

LITERATURA DE CORDEL DO BRASIL E DE PORTUGAL:
ELEMENTOS ARTICULADORES
DE CUMPLICIDADES E CONFLITOS¹

Maria Isaura Rodrigues Pinto (UERJ)
m.isaura@ig.com.br

Vários críticos têm 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, visto que essa produção literária, embora seja apreciada por diferentes camadas sociais, não recebeu ainda o justo reconhecimento, ocupando, devido à sua natureza específica, tradicionalmente contraposta à da literatura oficial, um lugar secundário no âmbito da cultura nacional institucionalizada.

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, com grande frequência, as palavras *matriz*, *origem*, *raiz*, *herança*, *fonte* e outras similares, que, corroborando postulados de 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 contribuições indubitáveis. Dessa forma, uma das questões que se apresenta, de imediato, ao pesquisador é a constante indicação de que a “origem” da literatura de cordel brasileira estaria em terras lusitanas, como mostram as citações:

A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veionos com o romanceliro peninsular, e possivelmente começam esses 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).

¹ Esta pesquisa decorreu no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 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.

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a origem da nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal (PROENÇA, 1977, p. 30).

Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o Nordeste brasileiro (LONDRES, 1983, p. 29).

Em face desse quadro, cumpre acentuar que a aludida atuação da crítica – vinculada a concepções de continuidade que têm como referência a produção do colonizador – representaria, em suma, uma forma de adesão ao que Boaventura de Sousa Santos chama de “monocultura do tempo linear” (2004, p. 787), um modo de pensar a cultura, no qual impera a noção de que o curso da história tem um sentido e de que os países ditos “desenvolvidos”, por possuírem a primazia cultural (devido à detenção de um saber tido como legítimo, acumulado no passado), tomam a direção desse curso, estão na frente, o que implica colocar a cultura do colonizado numa condição de defasagem e subalternidade. A lógica que rege esse princípio favorece a supremacia cultural por não considerar – como dá a ver Homi Bhabha – que o conhecimento se (re)faz permanentemente nas relações agonísticas (nos termos de uma negociação, ao invés de uma negação) entre instâncias discursivas contraditórias e opacionais. O resultado híbrido daí decorrente abre espaços de interação contrastiva que deslocam as bases das polaridades negativas formadoras da racionalidade ocidental (2007, p. 51). Nessa clave, como lembra Bhabha:

O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que os outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento (2007, p. 165).

A crítica, ao passar por cima desse fato, torna presente uma percepção monocultural, que reedita “efeitos de não existência” ou “ausência”, nos termos de Sousa Santos (2004, p. 787). Segundo o pesquisador: “Há cinco formas de ausência que criam esta razão metonímica, preguiçosa e indolente: o ignorante, o residual, o inferior, o local ou particular e o improdutivo” (2004, p. 789). De forma resumida, elas podem ser, assim, caracterizadas. A primeira, a “monocultura do saber e o rigor do saber”, é aquela que só reconhece o saber instituído como válido; os demais saberes, situados fora dos padrões das ciências ocidentais, são desqualificados, como é o caso dos que não pertencem à ordem letrada, cujo prestígio, exercido pela poder da escrita, gerou a marginalização das culturas ágrafas ou com vigência na oralidade. A segunda forma é a “mono-

cultura do tempo linear”, já apresentada. A terceira, a “monocultura da naturalização das diferenças”, obscurece as condições das desigualdades e toma as hierarquias como fato natural. A quarta seria a “monocultura da escala dominante”. Aqui a hegemonia do global e do universal leva ao não reconhecimento das particularidades locais de classe e etnia, negando-lhes a legitimidade. A quinta, e última, é a “monocultura do produtivismo capitalista”. Neste caso, só o que é considerado produtivo, dentro da lógica ocidental, não é visto como estéril e inútil. Sousa Santos propõe a reversão desse modo de pensar – que, segundo ele, gera o “desperdício” de práticas culturais –, por meio da substituição das “monoculturas” pelas “ecologias” (ações reconstrutivas), para tornar as experiências ausentes em experiências presentes (2004, p. 787-793).

Entre as pressupostos teóricos que atendem a esta pesquisa, destacam-se os de Sousa Santos pela sua pertinência, já que interessa aqui, entre outros aspectos afins a serem adiante explicitados, questionar a perspectiva monocultural definidora dos enfoques comparativos entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal e, com isso, tomando um caminho reverso, olhar para as invisibilidades, para os lugares de ausência, que protagonizam o apego a normas legitimadoras de regimes do discurso dominante.

