

O CORDEL DO BRASIL E O CORDEL DE PORTUGAL:
POSSÍVEIS DIÁLOGOS

Maria Isaura Rodrigues Pinto (FFP-UERJ e UNIPLI)²²

m.isaura@ig.com.br

Este trabalho se propõe a apresentar um recorte das reflexões que estão sendo produzidas no percurso de investigação do projeto *Culturas em diálogo: um estudo comparativo entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal*, em curso no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Graça Capinha. Como se trata de uma primeira versão da pesquisa, certamente sofrerá ajustes.

Vários críticos têm, ao longo dos anos, identificado, não poucas vezes, a literatura de cordel brasileira como descendente da literatura de cordel de Portugal. Na esteira dessa “filiação”, pode-se constatar, inclusive, o deslizar para comentários genéricos, provenientes de repetições do que já foi dito, principalmente, com base no fator temático. O processo se afigura como uma espécie de busca de uma raiz nobre para dar credibilidade ao marginalizado.

Observa-se que, inevitavelmente, no bojo dessa “filiação”, aloja-se a ideia de dependência cultural, reforçando valores etnocêntricos, expressos na noção de existência de uma matriz ou texto fonte. Assim é que constam, nos textos dos autores e, até mesmo de forma destacada, em alguns subtítulos de determinadas obras, as palavras *matriz*, *origem*, *raízes*, *heranças*, *fonte* e outras similares que, corroborando as noções de originalidade e anterioridade (no sentido de fundamento originário), acabam por reduzir, em maior ou menor grau, o cordel brasileiro à condição de imitação de um texto tutor, ainda que certamente a proposta não seja essa e os estudos tragam, quando vistos no todo, contribuições de valor indubitável.

²² Maria Isaura Rodrigues Pinto é pós-doutora pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Possui doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e do Centro Universitário Plínio Leite (UNIPLI). Sua pesquisa se inscreve no âmbito dos estudos culturais comparados.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Assim, uma das questões que se apresenta, de imediato, ao pesquisador de literatura de cordel brasileira é a constante indicação de que a “origem” do cordel do Brasil estaria em terras lusitanas, como se pode ver na citação a seguir:

Veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam esses A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens. (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p. 5).

Embora seja preponderante o ponto de vista da crítica de que as “origens” do cordel do Brasil estão na Península Ibérica, mais precisamente em Portugal, essa é uma questão não resolvida em termos de um consenso geral, pois, contrariando a tão reiterada “filiação” – facilmente localizável em vários estudos, mesmo que de forma sucinta – também outras vozes divergentes (em número reduzido, é certo) se fazem ouvir.

Por exemplo, Márcia Abreu – opondo-se explicitamente à essa perspectiva, que delineia na introdução de seu livro *Histórias de cordéis e folhetos*, (ABREU, 1999, p. 15-16) – exhibe uma pesquisa bastante atenta e detalhada, na qual atesta que as semelhanças entre as duas produções de cordel, na verdade, são mínimas e as diferenças inúmeras.

Nesse caso, vigora a noção de “isolacionismo”, ficando preservada a chamada “tese da autonomia”, que leva a desconsiderar a “inevitabilidade da dependência”, que fala Silviano Santiago, no artigo, já célebre, “Apesar de dependente, universal”: “acreditar que possamos ter um pensamento autóctone autossuficiente, desprovido de qualquer contato 'alienígena', é devaneio verde-amarelo” (SANTIANO, 1982, p. 20).

