



Imagem, texto e edição na literatura de cordel: possibilidades de análise

*Image, text and editing in cordel literature: possibilities for
Analysis*

*Imagen, texto y edición en la literatura de cordel: posibilidades de
análisis*

José Rodrigues Filho [*]

[*] Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (PPGHS/USP). Mestre pela mesma instituição. Graduado em História pela Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Formação de Professores (UFCG/CFP). Bolsista do CNPq.
E-mail: rodriguesfilhojc@gmail.com.

Resumo: Este trabalho propõe realizar um estudo dos diálogos possíveis entre imagens, textos e a edição no campo da literatura de cordel. Inicialmente, reflete sobre a edição de textos e imagens. Em seguida, investiga como as cidades de Recife e Juazeiro do Norte instituíram estratégias editoriais para produção de imagens nos folhetos editados nas tipografias locais. Por fim, o artigo historiciza a visualidade do folheto *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, percorrendo visualmente suas diversas edições, com o objetivo de analisar as mudanças, apropriações e negociações dos editores na criação de modelos visuais para o folheto. Com base nas discussões de Roger Chartier (2014) e Robert Darnton (1990), é possível compreender as interligações e diálogos históricos e sociais estabelecidos entre textos e imagens no processo editorial do cordel.

Palavras-chave: imagens; cordel; história editorial.

Abstract: This paper proposes a study on the possible dialogues between images, texts, and editing in the field of *cordel* literature. Initially, it reflects on the editing of texts and images; then, it investigates how the cities of Recife and Juazeiro do Norte established editorial strategies for the production of images in booklets published by local printing presses. Finally, the article historicizes the visuality of the booklet *The Battle of Oliveiros with Ferrabrás*, visually tracing its various editions with the aim of analyzing the changes, appropriations, and negotiations made by publishers in creating visual models for the booklet. Based on discussions by Roger Chartier (2014) and Robert Darnton (1990), it is possible to understand the historical and social interconnections and dialogues established between texts and images in the editorial process of *cordel* literature.

Keywords: images, cordel, editorial history.

Resumen: Este trabajo propone un estudio sobre los posibles diálogos entre imágenes, textos y edición en el campo de la literatura de *cordel*. Inicialmente, reflexiona sobre la edición de textos e imágenes; luego, investiga cómo las ciudades de Recife y Juazeiro do Norte establecieron estrategias editoriales para la producción de imágenes en los folletos publicados por imprentas locales. Finalmente, el artículo historiciza la visualidad del folleto *La Batalla de Oliveiros con Ferrabrás*, recorriendo visualmente sus diversas ediciones, con el objetivo de analizar los cambios, apropiaciones

y negociaciones realizadas por los editores en la creación de modelos visuales para el folleto. Con base en las discusiones de Roger Chartier (2014) y Robert Darnton (1990), es posible comprender las interconexiones y diálogos históricos y sociales establecidos entre textos e imágenes en el proceso editorial del *cordel*.

Palabras clave: imágenes; cordel; historia editorial.

A edição dos livros e das imagens

Ao publicar o livro *A mão do autor e a mente do editor*, o historiador Roger Chartier traz à discussão as práticas editoriais ao longo do tempo e suas relações com o universo da produção de livros. Na sua obra, destaca-se a importância do editor na produção das “operações” gráficas que darão origem ao livro. O autor faz um percurso desde Gutenberg, no século XV, ressaltando que a produção de um livro não se pauta unicamente na construção do texto pelo autor, mas sim resulta “[...] de múltiplas operações que supõe uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (Chartier 2014, 38). É neste contexto de produção editorial que a figura do editor ganha destaque. Chartier aponta como o sistema editorial, desde o século XV, representa a constância de diversos sujeitos e interesses na elaboração da obra escrita. Robert Darnton (1999), por sua vez, já apontava na mesma direção ao afirmar que o sistema editorial é composto por um conjunto de diversos personagens, os quais possuem interesses e posições distintas, estando inseridos num “circuito de comunicações” (Darnton 1990, 38).