Alinhada a uma ideologia de permanência, a crítica concebe, em geral, a relação entre as produções de cordel do Brasil e de Portugal dentro de uma espécie de ótica mítica de cordialidade (na tradição de Gilberto Freyre), o que lhe empresta uma coerência superficial, encobridora de confrontos. Para tanto, voltada para a afirmação de valores essencialistas, celebra as aproximações entre as duas produções e naturaliza/neutraliza as diferenças e os inevitáveis conflitos étnico-históricos, gerando efeitos de silenciamento de fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas – sobretudo as das comunidades indígenas, africanas e de colonos/emigrantes pobres, historicamente desprestigiadas –, com os quais o cordel do Brasil também interage. Constata-se a presença de uma perspectiva crítica que, sendo a expressão do conjunto das formas de ausências enumeradas, principalmente a da “monocultura da naturalização das diferenças”, busca dar contornos indisfarçáveis de homogeneidade ao que é diverso, híbrido, furtando-se a um confronto com as múltiplas raízes culturais. Assim, vista a partir da racionalidade ilustrada, essa produção não é analisada dentro do contexto das relações econômicas e de poder da sociedade colonial.

A apropriação feita pelo cordel do Brasil de elementos de várias culturas pode ser lida, em conformidade, por exemplo, com os postulados de Alfredo Bosi, como uma marca de mestiçagem construída nas malhas de uma variedade de trocas culturais, que ganha uma configuração de viés igualitário, somente quando diz respeito a classes desfavorecidas, como as dos índios, escravos e colonos/emigrantes pobres. De maneira abreviada, é possível dizer que a proposta teórica de Bosi põe em destaque, no caso mencionado (o de culturas não hegemônicas), a mescla recíproca dos discursos, apontando, ao mesmo tempo, para a transformação rizomática operada devido a peculiaridades sócio-históricas e particularidades nacionais (2006, p. 46-48). Isso leva a considerar que ganha peso, nos modos de investimento que definem a literatura de cordel do Brasil, o papel da alteridade e da proliferação e não o da continuidade ou semelhança revestida de cordialidade.

Adotando uma visão fundamentalista, os estudos sobre a literatura de cordel do Brasil, além do suporte e da veiculação (tipo de papel usado na impressão e venda), focam, basicamente, o assunto e o material temático como elementos de proximidade com o cordel português e obscurecem fatores de autodiferenciação pautados por processos de apropriação de elementos de culturas não hegemônicas, os quais fazem surgir formas novas – emancipatórias – cuja vigência abre um espaço de negociação da autoridade cultural. Não se levam em conta, portanto, os expedientes que agenciam o que o teórico norte-americano Charles Bernstein caracteriza como prática “implosiva”¹, no sentido de viragem, interrupção e desvio (BERNSTEIN, 1997, p. 144).

Nota-se, assim, nas pesquisas, a falta de enfoques dirigidos à análise dos procedimentos implosivos, que fazem estalar a norma do seu interior e, desse modo, abrem brechas para que vozes historicamente esquecidas possam ser ouvidas. De modo geral, sumariamente (entre)vistos, os traços expressivos da literatura de cordel do Brasil não são pensados na variedade das suas referências culturais, enquanto fator identitário, diferencial e transgressor. O que se exalta, com a ocultação das táticas implosivas, transformadoras do hegemônico, são os valores da etnia do colonizador europeu, sedimentados na ideia da existência de uma raiz altissonante, que silencia as demais, isso faz supor que só a partir desse poder central é possível identificar o grau de autenticidade do cordel do Brasil. Assim, o que se considera a maneira criativa/emancipatória en-

¹ Aqui “implosão” significa trabalho sobre a forma – e logo, o conteúdo – da linguagem.

contrada por esse tipo de escrita literária para falar do que lhe é caro e os sentidos sócio-políticos, que afloram das formas de articulação colaborativas utilizadas no enlace luso-afro-tupi, constituem um campo de pesquisa riquíssimo ainda quase que totalmente inexplorado.

Ocorre que a prática discursiva do cordel do Brasil enseja novos caminhos de sondagem que dão lugar a outra visão não excludente e plural. Trata-se de procurar saber como se projetam nos textos as mudanças – que nascidas de procedimentos contra-hegemônicos, logo, desestabilizadores do que é tido como matriz – revelam uma criatividade subversiva, contrária ao purismo e à tradição poética normatizadora. E se se reconhece que a tarefa é mesmo vasta, pensa-se poder indicar aqui alguns de seus aspectos. Antes, porém, importa salientar que o procedimento crítico de identificação do cordel do Brasil como filiado ao cordel de Portugal é uma alternativa de enfoque situada a par de outra de menor alcance que nega essa descendência.

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 a essa perspectiva, exhibe uma pesquisa bastante detida, na qual declara que as semelhanças entre as duas produções de cordel são mínimas e as diferenças inúmeras: “Nenhuma semelhança formal, condições de produção radicalmente distintas, apenas três casos de adaptação de uma mesma história nos anos iniciais de publicação no Nordeste” (1999, p. 11-12). *Grosso modo*, o que fica patente é que, ostentando caráter genuinamente nacional, o cordel do Brasil ter-se-ia originado de cantorias nordestinas (contenda verbal ou desafio, na forma de poesia improvisada, da qual participam, pelo menos, dois poetas). Movido pelo desejo de afirmação da diferença, esse modo de percepção da crítica, erguendo muros, acolhe a noção de isolamento e, com ela, a suspensão do sentido histórico e social do cordel do Brasil, pois vê as culturas existindo, lado a lado, num espaço neutro, livre das impurezas dos contatos e das relações agonísticas entre etnias e classes, marcadas por experiências de dominação e cumplicidade. Também aqui se configura uma busca infrutífera por um começo, só que, neste caso, contrapõe-se ao mito originário do poder hegemônico o igualmente ilusório mito de uma origem nacional pura.