As posturas assumidas em relação ao aparecimento do cordel no Brasil tomam, portanto, diferentes vias que, no entanto, se congregam em torno de uma questão medular: as ideias de origem e influência – seja para negá-las ou afirmá-las. Nesse caso, a crítica melhor não faz do que substituir uma polaridade pela outra. De uma ou de outra forma, o que se deixa ver é a ideia de que só se considerando como cópia do original ou negação do original a literatura de cordel brasileira conseguiria se definir.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Na esteira de tais concepções diametralmente opostas, impõe-se, de modo inevitável, o fator originalidade, diretamente relacionado à problemática da identidade nacional e das imagens do Mesmo e do Outro. Maria Consuelo Cunha Campos diz, no artigo “Figurações do Outro”, publicado na *Revista tempo brasileiro* 114-115, que há uma função social e cultural da representação do Outro e que ela apresenta possibilidades diversas de realização. A pesquisadora, valendo-se de considerações teóricas feitas por Álvaro Manuel Machado e de Daniel-Henri Pageaux, no livro *Da literatura comparada à teoria da literatura*, aponta três maneiras de se conceber a imagem do estrangeiro nos métodos de pesquisa comparativistas:

- 1) o estrangeiro figura como superior à cultura nacional. Da inferioridade a que esta é relegada surge a imagem do Outro importado para suprir a falha. [...]
- 2) contrariamente à possibilidade precedente, tem-se agora o estrangeiro como negatividade. Inferior, detona a fobia e, com ela, a supervalorização da cultura nacional – ou de alguns traços dela – não menos como imagem. [...]
- 3) tanto a cultura do Outro quanto a do Mesmo são encaradas como positivities, estabelecendo-se então dialogicamente, operando o reconhecimento da alteridade enquanto diferença, não marcada nem por superioridade nem pelo oposto, face ao nacional [...] (*apud* CAMPOS, 1962, p. 47).

Note-se que, nas pesquisas sobre fonte e influência, em decorrência de sua visada teórica, os dois primeiros modelos são particularmente utilizados. Já a terceira possibilidade (e talvez, a esta altura, seja desnecessário dizer que é a que norteia este estudo) implica uma nova abordagem do texto literário, que se define a partir do termo dialogismo. O que fica configurado, no terceiro modelo, é uma prática comparativista que encontra respaldo teórico em Mikhail Bakhtin.

Enquanto conceito operatório da teoria e da crítica o dialogismo se coaduna com a concepção de que as manifestações culturais, incluindo aí a literatura, mantêm entre si permanentes diálogos/confrontos. Nutrindo-se de retomadas do passado e articulações com outros domínios discursivos, a literatura se constitui como espaço de intersecção, onde o Mesmo e o Outro interagem e travam negociações. Isso porque como explicita Bakhtin “uma obra funciona culturalmente como a réplica de um diálogo” (BAKHTIN, 1982, p. 265).

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Tendo em vista o quadro apresentado, a presente pesquisa entende, na trilha do que diz Boaventura de Sousa Santos, no artigo “Modernidade, identidade e cultura de fronteira”, que “nenhuma cultura é auto-contida”, “nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta” e (cada cultura) “Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, inter-viagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nelas” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 27). Busca, nesse caso, substituir a ideia de “raiz”, que compartilha das imagens de prolongamento, extensão e fundamento, pela de “rizoma” (DELEUZE E GUATARI, 1997, p. 221) com suas raízes múltiplas a significar, de forma mais imediata, os fluxos e choques culturais, bem como a possibilidade de as culturas periféricas darem respostas emancipatórias a modelos hegemônicos. Em conformidade com esse pensamento, não nega a dependência cultural, mas toma-a, numa dimensão antropofágica, como um jogo entre conservação e renovação, buscando, desse modo, desalojá-la do lugar que a crítica tradicional lhe reserva, para situá-la fora do âmbito da recepção passiva e da imitação.

O estabelecimento desse ponto de vista, que dá contorno principal a este estudo, implica adotar uma atitude crítica de caráter revisor que consiste no abandono da oposição binária entre o Mesmo e o Outro, por meio da qual as produções de cordel brasileira e portuguesa têm sido consideradas, de maneira mais ou menos detida, para, agindo dentro de outra ótica, localizá-las num ponto movediço, numa “zona de fronteira”, caracterizada por Sousa Santos como “zona híbrida, babélica, onde os contatos se pulverizam” e “são imensas as possibilidades de identificação e criação” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 33-34).

