

AS IMAGENS E OS PODERES DA EDIÇÃO: UMA DISCUSSÃO EDITORIAL NO CAMPO DA LITERATURA DE CORDEL

JOSÉ RODRIGUES FILHO
UFMG
rodriguesfilhojc@gmail.com

RESUMO

O artigo propõe realizar reflexões sobre os sentidos, funções e intenções editoriais presentes na produção dos livros e das imagens no campo da literatura de cordel. Compreendemos que a realização da análise da imagem está diretamente ligada as funções editoriais, as quais interferem nas formas de leitura, interpretação, e na constituição de uma memória iconográfica atrelada a este suporte. Nesse sentido, além de utilizarmos Roger Chartier (2004, 2014) e Robert Darnton (1990, 1998) como aporte teórico, nos pautaremos em discussões de trabalhos sobre o sistema editorial da literatura de cordel, com enfoques na edição de textos e imagens. Aplicando a discussão teórica, procuraremos compreender de que forma as intervenções editoriais contribuem para a construção de uma imagética relacionada ao cordel, a qual é constituidora de ideologias que permeiam os campos social, político e cultural.

Palavras-chave: literatura de cordel; cultura visual; sistema editorial.

A PRODUÇÃO EDITORIAL: UMA LEITURA A PARTIR DE ROGER CHARTIER E ROBERT DARNTON

Os dois mais importantes historiadores que se dedicaram a estudar a história do livro e das práticas de leitura foram Roger Chartier e Robert Darnton. Seus trabalhos apontam para a importância da elaboração, difusão e recepção dos livros, assim como destina atenção para as estratégias elaboradas pelos diversos sujeitos para a difusão, propagação e transmissão de ideais presentes no campo cultural destes produtos. Mas de que forma estes dois autores contribuem para este trabalho? Convém, na pesquisa que se apresenta atentar para as contribuições destes historiadores para um item em específico: a produção editorial dos livros e das imagens, as quais possuem mensagens que visam constituir ideias perpassadas por intencionalidades. Dessa maneira, se observará a seguir como seus estudos, inicialmente com Roger Chartier e em seguida com Robert Darnton contemplam este trabalho.

Em seu livro *História Cultural: entre práticas e representações*, Roger Chartier (1990) dedica um dos capítulos ao estudo dos *Textos e edições* da chamada literatura de cordel, a qual, por sua vez, pertencia à chamada *Bibliothèque bleue* da França do século XVII. Ao realizar a pesquisa sobre estes livros, o historiador Roger Chartier elabora o conceito “redes de textos” para dizer que os textos editados na cidade de Troyes (França) no século XVII possuíam uma unidade, assim como relações entre si que permitiam a construção de um diálogo:

São assim criadas redes de textos, que por vezes remetem explicitamente uns para os outros, que trabalham sobre o mesmo motivos, reproduzidos, alterados ou invertidos, e cujas relações não são de modo algum fundamentalmente diferentes das que existem, no interior de um texto, entre os seus diversos fragmentos. (p. 174).

Os textos estariam assim, interligados entre si, formando uma “rede” de ligação de ideias e mensagens. Essa “rede de texto” se torna possível por meio das intervenções dos editores, os quais, “propõem ao seu público textos que originam séries”, e estas por sua vez, elaboram narrativas que estariam interligadas entre si. As imagens também elaboram séries, assim como os textos, elaboram uma identidade, relações entre si, estabelecem um diálogo.

Neste sentido, o autor vem apresentar que a produção editorial está permeada por intenções que buscam ir de encontro ao leitor e ao seu cotidiano. Em outras palavras, pensando o contexto da França do século XVII, era preciso reelaborar textos que atendessem ao público que se destinava o escrito. Se torna importante compreender que os agentes responsáveis pela produção dos livros, como os editores, estão inseridos em um lugar de produção, lugar este que influencia diretamente as operações editoriais, assim como nas estratégias utilizadas, nas escolhas efetuadas. Os “livros de cordel” editados em Troyes do século XVII possuíam, como aponta Chartier (1990), um duplo objetivo: ser moralizante e elaborar uma “nova legibilidade” aos textos. Em outras palavras, o autor alerta para fato de que, compreender os cordéis é compreender o próprio impresso e sua produção, a qual está inserida no que ele chama de “formula editorial”, a qual dá ao livro características próprias. (CHARTIER, 1990, p. 178).

