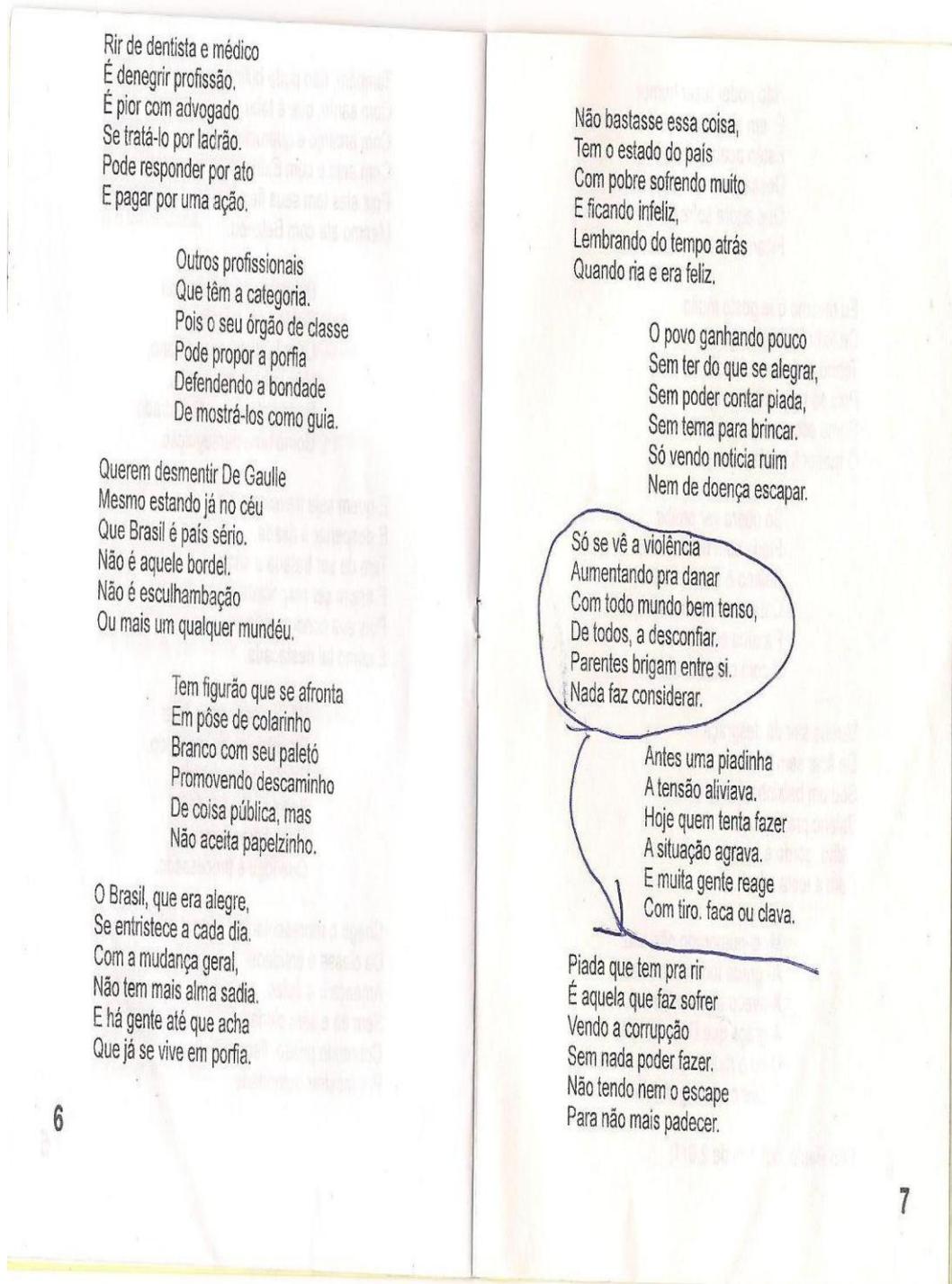
O povo ganhando pouco  
Sem ter do que se alegrar,  
Sem poder contar piada,  
Sem tema para brincar.  
Só vendo notícia ruim  
Nem de doença escapar.

Piada que tem pra rir  
É aquela que faz sofrer  
Vendo a corrupção  
Sem nada poder fazer.  
Não tendo nem o escape  
Para não mais padecer.

Não poder fazer humor  
É, em si, grande piada.  
Estão acabando a graça  
Dessa gente engraçada  
Que agora sofre mais  
Ficando mal-humorada.

Eu mesmo que gosto muito  
De folheto de gracejo  
Tenho já de ter cuidado  
Pois só má vontade vejo.  
Como escrevo os meus versos,  
O humor também almejo.

**Figura 24** - Fac-símile das páginas 6 e 7, terceira versão, do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas*



**Fonte:** Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

**Figura 25** - Fac-símile da página 8 do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*

Só quero ver proibir  
 Piada com nordestino,  
 Baiano e pau-de-arara,  
 Cabeça chata franzino,  
 Paraíba ou tabaréu  
 E com caboclo franzino. *albino.*

Vamos sair da desgraça  
 De ficar sem poder rir.  
 Sou um baixinho branquelo  
 Baiano pra se curtir.  
 Velho, gordo e careca  
 Com a testa a luzir.

M- al-humorado não sou,  
 A- grado todos com meu  
 X-aveco aqui no Cordel.  
 A graça que Deus me deu  
 D-ou a muitos que me querem  
 O-uvir o que alguém leu.

São Paulo, outubro de 2.011;

8

**Fonte:** Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

**Figura 26** - Fac-símile da página 8, terceira versão, do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*

Não poder fazer humor  
 É, em si, grande piada.  
 Estão acabando a graça  
 Dessa gente engraçada  
 Que agora sofre mais  
 Ficando mal-humorada.

Eu mesmo que gosto muito  
 De folheto de gracejo  
 Tenho já de ter cuidado  
 Pois só má vontade vejo.  
 Como escrevo os meus versos,  
 O humor também almejo.

Só quero ver proibir  
 Piada com nordestino,  
 Baiano e pau-de-arara,  
 Cabeça chata franzino,  
 Paraíba ou tabaréu  
 E com caboclo albino.

Vamos sair da desgraça  
 De ficar sem poder rir.  
 Sou um baixinho branquelo  
 Baiano pra se curtir.  
 Velho, gordo e careca  
 Com a testa a luzir.

M- al-humorado não sou,  
 A- grado todos com meu  
 X-aveco aqui no Cordel.  
 A graça que Deus me deu  
 D-ou a muitos que me querem  
 O-uvir o que alguém leu.

8 São Paulo, outubro de 2.011;

**Fonte:** Arquivo pessoal do cordelista Franklin Maxado

As folhas quatro (figura 21) e cinco (figura 22) apresentam rasuras que podem ser percebidas por apresentar riscos, acréscimos de palavras, outras reescritas. Assim como rasuras sem marcações, como a substituição de “tem a situação do país”, primeira estrofe, numerada como décima sexta, folha quatro, por “tem o estado do país”, página 7 das duas versões posteriores.

Nas páginas 6 e 7 (figura 24), segunda versão do manuscrito, o escritor indica a inversão do terceiro verso da primeira estrofe da página 6 e a substituição da expressão “é mais um” por “aquele” no terceiro verso da terceira estrofe. Na página 7 (figura 24) ocorre o acréscimo de mais duas estrofes, escritas a caneta no canto da página e na terceira versão (figura 25) há setas indicando mudança nas ordens da terceira e quarta estrofes, o que mostra que o trabalho de burilamento do texto não acabou, que outras tiragens podem apresentar significativas mudanças. Com o acréscimo dessas estrofes, a página 8, que tinha somente três estrofes, passa a ter cinco, como as demais, sendo exceção a primeira página, certamente por causa do título.

O termo caracterizador do verso “caboclo franzino”, na primeira estrofe da página 8 da segunda versão, é substituído por “albino” na terceira versão, sendo que na folha cinco, primeira versão, o verso era “nortista pé fino”. O termo franzino já aparece no quarto verso da estrofe, além disso, o termo albino diz respeito a um outro grupo do qual não se pode mais fazer piada.

Assim, o manuscrito se revela “[...] como um espaço heterogêneo, no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si” (PINO, 2005, p.49), da mesma forma que demonstra o constante trabalho de seleção e organização das palavras para a construção do texto. Através das alterações introduzidas em cada versão do manuscrito pode ser percebida a preocupação do escritor com o aspecto formal do folheto (número de estrofes, rimas) tanto quanto com a clareza das informações que quer transmitir ao leitor.

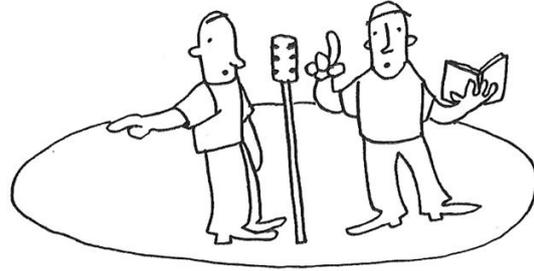
Na capa do folheto também há movimento de escrita. O escritor deixa claro não somente no manuscrito, mas também na capa do folheto (ver figura 31) que seu texto recebeu influência do artigo de Luiz Roberto Zanotti (2011), intitulado “Entre a rigidez da razão e a leveza do riso. Caráter abjeto e comédia *stand-up*”. Texto em que o articulista discute sobre o riso na comédia *stand-up*, ilustrado pelo desenhista Willian Hussar. A capa do folheto possui a mesma ilustração que introduz o texto de Zanotti. É a partir do tom irônico das ilustrações de Hussar que Maxado começa seu texto, como pode ser observado na figura que se segue:

**Figura 27** – Ilustrações de Willian Hussar que introduzem o artigo de Roberto Zanotti.

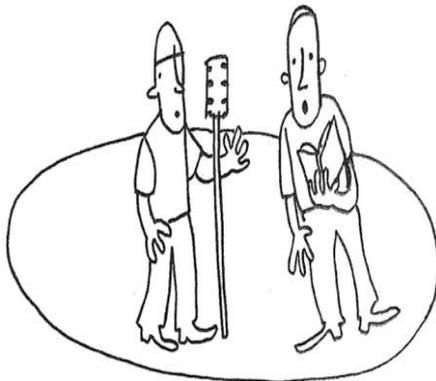
- VEJAM AQUELE GORDINHO ALÍ NO CANTO...
- PSIU... NÃO PODE FAZER PIADA DE GORDO!



- E DAQUELE CARECA?
- TAMBÉM NÃO PODE! É BULLYING!



- E DO CARA NA MESA PERTO DA JANELA?
- FICOU LOUCO??? É RACISMO!



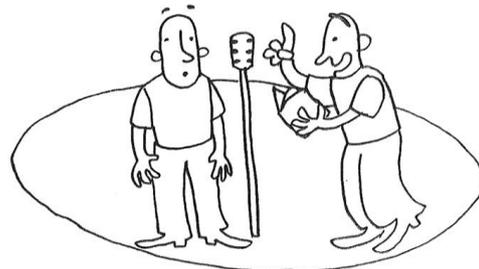
- E PIADA DE HOMOSSEXUAL?
- HOMOFÓBICA ...
- DE RELIGIÃO?
- PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA ...
- DE COSTUMES?
- POLITICAMENTE INCORRETA ...



- NÃO POSSO FAZER PIADA DE NADA?
- OQUE VOU FAZER AQUI NO PALCO?
- QUER QUE MIJE NO PÚBLICO???

