

**BRASIL E PORTUGAL:
LITERATURA DE CORDEL, INVISIBILIDADE
E MONOCULTURA DO SABER⁴¹**

Maria Isaura Rodrigues Pinto⁴²

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 portuguesa 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. Trata-se, diz José Oliveira Barata, de “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).

⁴¹ Esta pesquisa, desenvolvida no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, decorreu no âmbito do projeto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal”, um projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com a referência FCOMP-01-0124-FEDER-007264, coordenado pela Profa. Da. Graça Capinha.

² Publicações das Câmaras Municipais, encontradas durante a realização das missões vinculadas ao projeto “Novas Poéticas de Resistência: O Século XXI em Portugal”, levam a duvidar disso.

³ A apropriação feita pelo cordel do Brasil de elementos de várias culturas pode ser lida, em conformidade com os postulados de Alfredo Bosi, como uma marca de mestiçagem construída nas malhas de uma variedade de trocas culturais, que ganha configuração de viés igualitário, somente quando diz respeito a classes desfavorecidas, como as dos índios, escravos e colonos/emigrantes pobres (Cf. BOSI, 2006, p. 46-48).

⁴² Professora da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

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 ainda parte sátiras, notícias da atualidade e crônicas sociais, entre outras modalidades de folhetos.

A atenção dada pelos pesquisadores portugueses à ligação da literatura de cordel com o teatro justifica o título atribuído ao primeiro catálogo de literatura de cordel, publicado em 1922, por ordem da Academia das Ciências de Lisboa: *Teatro de cordel, catálogo da coleção do autor, Albino Forjaz de Sampaio*. Também atestando esse elo, o recente Catálogo da *Coleção Jorge de Faria*, constituído pelo inventário de 1928 espécies, que – embora estampe, na capa, o título *Catálogo da Literatura de Cordel (Coleção Jorge de Faria)* – tem, abrindo o seu significativo prefácio, assinado pelo principal organizador da obra, o já referido pesquisador José Oliveira Barata, a seguinte referência:

A publicação do *Catálogo de Folhetos de Teatro de Cordel* da Biblioteca do Instituto de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra dá continuidade a trabalhos anteriores e cumpre o dever de disponibilizar aos estudiosos o valioso espólio legado pelo Dr. Jorge de Faria (BARATA, 2006, p. 5).

Na linha de publicação de catálogos da literatura de cordel portuguesa, destaca-se ainda a série de *Catálogos das Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, cujo título, marcando diferença, evidencia tratar-se de uma recolha bibliográfica de folhetos de natureza bem diversa. Os exemplares catalogados compõem o inventário de um conjunto mais antigo de folhetos – que, conforme explicita o prefácio do Tomo 1^o, muito provavelmente teria pertencido, de início, ao Rev^o José Pedro Hasse de Belém – ao qual se acrescentou outra parte, formada por obras díspares de procedência variada, entre as quais figuram folhetos com orações fúnebres, elogios acadêmicos e sermões. A série de catálogos das *Miscelâneas*, dando conta de aproximadamente 20 000 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 7^o que, como os catálogos das coleções citadas, segue acompanhado de um elucidativo prefácio, elaborado, neste caso, por Aníbal Pinto de Castro. Nesse estudo prefacial, é alvo de especial a-

tenção “um conjunto de folhetos de teatro” reunidos nos volumes DXXVI a DCXCVII, cujos inúmeros subgêneros dramáticos, indicados nas capas, o pesquisador se incumbem de caracterizar sistematicamente, apontando a imprecisão das designações atribuídas aos textos.

Castro verifica, de pronto, no nível da construção dos folhetos, a instauração de um notável imbricamento de diferentes falares, retóricas e gêneros teatrais tornados análogos na aparência e equivalentes na autoridade. Assim, nesse espaço impuro, em que comparecem, segundo o investigador, para além do português, o “teatro castelhano, italiano, francês e até inglês, com as consequentes influências culturais, literárias e sociais” (CASTRO, 1974, p. VII), é levada a efeito uma reorganização de gêneros que produz inquietação, pois desestabiliza, com suas interseções, os critérios de classificação tradicionalmente aceitos e utilizados para distinguir e escalonar os textos, procedimento que dá conta da resistência da literatura de cordel portuguesa à fixidez da norma. Por força de tais aspectos, essa forma de escrita literária permite ser pensada sob o ângulo de uma “interação cultural” que, na trilha do pensamento de Homi Bhabha, “só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada” (BHABHA, 2007, p. 63).