Quanto à imagem, o que representa? Chartier (1990) explica que encontrou em sua pesquisa “numerosos” livros que possuem imagem. Para ele, as imagens postas nas capas dos livros de cordel possuem significado, melhor dizendo um duplo significado. O primeiro, segundo ele está não apenas em diminuir o tamanho da página onde está presente

o título, mas também “codificar” e fixar uma “imagem-símbolo” ao título do poema, a imagem do texto estabelece, para Chartier (1990), relações com o texto, ela “induz uma leitura”, oferece por meio da imagem uma indicação sobre o entendimento do texto. Uma questão interessante atenta-se para o fato de que, segundo ele, quando a imagem não possibilita a compreensão da “totalidade do livro”, ela propõe uma “analogia que irá orientar a decifração” do texto pelo leitor (p.179). As imagens se apresentam não como meras ilustrações, além de aumentarem a “sedução” pelos textos, são portadoras de códigos que se direcionam para os próprios textos e para outros produtos culturais.

Em *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*, Chartier (2004) dá continuidade às discussões em torno das estratégias editoriais atreladas a produção dos livros e das imagens na França do século XVI ao XVIII. Neste trabalho, o autor vem apresentar que na arte da impressão os “textos e imagens estão associados”, contudo, em “proporções muito diversas”. As diferenças existem, contudo como o autor destaca, elas “não são nitidamente distintas”, o que acarreta na transmissão de diálogos e formas entre estas produções assim como outras a exemplo de cartazes e pasquins. (CHARTIER, 2004, p. 107).

Ao realizar uma discussão sobre “as imagens soltas”, impressas em tamanhos grandes e que realizavam uma junção de textos e imagem que tinham por sua vez, em grande parte, caráter religioso, Chartier (2004) discorre sobre o seu uso. Eram elas distribuídas na cidade e expostas nas igrejas durante as festas religiosas dedicadas a santos, outras destas imagens sacras eram distribuídas aos “congregados” que a aproveitavam para colar nas oficinas de trabalho e na parede de seus quartos. Como agiam? Elas alimentavam “[...] a piedade dos que lêem e dos que não lêem, e podemos pensar que sua presença familiar, no seio do cotidiano, atrai pouco a pouco para o escrito todos aqueles aos quais as pequenas escolas urbanas não ensinaram o abc” (p. 109). As imagens expressavam dessa maneira uma mensagem ligada a cultura religiosa que regia em grande parte aquela sociedade.

Neste ponto, Chartier (2004) se refere às imagens religiosas que simbolizam o “Santíssimo Sacramento, o Rosário, o santo padroeiro”. Para ele, as imagens contribuem para uma “representação figurada e sensível do próprio objeto da devoção comunitária”, ao tempo em que se tornam uma forma de leitura mesmo para os que não leem, elas alimentam uma piedade ao tempo em que aproximam os indivíduos do campo escrito.

Torna-se claro como as imagens são portadoras de uma ideologia que busca educar para o respeito, a devoção. As imagens serviam como doutrinadoras ao tempo em que aproximavam os seus leitores do espaço escrito.

As imagens produzidas em Paris do final do século XVI eram produzidas em grande parte por encomenda a gravadores e impressores que trabalhavam com a produção de imagens principalmente religiosas. Os impressos de gravuras religiosas apresentam uma sociedade fortemente marcada pela religiosidade. Sobre elas Chartier (2004) aponta que possuíam características, o autor elenca duas: uma primeira está ligada a reimpressão em grande quantidade, quando uma mesma imagem “permite tiragens múltiplas, por várias vezes”. Uma segunda característica elencada pelo autor diz respeito a uma evolução da imagem, as quais começam a receber um tamanho menor em relevo, onde passam a ser utilizadas enquanto ilustração de livros.

Esse uso duplo das imagens representa as “múltiplas reutilizações” das imagens religiosas produzidas naquele contexto. Se faz importante apontar que estes usos e diversos manuseios realizados com as imagens advém de estratégias que permeiam o campo editorial. Os agentes responsáveis pelo encomenda, confecção e que definem sua utilização o fazem com intenções que permeiam o campo da produção e difusão dos livros e das imagens na França do Antigo Regime.