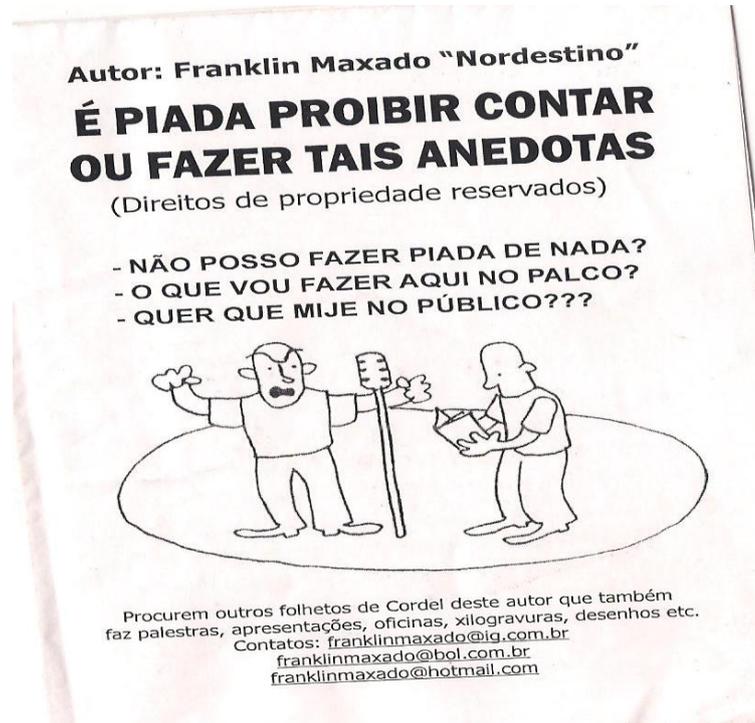


- EI! ISSO PODE FAZER!!!



**Fonte:** Revista aParte XXI, n. 4, p. 136-137, 2011.

**Figura 28** - Fac-símile da capa do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

**Figura 29** - Fac-símile da capa do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

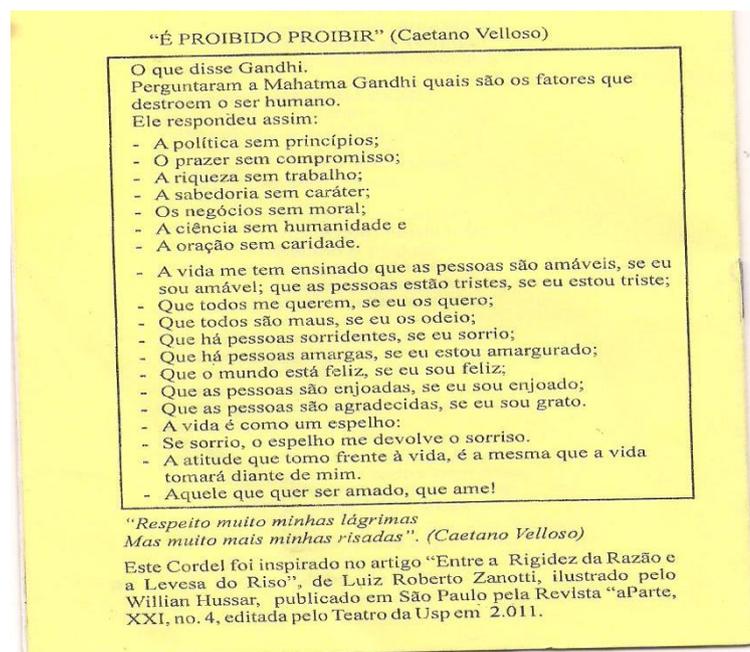
A figura 28 mostra a primeira versão da capa pensada pelo escritor. Na figura 29, segunda versão, é acrescentado à caneta um quadrado e um endereço de e-mail é rasurado, não mais aparecendo nas outras versões da capa, como se vê nas figuras a seguir:

**Figura 30** - Fac-símile da capa do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

**Figura 31** - Fac-símile da capa do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas.*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

#### 4.2 ANÁLISE DO FOLHETO *CONFUSÃO NO ÔNIBUS ENTRE UMA IDOSA E UM ESTUDANTE*

No folheto *Confusão no onibus entre uma idosa e um estudante* (2011) Maxado descreve uma confusão num transporte público porque uma idosa reclama seu direito a um assento, mas as pessoas que estão sentadas não cedem o lugar.

O título do folheto pensado inicialmente foi “a confusão total no ônibus coletivo”, como pode ser observado no início da primeira folha do manuscrito (figura 32). O escritor risca a palavra “total” e a substitui pela expressão “no ônibus” e escreve “entre idosa e estudante” sobre no “ônibus coletivo”. A primeira estrofe não apresenta alterações na versão datiloscrita. Apenas se acrescenta o verbo “houver” no terceiro verso. Termo que se encontrava implícito no sentido do texto: “pois se não [houver] um polícia/ Não se tem a garantia/ Dos direitos respeitados”

A segunda estrofe apresenta algumas alterações: o segundo verso “num fim do dia” é substituído por “numa viagem do dia” e, posteriormente por “numa viagem normal”. “Fim do dia” no terceiro verso da primeira folha aparece como “meio-dia” no manuscrito digitado (figura 33). Na quarta estrofe, ainda na primeira versão do manuscrito, a “expressão mais 1” é substituída pelo termo “outros” e aparece como “doutro” na versão digitada. “Logo” no terceiro verso é suprimido. Os versos “Bem vestida num ropeiro/ Branco, com saia bata e torço” transformam-se em “Bem vestida num ropeiro/ Com torço, bata, saia alvas”. Assim, o adjetivo alvas (no plural) caracteriza mais claramente todas as peças usadas pela senhora.

Na quinta estrofe o escritor indica alterações de ordem da quarta e sexta estrofes pelo uso da seta, suprime a palavra “toda” e o verbo “respondeu” que aparecerá no primeiro verso da próxima estrofe. O verso “A senhora tem + de 60” perde o termo “+” na segunda versão (figura 34). Na sexta estrofe “você pensa que não tenho” tem a primeira palavra suprimida, “não” é substituída por “sou” e “tenho” por “como você”. Na segunda versão do manuscrito o verbo pensar é substituído por achar e o verso é transformado em “acha que sou como você”. A substituição desses verbos altera significativamente o sentido do texto, pois pensar é algo que exige reflexão, enquanto achar é superficial e, ao olhar para a senhora que estava sentada, a idosa a julgou pela aparência, não acreditando que ela teria 60 anos, por estar bem cuidada: “cabeleira pintada”, “pele maquiada”, “muito elegante”. Alteração que também ocorre na sétima estrofe ao substituir o verbo “mostrar” por “provar”, uma vez que este último consegue expressar o desejo da personagem: provar que tinha direito ao assento.

Figura 32 - Fac-símile da folha 1<sup>10</sup> do manuscrito *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*

No ONIBUS

**A CONVERSACÃO ENTRE UMA IDOSA E UM ESTUDANTE**

F. M.

1) Era lei para o idoso  
 fazer maior discriminação  
 Pois se não um público  
 Não se tem a garantia  
 dos direitos respeitados  
 E virá uma burocracia  
 e foi o que se deu  
 Num dia do dia  
 Num dia do dia  
 2) Na hora do dia  
 Quando houve alguma  
 foi por uma confusão  
 Verdadeira e real.

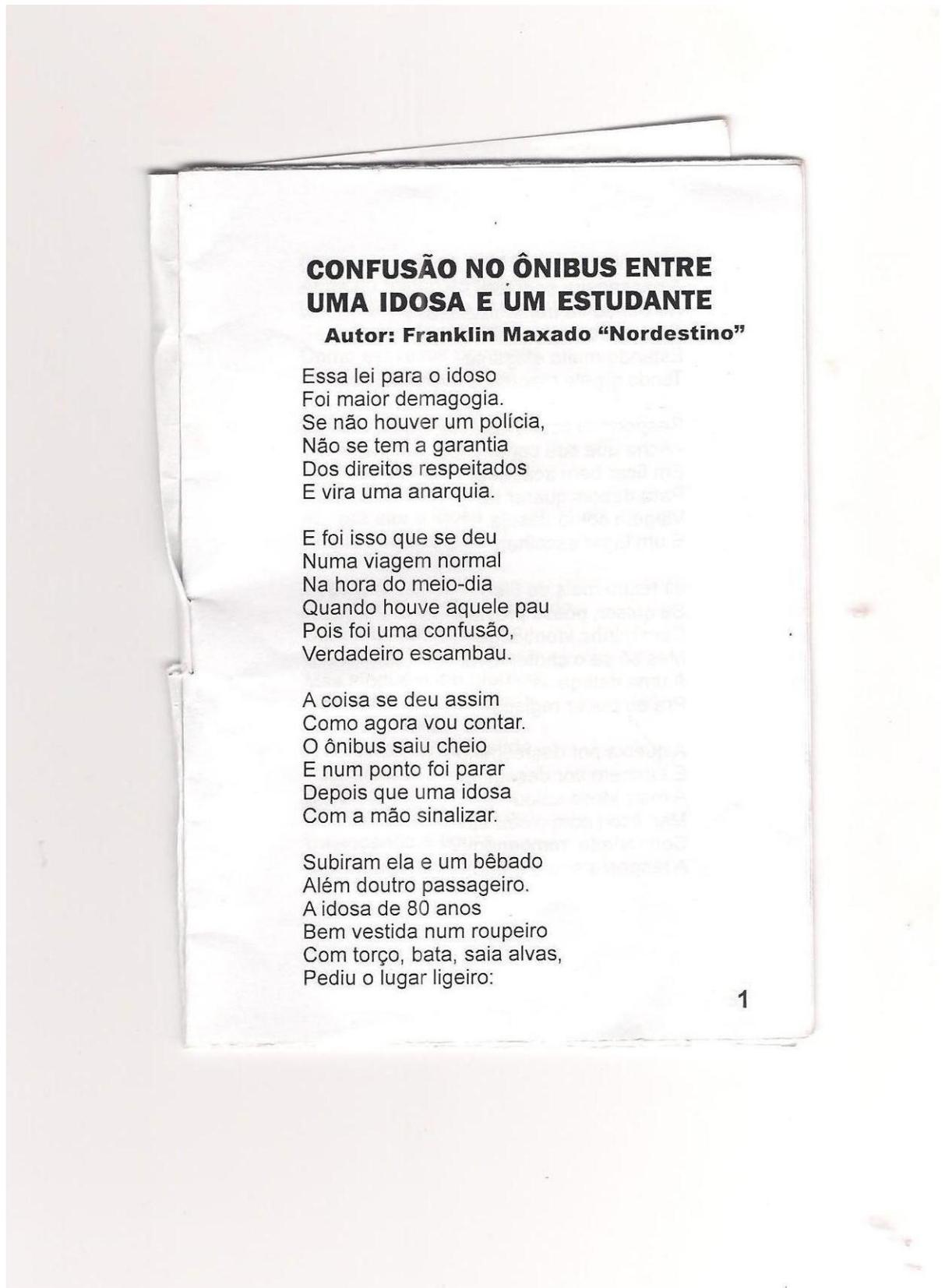
A coisa se deu assim  
 Como se viu cotar  
 3) O ônibus saiu do chão  
 E um ponto foi parar  
 Depois que virou idosa  
 Não a mãe sinalizar  
 4) Subiram ela e um bebê  
 Ale di...  
 A idosa tem 80 anos  
 E um vertice um roupin  
 branca, com seio, bat...  
 Também para fazer digito  
 Pedir o lugar digito  
 A senhora tem + de 60?  
 A passageira que sentada  
 5) No banco da frente  
 E que estava...  
 Com a...  
 E...  
 E...  
 1-4 7x5 = 35  
 4x5 = 20  
 12  
 13  
 14  
 15

6) Respondiu co...  
 E...  
 7) E se quiser posso...  
 8) A quem por...  
 9) ...  
 10) ...  
 11) ...  
 12) ...  
 13) ...  
 14) ...  
 15) ...