Aí, nesse espaço clandestino, nessa “terra de ninguém” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 33), nesse espaço simbólico onde, apesar da influência, as culturas periféricas podem se dizer, o Outro subtraído da noção de origem, ganha estatuto de interlocutor, firmando-se como presença suscetível de “apropriação seletiva e transformadora” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 12). O elemento híbrido próprio dessa “reinterpretação fundadora” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 12) dá destaque, na literatura de cordel brasileira, a vozes silenciadas, e assim, além da cultura lusitana, passam a marcar presença fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas, sobretudo, a cultura indígena e africana, “todas elas também polimorfais,

DEPARTAMENTO DE LETRAS

pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interético” (BOSI, 2000, p. 7).

Nos estudos e nos prefácios dos catálogos disponibilizados pela bibliografia especializada de literatura de cordel portuguesa, é frequentemente apontado o estreito vínculo que a grande parte da produção de literatura de cordel portuguesas estabelece com o teatro. Assim, parece consenso admitir que os folhetos portugueses foram responsáveis por uma ampla circulação de gêneros e tradições, sendo que, no conjunto, sobressaem os gêneros teatrais. Diz José Oliveira Barata: “uma produção que floresceu no espaço ibérico desde o século XVI até o século XVIII de forma quase ininterrupta, testemunhando a vitalidade de gêneros dramáticos por vezes de difícil caracterização” (BARATA, 2006, p. 5).

Contudo, não se pode esquecer que também as narrativas novelescas e os contos (ambos muito apreciados no Brasil) comparecem como matéria característica da literatura de cordel portuguesa, de cujo repertório fazem parte ainda sátiras, notícias da atualidade, crônicas sociais, entre outros gêneros.

Na linha de publicação de catálogos das coleções de literatura de cordel portuguesa, destaca-se a série de *Catálogos das Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. A coleção que conta com aproximadamente 20000 folhetos, distribuídos em numerosos volumes, teve a sua publicação iniciada em 1967, mas só onze anos mais tarde, em 1974, foi feita a publicação do conhecido Tomo 7º, que segue acompanhado de um elucidativo estudo prefacial, elaborado por Aníbal Pinto de Castro. No trabalho referido, são alvo de especial atenção os inúmeros subgêneros dramáticos indicados nas capas dos folhetos, os quais o pesquisador se incumbe de caracterizar sistematicamente, apontando a imprecisão das designações atribuídas aos textos.

A apurada reflexão desenvolvida por Pinto de Castro confirma, então, um dos traços mais marcantes da literatura de cordel portuguesa: o de criar uma circularidade que mescla diferentes gêneros e repertórios textuais próprios e alheios, tornados análogos na aparência e equivalentes em autoridade, o que permite, em suma, vê-la como um ponto de confluência e intersecção de múltiplas modalidades

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

discursivas. Ao deter-se no exame do caso da Comédia, faz o autor a seguinte colocação:

Vencendo, sob a evidente influência do teatro espanhol, os limites tradicionais fixados ao subgênero, admite-se uma temática progressivamente variada, na substância e nas intenções, dando lugar a um curioso fenômeno de hibridismo literário (CASTRO, 1974, p. IX).

Antônio Houaiss, no prefácio do livro *Cordel: do encantamento às histórias de luta*, de Maria José F. Londres, referindo a percursos da literatura de cordel no Brasil, assinala que no Nordeste brasileiro houve “um puro período de oralidade”, em que vigorou “um tipo de literatura oral em verso destinada a um auditório adulto”. A seguir, num segundo momento, essa literatura oral em verso passou a ter a forma impressa e, mantendo, no entanto, o vínculo com a oralidade, guardou a sua “vocalização de ser 'ouvida'”. O terceiro momento corresponde ao da difusão dessa literatura impressa que, devido a fatores migratórios, ultrapassa as fronteiras locais, disseminando-se pelo país (*apud* LONDRES, 1983, p. 13).