Quais usos são dados às imagens neste período? Pode-se dizer que não apenas religioso. Ao longo do século XVII, durante as guerras religiosas na França, as imagens começam a adquirir novos usos e funções. Chartier (2004) chama atenção para o crescimento de imagens profanas neste período e explica que tal crescimento está atrelado a um objetivo político, ligado a estas guerras, o que ocasiona segundo ele “uma guerra de imagens”. As imagens adquirem assim novos significados, suas mensagens se invertem quando reutilizadas.

Convém salientar que os sujeitos detentores do poder fazem uso das imagens para atender aos seus interesses, os quais estão diretamente ligados a questões políticas e ideológicas. Henrique IV foi um destes sujeitos que soube fazer uso das imagens quando foi conveniente, mandando que fossem gravadas iconografias de propagandas dos feitos reais e que difundissem sua imagem. Quando não foram convenientes, mandou serem

queimadas. Os sujeitos fazem nas imagens operações, que busca atender a interesses políticos, ideológicos atrelados ao campo do poder.

Nesse sentido, Chartier (2004) adquire razão ao afirmar que “nos séculos XVI e XVII, sob formas diversas, que quase sempre autorizam uma dupla leitura, a do texto e a da imagem, a imprensa difundiu amplamente um material tipográfico abundante...” (p. 113). Ela torna-se responsável por transformar “profundamente uma cultura” que em grande parte era restrita a poucos grupos. Convém questionar: quando se constitui o mercado popular dos impressos na França? Chartier (2004) responde:

Na história da edição e da leitura na França, os anos 1530-1600 marcam uma etapa decisiva. Com efeito, nesse século amplamente recortado... é que se constitui um mercado ‘popular’ do impresso. Ele foi certamente preparado pela circulação de todo um material que, desde os livretos xilográficos, reúnem imagem e texto, tornando assim familiar o escrito, mesmo para aqueles que não sabem ler. Essa relação nova com o impresso não se separa das relações estabelecidas no seio da sociabilidade popular, seja ela laboriosa, religiosa ou festiva (p. 127).

A construção de um mercado editorial “popular” representou a circulação de textos e imagens em uma sociedade marcada pelo grande índice de analfabetismo. As sociabilidades populares não se separavam assim dessa cultura impressa, pelo contrário, esta estabelecia relações com a vida religiosa e festiva daqueles povos.

A produção editorial é permeada por ideias que tendem a se difundir amplamente no mercado, assim como conquistar o gosto do público leitor. Pode ser entendido assim que tanto imagens como textos “[...] são resultado de múltiplas operações que supõe uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38). Estas por sua vez são advindas de sujeitos que contemplam, nas palavras de outro importante historiador do livro e das práticas de leitura o “circuito de comunicações” (DARNTON, 1990), onde estão presentes os mais diversos sujeitos interessados na produção dos livros, entre eles o editor, considerado neste trabalho figura ímpar nas decisões e opções realizadas na produção editorial de livros e imagens.

Neste sentido é importante ser compreendido ainda que “o livro não é uma entidade fechada: é uma relação; é um centro de inúmeras relações” (CHARTIER, 2014, p. 42) que possibilitam uma diversificação cultural entre os mais diversos elementos que o compõem. Inserida nestas relações se encontra as decisões de inclusão e exclusão do que deve ou não ser inserido em sua produção. Neste trabalho, o conceito de “livro” é entendido como amplo, que abarca não apenas o relato escrito, mas também o visual. O

historiador Robert Darnton oferece outras reflexões sobre este importante elemento cultural.

O conceito de “circuito de comunicações”, já apresentado neste trabalho, proposto por Robert Darnton (1990) se torna importante por representar a transmissão de

[...] mensagens, transformando-as durante o percurso, conforme passam do pensamento para o texto, para a letra impressa e de novo para o pensamento. A história do livro se interessa por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, em todas as suas variações no tempo e no espaço, e em todas as suas relações com outros sistemas, econômico, social, político e cultural, no meio circundante (p. 112).