Fonte: Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

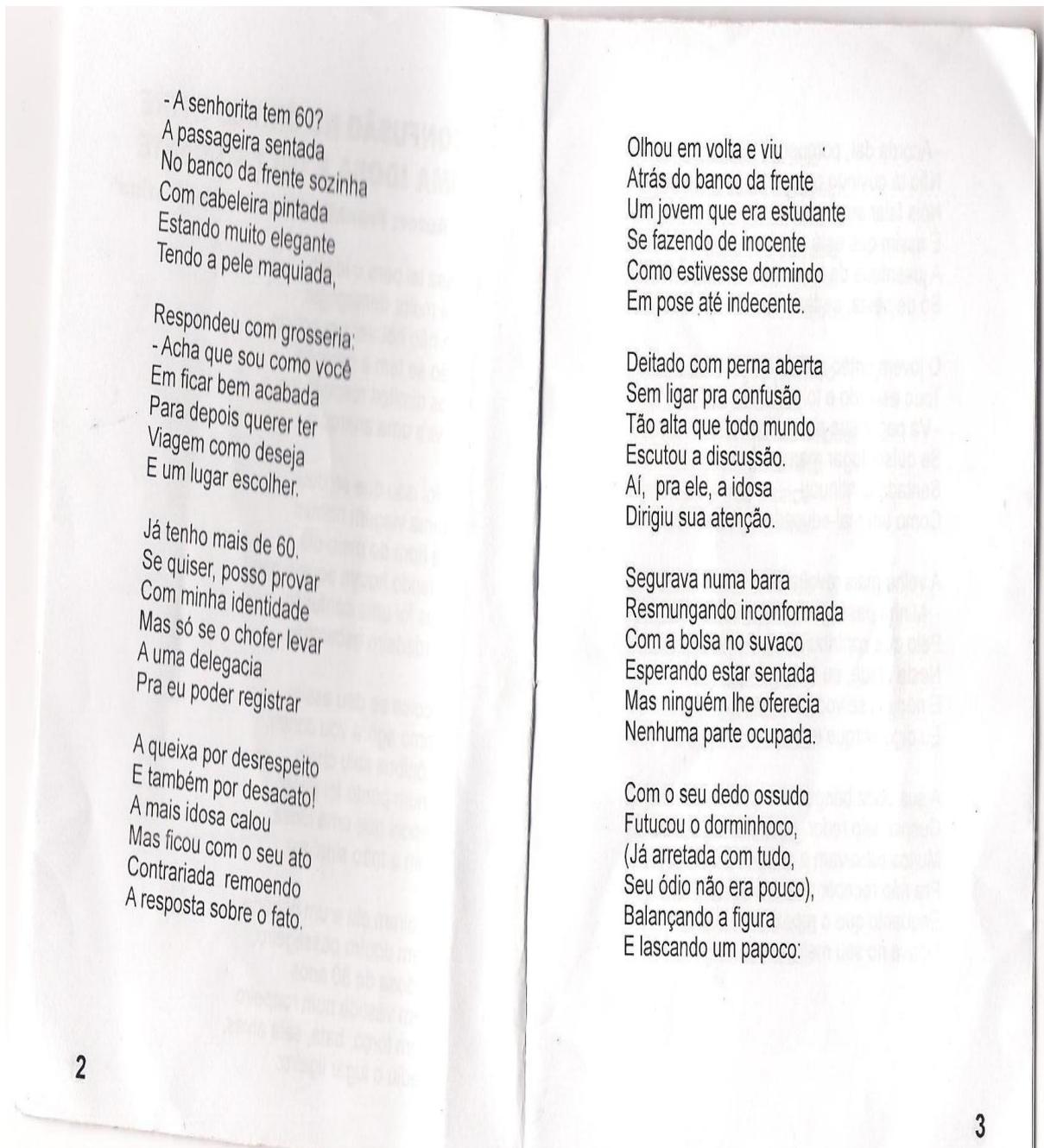
<sup>10</sup> Não há numeração nas folhas. A numeração é uma hipótese levantada por causa do título e das primeiras estrofes. O verso da folha que contem o título será considerada segunda. As demais serão numeradas com base na numeração das estrofes.

**Figura 33** - Fac-símile da página 1 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

**Figura 34** - Fac-símile das páginas 2 e 3 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

Figura 35 - Fac-símile da folha 2 do manuscrito Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante

12 E' ante a ~~discrepança~~  
 Levantou o ~~to~~ de ~~vizi~~  
 e ~~tudo~~ do ~~sado~~  
 Do ~~quien~~ ~~salu~~ de ~~choça~~  
~~trabalhando~~ o que nos  
 ja pagamos a ~~todo~~ tempo  
 com um ~~trabalho~~ a ~~traz~~  
 vide ~~adialta~~ ~~tr~~  
 E ~~foi~~ ~~gritado~~ ~~entredito~~:  
 - ~~Levante~~ se ~~na~~ ~~tema~~  
 Que ~~o~~ ~~seu~~ ~~motorista~~  
~~trabalha~~ ~~como~~ e ~~se~~ ~~para~~  
~~os~~ ~~meus~~ ~~direitos~~ ~~de~~ ~~idosa~~,  
 E ~~nao~~ ~~voe~~ ~~ter~~ ~~prejuizo~~

17 O ~~motorista~~ que ~~em~~ ~~omisso~~  
 e ~~patava~~ ~~alheio~~  
 e ~~diminuiu~~ o ~~aproveito~~  
 pois a ~~idosa~~ que ~~se~~ ~~crente~~  
 começou a ~~seu~~ ~~prejuizo~~

18 Onde ~~ja~~ se ~~ouu~~ ~~nao~~ se ~~to~~  
 A ~~idosa~~ ~~par~~ ~~co~~ ~~maio~~ ~~velho~~  
 Ha ~~liu~~ ~~dispedecer~~  
 Nas ~~quest~~  
 Ficar ~~de~~ ~~car~~ ~~linda~~  
 A ~~rueda~~ se ~~usado~~

19 E' ~~por~~ ~~isso~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~voe~~  
 Filhas ~~matar~~ ~~do~~ ~~pais~~  
 A ~~vois~~ ~~entupido~~ ~~imás~~  
 Rouba ~~do~~ ~~para~~ ~~deman~~  
 E ~~nao~~ ~~duas~~ ~~de~~ ~~se~~ ~~foi~~ ~~ale~~  
 E ~~so~~ ~~ate~~ ~~so~~ ~~ovemo~~ ~~Suavitas~~

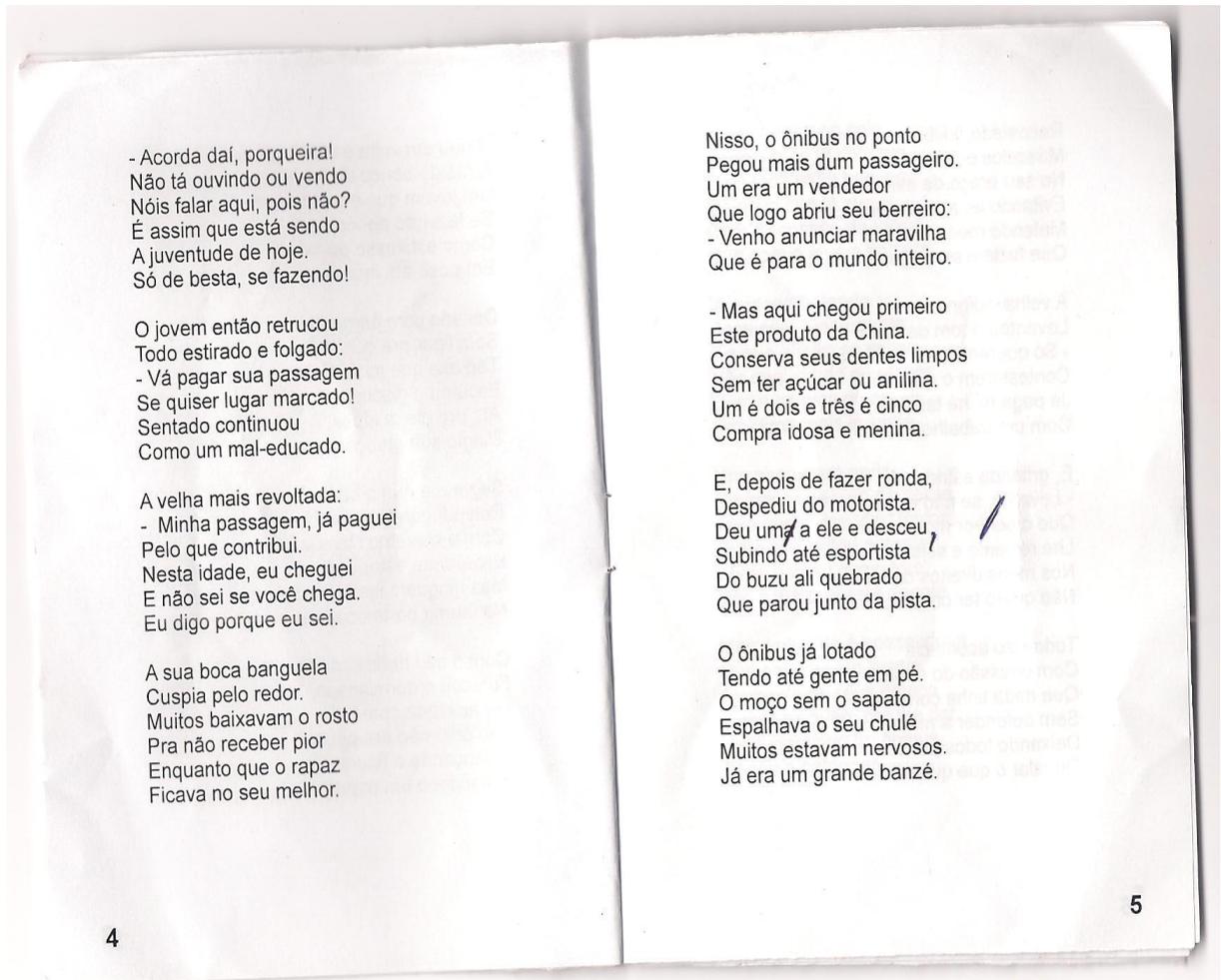
20 O ~~capaz~~ ~~co~~ ~~o~~ ~~sentido~~  
 Foi ~~ate~~ ~~que~~ ~~as~~ ~~as~~ ~~as~~  
 Levantou-se ~~para~~ ~~a~~ ~~idosa~~  
 Mas ~~logo~~ ~~em~~ ~~seu~~ ~~retorno~~  
 - ~~mas~~ ~~entulho~~ ~~so~~ ~~seve~~  
 Na ~~viagem~~ ~~de~~ ~~pervor~~  
 Para ~~que~~ ~~foi~~ ~~dizer~~ ~~isso~~  
 E ~~velho~~ ~~firmou~~ ~~o~~ ~~del~~  
 Na ~~essa~~ ~~cara~~ ~~e~~ ~~disse~~  
 - ~~A~~ ~~que~~ ~~voe~~ ~~nao~~ ~~tem~~ ~~nao~~ ~~meu~~  
 - ~~caixa~~ ~~que~~ ~~meus~~ ~~carros~~  
 Vieram ~~para~~ ~~ca~~ ~~por~~ ~~desfres~~