Embora não se possa precisar quando floresceu a literatura oral em verso no Nordeste brasileiro – local onde, sobretudo, vingou, sendo até hoje seu principal reduto – sabe-se, no entanto, que, sem dúvida, a sua transmissão na forma de recitativos-cantorias (poesia improvisada da qual participam necessariamente dois poetas) encontrou plena maturidade no século XIX. Segundo Houais:

Parece óbvio que a transmissão do núcleo de que se formou o corpo de recitativos-cantorias se fez por portugueses e de Portugal. É bem possível até que a trasladação de alguns recitadores tenha lançado as sementes e raízes, que foram sustentadas por folhas volantes e folhetos vindos de Portugal, que os produzia tipograficamente tanto para a literatura popular quanto para a culta popularizante (da linha de Gil Vicente e a sua chamada escola), literatura popular que desde Teófilo Braga vem sendo episodicamente estudada em Portugal (*apud* LONDRES, 1983, p. 18).

No transcorrer desse processo, a prática poética da literatura oral, tomando a forma de recitativos-cantorias (repentes), sedimentou-se e impôs-se, no contato com um público leitor/ouvinte de classes populares porque, diferentemente do que se deu em Portugal, para as classes dominantes sempre foi mero exotismo.

Torna-se claro assim que, em certo sentido, a “leitura popular”, postulada por Martín-Barbero, em “Do folclore ao popular”

(MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 160) , aqui se recoloca, pois, no âmbito dessa cultura oral, ler é escutar em espaços sociais, dando ao texto ouvido uma resposta emancipatória. Ocorre, no caso, “uma assimilação inquieta e insubordinada” (SANTIAGO, 2000, p. 20) de modelos, cuja leitura faz ir avante a memória coletiva, já que ensaja, nesse momento de passagem do oral para o escrito, a produção de novos textos, os quais oportunizam o processo de circulação cultural, abrindo espaço à expressão da experiência popular.

Difícil, contudo, é precisar até que ponto, por um lado, sob o influxo de elementos tradicionais vindo da metrópole, essa produção poética foi, sobretudo nas mãos do jesuítas, estratégia manipuladora a serviço de um esquema ideológico de domesticação dos dominados e até que ponto, por outro, em dado momento, após a resposta produtiva dada ao diálogo cultural, foi um modo de tornar comunicável a memória e o saber das classes subalternas.

Embora a situação de leitura retratada seja análoga, em alguns de seus traços, a várias literaturas populares, é também diferente em outros, pois, no caso brasileiro, a literatura oral tornada recitativo-cantoria (mantido nos folhetos de desafios ou pelejas), durante “um puro período de oralidade, se alimentou de folhas volantes ou literatura popular escritas que episodicamente lhe chegassem” (*apud* LONDRES, 1983, p. 26). Isso significa que não se pode encontrar, nesse universo oral, “as chaves para traçar o caminho que leva do folclórico ao vulgar e daí ao popular” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 160), porque, nesse caso, não é a poesia oral (o folclore) que encontra espaço numa literatura impressa, submetida, em solo nacional, a uma prática de vulgarização do que vem de cima, dando origem a um novo popular. Tem-se, no Brasil, dada a sua condição de colônia, um processo de ressignificação com percurso inverso: a literatura oral do Nordeste acolhe de Portugal uma produção literária impressa (além da tradição oral), que é fruto de uma operação editorial planejada para fins lucrativos, cuja ação popularizou e nacionalizou modelos em circulação no espaço europeu. Tal procedimento editorial, adotado em Portugal, repete, com características próprias, a ideia de um fazer literário, testada na França. Cabe aqui lembrar o que diz Londres:

Se comparada a outras literaturas ditas populares, a literatura em verso do Nordeste, chamada de cordel, é peculiar. Veja-se, na França, a

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

literatura de colportage: as editoras do livro popular francês organizaram-se desde o início, no século XVI, como atividade comercial lucrativa. A impressão dos folhetos nordestinos guarda o caráter puramente artesanal: deriva daí a qualidade inventiva e reflexiva dessa literatura que abunda em temas que refletem, com profundidade, a realidade social em que floresce (LONDRES, 1983, p. 31).