Assim, tanto Roger Chartier quanto Robert Darnton apontam para a complexidade deste sistema. A escrita de um texto é apenas um dos vários procedimentos da produção de um livro: antes de ser impresso, passa por diversas seleções onde se fazem presentes desde *a mão do autor* até *a mente do editor*. Por esse motivo, é imprescindível compreender como se dão as operações de sentido e as práticas que determinam o que deve ser ou não publicado. As contribuições de Aby Warburg (2005) possibilitaram entender como imagens de épocas diferentes se relacionam, dialogam em tempos diversos e provocam o olhar e a reflexão.

Neste sentido, é possível afirmar que, no campo da produção de imagens, também estão presentes as intencionalidades e negociações sobre o que pode ser evidenciado. É sob essa perspectiva que este artigo analisa a presença da imagem na literatura de cordel. Consideradas apenas como “ilustrações” das capas dos folhetos, as imagens estiveram, por muitos anos, fora das preocupações dos estudos folclóricos, da linguística, dos estudos literários e da análise de discurso. As capas dos cordéis foram ignoradas enquanto produtoras de narrativas visuais e de memória. As imagens,

escolhidas intencionalmente pelos poetas e editores, não foram vistas como portadoras de uma linguagem própria, de referências estéticas e técnicas situadas temporalmente.

A intenção desta investigação é discutir o papel das imagens da literatura de cordel, compreendendo este conjunto de imagens, produzido a partir das primeiras décadas do século XX (quando se inicia a produção sistemática de folhetos de cordel no Brasil), tanto como documento quanto como objeto de estudo. Trata-se, portanto, de enfrentar o desafio de refletir sobre o lugar dessas imagens na produção historiográfica. Além disso, propõe-se uma abordagem que considere as intenções, as mediações e as escolhas envolvidas na relação entre a oralidade, a escrita e a imagética.

Este artigo também objetiva problematizar como ocorrem as reapropriações, os empréstimos e os diálogos entre a narrativa do texto e as imagens. Por isso, entendemos ser fundamental compreender a dimensão intertextual e as relações do cordel com a temporalidade, considerando o circuito particular no qual ele transita. As reflexões deste artigo foram possíveis a partir da análise das imagens presentes em diferentes edições do cordel *A Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, impressas entre 1909 e 1978.

O sistema editorial e a produção de imagens em Recife e Juazeiro do Norte

O circuito editorial da literatura de cordel no Brasil se consolidou nas primeiras décadas do século XX, quando os poetas passaram a ter acesso às condições para publicar seus folhetos e se tornarem editores de suas próprias obras, com autonomia sobre o processo de produção e distribuição dos folhetos por meio de editoras especializadas (Terra 1983, 24). A partir da década de 1910, com o estabelecimento das primeiras editoras especializadas na impressão de folhetos, criaram-se as condições para a produção regular e sistemática dessa literatura no Brasil.

Na cidade de Recife, a presença da imprensa e a profusão de jornais permitiram aos poetas adquirirem os equipamentos necessários para a instalação de editoras, como a Editora Perseverança, de Leandro Gomes de Barros, e a Editora de João Martins de Athayde. Na cidade de Guarabira, na Paraíba, o poeta Francisco das Chagas Batista estabeleceu-se entre 1909 e 1912 com a Tipografia Livraria do Povo. Em 1914, na cidade de Belém, surgiu a Editora Guajarina e, em 1932, o poeta José Bernardo da Silva ingressou no mercado editorial de literatura de cordel com a Folhetaria Silva, em Juazeiro do Norte, que em 1939 passou a se chamar Tipografia São Francisco. Na década de 1920, a crescente demanda pela literatura de cordel na cidade de São Paulo estimulou a entrada da Tipografia Souza no mercado de folhetos. Nas décadas de 1950 e 1960, três editoras disputavam a hegemonia no mercado editorial: Tipografia Luzeiro do Norte, do poeta João José da Silva (Recife); A Estrela

da Poesia, de Manoel Camilo dos Santos (Guarabira), e a Tipografia São Francisco de José Bernardo da Silva (Juazeiro do Norte). No final dos anos 1960, a crise no mercado editorial afetou as editoras; entre as décadas de 1970 e 1980, apenas a Editora Luzeiro distribuir em escala nacional.