21 Fora ~~exa~~ ~~em~~ ~~trabalho~~  
 Par ~~pagar~~ ~~como~~ ~~voce~~  
 Eu ~~estou~~ ~~apresente~~  
 Mas ~~trabalho~~ ~~como~~ ~~que~~  
 Vou ~~esperar~~ ~~de~~ ~~qual~~  
 - ~~Seguindo~~ ~~para~~ ~~de~~ ~~bele~~  
 (veja ~~atris~~)  
 E ~~na~~ ~~coisa~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~trabalha~~  
 Respondido ~~direto~~  
 - ~~Respondo~~ ~~maneira~~ ~~direta~~  
 O ~~bebido~~ ~~as~~ ~~fontes~~ ~~difer~~  
 e ~~partido~~ ~~de~~ ~~forma~~ ~~retz~~  
 - ~~Por~~ ~~meu~~ ~~reputa~~ ~~a~~ ~~vida~~  
 E ~~fontes~~ ~~de~~ ~~cauchao~~  
 - ~~Cain~~ ~~estava~~ ~~subindo~~  
 E ~~comeu~~ ~~se~~ ~~a~~ ~~confusa~~  
 A ~~idosa~~ ~~percorra~~ ~~forte~~ ~~o~~  
 - ~~cheguei~~ ~~mais~~ ~~ate~~ ~~se~~ ~~o~~  
 Este ~~por~~ ~~o~~ ~~deu~~ ~~o~~ ~~deu~~  
 - ~~Ta~~ ~~respondido~~ ~~para~~ ~~o~~ ~~deu~~  
 - ~~tao~~ ~~pedir~~ ~~do~~ ~~cauchao~~ ~~1~~  
 de ~~Batida~~ ~~e~~ ~~de~~ ~~se~~ ~~foi~~  
 - ~~O~~ ~~ceguinho~~ ~~se~~ ~~trabalha~~  
 O ~~ceguinho~~ ~~trabalha~~ ~~uma~~ ~~vez~~

Fonte: Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado



**Figura 37** - Fac-símile das páginas 4 e 5 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



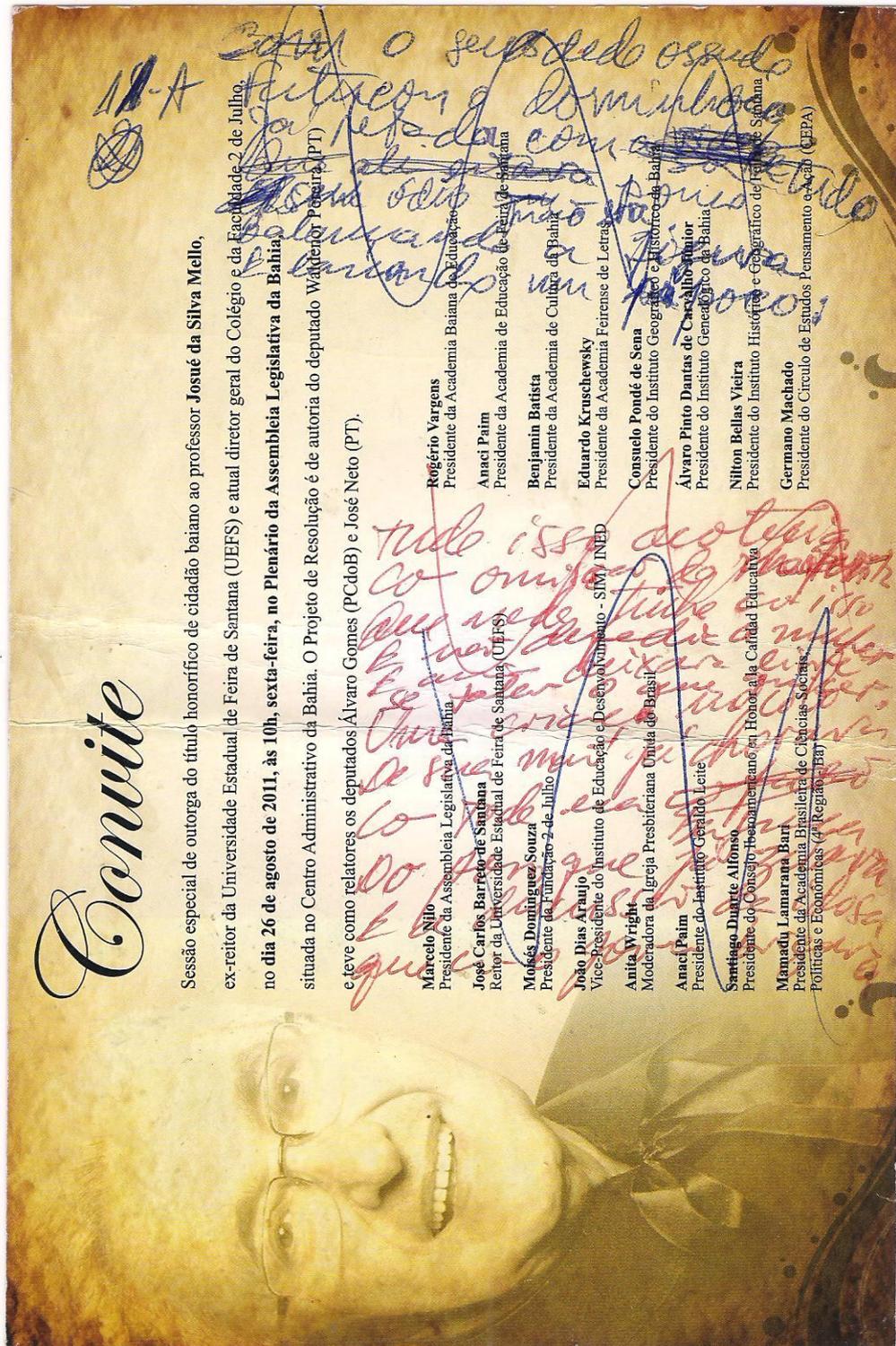
**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

A estrofe enumerada com o número 11 na primeira folha é a décima terceira da segunda versão, página quatro (figura 37). A numeração 11 aparece outras três vezes: duas na terceira folha e uma na quinta, sendo que a estrofe que se torna décima primeira no manuscrito digitado é a numerada com 10-A na folha três (figura 36), que apresenta rasuras visíveis logo na primeira versão, através da reescrita e das setas, e outras só perceptíveis ao cotejar o texto: “apoiou-se numa barra”, primeiro verso é substituído por “estava segura numa barra”, ainda na primeira versão, e passa a “segurava numa barra” na versão digitada. No segundo verso há uma rasura que torna ilegível o que fora escrito anteriormente.

A última estrofe da terceira folha do manuscrito digitado foi escrita inicialmente como 11-A, com indícios que fora numerada como 18- A anteriormente, na folha cinco da primeira versão (figura 39). Nem todas as estrofes escritas na primeira versão são utilizadas na segunda. E o movimento de escritura continua nas folhas seguintes:



**Figura 39** - Fac-símile da folha 5<sup>11</sup> do manuscrito *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

<sup>11</sup> Embora essa folha tenha uma estrofe numerada como 11 e a anterior tenha numeração 14 a 17, ela foi considerada posterior por haver no verso (figura 37) a indicação “vire”. O que nos permite criar a hipótese de que a numeração 18 rasurada nesta folha indica uma seqüência da anterior.



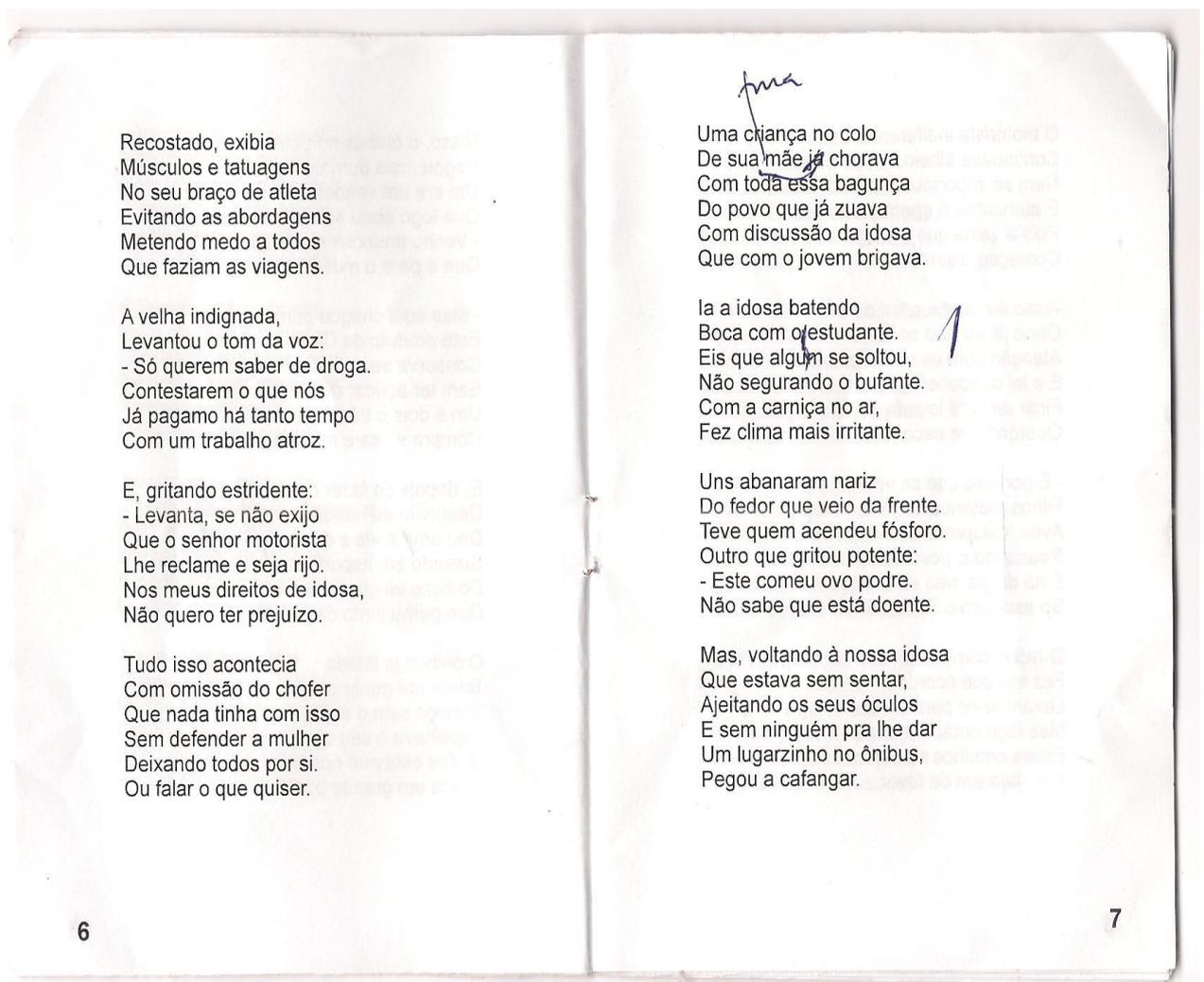




Os vestígios da criação estão espalhados por todas as folhas, em cada risco, substituição, eliminação, indicação de seta, numeração. A folha seis (figura 40), além de todos os movimentos citados anteriormente, apresenta o acróstico ao final, o que indicaria o término do folheto. Há também indicação de data no canto esquerdo, “sábado – 04/11/2011”, data, aliás, que não procede porque a referida data foi uma sexta- feira. Na folha sete (figura 41) ocorre a introdução de alguns versos transformados numa estrofe, que será a quadragésima sexta da segunda versão, página 12 (figura 45). Ocorre ainda nesta folha algo incomum nos manuscrito de Maxado estudados até aqui: a anotação do número da estrofe no lado esquerdo da folha.