O hibridismo gerado por meio dessa apropriação equivocada dos gêneros, capaz de promover rupturas no enunciado normatizado, além de conturbador, é simultaneamente dinâmico e conservador, já que “reterritorializa” a tradição, ao sustentá-la, mas para logo a “des-territorializar” (para usar a terminologia de Deleuze e Guattari, em *Kafka: Por Uma Literatura Menor* [DELEUZE & GUATTARI, 1977]), cindindo-a com uma nova feição dessacralizadora, que introduz uma resistência ao sistema estável de referências, tradicionalmente aceito como modelo. Esse modo de organizar o discurso marca distância em relação ao instituído, mas sem efetivamente estabelecer com ele oposição. Ao deter-se no exame do caso da Comédia, faz Castro 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. Retoma assuntos até então reservados

à tragédia, naturalmente adulterados e apeados do seu antigo hieratismo aristocrático. Bem sintomático deste alargamento da comédia aos temas da tragédia é o facto de com aquela designação se publicarem versões de originais trágicos. E nem a coexistência de ambas as designações no respectivo frontispício trazia preocupações de qualquer ordem como pode ver-se no n^o 9347 – Comédia nova intitulada Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos: Tragédia de Mr. De Voltaire! (CASTRO, 1974, p. IX).

A criteriosa reflexão desenvolvida por Castro aponta para um dos traços mais marcantes de grande parcela da literatura de cordel portuguesa: a instauração de categorias híbridas, destacadamente no campo teatral; contudo, é necessário não deixar de considerar que essa quebra na identificação com o hegemônico, devido à confusão e ao embaralhamento dos gêneros (a par de outras, em níveis não só linguísticos, como o apagamento ou esgarçamento da instância autoral, a fragilidade do suporte e o modo de circulação dos folhetos – sua venda e leitura nas ruas), permitiu a uma engenhosa operação editorial da classe dominante, planejada para fins, sobretudo, lucrativos, responder satisfatoriamente às expectativas de leitura de um público abrangente de leitores, fazendo apelo à fala e ao gosto “popular”. O reconhecimento dessa questão faculta assinalar que o processo de enunciação da diferença em relação ao instituído, agilizado pelo próprio hegemônico, por meio da hibridização dos gêneros, traz consigo ambivalências e contradições culturais e políticas, o que vale dizer que o cordel português pode ser lido, ao mesmo tempo, como prática simultânea de resistência e de manipulação.

Nesse sentido, diz Barata, referindo-se ao mecanismo de difusão dos textos, trata-se “de uma circulação que, embora facilmente relacionada com os cegos mendicantes, oculta os cérebros de – em nosso entender – uma verdadeira operação planificada” (BARATA, 1992, p. 380). No contexto da crítica, acata-se frequentemente a ideia de que o cordel de Portugal, com seus vários cenários, inscreve-se num quadro de comercialização vinculado a uma indústria editorial hegemônica, cuja ação lucrativa, contando com a participação de letrados (muitas vezes, no anonimato autoral), popularizou e deu feição nacional a modelos em circulação na Europa. Albino Forjaz de Sampaio, já no início do século XX, no prefácio de seu catálogo, chama a atenção para o fato de os folhetos portugueses terem sua produção também vinculada à classe dos advogados, professores,

padres, militares, médicos e funcionários públicos que, segundo ele, teriam contribuído para dar “maior lustre” ao teatro de cordel (SAMPAIO, 1922, p. 11-12).