É indubitável que, no geral, o modo de produção e circulação da literatura de cordel brasileira não está organizado a partir de cima, como acontece com a da França e de Portugal, e, portanto, deixa muito mais margem à criatividade popular, ganhando em função disso uma feição estético-política acentuada.

Só nos fins do século XIX, bem depois de terem sido trazidos para o Brasil os primeiros versos cantados e os folhetos de cordel portugueses, muitos em prosa, é que os folhetos versificados de literatura de cordel brasileira conheceram a forma impressa. Esse longo período de oralidade deve-se ao fato de a política da metrópole ser contrária à impressão e ao livro. Proibia-se, inclusive, a posse de tipografias. A vinda da família real para o Brasil, em 1808, vai modificar esse quadro, fazendo com que se tenha imprensa no país; contudo, só mais tarde, quando as impressoras manuais antigas, utilizadas para impressão, foram substituídas por máquinas modernas, a produção impressa da literatura de cordel brasileira tem início (LONDRES, 1983, p. 29).

A literatura de cordel entra, então, no cotidiano do povo nordestino, como fator de memória, deleite e educação. Mesmo que pautada numa proposta editorial suscitada por um modelo europeu (que funciona, no caso, como “modelo produtor”), essa prática literária vai além da mera imitação do esquema apropriado, pois traz no seu bojo os valores de uma cultura popular que não é indiferente às suas memórias coletivas, experiências históricas e práticas sociais.

Faz parte da composição do cordel brasileiro uma organização discursiva épica, no sentido de narrativa, e não dramática (embora se configure, muitas vezes, uma atuação performática do narrador); também se distancia de um tipo de produção predominantemente lírica, o lirismo não é a tônica da literatura de cordel, ainda que possa estar dispersamente presente.

Assim, convém observar que, embora sejam os folhetos dramáticos portugueses os que mais se evidenciam em número e varie-

DEPARTAMENTO DE LETRAS

dade na recolha dos catálogos, como foi dito atrás, facilmente se comprova o destaque dos folhetos narrativos, no universo do cordel do Brasil, enquanto que os folhetos dramáticos encontram maior acolhida na área mais específica do teatro.

Diferentemente da produção de cordel portuguesa de natureza dramática na qual os diálogos e as rubricas prevalecem sobre o elemento narrativo, na literatura de cordel brasileira o que se destaca é o narrar, herança cultural e literária dos povos indígenas e africanos, que se fortalece, em muitos casos, com o ouvir/ler os folhetos narrativos portugueses, e demais materiais impressos, folhas volantes, livretos e livros de histórias levados para o Brasil.

A tradição oral entroncada com a experiência negra e indígena e do imigrante pobre português se nutre, assim também, do escrito, que se torna oral, passando a viver nos lábios do povo. Também neste momento, a “leitura auditiva” própria da transmissão oral se manifesta e se constitui como busca de um “texto escrevível”. Em outras palavras: o poeta popular recebe a história que lhe é transmitida oralmente (é comum que lhe chegue em segunda mão, muito embora possa ele mesmo tê-la lido em folhetos ou livros) e, incitado ao trabalho, coloca em versos a história ouvida. Toma como referencial o modelo estrangeiro, mas reconfigura-o em sua escritura a partir de traços diferenciais, incorporando o léxico, os motivos e outras formas de tradição oral, condizentes com um modo de pensar e sentir brasileiros, o que dá dimensão criativa ao diálogo cultural.