A inserção de imagens na literatura de cordel ocorreu a partir da década de 1910 e atendia a duas necessidades distintas: estabelecer uma relação entre a imagem e o título do folheto para facilitar a identificação do conteúdo da obra pelos leitores e, por outro lado, identificar o autor da obra, visando garantir os direitos autorais por meio do uso da fotografia. Até então, os folhetos publicados no Brasil apresentavam apenas informações editoriais: nome do autor, título, editora, endereço do revendedor e preço.

A introdução de desenhos e fotografias adicionou outras qualidades ao folheto, uma vez que as imagens operam na construção de memórias e na produção de sentidos (Mauad 1996, 73-98). As intervenções técnicas, o uso de imagens na capa e na quarta capa, além do emprego de ornamentos e vinhetas estabelecem uma visualidade nos folhetos de cordel e contribuem para a formação de um circuito social particular.

Na Editora Perseverança, o seu proprietário e editor, Leandro Gomes de Barros, foi responsável por iniciar a introdução de vinhetas e, posteriormente, de imagens nas capas dos folhetos de cordel. Antes disso, os folhetos de cordel não apresentavam imagens. Nas capas dos folhetos, lugar onde ocorre o primeiro contato com o exemplar, os leitores encontravam apenas algumas informações: título, autor, preço, endereço da editora, data de publicação. Para facilitar a identificação da narrativa presente no folheto, Leandro Gomes de Barros passa a incluir desenhos, os quais eram encomendados a desenhistas da cidade de Recife.

Contudo, é com o poeta e editor João Martins de Athayde que o uso de imagens nas capas dos folhetos de cordel passa a se tornar cada vez mais constante. Além de recorrer ao uso de desenhos, Athayde intensifica o uso de uma nova técnica de ilustração para as capas desta literatura: as fotografias de artistas de cinema. São as fotografias desses artistas que apareciam nos cartazes de propaganda de alguns filmes introduzidos nas capas. Os jornais, revistas, livros e outros suportes também contribuem para a constituição de um repertório imagético dos editores que condensasse a narrativa e que atraísse a atenção dos leitores, estabelecendo uma relação de sentido com a narrativa em versos impressa no folheto.

Neste viés, vale destacar dois pontos: o primeiro diz respeito ao início da utilização de imagens fotográficas na literatura de cordel, pois, apesar de Leandro Gomes de Barros garantir os seus direitos

autorais com o uso de sua fotografia no folheto, é com João Martins de Athayde que elas passam a se tornar técnica de ilustração para as capas dos folhetos de cordel. Em segundo lugar, percebe-se que a iconografia da literatura de cordel dialoga e se apropria de outros produtos culturais, como o cinema e o jornal. A cultura visual, o repertório de imagens em circulação naquele momento, torna-se um elemento fundamental na construção da narrativa do cordel, considerando que os mais diversos produtos sociais e culturais estão em constante diálogo com as imagens.

Com a aquisição do acervo de João Martins de Athayde, em 1948, José Bernardo da Silva também adquiriu simultaneamente para a Tipografia São Francisco um patrimônio visual, proveniente de Recife. Contudo, a contínua reprodução da imagem para diversas reedições do mesmo folheto acarretava um desgaste da matriz impressora da imagem. Por esse motivo, o editor José Bernardo da Silva passou a encomendar imagens em uma nova matriz de impressão — a madeira de umburana — que, quando esculpida, dava vida aos folhetos produzidos pela Tipografia São Francisco (Melo 2010, 110).