Cabe se fazer claro que este conceito possibilita o entendimento dos diversos interesses presentes na produção dos livros. As estratégias e táticas utilizadas representam a posição de cada sujeito (autor, editor) na produção editorial, seus interesses, intencionalidades e caminhos traçados durante a produção e distribuição destes artefatos culturais. É bem verdade, ainda hoje, a afirmação de Robert Darnton (1990), que o papel do editor “[...] como figura específica diferenciada do mestre livreiro e do impressor, ainda demanda um estudo sistemático” (p. 123). Este sujeito é o responsável pelas escolhas, articulações e decisões do processo editorial. Contudo, ainda hoje, suas práticas culturais e sociais são pouco estudadas. É preciso que esta figura seja observada de perto, entendê-la como sujeito primordial na elaboração dos livros e imagens é fundamental.

O que representa a história dos livros? Para Darnton (1998), ela se caracteriza enquanto uma “nova disciplina das ciências humanas”, permitindo

[...] adquirir uma visão mais ampla da literatura e da história da cultura em geral. Ao identificar os livros que passavam pelas mãos de uma sociedade inteira, ao descobrir (pelo menos até certo ponto) em que medida os leitores conseguiam compreendê-los, podemos estudar a literatura como parte de um sistema cultural geral (p. 14).

Os estudos culturais representam um dos pontos centrais da chamada história do livro. Dessa maneira, ela é entendida enquanto um sistema de comunicação, a qual, “[...] pertence a uma cultura geral, em que veículos de todo tipo – impressos, manuscritos, orais e visuais – se entrecruzam e se interligam” (DARTON, 1998, p. 14). Darnton (1998) chama atenção para os diálogos estabelecidos entre os diversos “veículos” comunicacionais como o jornal e as canções, os quais estabeleceram uma rede de interferência e influência de forma recíproca na França do século XVII. A literatura pode ser entendida assim como pertencente a uma cultura, a qual, por sua vez, permite o

entrecruzamento, a interligação o diálogo com as linguagens verbais (impressas); orais e visuais.

É preciso ser compreendido que os editores exercem suas funções diante do livro não de forma neutra, ingênua, mas sim intencional, suas escolhas não estão fora dos seus circuitos, do seu lugar social, e das influências advindas dele. Se torna importante ressaltar que os significados elaborados pelos editores correspondiam não apenas aos textos, suas influências eram referentes também as “estratégias de mercado”, “aspecto gráfico” assim como as ilustrações que deveriam contemplar o livro. (DARNTON, 1998, p.200).

A partir destas reflexões, se torna possível compreender que a produção e editoração dos livros e das imagens não está dissociado da cultura em que os sujeitos, como o editor, está inserido. A discussão não se encerra por aqui, a continuação se dará com outros enfoques, agora no campo da literatura de cordel.

A PRODUÇÃO EDITORIAL NO CAMPO DA LITERATURA DE CORDEL

Anteriormente o leitor observou que a partir do século XVI emergiu um mercado editorial e popular na França do Antigo Regime (CHARTIER, 2004). No Brasil o mercado editorial da literatura de cordel se constituiu nas primeiras décadas do século XX. A reutilização de antigos prelos advindos de jornais, a formação de uma rede de colaboradores que ajudavam a difundir estes livros, entre outras características, representam a constituição de um mercado editorial característico da literatura de cordel, responsável pela difusão de textos e imagens que iniciou-se com Leandro Gomes de Barros em Recife e seguiu-se com João Martins de Athayde, naquela mesma cidade; Francisco das Chagas Batista na Paraíba e José Bernardo da Silva em Juazeiro do Norte. Estes sujeitos atuavam enquanto poetas, proprietários e editores. Partiam deles as diversas intervenções editoriais que atenderiam ao mercado comercial, assim como ao gosto do público leitor, constituindo neste, mensagens e memória de histórias de amor, valentia assim como de crítica política e social.

Contudo, pensar a produção editorial de livros e imagens no campo da literatura de cordel é se remeter aos primórdios editoriais da imprensa ilustrada no Brasil.

Alguns pesquisadores, como Everardo Ramos, aponta para estes primórdios. Segundo ele, as origens da imprensa ilustrada no Brasil se deu no ano de 1876 com o surgimento da intitulada *A Revista Ilustrada*, que tinha como objetivo combater a escravidão através das caricaturas elaboradas e publicadas neste periódico. Contudo, é preciso atentar para o fato de que, os primeiros impressos brasileiros começam a ser produzidos por volta do ano de 1808 quando a Corte Portuguesa fugida de Portugal implanta no Rio de Janeiro a primeira gráfica, e é dela que surgem as primeiras impressões de jornais. Todavia, é no ano de 1844 com o lançamento de *A Lanterna Mágica* que começam as primeiras publicações das revistas com caricaturas e desenhos que atingem seu sucesso durante a “segunda metade do século XIX” (RAMOS, s/d).