Lançando mão de recursos mnemônicos rimáticos e versificatórios, a literatura de cordel brasileira mantém, muito particularmente, mesmo na forma impressa, uma relação estreita com a música. Essa questão fica a merecer dos especialistas um estudo aprofundado, já que os versos da literatura de cordel, muitas vezes cantados, em locais públicos, principalmente em feiras e mercados, parecem se relacionar, de algum modo, com os cantos indígenas e africanos, já que os fazem lembrar. Dá conta disso Maria Marta Guerra Husseini:

A mim, compete apenas registrar que Rodrigues de Carvalho cita Varnhagem para dizer que o índio brasileiro tinha uma espécie de poesia que lhe servia para o canto, e que esse canto era muito monótono. Varnhagem diz ainda que os cantadores indígenas improvisavam sobre temas pré-determinados; características essas que coincidem com a Literatura de Cordel: a sextilha, por exemplo, é bastante monótona. A música

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

sobe nos versos ímpares, para descer nos versos pares. E a improvisação sobre “Motes” dados pela assistência é uma das características das “Pelejas” e dos “Desafios”. [...] A mesma monotonia dos versos indígenas é encontrada nos cantos de origem africana (HUSSEINI, 1976, p.179-180).

Os dados trazidos comprovam, em suma, que os modelos importados são aceitos, mas “tais incorporações e apropriações tendem a só penetrar superficialmente e a serem sujeitas a fortes processos de vernaculização” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 330).

Com base no exposto, compreende-se que as especificidades do cordel brasileiro assumem linhas paralelas que o conectam duplamente, de um lado, com uma produção de poesia oral nordestina imemorial, configurada com base no improviso acompanhado de viola (sendo que, como diz Houais: “Não há como fugir à hipótese de que remonta às glosas e voltas portuguesas” apud LONDRES, 1983, p. 18); de outro, com uma tradição narrativa de legado indígena e africano, que se mescla principalmente com elementos do cordel narrativo português ou, de modo mais geral, com as narrativas do romanceiro ibérico. Mas as resoluções que entram nesse liame de múltiplas referências, próprias e alheias, se realizam através de constantes impulsos com tendências contraditórias de renovação e conservação.

Isso posto, vale sublinhar a existência de um grande número de folhetos que recebem o nome de “Peleja” ou “Desafio”. Trata-se da forma escrita de uma disputa verbal real ou imaginária, em que os interlocutores se antagonizam. Esse tipo de folheto está diretamente ligado às cantorias e às práticas de torneios verbais das tribunas de improviso praticadas no Nordeste. É frequente, na primeira parte do folheto, delinear-se o encontro entre os contendores numa preparação do cenário para o torneio que virá a ocorrer. Esse expediente pode ser verificado no seguimento, extraído do cordel *Peleja de Zé Pitanga com Zabelê do Sertão*, de Apolônio Alves dos Santos: Zé Pitanga era um poeta/ cantador de profissão/ certo dia encontrou-se/ com Zabelê do Sertão/ali travou-se entre os dois/ uma grande discussão.

Durante a disputa, cada um dos adversários narra suas proezas e exhibe o seu poder de argumentar e de superar verbalmente seu rival: P. colega meu ti prepara/que vim furar tua língua/vim pra tirar tua fama/e arrancar tua língua/no meu fabrico de verso/acabo tua

mandinga. Z. eu não gosto de rezinga/pode seguir seu caminho/se quer pelear comigo/venha mais divagarinho/porque eu sou mais pesado/a minha volta é espinho.

Do mesmo modo, há outro grande conjunto de folhetos que comporta os chamados poemas de época. Ruth Brito Lêmos Terra também reconhece neles a coexistência de múltiplas tradições narrativas. Sobre o assunto, na obra *Memórias de lutas; primórdios da literatura de folhetos do Nordeste*, ela assim se pronuncia:

Nos poemas de época, temos a interferência do modelo narrativo do romances, do imaginário e da tradição oral que leva o poeta a comparar a um dragão o perverso feitor de engenho, ou, ainda, os feitos de alguns combatentes aos de Roldão. Cangaceiros, ou qualquer valente que mereça respeito têm suas façanhas descritas à moda de Carlos Magno e seus Pares, paradigma desta literatura. A gesta carolínea ultrapassou os romances nos quais foi descrita, povoa pelejas e narrativas de valentes e cangaceiros (TERRA, 1983, p. 77).