Os artistas que trabalhavam na produção de esculturas de santos e de ex-votos foram requisitados para a confecção de matrizes em madeira para a Tipografia São Francisco: Walderêdo Gonçalves, Antônio Batista, Mestre Noza, Damásio Paulo da Silva (Carvalho 2010). Portanto, a xilogravura produzida nas décadas de 1950 e 1960 em Juazeiro do Norte conciliou a busca para uma solução técnica para o desgaste das matrizes em zinco, predominante nas editoras de Recife, com a necessidade de tornar mais rápida a impressão dos folhetos. Nesses termos, a produção de imagens para a literatura de cordel pode ser compreendida como o resultado de relações e negociações entre os diversos agentes envolvidos, estabelecendo um circuito social particular e abrindo a possibilidade de outras formas de intervenção criativa além da poesia em verso.

A intenção deste artigo é analisar essas questões a partir da análise de cinco imagens presentes em diferentes reedições do folheto *A Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, de autoria do poeta Leandro Gomes de Barros, publicadas entre as décadas de 1910 a 1980. O objetivo é analisar as associações entre a narrativa e as imagens ao longo do tempo, considerando as intencionalidades, os empréstimos e as ressignificações presentes nas capas dos cordéis.

A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás

Imagem 1 – Batalha de Ferrabraz com Oliveiros. Ano: 1909



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa — FCRB

A primeira edição de *A Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* foi publicada na cidade de Recife, no ano de 1909, pelo poeta Leandro Gomes de Barros. Na capa, encontramos informações editoriais importantes: na parte superior do folheto, o nome do autor; em seguida, o título do poema, no qual a palavra *BATALHA* aparece em destaque; na parte inferior, é possível identificar o endereço de venda do folheto que, conforme a pesquisadora Ruth Brito Lêmos Terra (1983), era também a residência do poeta. Entre o título da história e as informações editoriais sobre a venda do folheto, o poeta adicionou uma imagem, mais precisamente um desenho sem autoria.

A capa de *A Batalha de Ferrabraz com Oliveiros* corresponde a uma das primeiras imagens utilizadas na literatura de cordel produzida no Brasil, considerando que a inserção de imagens neste sistema editorial ocorreu, como aponta Marlyse Meyer (1980), nas primeiras décadas do século XX. O poeta e editor Leandro Gomes de Barros foi responsável por introduzir o uso de imagens — desenhos e fotografias — cuja inserção obedecia a duas finalidades distintas: apresentar informações editoriais que identificassem o gênero literário da obra, diferenciando o folheto de outras publicações, e criar sentidos para a narrativa. Em primeiro lugar, a imagem cumpria a função de identificar a autoria e garantir os direitos autorais. Em segundo lugar, permite levantar questionamentos sobre a escolha do desenho de uma árvore para ilustrar o folheto. Qual seria a intenção de Leandro Gomes de Barros, enquanto editor, ao utilizar esse desenho, já que o título do folheto sugeria outro sentido? De que maneira essa imagem possibilita ao leitor um diálogo com a narrativa do texto?

Ao confrontarmos a narrativa do folheto com a imagem da capa, é possível perceber que o poeta teve em vista fazer com que o leitor, ao observar a imagem, reconhecesse de imediato o folheto que estava comprando. Na primeira edição de *A Batalha de Ferrabraz com Oliveiros*, a capa apresenta o desenho de uma árvore, a oliveira. Essa imagem remete o leitor à trama do poema e da narrativa, destacando a figura de um dos personagens da história, o cavaleiro Oliveiros, um dos doze pares de França, fiéis guerreiros do Rei Carlos Magno. O personagem Oliveiros entra em combate com um mouro — Ferrabraz — e vence a batalha, conseguindo convertê-lo ao cristianismo. Nesse sentido, os leitores, em sua maioria analfabetos, conseguiam, por meio da imagem, identificar o enredo do texto. Essa estratégia editorial permitia aos leitores reconhecer a narrativa e, ao mesmo tempo, ao poeta/editor, tornar o seu folheto mais reconhecido e consequentemente mais vendável.