É importante ressaltar o fato de que a irônica subversão realizada pela literatura de cordel portuguesa – fruto de uma busca deliberada por estratégias de hibridização que, entre outros aspectos, reterritorializa/desterritorializa os gêneros e atua numa margem de indecisão entre o aceite e a transgressão dos discursos dos senhores e mestres (mesmo tendo sido arquitetada, na quase totalidade dos casos, pelo hegemônico) – revela-se, desde logo, ao poder instituído como uma literatura de “malformação”, (como, aliás, é vista toda literatura popular, em geral entendida como aquela que é produzidas pelas classes desfavorecidas – o que, convém reforçar, não se confirma no caso do cordel português), estabelecendo-se, em virtude disso, uma cisão no campo literário. Jesús Martín-Barbero, em *Dos Meios às Mediações*, ao referir-se à literatura de cordel, na Espanha, e à de *colportage*, na França – o que não é diferente em Portugal –, lembra “que não podemos deixar-nos enganar pelo léxico, pois a sintaxe dessa cultura já não é popular, mas é o próprio asco e desprezo das classes altas por ela o que nos assegura que ali não há só imposição e manipulação” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 154). É essencial destacar, assim, que o procedimento editorial, adotado em Portugal, repete, à sua maneira, a ideia de um fazer literário, testada na França e na Espanha. Essas três formas de escrita do cordel – a francesa, a espanhola e a portuguesa – coincidem no fato de se localizarem num circuito de comunicação engendrado pelo hegemônico; mas, sem adesão plena às regras tradicionalmente validadas por ele, forjam procedimentos de escape (de resistência) no seu próprio interior. Já a literatura de cordel brasileira orienta-se num sentido diverso, apesar da linha comum que a conecta ao cordel de Portugal, pois não fica submetida a uma ação editorial vinda de cima. Esta se vê transformada, no contexto colonial brasileiro, com a passagem de uma forma de edição industrial agilizada pelas camadas altas para um tipo de edição que, redefinida pelas classes subalternas, ganha uma feição artesanal. O caráter descolonizador dessa mudança, alinhado a novas possibilidades discursivas, abre espaço para a revisão da cisão cultural engendrada pela situação de dominação portuguesa, visto poder ser lido como uma alerta contra o reducionismo do pen-

samento colonialista de conceber a cultura no singular. 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 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).

Por isso, em perspectiva distinta, o modo de produção e circulação do cordel do Brasil, no geral (e principalmente no Nordeste), não está organizado “a partir de cima”, como acontece com as literaturas congêneres da França, da Espanha e de Portugal, e, portanto, deixa maior margem à criatividade “popular” (a das camadas sociais desfavorecidas), ganhando, em função disso, uma feição híbrida peculiarmente emancipatória, pelos laços operados com a incorporação de valores de sistemas culturais (dos índios, dos negros e dos emigrantes portugueses pobres²) menosprezados pela lógica colonial, caracterizada pela segregação étnico-cultural. Chama atenção para essa questão, Antônio Cândido, em *Formação da Literatura Brasileira*, ao referir-se às academias literárias brasileiras que, no dizer do historiador, constituíam “um esforço da imposição da cultura erudita, de tipo europeu, em detrimento das manifestações de cunho popular, que assumiam relevo ameaçador em certos casos” (CÂNDIDO, 1959, p. 71). Observe-se, nesse sentido, a passagem a seguir, extraída do *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição*, em que Roberto Schwarz confirma que, durante o período colonial, manifestou-se a internalização de um olhar eurocêntrico, que privilegiou certos valores culturais em detrimento de outros por razões étnico-hegemônicas: “Digamos, esquematizando ao extremo, que na situação colonial o letrado é solidário da metrópole, da tradição do Ocidente e também de seus confrades, mas não da população local” (SCHWARZ, 1987, p. 104).

A apreensão do cordel do Brasil como produto híbrido, no qual o legado do Ocidente, tomado de empréstimo, convive conflitivamente com raízes de várias vertentes culturais maginalizadas, que se solidarizam, conduz ao reconhecimento da contribuição das cultu-

ras populares, assim funcionando como importante elemento de resistência ao hegemônico, isto é, ao central, à metrópole.

Desenhando contornos de resistência que a comunicam ao “popular”, ressaltadas as particularidades de cada escritura, logo se constata que também a literatura de cordel portuguesa é minimizada no interior do sistema literário instituído, sendo, na maior parte das vezes, olhada com restrição. Mesmo Castro, no seu prefácio do Tomo 7^o das *Miscelâneas*, embora reconhecesse o valor da arte de cordel, não se privou de fazer a seguinte observação: “Através destas obras (e mau grado a banalidade de muitas), abre-se vasto campo de pesquisa acerca da importância do cômico no espírito do século XVIII” (CASTRO, 1974, p. XXXI).