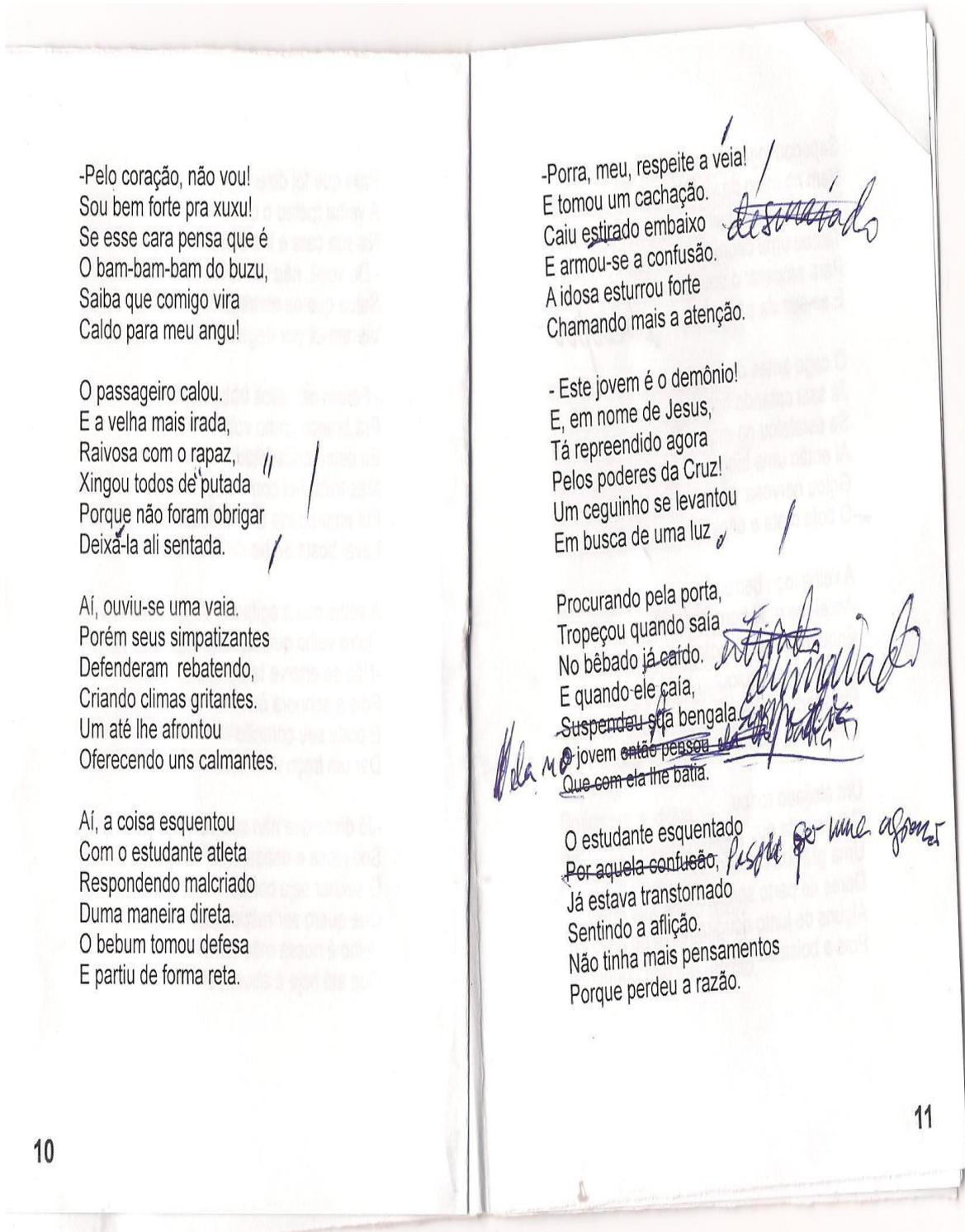
A segunda versão do manuscrito digitado apresenta algumas indicações de mudanças que podem ser observadas nas figuras a seguir:

**Figura 43** - Fac-símile das páginas 6 e 7 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



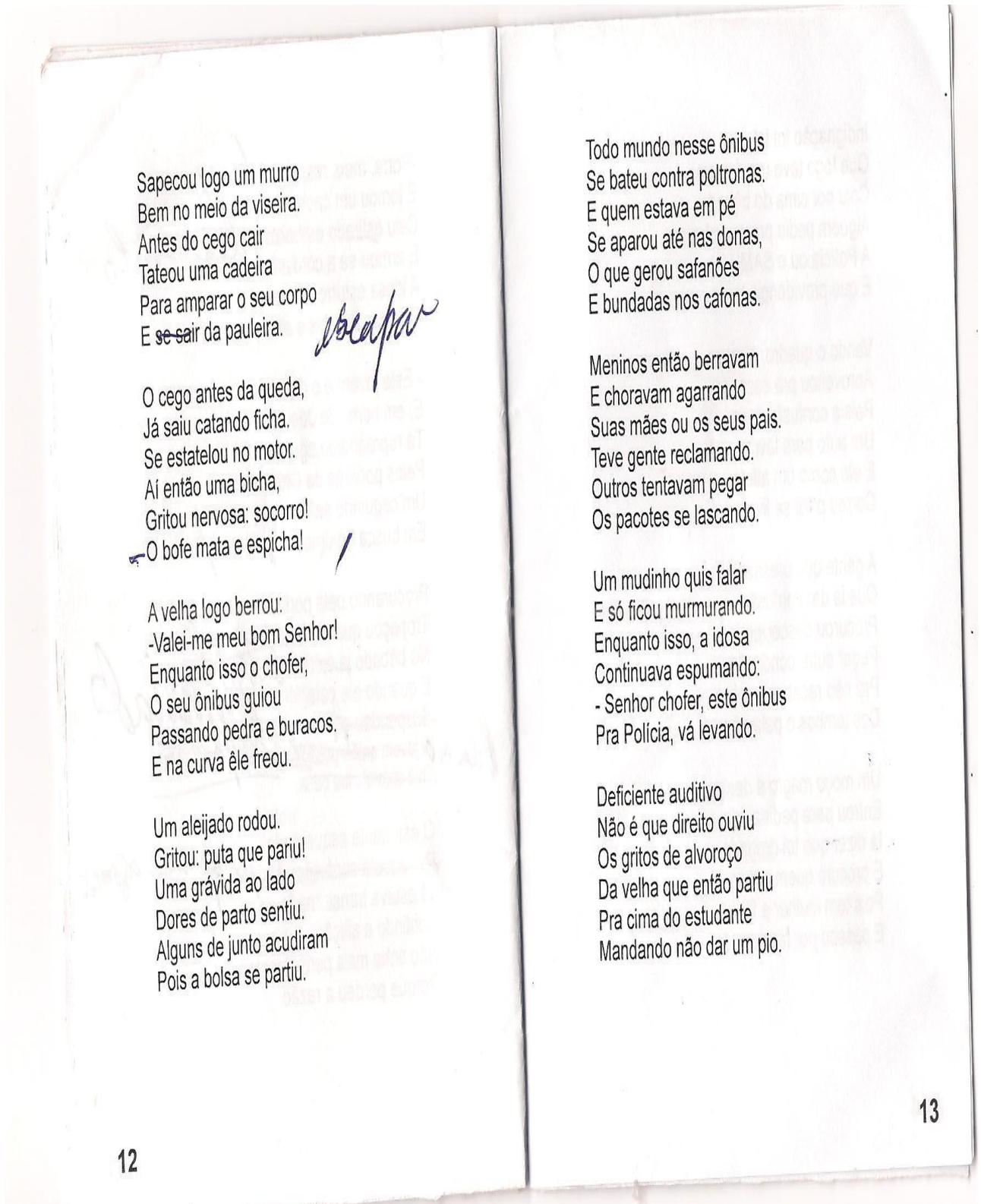
Fonte: Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

**Figura 44** - Fac-símile das páginas 10 e 11 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



Fonte: Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

**Figura 45** - Fac-símile das páginas 12 e 13 do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*



**Fonte:** Acervo pessoal do escritor Franklin Maxado

A versão publicada deste folheto apresenta 24 páginas e 96 estrofes, sendo que muitas delas não aparecem na segunda versão. O acróstico que aparece na folha seis (figura 40) consta na versão final do folheto, sendo que a forma verbal “aguentou” no penúltimo verso é substituído por “aguentando”. Há também o acréscimo de estrofes que não aparecem em nenhuma das versões dos manuscritos.

#### 4.3 MARCAS DO *MODUS OPERANDI* DE FRANKLIN MAXADO

Os folhetos *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas* e *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante* foram criados a partir de dois fatos ocorridos em nossa sociedade contemporânea: a obrigação do politicamente correto e o “Estatuto do Idoso”, respectivamente. Os seus manuscritos de trabalho analisados revelam alguns aspectos da maneira como Maxado cria seus folhetos. As constantes alterações de ordens dos versos e estrofes mostram a busca pela melhor maneira de contar suas histórias. As anotações nos cantos das folhas apontam ideias que podem ser utilizadas posteriormente. Assim, o manuscrito revela um *scriptor* que opera o texto móvel, ao mesmo tempo que um escritor consciente em sua luta com as palavras.

Os manuscritos dos folhetos se aproximam na medida em que a primeira versão é escrita à mão, o que nos leva a concluir ser uma prática do escritor escrever suas ideias no papel para aprimorá-las nas versões escritas no computador. Não há uma seleção no tipo de papel para registrar suas ideias, como foi explicitado na seção 4 deste trabalho. As setas, os riscos, as palavras reescritas, as repetição na numeração das estrofes, assim como seus deslocamentos são constantes em ambos os manuscritos.

Também foi possível verificar através dos rascunhos que a medida que o escritor pensa no enredo de seus folhetos projeta cálculo a respeito do número de páginas que o folheto terá, como pode ser observado na folha oito (figura 42) do manuscrito do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analizamos nesta dissertação o processo de escritura do cordelista Franklin Maxado, através do estudo dos folhetos *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas* e *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*. Para isso, procuramos inicialmente compreender questões de Crítica Genética e outros métodos investigativos que possuem o manuscrito como objeto de estudo e questões de literatura de cordel para embasar teoricamente a pesquisa, bem como a trajetória artística do autor, a fim de conhecer seu estilo.

No que tange ao labor da escritura, Maxado se revela um autor que busca uma linguagem simples, próxima dos leitores. Suas narrativas (re)constróem fatos do cotidiano. Em *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*, por exemplo, ocorre a reconstrução de uma viagem de ônibus coletivo, com seus típicos passageiros. O vocabulário de seus folhetos é próximo das características dos personagens. Buscamos não somente conhecer o processo de escritura do autor, mas também compreender as questões histórico-culturais e artísticas que permeiam a produção de Maxado nos dois folhetos analisados.

Franklin Maxado, além de cordelista, também é estudioso de cordel e esse fato não se oculta em seus folhetos, uma vez que a preocupação com os aspectos formais é recorrente em seu processo de escritura, assim como muitos de seus folhetos narram questões relacionadas à história da literatura de cordel. Trata-se de um autor que, mesmo tendo optado por enveredar pela cultura popular, deixa marcas da cultura erudita em seus folhetos, seja por meio de um vocabulário mais elaborado ou da referência a aspectos/autores da cultura erudita.