As ilustrações usadas na imprensa brasileira em seu início apontavam para um “contraste entre imagens”, em outras palavras o que se evidencia, segundo Ramos (s/d) é que algumas imagens utilizadas em revistas brasileiras eram importadas da Europa, e traziam imagens de personagens famosos por meio da utilização de vinhetas que serviam como ilustração para as revistas brasileiras. Em outros casos usava-se xilogravuras para jornais brasileiros, esta outra arte gráfica era tida como “rudimentar” expressando algo antigo, ultrapassado. São essas duas técnicas (clichê e xilogravura) que apresentam o início desta produção de imagens na imprensa brasileira, e que não se restringe a ela.

Como vem sendo apontado neste trabalho, à produção de textos e imagens não está isenta de poderes e interesses, estes elementos se fazem presentes nas diversas etapas da sua produção editorial. As imagens postas nos periódicos brasileiros, como as xilogravuras eram utilizadas não de forma ingênua, mas sim intencional, e objetivavam, acima de tudo, transmitir ideias, que tendiam a elencar críticas políticas e sociais. O que pode ser observado assim é que, “o discurso visual”, como define RAMOS (s/d), desempenhava um grande papel nos jornais que circulavam no Brasil no século XIX, em específico na cidade de Recife, pois, possuíam um grande “poder de ênfase e síntese”, fazendo com que as críticas realizadas sobre determinados espaços da sociedade, como o campo político, se tornassem cada vez mais forte e claro.

No campo da literatura de cordel a utilização de imagens nas capas dos folhetos começa nas primeiras décadas do século XX quando poetas e editores como Leandro Gomes de Barros, João Martins Athayde e Francisco das Chagas Batistas começam a utilizar ornamentos e pequenas imagens nas capas dos folhetos de cordel. Essa

técnica buscava agradar esteticamente aos leitores, facilitando de outro modo o reconhecimento das histórias por meio da utilização de uma imagem, assim como possibilitava aos editores a venda em maior quantidade dos folhetos, tornando-os esteticamente mais “bonitos”, mas não apenas isso; as imagens representavam também mensagens visuais, que se direcionavam para os leitores dos folhetos.

Contudo, é preciso ser compreendido que anteriormente a década de 1950 os trabalhos de escritor e ilustrador eram dissociadas, ou seja, pessoas diferentes faziam estes trabalhos. Contudo, já por os idos dos anos de 1960 as funções de escritor, ilustrador, editor e gráfico se confundem, ou seja, não se há mais uma divisão de funções na produção como antes, agora, a mesma pessoa exercia todas essas funções, com intuito de diminuição dos custos de produção a fim de oferecer um preço baixo do impresso ao comprador (Ramos, 2007).

No que o historiador da arte Everardo Ramos (2007) chama de “apropriação coletiva de modelos” se observa que tanto a elaboração de textos como de imagens, em partes, advinha da reapropriação de outros modelos sociais e culturais. No caso dos poemas, outros folhetos e livros da chamada “cultura erudita”, contribuíam em partes para a invenção e reinvenção de poemas. No campo das imagens, é importante ser lembrado que as primeiras iconografias utilizadas nos folhetos de cordel advinham, sobretudo, da reapropriação de imagens de outros modelos visuais, como o jornal e o cinema.

Leandro Gomes de Barros recorria nas primeiras décadas do século XX a alguns desenhistas da cidade de Recife para encomendar imagens para as capas dos folhetos editados por ele. João Martins de Athayde recorria a desenhistas assim como Gomes de Barros, contudo, é com ele que se intensifica a utilização de imagens fotográficas nas capas dos folhetos de cordel. João Athayde fazia uso de imagens do cinema para ilustrar os seus folhetos, transmitindo para os leitores, mensagens não apenas verbais, mas também visuais sobre histórias de heróis, vilões e amores. O que se torna importante ser destacado neste cenário é o fato do meio sócio e cultural do editor influencia-lo diretamente nas suas escolhas visuais. Athayde era um amante do cinema (GRILLO, 2015), seu gosto pelas histórias de romance, por exemplo, influenciaram-no na escolha de imagens para os seus folhetos. Ao tempo em que oferecia aos leitores histórias de personagens muitas vezes criados pelos poetas, oferecia aos leitores o contato com artistas de cinema hollywoodiano.