Contudo, vale salientar que, no campo da edição de folhetos de cordel, autores e editores, em sua maioria, não se restringem a modelos fixos e padrões, mas buscam novas estratégias que tornem o folheto comercializável. Essas intervenções editoriais possibilitam aos leitores, por outro lado, a construção de sentidos, significados e memórias a partir da literatura de cordel. Partindo desses pressupostos, observemos a segunda imagem:

Imagem 2 – Batalha de Oliveiros com Ferrabraz. Ano: 1913



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa — FCRB

Este segundo folheto trata-se de uma reedição de *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros*, com um desenho sem identificação de autoria. Neste folheto, é possível observar várias diferenças em sua composição gráfica. Publicado em 1913, quatro anos após a primeira edição, pela Typografia da

Livraria Franceza, na cidade de Recife, com Leandro Gomes de Barros ainda como editor, o poema agora recebe o título de *Batalha de Oliveiros Com Ferrabraz*.

Segundo Luli Hata (1999, 62), a década de 1910 marca o início da produção de desenhos específicos para as capas dos folhetos de cordel. De acordo com a autora, isso possivelmente se justifica pelo “aumento do número de profissionais gráficos especializados no Nordeste, clichéristas e desenhistas”.

Além das características editoriais, estéticas e técnicas, as imagens trazem particularidades próprias, como tema, narrativa e temporalidade a que se refere a imagem. Seguindo esses parâmetros, o desenho presente na segunda edição remete ao mundo medieval e às narrativas de cavalaria, associadas a valores como coragem, fidelidade, bravura e lealdade aos reis, combatendo com lanças, espadas, cavalo e armadura os inimigos da fé cristã.

Nesse sentido, o uso de outra imagem pelo editor Leandro Gomes de Barros visa dar uma ênfase maior ao título *BATALHA*, trazendo como ilustração, em primeiro plano, o desenho de um cavaleiro medieval que parece avançar ao encontro de seu inimigo – dos mouros, dos pecadores, do desafiador da fé cristã, Ferrabraz. A inserção dessa nova imagem cumpre a função de chamar a atenção do leitor para uma parte central da narrativa: o momento inicial do combate entre Oliveiros e Ferrabraz, quando ambos, montados em seus cavalos, duelam com lanças que, logo danificadas, são substituídas por espadas (Barros 1913, 14-15).

Além da imagem de um cavaleiro em destaque à frente, nota-se a figura de um segundo personagem acompanhando-o, que seria o escudeiro de Oliveiros — Guarim — responsável por preparar a luta, acompanhá-lo até a batalha e fornecer o suporte necessário durante o duelo. Em um dos momentos mais angustiantes da batalha, quando Oliveiros parece estar exausto, sem mais forças para continuar, é Guarim quem vai até Carlos Magno clamar por ajuda para seu senhor.

Com um pedaço de escudo
que no chão tinha ficado
após ter apanhado
disse Oliveiros: isso tudo
não fura, mas é pontudo
mata qualquer, está provado;
Guarim tinha observado
Foi a Carlo Magno, disse
Que a Oliveiros acudisse
Que já estava desarmado
(Barros 1913, 24)

Por conseguinte, a segunda imagem, assim como a primeira, cumpre uma função essencial: remeter o leitor a um dos temas centrais da narrativa da narrativa. No entanto, ao contrário da primeira, esta remete a uma batalha medieval, que é o tema central do texto. Observa-se que a imagem possui uma mensagem que permite ao leitor entender o assunto do folheto que tem em mãos. Considerando que a população do início do século XX era, em sua maioria, analfabeta, a imagem na capa de um folheto de cordel permitia ao leitor captar o conteúdo antes mesmo de abrir a primeira página. Partindo desse pressuposto, pode-se inferir que o conjunto imagético das capas de cordel pode ser interpretado e analisado, conforme aponta Luli Hata: “A imagem produzida para uma capa de cordel pode ser lida porque descreve, desenha ideias e, muitas vezes, reitera o tema central do texto” (Hata op. cit., 81). Por esse motivo, as imagens constituem uma narrativa visual do meio em que estão inseridas.