Segundo Barata, em *História do Teatro Português*, “Entre nós a procura de uma definição para o que vulgarmente chamamos *literatura de cordel* tem presente, regra geral, a materialidade e/ou o pouco valor literário atribuído a esta produção”. O autor ilustra a sua colocação com dois expressivos exemplos, respectivamente, extraídos de Sousa Bastos e Albino Forjaz de Sampaio. Ei-los a seguir:

São peças de cordel as populares de pouco valor. Têm esta denominação porque noutra tempo, se usava imprimi-las em fólio e expô-las depois à venda penduradas em cordéis (BASTOS *apud* BARATA, 1991, p. 250).

Teatro de Cordel não é um gênero de teatro, é uma designação bibliográfica. E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o expoem à venda “pendente dum barbante pregado nas paredes ou nas portas [...] Teatro de Cordel e teatro popular o mesmo é” (SAMPAIO *apud* BARATA, 1991, p. 250).

Após serem feitas ressalvas às abordagens trazidas pelos exemplos, o autor diz que o modo de difusão dessa literatura (“tocando leitores que pelo seu nível de cultura se situam à *margem*, quando não próximos dos limites da incultura” [BARATA, 1991, p. 251]), associado à criativa prática de reelaboração dos componentes próprios da “cultura popular”, solicita a sua inserção num contexto disciplinar mais amplo para um alcance produtivo dos questionamentos que suscita. Adiante, na mesma obra, destaca quatro pontos que podem atestar a importância dessa escrita literária, numa dupla perspectiva: a “literária” e a da “história das mentalidades”. A proposta, formada por uma visão de natureza teatral, é formulada nos seguintes termos:

Só analisando e considerando de forma sistemática o complexo *corpus* de que dispomos poderemos confirmar, num arco cronológico que se desenha do século XVI até o final do século XVIII, como:

- a) se desenvolveram entre nós as influências do teatro espanhol, italiano e francês;
- b) se processou (e a partir de quando), o triunfo do espetáculo operísticos bem expresso nas múltiplas traduções de Metastasio, Goldoni, Apóstolo Zeno;
- c) a par dos vectores “cultos”, floresceu o *auto* tradicional, de inspiração vicentina ou o *entremez* popular que, no essencial, dava continuidade a situações típicas da *farsa*;
- d) as muitas obras “traduzidas” ou “acomodadas ao gosto português” se encontram bem distantes do original escolhido, remetendo para cenários e situações tipicamente portuguesas, assim se tendo produzido vasto (e também pouco meritório) repertório que alimentou os palcos portugueses (BARATA, 1991, p. 251).

Aqui também, é difícil não reparar que o comentário entre parênteses acrescenta aos atributos valorizados da literatura de cordel de Portugal um sinal de menos.

O contexto restritivo e/ou de pouco apreço em que se insere a literatura de cordel portuguesa vincula-se ao modo conflitual de sua realização, o qual implica um estado de tensão permanente entre o hegemônico (representado pelas instâncias editoriais e pelos agentes letrados, pertencentes à classe dominante, envolvidos na produção dos folhetos, mesmo que anonimamente) e o contra-hegemônico (entre outros aspectos), patenteado por um discurso que busca identificar-se com o “popular”, cuja “subalternidade” é forjada, muitas vezes, por meio de um híbrido transgressor. Podemos perguntar: qual a razão? No século XVIII, para cultivar o nacionalismo e fazer apelo à raiz? Em face dessa ambiguidade constitutiva, o tratamento dado à literatura de cordel portuguesa suscita uma série de contestações e contradições no enfoque de sua articulação com o “popular”, como se verá a seguir.

Embora muitos autores refutem a sinonímia dos termos “literatura de cordel portuguesa” e “literatura popular,” pelo fato principal de os folhetos portugueses, reconhecidamente, terem seu processo de produção gerido pela classe dominante, a expressão “literatura popular”, com ou sem aspas, continua sendo utilizada para fazer re-

ferência à literatura de cordel portuguesa, até mesmo, em alguns casos, pelos próprios investigadores que questionam essa relação sinônímica. Independentemente das contestações feitas à aproximação direta entre a produção de cordel lusitana e a “literatura popular”, há o reconhecimento comum de ter-se na literatura de cordel portuguesa uma prática identificada com o “popular” devido a fatores relacionados à sua linguagem, à sua produção e/ou ainda ao seu modo de circulação no mercado. Segundo Carlos Nogueira, em *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, há nessa produção a ocorrência de múltiplos aspectos que apelam a tal associação. Os elementos considerados “populares” são assim indicados pelo pesquisador:

[...] a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambiguidade do termo, “populares”); a brevidade dos textos; a linguagem objetiva, concreta, clara; a economia dos recursos que concorrem, em muito da literatura dita culta, para a densidade ou opacidade semântica e técnico-estilística do texto literário, recorrendo a códigos que facilitam adesão aos produtos desta cultura impressa; a simplicidade das estruturas e dos enredos; a precipitação da intriga, que dispensa desvios significativos; os protagonistas heróicos; os finais fechados com soluções tipificadas, tendentes para o “final feliz” ou moralizador; as concepções dualistas do bem e do mal; as emoções inequívocas, contrastantes; as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade crítica, cômica ou irônica; a propensão para o sentimentalismo; o tom coloquial e o comprometimento com a oralidade etc. (NOGUEIRA, 2004, p. 14-15).

Como se pode constatar, a premissa que norteia a citação está profundamente calcada em valores monoculturais, produzindo efeitos de descrédito pelo que é tido como “popular”, com o emprego das palavras e expressões: “objetiva, concreta, clara”, “a simplicidade”, “as ideias preconcebidas; o gosto pelo idealismo; a superficialidade da crítica” – apenas para citar as principais. O que a caracterização do “popular” assim enunciada deixa entrever é a noção dominante de literatura como algo universal – as grandes obras da tradição ocidental tomadas exemplarmente como referencial canônico – perante o qual as produções da “literatura popular” constituem um conjunto secundário e desprestigiado. E, no entanto, como se sabe, as práticas apontadas, no âmbito do discurso literário oficial, também podem ser localizadas – o que fica invisibilizado.

De maneira bem semelhante ao que se dá na abordagem do cordel do Brasil, aloja-se no trato da literatura de cordel lusa uma

concepção dicotômica hierárquica que, balizada pelo mito da existência de um cânone de critérios pretensamente universais, situa-se no eixo de uma perspectiva crítica depreciativa, sintonizada com o padrão monocultural do “rigor do saber” (SANTOS, 2004, p. 247), cuja ação excludente cerceia o reconhecimento pleno do valor cultural de qualquer outra forma de realização do literário, mesmo quando essa outra manifestação literária é alçada à condição de objeto de estudo e declarada digna de atenção e interesse.

Márcia Abreu, na obra *Histórias de cordéis e folhetos*, diz julgar correta a dissociação entre o “cordel” e o “popular”, já que, do ponto de vista da produção e do público, a literatura portuguesa não se inclui exclusivamente nas camadas populares (ABREU, 1999, p. 23). A seguir, em outro ponto da mesma obra, acrescenta: “O que uniformiza essa produção e que a torna, num certo sentido, popular não é o texto, os autores ou o público e sim a materialidade – sua aparência e seu preço” (ABREU, 1999, p. 48). Neste caso, a noção de “popular” se fixa exclusivamente no meio de divulgação, no suporte.

Já Barata, tecendo reflexões sobre o que considera ser “aspecto fulcral na avaliação crítica dessa literatura”, no caso, “a discussão da difusa noção de povo e popular”, alerta: “Convirá, no entanto, ter bem presente que o grau de intersecção entre o domínio especificamente popular e a 'difusão popular' da literatura de cordel está longe de ser claro” (BARATA, 2006, p. 17).

Assim, além da diversidade de posições, da qual se deu uma mostra, há ainda, como Barata aponta, o fato de o próprio termo “popular” se revelar ambíguo, tornando difícil, sob o peso de tantas e controversas propostas, a sua conceituação, bem como a delimitação de seu domínio. Michel de Certeau, muito justamente, aprofundando o questionamento sobre o popular, chama a atenção para o fato de que:

A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular, quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites, poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista (CERTEAU, 1995, p. 70-71).

Saraiva, por sua vez, ao deter-se no exame do quadro polêmico que envolve a literatura de cordel portuguesa, buscando uma saída para o impasse, defende a ideia de que, pelo menos por ora, conviria

usar, no lugar de “popular”, a designação “marginal/izada”, condizente com o enfoque preconceituoso a que essa literatura é, em geral, submetida. Nos seus próprios termos: “enquanto não avançarem os estudos sobre ela, será preferível incluí-la entre uma vasta literatura que se pode adjectivar não como popular, mas como literatura ignorada, esquecida, censurada” (SARAIVA, 1975, p. 118).