Observar os manuscritos é uma tarefa que não cessa de nos mostrar informações novas, novos rastros do processo criativo. Através do olhar para o manuscrito, este nos induz a perguntas, algumas das quais não encontramos respostas, mas são estas perguntas que nos encaminham para uma compreensão do ato criador e, conseqüentemente, do texto. As rasuras nos levam a compreender um pouco mais sobre o momento da criação. Obviamente se trata de um outro tempo, impossível de ser reconstituído, e de um outro sujeito leitor, o que nos leva a apenas criar hipóteses – embasadas em aspectos concretos: os manuscritos com seus inúmeros registros da luta com a língua, com as palavras – sobre a construção de qualquer obra.

Ao observar os manuscritos dos folhetos *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas* e *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*, verificamos que a literatura de cordel, como qualquer outra manifestação artística, exige uma capacidade de percepção e seleção de seu criador. Não se escolhe as palavras ao acaso. O processo de criação é

conduzido pelo conhecimento e pelo objetivo do artista, bem como pelas regras que regem a sua produção.

O processo de criação na literatura de cordel, assim como na literatura canônica, é realizado a partir do labor, embora cada sistema possua suas regras específicas. O trabalho de escritura é direcionado pelas regras que regem cada sistema – podendo o artista seguir ou não. O folheto que chega até a mão do leitor, aparentemente simples, oculta todo o trabalho realizado por Maxado até que ele considere os versos prontos, bem como as referências intertextuais, culturais, uma vez que nomes de outros artistas são anotados, para, posteriormente, serem citados ou inferidos. Só se tornou possível acompanhar esse processo através da análise dos manuscritos deixados pelo autor e que registraram estes movimentos.

Os estudos dos manuscritos de cordel revelam aspectos relevantes a respeito dos folhetos, da relação do cordelista com o momento histórico e com a sociedade à qual está inserido, assim como o estudo dos manuscritos dos autores da literatura canônica podem trazer informações que auxiliem a crítica literária a melhor compreender a obra. Encontra-se nesse tipo de estudo outras possibilidades de discutir as relações histórico-culturais, de se observar a memória de determinada sociedade, que se mostram nos textos através do modo como o artista cria sua obra, reveladas na análise do processo de escritura.

Procuramos, portanto, nesta dissertação, desvelar, através dos folhetos analisados, o processo de escritura de Franklin Maxado. A partir dessa análise, pudemos perceber a preocupação do cordelista com as questões formais de seus textos, bem como com a busca pela palavra que melhor expresse a ideia que quer transmitir a seus leitores. Maxado é um cordelista que mescla em seus folhetos a linguagem simples do cotidiano com informações ou referências do acadêmico. Assim, o encontro da formação acadêmica do escritor com sua escolha de representar as questões populares de sua terra, sua gente e seu tempo se fazem presentes em seu processo de escritura.

Vale ressaltar a pertinência deste trabalho por demonstrar que o processo de escritura na literatura de cordel exige tanto labor quanto em qualquer outra manifestação artística, assim como, por conhecer alguns aspectos do perfil autoral de Franklin Maxado.

A análise numa perspectiva genética nos fez identificar os movimentos mais frequentes no processo de criação de Franklin Maxado, sendo este contínuo porque o texto deve atender à satisfação do artista, algo que, segundo Quintana (2005), só ocorre por acidente de publicação ou morte do autor. Da mesma forma é o estudo dos manuscritos (ainda mais se tratando de autor vivo), uma vez que as informações são percebidas aos poucos

e o tempo da pesquisa nos obriga a fechá-los e relatar os resultados, mesmo sabendo que muitos segredos ainda se escondem entre as rasuras.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DO AUTOR

MAXADO, Franklin. *O que é cordel na literatura popular*. Rio Grande do Norte: Queimabucha, 2012.

\_\_\_\_\_. *É piada proibir contar ou fazer tais anedotas*. Manuscrito, 2011.

\_\_\_\_\_. *É piada proibir contar ou fazer tais anedotas*. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*. Manuscrito, 2011.

\_\_\_\_\_. *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*. Salvador, 2011.

\_\_\_\_\_. O cordel como voz na boca do sertão. *Léguas & meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, Feira de Santana: Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, ano 4, n. 3, p. 232- 254, 2005.

\_\_\_\_\_. *Negramafricamente*. Feira de Santana: UEFS, 1995.

\_\_\_\_\_. *Profissão de poeta*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Cordel televisivo: futuro, presente e passado da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

\_\_\_\_\_. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MACHADO, Franklin de C. *Album de Feira de Santana – Bahia*. 3. ed. São Paulo: Livraria Cacimbinha, 1966.

\_\_\_\_\_. *Protesto à desuma-idade*. [s.l.]: Edição custeada pelo autor, 1970.

### OBRAS CONSULTADAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. 2. Reimpressão. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Cultura letrada*. Literatura e leitura. São Paulo: Unesp, 2006b.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel *et al.* *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.1-44.

\_\_\_\_\_. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 219-252.

BORDINI, Maria da Glória. *Acervos e história da literatura: a fonte primária na escrita dos eventos*. Disponível em: <[http://www.pglettras.uerj.br/gthistoria/maria\\_bordini.php](http://www.pglettras.uerj.br/gthistoria/maria_bordini.php)>. Acesso em: 20 jan. 2012.

BORGES, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. 3. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Apresentação. In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.9-12.

BURKE, Peter. *Cultura popular da Idade Moderna: Europa 1500-1800*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAIRO, Luiz Roberto. *Literatura brasileira e cânone literário*. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/ail\\_br/literaturabrasileiraecanoneliterario.html](http://www.geocities.ws/ail_br/literaturabrasileiraecanoneliterario.html)>. Acesso em: 10 jun. 2012.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Lições americanas. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANO AGUILAR, Rafael. *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia, 2001.

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processos. In: BEZERRA, Ângela Maria Grandó; CIRILLO, José (Org.). *Arqueologia da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. p.13-40.

\_\_\_\_\_. Processo de criação: Desenvolvendo níveis da comunicação intra e interpessoal. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n.12, p.91-104, jun. 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. 1. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-252.

- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- GRÉSILLON, Almuth. Crítica genética, prototexto, edição. In: BEZERRA, Ângela Maria Grando; CIRILLO, José (Org.). *Arqueologia da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. p.41-51.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- \_\_\_\_\_. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.147-174.
- \_\_\_\_\_. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.5, n. 11, p. 7-18, jan/abr, 1991. Disponível em:  
< [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 23 out. 2012.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.
- HAY, Louis. *A Literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. A literatura sai dos arquivos. Tradução de Renato de Mello. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.65-81.
- \_\_\_\_\_. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.29- 44.
- JAHN, Livia Petry. *A literatura de cordel no século XXI: novas e velhas linguagens na obra de Klévisson Viana*. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:  
<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/32886/000787302.pdf?sequence=1>>.  
Acesso em: 10 fev. 2012.
- LEBREVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia? In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.p. 97-146.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MATOS, Edilene. Literatura de cordel: poética, corpo e voz. In: MENDES, Simone (Org.). *Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentidos*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.p. 15-28.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PINO, Cláudia Amigo. Da crítica do processo à crítica ao processo. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n.13, p.43-71, jan. 2005.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. 3. ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 129-162. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/poe/index67.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index67.html)>. Acesso em: 10 jan. 2012.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n.50, p. 161-193, jan/abr, 2004,. Disponível em:< [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 21 nov. 2012.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAID, Edward W. O regresso à filologia. In: \_\_\_\_\_. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 80-109.

SALLES, Cecília Almeida. O crítico nas redes da criação. In: BEZERRA, Ângela Maria Grando; CIRILLO, José (Org.). *Arqueologia da criação*: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. p. 69-83.

\_\_\_\_\_. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.177-201.

\_\_\_\_\_.Crítica genética in statu nascendi. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n.6, p.45-57, nov.1996.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Escrita da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jaques (Org). *Fronteiras do literário*: literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995. p.31- 43.

SEIXAS, Cid. Maxado Nordestino e o cordel em Feira de Santana. *Léguas & meia*: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, Feira de Santana: Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, ano 4, n. 3, p. 231, 2005.

VALÉRY Paul. Primeira aula do curso de poética. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Como se constitui a escritura literária. In: ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.73-93.

\_\_\_\_\_. Antes do começo dos começos. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n.4, p.94-107, dez.1993.

ZANOTTI, Luiz Roberto. Entre a rigidez da razão e a leveza do riso. Caráter abjeto e comédia *stand-up*. *aParte XXI: Revista de teatro da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 4, p. 136-144, 2.sem. 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# **ANEXOS**

ANEXO A - Fac-símile do folheto *É proibido contar piada ou fazer tais anedotas*

Autor: Franklin Maxado "Nordestino"

# É PIADA PROIBIR CONTAR OU FAZER TAIS ANEDOTAS

(Direitos de propriedade reservados)

- NÃO POSSO FAZER PIADA DE NADA?
- O QUE VOU FAZER AQUI NO PALCO?
- QUER QUE MIJE NO PÚBLICO???



Procurem outros folhetos de Cordel deste autor que também  
faz palestras, apresentações, oficinas, xilogravuras, desenhos etc.  
Contatos: [franklinmaxado@ig.com.br](mailto:franklinmaxado@ig.com.br)  
[franklinmaxado@bol.com.br](mailto:franklinmaxado@bol.com.br)

## **É PIADA PROIBIR CONTAR OU FAZER TAIS ANEDOTAS**

**Autor: Franklin Maxado "Nordestino"**

Não se pode mais contar  
Caso de negro, viado,  
De português, judeu, índio,  
De gordo ou padre errado,  
De careca, surdo, mudo,  
Ceguinho ou aleijado.

Agora, pra rir, brincar,  
Fazer graça, gozação,  
Contar piada engraçada  
Pode dar em transgressão  
Pois o politicamente  
É ficar na correção.

E quem teima em fazer  
Ou contar para os demais,  
Poderá ser processado  
Arranhando o seu cartaz  
Por agredir os costumes  
Tendo outras condutas más.

No teatro ou no cinema,  
Se tem de ter o cuidado  
Como que pisar em ovos  
E não deixar um quebrado  
Pra não melindrar ninguém.  
Sair de ser processado.

Pode-se achar um outro  
Assunto para piada  
Escapando da doutrina  
Que ora está consagrada.  
Politicamente correto  
E é oficializada.

Eu acho que é defesa  
Dos corruptos governantes  
Pra não se expor em público,  
Às verves gargalhantes,  
Ameaçando punir  
A quem der os seus flagrantes.

Se falar de gordo, feio,  
Doente ou deficiente  
É considerado "Bullying"  
E pode ser que o carente  
Entre com ação no Fórum  
Pra exigir o que sente.

Por essa moda de "Bullying",  
Não pode ter apelido.  
E quem ficar humilhado,  
Sentido e até ferido,  
Ou mesmo intimidado,  
Pode fazer ocorrido.

Quem insistir no assunto  
Sobre negro e português,  
Boliviano, índio, árabe,  
Paraguaio ou japonês,  
Será preso por racismo  
E perder a sua vez.

4

Também, não pode bulir  
Com santo, que é tabu.  
Com arcanjo e querubim.  
Com anjo e com Exu,  
Pois eles tem seus fiéis.  
Mesmo até com Belzebu.

Desse modo, quem fizer  
Conto com religião  
Quer budista, muçulmano,  
Macumbeiro ou cristão,  
Pode então ser enquadrado  
Como uma perseguição.

E quem seja travestida  
E despertar a risada,  
Tem de ser tratada a sério  
E assim ser respeitada  
Pois sua conduta é "arte"  
E como tal destacada.

Não se pode mais falar  
Em xibungo ou em viado,  
Boiola, quarira, bicha,  
Baitola, afeminado,  
Guei, homossexual  
Que logo é processado.