Imagem 3 – Batalha de Ferrabraz. Ano 1943



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa — FCRB

Reeditado em 1943, também na cidade de Recife, a terceira edição de *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* tem como editor proprietário o poeta João Martins de Athayde, que em 1921 adquiriu os direitos de publicação do acervo de Leandro Gomes de Barros, após a morte do autor em 1918. Ao contrário das capas anteriores, nesta edição a imagem foi inserida no formato paisagem e não retrato.

João Martins de Athayde, assim como Leandro, recorria a desenhistas para encomendar imagens que ilustrassem as capas, e suas intervenções editoriais se popularizaram entre os leitores. Edson Pinto, proprietário de uma das bancas de cordel mais conhecidas de Recife, localizada no Mercado de São José, afirmou em depoimento ao pesquisador Liêdo Maranhão que os leitores, ao procurarem o folheteiro, pediam “aquelas gravuras de Athayde”. Para Luli Hata, essa expressão representa “um padrão de imagem aceita pelo público” (Ibidem, 58).

Alguns indícios sugerem que a imagem presente na capa da terceira edição de *Batalha de Ferrabraz* foi reapropriada pelo editor. Essa conclusão se torna possível ao observarmos a parte superior direita da imagem, onde percebemos que ela está cortada, com parte da mão e do braço de um dos personagens visivelmente cortada. Abaixo desse detalhe, observamos um grupo de seis mulheres, um homem e um cachorro, que parecem alheios a cena principal. O lado esquerdo da imagem é ocupado por três homens armados e a cavalos, montados a cavalo, que parecem saudar as mulheres, as quais parecem rejeitar tal gesto.

O diálogo entre as linguagens verbal (expressa no título) e visual remete o leitor a uma das passagens do texto e a um dos personagens principais, o mouro Ferrabraz. A composição visual do título dialoga diretamente com a imagem, onde os homens que parecem chegar representam Ferrabraz e os mouros. Essa reflexão nos leva a compreender as razões pelas quais os demais personagens aparentam estar assustados e nervosos.

Na narrativa, a chegada de Ferrabraz à França é narrada pelo poeta como “[...] um trovão quando estronda”. O pavor no rosto das mulheres expressa o choque cultural entre cristãos e não cristãos (mouros). No entanto, uma das mulheres chama atenção por demonstrar, diferente das demais, audácia e valentia frente ao inimigo que se aproxima. A mulher posicionada acima, no plano das outras mulheres, transmite sua determinação e fé, usando a oração como arma de combate, evidente ao levantar ambas as mãos em direção aos mouros que se aproximam. Esse gesto remete a um dos elementos recorrentes do texto: a esfera do divino, da fé cristã e do poder da oração feita por Oliveiros em diversos momentos. Oliveiros, ao beijar a cruz da sua espada, profere uma oração pedindo proteção:

oh! Virgem da Conceição
Maria Pia e Sagrada
Mãe de Deus Imaculada
Esposa casta e fiel
Pelo vinagre e o fel
Que cristo bebeu na cruz
Rogai por mim a Jesus
Nessa batalha cruel.
(Barros 1943, 16)

Por esse motivo, o leitor do folheto torna-se também leitor da imagem, que, por sua vez, apresenta elementos que remetem à narrativa do texto. Ao observar a espada caída próxima a uma das mulheres, o leitor faz uma conexão com o momento em que Ferrabraz atinge o braço de Oliveiros, que, sem forças, deixa sua espada cair (Barros 1943, 23). Embora a imagem não tenha sido

encomendada exclusivamente para esta edição, o editor teve o cuidado de refletir sobre a imagem mais adequada, selecionando de seu repertório a que melhor atendesse aos sentidos presentes na narrativa. Assim, a imagem se associa ao enredo e integra o repertório dos leitores, ocupando o plano da memória iconográfica.