Ainda na trilha das contradições, é interessante refletir sobre como o significado do resgate das coleções e da edição dos catálogos de literatura de cordel portuguesa configura, igualmente, situações ambíguas, que colocam em pauta esquemas e valores monoculturais vigentes.

Foi o receio da perda que fez, já por volta de 1922, que se produzisse, contra o “efetivo” desaparecimento de folhetos de literatura de cordel, um conjunto de ações, visando salvaguardar coleções existentes. O empenho de Albino Forjaz de Sampaio na elaboração do primeiro catálogo de literatura de cordel é um marco nesse sentido. No prefácio, o colecionador deixa claro o seu intento de recolher, fixar e preservar o seu acervo, quando comenta: “[...] neste gênero de bibliografia, há já espécies extintas! Diz o Sr. José Leite de Vasconcelos que as obras de literatura de cordel vão rareando nos alfarrabistas e vêm recolher o que ainda existe” (SAMPAIO, 1922, p. 11).

Tendo sido reconhecida por intelectuais como produto cultural, integrante das tradições nacionais, essa literatura – dada como agonizante no final do século XIX (perspectiva que fica a solicitar estudos³) – após a recolha das espécies, pertencentes a colecionadores, e subsequente catalogação das coleções, passa às prateleiras das grandes bibliotecas, onde, recontextualizada, é devolvida à esfera pública na condição de patrimônio. É importante lembrar o que diz Michel de Certeau, em *A escrita da história*, sobre o procedimento que transforma objetos em documentos: “Este gesto consiste em “i-solar” um corpo, como se faz, em física, e em “desfigurar” as coisas para construí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção” (CERTEAU, 1982, p. 81). É assim que, por exemplo, vamos encontrar os exemplares catalogados da coleção das *Miscelâneas* em estantes da monumental Biblioteca Joanina, da Universidade de Coimbra, compondo o que se chama, no prefácio (sem numeração de página) do Tomo 1^o, uma

“Reserva”, antes só consultável no local e, agora, na sala de manuscritos da Biblioteca Geral, em presença da bibliotecária, após feita solicitação antecipada dos volumes. Já a *Coleção Jorge de Faria* está reunida, como anuncia Barata, no prefácio, “na vastidão de uma 'biblioteca' que é o testemunho indesmentível do seu (de Jorge de Faria) permanente interesse pela arte teatral e pelo exercício da crítica teatral” (BARATA, 2006, p. 5).

Sem perder de vista o grande mérito dos trabalhos dessa natureza, não se pode deixar de reconhecer que, ao se catalogarem as obras, sem uma ação paralela que atente para a valorização de seus atributos literários na academia (o que não deixa de se refletir nas escolas), bem como para seu percurso histórico e sua presença nos compêndios, como que se poda o que ainda é expressão de vida, pois o sentido da relação dinâmica entre o passado e o presente é abolido, em face da atenção concentrada no que se julga desaparecido, morto. Ademais, a operação de resgate reduzida a simples expediente bibliográfico não contempla a ideia de cultura reinventada na cotidianidade da vida, fazendo com que a validade e o prestígio dessa produção venham da morte que a alça à condição de raridade, de restos prenunciadores de um fim. Parece válido aplicar-se aqui as palavras que Michel de Certeau, em “A beleza do morto”, dedicou à literatura de *colportage*:

Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possível pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem “em via de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranquilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido (CERTEAU, 1995, p. 56).

Essa visão de “objeto abolido e nostálgico” é a que Forjaz de Sampaio já expressa no prefácio do primeiro catálogo de literatura de cordel portuguesa, quando diz: “Folhetos amarelecidos e nodoentos, quantas esperanças, quantos sonhos, quantas angústias não trouxeram presos a si. Teatro que passou, está morta, delida em pó a geração que convosco riu, amou sofreu” (SAMPAIO, 1922, p. 11). Nesse contexto, a fala do prefaciador (e colecionador) sugere uma espécie de rito de sepultamento para que se celebre o morto como tradição nacional. O gesto consiste em não falar dele a não ser para solenemente enterrá-lo. A possibilidade de articular esse conjunto de folhetos com o que surge, com o novo, na busca de evidenciar as dinâmi-