Figura 1: Folheto do poeta João Athayde com imagem de artistas de cinema. Ano 1974.

No folheto republicado no ano de 1974 do poeta e editor João Martins de Athayde o leitor observa a representação a imagem de um casal de artistas de cinema. O romance aborda a história de dois personagens, Joãozinho e Mariquinha. A forma como a imagem foi criada e inserida no folheto gira em torno do encontro entre um casal, envolvidos de um clima de conquista e amor. Algo que se torna ainda mais enfático por meio da utilização de uma vinheta ao redor da imagem, em que se observa o conjunto de flores que contribui para o enfoque no amor, romance e pureza. Além da utilização de uma imagem advinda do cinema, o editor, por meio de uma intervenção editorial faz uso de outra ferramenta visual para enfatizar a história posta no folheto. Estas escolhas e intervenções agem como constituidoras de narrativas visuais, as quais, por sua vez, estão imersas em uma cultura visual.

O modelo iniciado com João Athayde seguiu-se no campo editorial da literatura de cordel. Apesar das dificuldades da reutilização de clichês de artistas de cinema, devido a sua falta ou o que pode ser chamado de vida útil dos clichês, os editores começam a fazer uso de xilogravuras para as capas dos folhetos de cordel que abordavam o tema romance, amor.



Figura 2: Folheto do poeta José Costa Leite, com imagem de artistas de cinema. Sem data de publicação



Figura 3 Republicação do poema *As aventuras de Renato e Elvira*. A xilogravura retrata o casal. Sem data de publicação

Assim como na França do século XVI, quando as imagens religiosas começam a ser reutilizadas, emergindo com novos significados; no Brasil, com a literatura de cordel tal estratégia começa a ser aplicada. Dessa maneira, no campo de interesse deste trabalho, vale ser apontado que tal reutilização era utilizada com uma estratégia editorial, e ao se repetirem em outros folhetos, em outros momentos, as imagens adquiriam outras mensagens e significados, que direcionavam o leitor do texto para a compreensão de outros mecanismos culturais. Assim, o uso de clichês, fotografias e xilogravuras começaram a ser utilizadas repetidas vezes em folhetos com histórias distintas.



Folhetos representando a reutilização de imagens em folhetos com narrativas distintas.

Quando reutilizadas, essas imagens assumem novas narrativas, novas mensagens, novas ideias. No primeiro caso, o clichê utilizado nos folhetos sobre o Padre Cícero, assume mensagens distintas. Em um primeiro folheto, o poeta Romano Elias da Paz (s/d) utiliza a imagem enquanto representação da *Canonização do Padre Cícero Romão*, a reutilização da mesma imagem pelo poeta José Costa Leite (s/d), aborda outra mensagem, mesmo se tratando do Padre Cícero, a ideia agora é apresentar a sua *carta misteriosa*, anunciando *os sinais do fim do mundo*.

Já no segundo caso, o poeta Manoel Camilo Rezende (s/d) anuncia uma peleja sua com outro poeta, e para isso, utiliza um retrato do seu rosto para demonstrar a sua “discussão”. Ao editar outro folheto *A ressurreição do Poeta que não morreu* (s/d) a mesma imagem volta a ser reutilizada, apesar do poema girar em torno do autor, a reutilização da imagem assume outra mensagem aborda uma outra história, ao tempo em que grava na memória dos leitores a sua imagem, tornando-a conhecida. No último exemplo, a xilogravura que retrata uma cena de amor, afeto entre um casal, retrata no folheto *A filha do Capitão e Rufino* (1973), uma cena de amor, um romance que inunda o desenho da capa. Quando reutilizada no folheto *Quem se casa faz um laço pra colocar no pescoço*, sem uma data de publicação, a imagem se reelabora com outra mensagem, expressa não mais um romance, mas um alerta aqueles que pretendem um dia se unir em matrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das discussões aqui elencadas, é preciso atentar-se para o fato de que os poetas e editores não se prendem necessariamente a modelos ou padrões verbais e visuais. Os sujeitos envolvidos no campo editorial também elaboram seus próprios modelos, agem de forma a construir seu repertório visual, buscam o “ineditismo” em suas obras (RAMOS, 2007). Não cabe a generalização. Dessa maneira, é preciso ser compreendido que no campo da literatura de cordel os diversos sujeitos inseridos na editoração deste suporte não se prendem unicamente a modelos, eles elaboram também os seus, o que lhe é conveniente.