Imagem 4 – Batalha de Oliveiros com Ferrabraz. Ano 1970



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa — FCRB

Assim como a imagem utilizada na publicação de 1913, a imagem acima transmite ao leitor uma narrativa e remete a um cenário medieval, de cavaleiros e damas. Por conseguinte, apesar de diferentes imagens terem sido utilizadas após cada reedição do folheto, elas estabelecem entre si um diálogo, uma mensagem, que, em sua maioria, remete o leitor à narrativa do folheto.

A xilogravura elaborada por Stênio Diniz expressa, antes de tudo, uma reapropriação do modelo original do desenho, utilizado por Athayde na capa dos folhetos editados por ele até 1948, e inicialmente por José Bernardo da Silva nas primeiras reedições da *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, os quais eram impressos a partir de matrizes de zinco e, posteriormente, adaptados para desenhos em uma matriz de madeira. Na imagem, fica claro o cuidado de Stênio em preservar o máximo possível de informações do desenho original.

Dessa forma, Stênio preserva a chegada dos mouros à França, armados e a cavalo; o homem com as mãos levantadas; as quatro mulheres, nas quais se observa, assim como na imagem original, a prevalência do elemento cristão, expresso em uma delas realizando uma espécie de oração contra os mouros. Da mesma forma, a espada caída ao chão remete o leitor ao momento em que a espada de Oliveiros escapa de sua mão (Barros s.d, 23). O artista retira a figura do animal (o cachorro), mas, em seu desenho, utiliza um pano de fundo estrelado que preenche o restante da imagem. Essa escolha também reflete uma preocupação em agradar ao gosto do leitor, que estava acostumado com a imagem

que, durante muito tempo, esteve presente na capa de *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Em uma entrevista realizada por Gilmar de Carvalho, Stênio Diniz afirma que a mudança da técnica não agradou ao público:

[...] — as pessoas já estavam acostumadas com esse trabalho, com o metal, porque ele já tinha quase 30 anos de divulgação... Algumas pessoas acharam que não era o original, aquele cordel verdadeiro, achavam que era um plágio e o Edson Pinto reclamou à gráfica que aquela capa lá estava prejudicando a venda, que disse: “Rapaz, tão achando que não é o original, bote a capa velha”.
(Diniz, apud Carvalho, 178-179).

A fala de Stênio aponta para a rejeição do público às novas imagens que passaram a ser utilizadas pela Tipografia São Francisco. Não podemos, neste sentido, negar que “Aqueles gravuras de Athayde” – ou seja, as que foram impressas em matrizes de zinco (desenhos e fotografias) – constituíram, no público leitor, uma narrativa e uma memória visual relacionadas a histórias específicas. Podemos inferir que as imagens se tornaram uma apropriação visual pelo público leitor, que poderia aceitar ou rejeitar determinados folhetos em razão da imagem impressa na capa. Nesse sentido, o novo desenho — a xilogravura — representava uma tentativa de falsificação da história original. Por esse motivo, o revendedor (Edson Pinheiro) pede a Stênio que “bote a capa velha”.

Atendendo a esse pedido, as filhas de José Bernardo da Silva voltam a utilizar, em 1978, a mesma imagem da década de 1940, rejeitando a xilogravura feita por Stênio.

Imagem 5 – Batalha de Oliveiros com Ferrabraz. Ano 1978. Reimpressão.