cas interculturais e literárias, como que desaparece e a biblioteca passa a ser o lugar onde “descansam” os “resíduos”, um sepulcro para acolher o que sobrou de uma tradição extinta. Em outras palavras: transformando-se o popular em raridade, inventa-se com isso uma tradição; no entanto, as coleções entronizadas não constituem um limite, nem a tradição encontrou seu fim. Embutido nesse empreendimento, há um modo ilustrado de pensar a cultura popular, que Marielena Chaui assim define: “A perspectiva Ilustrada [...], por seu turno, vê a Cultura Popular como resíduo morto, como museu e arquivo, como o “tradicional” que será desfeito pela modernidade, sem interferir no próprio processo de “modernização” (CHAUÍ, 1986, p. 24).

O resultado da valorização do se julga extinto é, por outro lado, ambíguo de outra maneira, pois se se considerar que a literatura de cordel é frequentemente pensada como sinônimo de “literatura popular”, como atestam inúmeros estudos (mas não sem contestações), estaria ocorrendo, no caso, o que se pode chamar de efeito de enobrecimento, agilizado por um grupo de prestígio cultural. No entanto, segundo Antonio Augusto Arantes, “a partir dos lugares de onde se fala com autoridade na sociedade capitalista, o que é ‘popular’ é necessariamente associado a ‘fazer’ desprovido de ‘saber’” (ARANTES, 1998, p. 14). Nesse sentido, a literatura de cordel, vista como pertencendo à esfera do “popular”, continua a ser considerada (apesar de nobremente emoldurada “após a morte”) “a outra literatura” que, por contraste com a chamada “literatura culta”, consagrada pelo saber dominante, é, no dizer de Arnaldo Saraiva, apreendida como “pobre” (SARAIVA, 1975, p. 103), ou ainda, como

indigna de figurar ao lado ou no meio da superliteratura; desprovida de beleza, de harmonia, de eloquência; cheia de vícios e de erros contra a clareza, a concisão (e se calhar também contra a simplicidade), contra a pureza e riqueza da linguagem, contra a retórica e a estilística; vazia de ideias profundas, e altas, e sublimadas; abundante em ideias corriqueiras, coxas, baixas, grosseiras (SARAIVA, 1975, p. 113).

Dessa maneira, há que se notar que, embora lhe seja reservado um lugar nobre em bibliotecas de grande porte, ela continua a não ter efetivamente espaço na academia, na escola e nos livros de literatura. Quanto a este último aspecto, exemplos significativos de do que Boaventura de Sousa Santos chama “modos de produção de não existência” são fornecidos por Saraiva:

Uma *História da Literatura Portuguesa* que em vários passos se quer marxista – trata-se, claro está, da de Antônio José Saraiva e Oscar Lopes – [...] arruma em três 3 linhas (3^a ed., p. 585) a “literatura de cordel” [...] O segundo exemplo, que também parecerá conclusivo é o *Dicionário da Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho (2^a ed. 1969). Em vão tentaremos encontrar nele um artigo autônomo sobre “cordel” ou “literatura de cordel” (SARAIVA, 1975, p. 111).

Tem-se aí configurada uma ausência que evidencia um cerceamento ideológico, cuja ação dá como não existindo de fato a literatura de cordel portuguesa, mesmo que, como bem se acentuou, em dado momento (quando a julgaram desaparecida), ela tenha passado a ocupar lugar de relevo nas estantes de espaços públicos de leitura.

Para mais, e tendo-se agora mais especificamente em conta a realidade brasileira, de modo semelhante, verifica-se a quase ausência da literatura de cordel nas universidades, nas escolas e nos compêndios de literatura. E, ainda que ela tenha, ao logo do tempo, conseguido ganhar certo reconhecimento, com a catalogação de coleções, a fundação de bibliotecas de cordel, a elaboração de antologias e estudos, entre outras ações, a natureza de sua linguagem, vinculada à oralidade e, não raro, às variedades não padrão da língua, além de outros fatores que a ligam à esfera do “popular”, lhe confere um lugar ambíguo de subalternidade em relação à literatura consagrada.