O que fica patente é que, por diferentes vias, o cordel brasileiro recupera desta ou daquela tradição aquilo que lhe convém. De um ou de outro jeito, são as formas enraizadas no imaginário popular que ganham relevo nesse universo híbrido.

A própria estrutura enunciativa de vários folhetos também se nutre da tradição, quando se firma na exploração de recursos que remetem a antigas formas de relatos orais. Imprimir oralidade à escrita é um dos procedimentos que marca, sobremaneira, a composição dos textos de cordel brasileiro, em que se dá a confluência entre poema e prosa. Nessa literatura, a par dos poemas que exibem bravatas, desafios, são frequentes os que se valem, mais precisamente, da chamada “enunciação comunitária”. Recorrendo a narradores na função de contadores de história, essas produções simulam, no texto impresso, a audição que antecedeu a escrita, independentemente do tema abordado. Visto sob esse ângulo, o cordel brasileiro pode ser considerado uma escritura com qualidades que autorizam aproximá-lo da narrativa artesanal, de que trata Walter Benjamin, no célebre estudo intitulado “O narrador” (BENJAMIN, 1985, p. 197-121).

Segundo o pesquisador, a modernização crescente das sociedades torna cada vez mais escassa a figura do narrador oral, cuja voz, na troca de experiências vividas com seus ouvintes, se reveste de dimensão utilitária e exemplar. Benjamin aponta a informação como

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

causa para a decadência por que hoje passa essa antiga forma de comunicação comunitária. Diz ele: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Nesse sentido, o cordel do Brasil, com suas narrativas curtas, com características similares às da tradição oral, dá prova da resistência do artesanato narrativo num contexto tomado pela reprodutibilidade técnica, em que, cada vez mais, o excesso de informação tende a esgarçar as relações de troca recíproca de experiências.

José Carlos Leal, ao caracterizar o narrador oral, ressalta a existência de dois tipos de narrativas: as “narrativas orais em verso”, que têm por representante o aedo ou cantor grego, e as “narrativas orais em prosa”, que têm por representante o contador de histórias das sociedades arcaicas. O crítico apresenta, além de outras, a seguinte diferença entre esses dois tipos de narrador comunitário: “[...] o narrador tradicional do conto popular não possui como o narrador épico um grau de formalização que tenha de conscientemente seguir. Enquanto narra, ele não está preocupado com o número de sílabas, com a divisão dos períodos ou com o tipo de oração que está sendo usado” (LEAL, 1985, p. 32).

Conjugando aspectos da linguagem formular dos aedos gregos (padrões rítmicos e de versificação, por exemplo) e da linguagem contagiante do contador de histórias (o modo exuberante, vivo, animado de colocar a voz), o cordel se constitui numa produção literária que, por diferentes vias, se articula com a palavra viva da cultura de transmissão oral.

O narrador, que se apresenta nos folhetos, contando histórias, atualiza, de forma engenhosa, a “performance” do narrador arcaico. Ele exerce, nesse caso, a função de falante (a narrativa produz um efeito de fala em presença), que desloca o leitor para a função de ouvinte. Aceita-se aqui, com Zumthor, a premissa de que: “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Veja-se, a título de exemplo, como, no folheto *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte*, de Abraão Batista,

como é apresentada a situação performativa na figura do contador de “causos” que se dirige aos ouvintes: Meu leitor, meu amigo/permita a imaginação/desse encontro imaginário/de Kung Fu com Lampião/na cidade de Juazeiro/de Padre Cícero Romão. [...] Pois bem, eu vou dizer/ como foi que aconteceu [...].