Fonte: Acervo de Literatura Popular José Alves Sobrinho.

Neste sentido, esta última imagem, publicada em Juazeiro do Norte, expressa como os leitores de cordel se apropriam de determinadas imagens que, ao longo dos anos, se consolidaram como modelos visuais. A reutilização de imagens na literatura de cordel ocorre por diversos motivos, entre eles, atender ao gosto do público leitor e transmitir sentidos e significados. Os editores, por sua vez, perpetuam mensagens visuais nos leitores. Assim, a reprodução exaustiva de imagens ao longo do

tempo pode adquirir significados distintos, ao mesmo tempo em que ajuda a perpetuar memórias nos leitores.

Considerações finais

Este trabalho analisou as imagens enquanto documentação histórica. Ao refletir sobre as imagens como fontes históricas, é preciso considerar os processos que permeiam sua produção: escolhas, propósitos, assim como as relações que se estabelecem entre as linguagens presentes no cordel: escrita, imagem e oralidade. Assim, é possível concluir que autores, editores, desenhistas e xilógrafos participam de um complexo jogo de interesses em uma arte que alcançou importância significativa no mercado editorial brasileiro.

O diálogo entre as imagens aqui analisadas nos permitiu observar o encontro com mensagens e memórias que atravessam a iconografia nos folhetos de cordel produzidos em períodos específicos. Quando confrontadas em uma ordem sincrônica, essas imagens demonstram seu poder de adquirir significados diversos ao serem reproduzidas ao longo do tempo e em outros suportes, evocando nos seus leitores as mais variadas interpretações e memórias. Além disso, as imagens têm a função de perpetuar e recordar determinadas mensagens e memórias de tempos passados, remetendo o leitor ao universo icônico do editor, que não escolhe uma imagem apenas para embelezar o cordel, mas para transmitir múltiplos significados e lembranças.

Referências Bibliográficas

Almeida, Átila Augusto F. de; Alves Sobrinho, José. 1978. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa; Ed. Universitária; Campina Grande, PB: Centro de Ciências e Tecnologia.

Carvalho, Gilmar de. 2010. *Memórias da xilogravura*. Fortaleza: Expressão Gráfica.

Chartier, Roger. 2014. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp.

Darnton, Robert. 1990. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras.

Hata, Luli. 1999. *O cordel das feiras às galerias*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000199277>.

Knauss, Paulo. 2006. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ART CULTURA* 8 (12): 97-115.

Kossoy, Boris. 1993. Estética, Memória e Ideologia Fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. *Acervo Revista do Arquivo Nacional* 6 (01/02): 1-169.

Mauad, Ana Maria. 1996. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo* 1 (2): 73-98.

Melo, Rosilene Alves de. 2010. *Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Meyer, Marlyse. 1980. *Autores de cordel*. São Paulo: Abri Educação.

Rodrigues filho, J. 2016. *A Vez e a voz da iconografia: as possibilidades do uso de imagens no campo da literatura de cordel*. Trabalho apresentado no XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB, Guarabira.

Souza, Liêdo Maranhão de. 1981. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundaj, Massangana.

Terra, Ruth Brito Lêmos. 1983. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1892 a 1930)*. São Paulo: Global.

Warburg, Aby. 2005. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*, revista do Instituto de Artes da UFRJ, ano 6, 1 (8). <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/warburg.htm>.

Literatura de Cordel:

Barros, Leandro Gomes de. 1909. *Batalha de Ferrabraz com Oliveiros*. Recife, PE: s. ed.

Barros, Leandro Gomes de. 1913. *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Recife, PE: s. ed.

Barros, Leandro Gomes de. 1943. *Batalha de Ferrabraz*. Recife, PE: s. ed.

Barros, Leandro Gomes de. S.d. *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Juazeiro do Norte, CE: s. ed.

Barros, Leandro Gomes de. 1975. *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Juazeiro do Norte, CE: s. ed.