Chega o representante  
Da classe e entidade.  
Ameaça ir a Juízo  
Sem dó e sem piedade  
Cobrando prisão, fiança  
Pra mostrar autoridade.

5

Rir de dentista e médico  
É denegrir profissão.  
É pior com advogado  
Se tratá-lo por ladrão.  
Pode responder por ato  
E pagar por uma ação.

Outros profissionais  
Que têm a categoria.  
Pois o seu órgão de classe  
Pode propor a porfia  
Defendendo a bondade  
De mostrá-los como guia.

Querem desmentir De Gaulle  
Mesmo estando já no céu  
Que Brasil é país sério.  
Não é aquele bordel.  
Não é esculhambação  
Ou mais um qualquer mundéu.

Tem figurão que se afronta  
Em pôse de colarinho  
Branco com seu paletó  
Promovendo descaminho  
De coisa pública, mas  
Não aceita papelzinho.

O Brasil, que era alegre,  
Se entristece a cada dia.  
Com a mudança geral,  
Não tem mais alma sadia.  
E há gente até que acha  
Que já se vive em porfia.

6

Não bastasse essa coisa,  
Tem o estado do país  
Com pobre sofrendo muito  
E ficando infeliz,  
Lembrando do tempo atrás  
Quando ria e era feliz.

O povo ganhando pouco  
Sem ter do que se alegrar,  
Sem poder contar piada,  
Sem tema para brincar.  
Só vendo notícia ruim  
Nem de doença escapar.

Só se vê a violência  
Aumentando pra danar  
Com todo mundo bem tenso,  
De todos, a desconfiar.  
Parentes brigam entre si.  
Nada faz considerar.

Antes uma piadinha  
A tensão aliviava.  
Hoje quem tenta fazer  
A situação agrava.  
E muita gente reage  
Com tiro, faca ou clava.

Piada que tem pra rir  
É aquela que faz sofrer  
Vendo a corrupção  
Sem nada poder fazer.  
Não tendo nem o escape  
Para não mais padecer.

7

Não poder fazer humor  
 É, em si, grande piada.  
 Estão acabando a graça  
 Dessa gente engraçada  
 Que agora sofre mais  
 Ficando mal-humorada.

Eu mesmo que gosto muito  
 De folheto de gracejo  
 Tenho já de ter cuidado  
 Pois só má vontade vejo.  
 Como escrevo os meus versos,  
 O humor também almejo.

Só quero ver proibir  
 Piada com nordestino,  
 Baiano e pau-de-arara,  
 Cabeça chata franzino,  
 Paraíba ou tabaréu  
 E com caboclo albino.

Vamos sair da desgraça  
 De ficar sem poder rir.  
 Sou um baixinho branquelo  
 Baiano pra se curtir.  
 Velho, gordo e careca  
 Com a testa a luzir.

M- al-humorado não sou,  
 A- grado todos com meu  
 X-aveco aqui no Cordel.  
 A graça que Deus me deu  
 D-ou a muitos que me querem  
 O-uvir o que alguém leu.

8 São Paulo, outubro de 2.011;

“É PROIBIDO PROIBIR” (Caetano Velloso)

O que disse Gandhi.

Perguntaram a Mahatma Gandhi quais são os fatores que destroem o ser humano.

Ele respondeu assim:

- A política sem princípios;
- O prazer sem compromisso;
- A riqueza sem trabalho;
- A sabedoria sem caráter;
- Os negócios sem moral;
- A ciência sem humanidade e
- A oração sem caridade.
- A vida me tem ensinado que as pessoas são amáveis, se eu sou amável; que as pessoas estão tristes, se eu estou triste;
- Que todos me querem, se eu os quero;
- Que todos são maus, se eu os odeio;
- Que há pessoas sorridentes, se eu sorrio;
- Que há pessoas amargas, se eu estou amargurado;
- Que o mundo está feliz, se eu sou feliz;
- Que as pessoas são enjoadas, se eu sou enjoado;
- Que as pessoas são agradecidas, se eu sou grato.
- A vida é como um espelho:
- Se sorrio, o espelho me devolve o sorriso.
- A atitude que tomo frente à vida, é a mesma que a vida tomará diante de mim.
- Aquele que quer ser amado, que ame!

*“Respeito muito minhas lágrimas*

*Mas muito mais minhas risadas”*. (Caetano Velloso)

Este Cordel foi inspirado no artigo “Entre a Rigidez da Razão e a Levesa do Riso”, de Luiz Roberto Zanotti, ilustrado pelo Willian Hussar, publicado em São Paulo pela Revista “aParte”, XXI, no. 4, editada pelo Teatro da Usp em 2.011.

ANEXO B - Fac-símile do folheto *Confusão no ônibus entre uma idosa e um estudante*

**Autor: Franklin Maxado "Nordestino"**  
**CONFUSÃO NO ÔNIBUS ENTRE**  
**UMA IDOSA E UM ESTUDANTE**  
(Direitos de propriedade reservados)



Procuram outros folhetos de Cordel deste autor que também faz palestras, apresentações, oficinas, xilogravuras, desenhos etc.

Contatos: [franklinmaxado@iq.com.br](mailto:franklinmaxado@iq.com.br)

[franklinmaxado@bol.com.br](mailto:franklinmaxado@bol.com.br)

[franklinmaxado@hotmail.com](mailto:franklinmaxado@hotmail.com)

## **CONFUSÃO NO ÔNIBUS ENTRE UMA IDOSA E UM ESTUDANTE**

**Autor: Franklin Maxado "Nordestino"**

Essa lei para o idoso  
Foi maior demagogia.  
Se não houver um polfícia,  
Não se tem a garantia  
Dos direitos respeitados  
E vira uma anarquia.

E foi isso que se deu  
Numa viagem normal  
Na hora do meio-dia  
Quando houve aquele pau  
Pois foi uma confusão,  
Verdadeiro escambau.

A coisa se deu assim  
Como agora vou contar.  
O ônibus saiu cheio  
E num ponto foi parar  
Depois que uma idosa  
Com a mão sinalizar.

Subiram ela e um bêbado  
Além doutro passageiro.  
A idosa de 80 anos  
Bem vestida num roupeiro  
Com torço, bata, saia alvas,  
Pedi o lugar ligeiro.

Nem olhou para outro lado  
 Ou em volta pra mirar  
 Se tinha lugar vazio  
 Para então poder sentar.  
 Ajeitou os seus óculos  
 E assim interrogar:

- A senhorita tem 60?  
 A passageira sentada  
 No banco da frente sozinha  
 Com cabeleira pintada  
 Estando muito elegante  
 Tendo a pele maquiada,

Respondeu com grosseria:  
 - Acha que sou como você  
 Em ficar bem acabada  
 Para depois querer ter  
 Viagem como deseja  
 E um lugar escolher?

Já tenho mais de 60.  
 Se quiser, posso provar  
 Com minha identidade  
 Mas só se o chofer levar  
 A uma delegacia  
 Pra eu poder registrar

A queixa por desrespeito  
 E também por desacato!  
 A mais idosa calou  
 Mas ficou com o seu ato  
 Contrariada remoendo  
 A resposta sobre o fato.

Olhou em volta e viu  
 Atrás do banco da frente  
 Um jovem que era estudante  
 Se fazendo de inocente  
 Como estivesse dormindo  
 Em pose até indecente.

Deitado com perna aberta  
 Sem ligar pra confusão  
 Tão alta que todo mundo  
 Escutou a discussão.  
 Aí, pra ele, a idosa  
 Dirigiu sua atenção.

Segurava numa barra  
 Resmungando inconformada  
 Com a bolsa no suvaco  
 Esperando estar sentada  
 Mas ninguém lhe oferecia  
 Nenhuma parte ocupada.

Com o seu dedo ossudo  
 Futucou o dorminhoco,  
 (Já arretada com tudo,  
 Seu ódio não era pouco),  
 Balançando a figura  
 E lascando um papoco:

- Acorda daí, porqueira!  
 Não tá ouvindo ou vendo  
 Nós falar aqui, pois não?  
 É assim que está sendo  
 A juventude de hoje.  
 Só de besta, se fazendo!

O jovem então retrucou  
 Todo estirado e folgado:  
 - Vá pagar sua passagem  
 Se quiser lugar marcado!  
 Sentado continuou  
 Como um mal-educado.

A velha mais revoltada:  
 - Minha passagem, já paguei  
 Pelo que contribui.  
 Nesta idade, eu cheguei  
 E não sei se você chega.  
 Eu digo porque eu sei.

A sua boca banguela  
 Cuspia pelo redor.  
 Muitos baixavam o rosto  
 Pra não receber pior  
 Enquanto que o rapaz  
 Ficava no seu melhor.

Nisso, o ônibus no ponto  
 Pegou mais dum passageiro.  
 Um era um vendedor  
 Que logo abriu seu berreiro:  
 - Venho anunciar maravilha  
 Que é para o mundo inteiro.

- Mas aqui chegou primeiro  
 Este produto da China.  
 Conserva seus dentes limpos  
 Sem ter açúcar ou anilina.  
 Um é dois e três é cinco  
 Compra idosa e menina.

E, depois de fazer ronda,  
 Despediu do motorista.  
 Deu uma a ele e desceu  
 Subindo até esportista  
 Do buzu ali quebrado  
 Que parou junto da pista.

O ônibus já lotado  
Tendo até gente em pé.  
O moço sem o sapato  
Espalhava o seu chulé  
Muitos estavam nervosos.  
Já era um grande banzé.

Recostado, exibia  
Músculos e tatuagens  
No seu braço de atleta  
Evitando as abordagens  
Metendo medo a todos  
Que faziam as viagens.

A velha indignada,  
Levantou o tom da voz:  
- Só querem saber de droga.  
Contestarem o que nós  
Já pagamo há tanto tempo  
Com um trabalho atroz.

E, gritando estridente:  
- Levanta, se não exijo  
Que o senhor motorista  
Lhe reclame e seja rijo.  
Nos meus direitos de idosa,  
Não quero ter prejuízo.

6

Tudo isso acontecia  
Com omissão do chofer  
Que nada tinha com isso  
Sem defender a mulher  
Deixando todos por si.  
Ou falar o que quiser.

Uma criança no colo  
De sua mãe já chorava  
Com toda essa bagunça  
Do povo que já zuava  
Com discussão da idosa  
Que com o jovem brigava.

la a idosa batendo  
Boca com o estudante.  
Eis que alguém se soltou,  
Não segurando o bufante.  
Com a carniça no ar,  
Fez clima mais irritante.

Uns abanaram nariz  
Do fedor que veio da frente.  
Teve quem acendeu fósforo.  
Outro que gritou potente:  
- Este comeu ovo podre.  
Não sabe que está doente.

7

Mas, voltando à nossa idosa  
 Que estava sem sentar,  
 Ajeitando os seus óculos  
 E sem ninguém pra lhe dar  
 Um lugarzinho no ônibus,  
 Pegou a cafangar.

O motorista indiferente  
 Continuava alheio.  
 Nem se importou com isso  
 E aumentou o aperreio  
 Pois a velha que era crente,  
 Começou o seu paleio:

- Isso é mesmo o fim de eras!  
 Onde já viu não se ter  
 Atenção com os mais velhos  
 E a lei obedecer!  
 Ficar de cara lavada  
 Querendo se esconder.

- É por isso que se vê  
 Filhos matando os pais,  
 Avós, estuprando irmãs,  
 Roubando o povo demais.  
 E na droga, não se fala!  
 Só escutam o Satanás!

O rapaz com o sermão,  
 Fez até que acordou.  
 Levantou-se para a velha  
 Mas logo então retrucou:  
 - Esses entulhos só servem  
 Pra viajarem de favor.