O fragmento citado mostra bem como a linguagem do narrador é próxima do leitor/ouvinte; tecendo-se dentro de uma dinâmica afetiva, torna a narração, que articula cotidiano e ficcionalidade, algo íntimo. Ao longo do texto o narrador tenta estabelecer, por meio de mecanismos variados, um elo direto com o leitor/ouvinte, de modo a que se pense na história como se estivesse sendo contadas naquele momento. Com frequência, a técnica narrativa “em presença” é estruturada através da chamada “narrativa-moldura”, em que o narrador abre e fecha o relato.

A “enunciação coletiva”, agenciada pelo cordel do Brasil na figura do narrador da tradição oral, em contraponto a uma “enunciação individualizada”, prestigiada pelas formas do aparato cultural que caracterizam a literatura hegemônica, não se confunde com anacronismo (embora pareça a muitos), podendo ser lida como um modo de resistência de uma “literatura menor”, nos termos que Deleuze e Guattari a definem: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Ao assumir um “agenciamento coletivo de enunciação”, também minimiza a autoridade autoral e deixa aflorar a voz anônima da tradição, o cordel confirma seu vínculo social e legitima sua identidade, expressando, no plano estético, o modo pelo qual a comunidade nordestina concebe a si mesma nas suas relações com os aspectos que a tocam. Assim, pode-se encontrar nos textos uma operação textual intensamente identificada com o que Deleuze e Guattari apontam como sendo a terceira característica das literaturas menores:

A terceira é que tudo adquire um valor coletivo. Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam em uma literatura menor, as condições não são dados de uma enunciação individualizada, que seria de tal ou tal “mestre”, e poderia ser separada da enunciação coletiva. De modo que esse estado da raridade dos talentos na verdade é benéfico, e permite conceber outra coisa que não uma literatura de mestres: o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz,

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo o enunciado (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27).

Considerado dessa perspectiva, o cordel brasileiro constitui um território de análise especialmente instigante, já que nele o alcance social supera o conceito de texto individualizado, possibilitando que a comunidade nordestina, vista por muitos com preconceito, ganhe expressão na desindividualidade de uma escritura, que põe em xeque a noção hegemônica de obra literária. Nesse sentido, é necessário ainda que se frise que, embora essa produção não seja marcada pela inovação individual, o jogo eficaz que realiza com os modelos hegemônicos acolhidos é um gesto renovador, emancipatório, destinado a melhor evidenciar a visão de mundo da comunidade que representa. Dessa forma, a repetição do já testado se efetiva em diferença, pois o regate da tradição atende à demanda da sociedade e do tempo do poeta, sendo filtrada por variações históricas e projeções sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1970.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.

BARATA, José Oliveira e PERICÃO, Maria da Graça (Orgs.). *Catálogo da literatura de cordel* (Coleção Jorge de Faria). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

_____. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEPARTAMENTO DE LETRAS

- BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Figurações do outro. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 1, nº. 1, 1962.
- CAPINHA, Graça. Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem: um pequeno e quotidiano exercício de poética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 47, 1997.
- _____. Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): poesia dos emigrantes portugueses no Brasil. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, 1997, p. 103-146.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, 7 t., Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977a.
- _____. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997b.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Características dos ciclos temáticos. *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I, p. 24-329.
- FOULCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1972.
- HUSSEINI, Maria Marta Guerra. *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*. São Paulo: C.Q. Ltda, 1976.
- LEAL, José Carlos. *O conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Do folclore ao popular. In: _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

RIBEIRO, Leda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

_____. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.13-24.

SOUSA SANTOS, Boaventura (org.). Descobrimientos e encobrimientos. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, p. 5-10.

_____. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, p.11-39.

_____. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade In: _____. *Entre o ser e o estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2002a, p. 24-85.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 63, 2002b, p. 237-280.

TAVARES JUNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas; primórdios da literatura de folhetos do Nordeste – 1893-1930*. São Paulo: Global/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.