Um exemplo em que o preconceito relativo à linguagem do cordel brasileiro ganha espaço é no estudo introdutório do livro *Patativa do Assaré, Uma Voz do Nordeste*, editado pela Hedra. Ali, Sylvie Debs, da Université Robert Schuman, transcreve, sem ressalvas, o seguinte comentário de José Arraes de Alencar, que consta na primeira compilação dos versos de Patativa do Assaré, publicada com um “Elucidário”:

[...] a linguagem cabocla – o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, de mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos com frequência, se transfiguram completamente, sendo imprescindível um elucidário para o leitor não acostumado a essas formas bárbaras e, ao mesmo tempo, refeitas de típico e singular sabor (ALENCAR *apud* DEBS, 2004, p. 22).

A passagem mostra bem que, mesmo quando se pretende enaltecer o cordel como forma não canônica de expressão literária, a caracterização de sua linguagem, restrita ao código linguístico, pode, caindo na armadilha do preconceito, revelar-se bastante limitada.

Também na linha de uma conduta preconceituosa, um exemplo significativo de como a literatura de cordel do Brasil envolve aspectos próprios desse efeito de descrédito é a “atitude corretiva”, muito frequente, ainda mais no passado, de “reescrever” o folheto por acasão de sua reedição ou, principalmente, de sua publicação em livro. Esse procedimento, no entanto, não é novo e não se restringe ao Brasil e à literatura de cordel, estendendo-se ao âmbito das manifestações populares em geral. Maria Guerra Husseini, em *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*, assinala que Almeida Garret, em seu *Romanceiro* (1947), não foi fiel aos textos populares, adulterando-os com correções infundadas (HUSSEINI, 1976, p. 128). Há aí uma nítida demonstração da crença na existência de uma “unidade linguística” (BAGNO, 2003, p. 15), o que impede a aceitação de que o uso das variedades não padrão da língua, nessas produções, não significa, de forma alguma, que não possam ser incluídas no circuito cultural ou que tenham sua qualidade literária afetada devido à sua linguagem, considerada pelo saber dominante como “errada” e “inferior”.

Nasce daí a ambiguidade fundamental no trato dessa produção e, nesse caso, tanto no Brasil como em Portugal: de um lado, somente a “alta cultura” pode assegurar um lugar de prestígio e um estatuto de nobreza a essas obras, colocando-as junto de obras da literatura institucionalizada, nas grandes bibliotecas públicas e fundações (no Brasil, destaca-se a Fundação Casa de Rui Barbosa), visto que detém o monopólio do saber e do poder, pelos quais se fortalece e pode criar objetos de conhecimento dotados de poder (FOUCAULT, 1979). Por outro lado, em face da vigência desses próprios princípios, cuja lógica deriva da “monocultura do saber e do rigor saber” que, segundo Sousa Santos, “é o modo de produção de não existência mais poderoso”, transformando a “alta cultura” em critério único de verdade e qualidade estética, em cânone exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística (SANTOS, 2002b, p. 247), nos dois países – sem que a oscilação entre aproveitamento e menosprezo se desfça – a literatura de cordel continua sendo submetida a apreciações redutoras baseadas em critérios de valor alheios à sua escritura, o que gera formas de não existência com efeitos de ocultação e descrédito. Trata-se de uma hipervisibilidade que se baseia no descrédito; e de uma invisibilidade baseada no preconceito.

Em qualquer dos casos, é sempre um processo discriminatório de responsabilidade das instituições regulatórias da cultura e do ensino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2003.

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

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

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CANDIDO, António. *Formação da literatura brasileira*. vol. I – (1975-1983). São Paulo: Martins, 1959.

CAPINHA, Graça. Tecendo e distorcendo o colonialismo da linguagem: um pequeno e quotidiano exercício de poética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n^o. 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.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, 7 t., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAUI, Marilena. *O conformismo e a resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DEBS, Sylvie (Org.). *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HUSSEINI, Maria Marta Guerra. *Literatura de cordel enquanto meio de comunicação no Nordeste brasileiro*. São Paulo: C.Q. Ltda, 1976.

LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Do folclore ao popular. In: _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Teatro de cordel. Catálogo da coleção do autor*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922 (1920 é a data assinalada no frontispício).

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada* – novos ensaios. Porto: Árvore, 1975.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 91-110.

SANTOS, Boaventura Sousa (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 interidentidade. In: _____. *Entre o ser e o estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: 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.