Estes sujeitos utilizam suas próprias estratégias, táticas e intervenções em busca da elaboração do seu produto de forma a atingir o seu público leitor, e inserir-se no mercado editorial. O meio social, político e cultural do poeta, do ilustrador e do editor interferem diretamente na construção das mensagens verbais e visuais. Neste campo, a cultura “erudita” e “popular” entra em diálogo, insere-se no que o historiador Carlo Ginzburg (1987) chama de “circularidade cultural”. Além disso, é preciso ser compreendido que tanto a oralidade, como a linguagem verbal dos poemas estão diretamente ligadas ao suporte visual. A leitura da imagem está inserida no diálogo destas linguagens assim como nas intervenções editoriais, que apresentam as escolhas e decisões advindas do meio social, político e cultural dos poetas e editores. Nesse sentido, autores e editores são responsáveis por este sistema de comunicação e intermediação destes artefatos culturais.

LITERATURA DE CORDEL

ATHAYDE, João Martins de. **História de Joãozinho e Mariquinha**. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1974.

COSTA LEITE, José. **A Carta Misteriosa do Padre Cícero Romão**. [S.l: s.ed, s.d].

_____. **A filha do Capitão e Rufino: o Rei do Barulho**. Condado-PE: A Voz da Poesia Nordestina, 1973.

_____. **As aventuras de Renato e Elvira**. Condado-PE: A Voz da Poesia Nordestina, s.d.

_____. **Quem se casa faz um laço para colocar no pescoço.** Condado-PE: A Voz da Poesia Nordestina, s.d.

PAZ, Romano Elias da. **A Canonização do Padre Cícero Romão Batista e seus Milagres em Vida no Juazeiro.** Belém-PB: s.ed, s.d.

SANTOS, Manoel Camilo. **A Ressurreição do Poeta que não Morreu.** Campina Grande: Estrela da Poesia, s.d.

_____. **Discussão de Manoel Camilo com um Protestante.** Campina Grande: Estrela da Poesia, s.d.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto F.; & ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada.** Tomo I e II. Campina Grande: Universitária; João Pessoa: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz: cultura e memória.** São Paulo: Annablume, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Memória e Sociedade).

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

_____. **Leitura e leitores na França do Antigo Regime.** São Paulo: Editora UNESP, 2004.

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

_____. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Leituras Filosóficas).

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940).** Jundiaí: Paco Editora, 2015.

GUINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O Queijo e Os Vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HATA, Luli. **O cordel das feiras às galerias.** 2000. 215 f. Dissertação (em Mestrado) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000199277>> Data de acesso: 24/02/2015.

_____. **Representações de leitura nas capas dos folhetos de cordel.** Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio29.html>> Data de acesso: 24/02/2015.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens:** arte e cultura visual. *ART CULTURA*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, p. 97-115.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

MAYA, Ivone da Silva Ramos. **O poeta de Cordel e a Primeira República:** a voz visível do popular. 2006. Dissertação (Mestrado) - Mestrado Profissionalizante em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2006. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2134/CPDOC2006IvonedasSilvaRamosMaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Data de Acesso: 24/02/2015.

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

RAMOS, Everardo. Escritores-ilustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular. *Encontro Regional da ABRALIC 2007 Literatura, Artes, Saberes*. São Paulo, p. 1-21, julh/2007.

_____. Ilustração dos folhetos de cordel: o romance dos esquecidos ou a peleja do popular com o moderno. In: NEMER, Sylvia (org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel.** Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. **Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850):** imagens esquecidas, imagens desprezadas. pp. 285-309.

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

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

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. **Concinnitas**, revista do Instituto de Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/warburg.htm>>. Acesso em: 10/09/2012.