Para que foi dizer isso,  
 A velha meteu o dedo  
 Na sua cara e lhe disse:  
 - De você, não tenho medo.  
 Saiba que os meus avós  
 Vieram cá por degredo.

- Foram escravos trabalhando  
 Pra branco como você.  
 Eu estou aposentada  
 Mas trabalhei como quê  
 Fui empregada doméstica,  
 Lavei bosta de bebê.

O rapaz era um moreno  
 Mas que passava por branco  
 Pois tinha cabelo liso.  
 E ali sentado no banco  
 Nem ligava pros demais  
 Como a idosa no tranco.

A velha muito agitada,  
 Outro velho quis acalmar:  
 -Não se enerve tanto não!  
 Velho não pode enraivar  
 Pois pode o coração  
 Dar um troço e enfartar.

-Já disse que não sou velha!  
 Sou idosa e usada!  
 O senhor seja cortês  
 Que quero ser respeitada.  
 Velho é nossa mãe terra  
 Que até hoje é abusada!

-Pelo coração, não vou!  
 Sou bem forte pra xuxu!  
 Se esse cara pensa que é  
 O bam-bam-bam do buzu,  
 Saiba que comigo vira  
 Caldo para meu angu!

O passageiro calou.  
 E a velha mais irada,  
 Raivosa com o rapaz,  
 Xingou todos de "putada"  
 Porque não foram obrigar  
 Deixá-la ali sentada.

Aí, ouviu-se uma vaia.  
 Porém seus simpatizantes  
 Defenderam rebatendo,  
 Criando climas gritantes.  
 Um até lhe afrontou  
 Oferecendo uns calmantes.

Nas cadeiras de detrás,  
 Tiinha gente escutando  
 Radio a toda altura  
 E pra briga se lixando  
 Achando coisa normal  
 O que estava se passando.

Ouvia os comentários  
 Sobre Vitória e Bahia  
 Dois times que iam jogar  
 E a torcida dividia.  
 Os vizinhos colavam ouvidos.  
 Discutem polodochia.

O motorista seguia  
 Calado no seu trabalho  
 Mesmo quando era invocado  
 E até recebendo malho,  
 Fazia que era surdo  
 Acostumado ao borralho

Ele já estava careca  
De saber que só se tora  
A corda do lado fraco.  
Viu colegas irem embora  
Por entrar em confusão.  
Assim ficava de fora.

Todo mundo fala e grita  
E ninguém tinha razão  
Não se tinha uma ordem  
Para aquela lotação  
E a única era dar freio  
Para fazer arrumação

Enquanto se seguravam.  
Calavam boca um instante.  
Xingavam o motorista  
De "barbeiro" irritante.  
O ônibus ia seguindo  
Sempre parando adiante.

Parava perto do ponto  
Para subir ou baixar  
Como foi caso daquele  
Vigilante ao pegar  
Pois estava com a farda  
E não quis se arriscar.

Podia sobrar pra ele  
Se "pintasse" ocorrência,  
Sendo para-militar  
Não tomando providência  
De por ordem no veículo  
E restaurar a decência.

Para completar o fato  
E instaurar anarquia,  
Começou a batucada  
Como ensaio de folia  
Para lembrar o Carnaval  
Enquanto o buzu seguia.

O que era batucada  
Virou o baixo calão,  
A maior pornofonia  
Como gosta o folião  
Essas musicas que no trio  
Arrastam a multidão.

Surge logo um gaiato  
Pra dançar "parangolé"  
No corredor das cadeiras  
Se requebrando no pé  
Com mímica de indecência  
Pra aumentar o banzé.

Tem quem bote braço fora  
E batuque por janela  
O ônibus como tambor.  
Corredor é passarela  
E o som vai para as ruas  
E aí alguém apela.

Diz piada pra pessoas,  
Quer mocinha ou idosa,  
Que estão andando quietas  
E não querem muita prosa  
Mas são assim insultadas.  
Há quem fique raivosa

Alguma até toma nome  
E o número da placa  
Pra reclamar da empresa  
Dona daquela arabaca  
Embora não adiante  
Mas tem gente que empaca.

Quem quisesse reclamar,  
Ficava a falar sozinho.  
Ninguém tava nem aí,  
E só havia burburinho  
De gente gritando alto  
Naquele tal descaminho

Quando chega a este ponto,  
Não adianta falar  
Ou fazer que não escuta.  
Ou dá jeito de aguentar  
Porque senão toma vaia  
Se for então protestar.

Tudo isso não ofuscava  
A discussão lá na frente  
Entre a idosa e estudante  
Onde o pau comia rente  
Mas ninguém queria entrar  
E se queimar em fogo quente.

A coisa incendiou  
Com o estudante atleta  
Respondendo malcriado  
Duma maneira direta.  
O bebum tomou defesa  
E partiu de forma reta.

-Porra, meu, respeite a véia!  
E tomou um cachação.  
Caiu estirado embaixo  
E armou-se a confusão.  
A idosa esturrou forte  
Chamando mais a atenção.

- Este jovem é o demônio!  
E, em nome de Jesus,  
Tá repreendido agora  
Pelos poderes da Cruz!  
Um ceguinho se levantou  
Em busca de uma luz

Procurando pela porta,  
Tropeçou quando saía  
No bêbado desmaiado.  
E quando ele caía,  
Suspendeu sua bengala.  
E ela no jovem batia.

O estudante esquentado  
Pensou ser uma agressão.  
Já estava transtornado  
Pura aquela confusão.  
Não tinha mais pensamentos  
Porque perdeu a razão.

Sapecou logo um murro  
Bem no meio da viseira.  
Antes do cego cair  
Tateou uma cadeira  
Para amparar o seu corpo  
E escapar da pauleira.

O cego antes da queda,  
Já saiu catando ficha.  
Se estatelou no motor.  
Aí então uma bicha,  
Gritou nervosa: socorro!  
O bofe mata e espicha!

A velha logo berrou:  
-Valei-me meu bom Senhor!  
Enquanto isso o chofer,  
O seu ônibus guiou  
Passando pedra e buracos.  
E na curva êle freou.

Um aleijado rodou.  
Gritou: puta que pariu!  
Uma grávida ao lado  
Dores de parto sentiu.  
Alguns de junto acudiram  
Pois a bolsa se partiu.

Muita gente nesse ônibus  
Se bateu contra poltronas.  
E quem estava em pé  
Se aparou até nas donas,  
O que gerou safanões  
E bundadas nos cafonas.

Meninos então berravam  
E choravam agarrando  
Suas mães ou os seus pais.  
Teve gente reclamando.  
Outros tentavam pegar  
Os pacotes se lascando.

Um mudinho quis falar  
E só ficou murmurando.  
Enquanto isso, a idosa  
Continuava espumando:  
- Senhor chofer, este ônibus  
Pra Polícia, vá levando.

Deficiente auditivo  
Não é que direito ouviu  
Os gritos de alvoroço  
Da velha que então partiu  
Pra cima do estudante  
Mandando não dar um pio.

Indignação foi tal  
Que logo teve um derrame.  
Caiu por cima do bêbado  
Alguem pediu pra que chame  
A Polícia ou o SAMU  
E que providência tome.

Enquanto isso, outro jovem  
Com trajes coloridinhos  
Cheio de tatuagem e brincos  
Escutava o seu "regguinho"  
Com o rádio a toda altura  
Nem tava aí pros vizinhos.

Uma outra mais atrás,  
Falava alto ao aparelho  
Celular de telefone  
E se olhava no espelho  
Acertando o corte afro  
Sem querer meter bedelho.

Essa dona que estava  
Namorando ao celular,  
Desligou a ligação  
E começou a gritar  
Chamando pelo SAMU  
Pra logo-logo chegar.

Outro ligou pra Polícia  
Afirmando não ser trote.  
Respondia onde ele estava  
Para ter quem lá anote.  
A gestante só gritava  
Prestes a quebrar o pote.

Vendo o quadro, o rapaz  
 Aproveitou pra escapar,  
 Pois a confusão teria  
 Um auto para lavar.  
 E ele como um atleta  
 Correu para se livrar.

A gente que pressentiu  
 Que ia dar confusão  
 Procurou descer em ponto.  
 Pegar outra condução  
 Pra não receber a sobra  
 Dos tombos e palavrão.

Um moço magro e dentuço  
 Entrou pra pedir ajuda.  
 Ia dizer que foi drogado  
 E procura quem acuda  
 Porque tem mulher e filhos  
 E passou por fase aguda.

Sentindo ambiente tenso,  
 Meteu a voz na sacola.  
 Saltou logo na parada  
 Em frente de uma escola  
 E foi vender as canetas  
 E os seus frascos de cola.

A idosa agonizando,  
 Caída sem ter cuidado,  
 Terminou ficando quieta  
 E ter seu grito calado  
 Até que o buzú parou.  
 Ou melhor, era parado.

Uma multidão lá fora  
 Fazia tal passeata,  
 Tendo o povo protestando  
 Com faixas batendo lata.  
 Com o engarrafamento,  
 Muita gente então salta.

O motorista coitado  
 Quase sozinho ficou  
 Na bronca com a defunta  
 Fresca e sem procurador.  
 Me pediu para ficar.  
 Sua sorte lamentou.

Já acionou o SAMU,  
 A Polícia e o bombeiro  
 Mas ninguém apareceu.  
 Helicóptero ligeiro  
 Não tinha onde baixar  
 Ou fazer outro roteiro.

Quando liberaram trânsito,  
A velha estava bem morta.  
Chegando à Delegacia,  
Teve de esperar na porta  
Procurando as testemunhas  
Da ação do vida-torta.

O SAMU quando chegou  
Não pode mais atender.  
A velha, que estava dura,  
Mas a grávida pra ter  
Seu menino em um posto.  
Pode ele em paz nascer.

O delegado autuou  
O chofer por omissão  
Não tendo autoridade  
De acabar confusão  
Que resultou em um óbito  
Aquela toda agressão.

O bebum foi acordado  
Para assim testemunhar  
Também a gestante após  
A criança despachar.  
O cego que tinha caído  
Antes de se levantar.

O cego, claro, não viu  
Nada como esse bebum.  
Ambos foram liberados  
Por não saberem nenhum  
Detalhe do acontecido  
Daquele turundundum.

Eu, que era passageiro,  
Fui também um arrolado  
Como uma testemunha  
Daquele caso passado  
E tendo que descrever  
O rapaz que foi culpado.

Como eu, mais dois ficaram  
Devido a serem idosos  
Que não tinham pressa ou hora  
E estavam ociosos.  
Ajudaram ao motorista  
Porque eram caridosos.

Um deles até rezou  
Tirando da algibeira  
Um terço de grandes contas  
E com dedos na enfieira  
Orava pela alma morta  
E alguém veio para beira.

Era uma figura triste  
Como uma velha beata  
Viajante no buzu,  
Aliás, naquela lata  
Antiga, feito sardinha  
Como se deu nessa data.

Tiraram as ladainhas  
Ajoelhados no salão  
Pedindo perdão a Deus  
Pra idosa no caixão.  
Também, para o estudante  
Rogando por conversão.

Rezaram o Padre Nosso  
E também Ave Maria  
Pedindo por pecadores  
De toda essa Bahia  
Rogando por salvação  
Com a Luz que alumia.

**M**- orreu a velha no ônibus  
**A**- rengando o respeito.  
**X**- ingou e quase brigou  
**A**- rgumentando o Direito.  
**D**- iscutiu, não aguentando  
**O** coração no seu peito.

Salvador, Bahia, novembro de 2.011.