As posturas assumidas em relação ao aparecimento do cordel no Brasil tomam, portanto, duas diferentes vias que, no entanto, se congregam em torno de uma questão medular: as ideias de origem e influência – seja para afirmá-las ou para negá-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 o cordel do Brasil conseguiria ser explicado.

No âmbito de tais concepções diametralmente opostas, impõe-se, de modo inevitável, o fator autenticidade, diretamente relacionado à problemática da identidade nacional e da imagem do Mesmo e do Outro. Por certo, não se está aqui em condição de refletir sobre todos os problemas aí implicados, mas, com base no exposto, esta pesquisa entende, na trilha do que diz Sousa Santos, que “nenhuma cultura é autocontida”, “nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta” e (cada cultura) “Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nelas” (1993, p. 27). Busca-se, sob esse ângulo, substituir a ideia de “raiz”, que comunga com as imagens de fonte, prolongamento e permanência, pela de “rizoma” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 221) com suas raízes múltiplas a remeter, de forma mais imediata, aos choques e às mestiçagens culturais, bem como à possibilidade de as culturas marginalizadas darem respostas emancipatórias a modelos hegemônicos. Em conformidade com esse pensamento, consideram-se também bastante oportunas as colocações de Michel Foucault, quando diz: “É preciso se libertar de todo jogo de noções que estão ligadas ao postulado de continuidade [...] como a noção de influência, que dá suporte – antes mágico que substancial – aos fatos de transmissão e comunicação” (1972, p. 31-32).

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, o “entrelugar” (“o fio corante da tradução e da negociação”, como sublinha Bhabha (2007, p. 69), ou, com outras palavras, a “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” (1993, p. 33-34).

Aí, nesse espaço clandestino, nessa “terra de ninguém” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 33), nesse espaço simbólico, onde as culturas perifé-

ricas podem se dizer, o Outro, destituído da noção de origem, ganha estatuto de presença suscetível de “apropriação seletiva e transformadora” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 12). O elemento híbrido próprio dessa “re-interpretação fundadora” (SOUSA SANTOS, 1993, p. 12) dá destaque, na literatura de cordel brasileira, a vozes silenciadas. Assim, além dos elementos da cultura lusitana hegemônica, passam a marcar presença fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas, sobretudo, a cultura desprestigiada dos colonos/emigrantes pobres e dos povos indígenas e africanos.

O conceito de “fronteira” também está presente em Alfredo Bosi. Reportando-se à interação de estruturas intertextuais e extratextuais, em discursos colonialistas e pós-colonialistas, o pesquisador, ao examinar o “cruzamento de culturas que a colonização instaura” no Brasil (2006, p. 52), põe em destaque o caráter de resistência das “expressões de fronteira que se produzem pelo contato da vida popular com os códigos letrados que para cá [refere-se ao Brasil] foram trazidos ao longo do processo colonizador” (2006, p. 46). Segundo o pesquisador, as “criações de fronteira” – que, como o cordel, nada mais são que formas populares de arte e cultura – vinculam-se a uma tradição oral gestada em meio a um povo pobre e dominado. Considera ainda que a “cultura popular” acaba por engendrar fenômenos de resistência e, evocando o pensamento de Oswaldo Elias Xidieh, afirma:

... onde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável (Simone Weil diria enraizada) haverá sempre um cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com um mínimo de espontaneidade, de coerência e sentimento, se não consciência de sua identidade. Essa cultura, basicamente oral, absorve, a seu modo e nos seus limites, noções e valores de outras faixas da sociedade [...] mas, assim fazendo, não se destrói definitivamente, como temem os saudosistas e almejam os modernizadores: apenas deixa que algumas coisas e alguns símbolos mudem de aparência (XIDIEH *apud* BOSI, 2006, p. 51).

Graça Capinha, no artigo “Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil”, diz ter confirmado a validade dessa colocação em sua pesquisa sobre a poesia da comunidade portuguesa emigrante, nos EUA e no Brasil, “provando, precisamente, que essa resistência e esse contrassaber continuam a manifestar-se perante a hegemonia” (1997, p. 114).

Feitas essas considerações, cumpre, então, se bem que de uma forma um tanto geral como requer este curto artigo, proceder a um exame de práticas contra-hegemônicas ou implosivas do cordel do Brasil, que

fazem da resistência (intencional ou não) um modo de assumir ativa e criativamente o conflito. Teorizando sobre a questão da resistência, diz Homi Bhabha:

... resistência não é necessariamente um ato oposicional de intenção política, nem é a simples negação ou exclusão do “conteúdo” de outra cultura, como uma diferença já percebida. Ela é o efeito de uma ambivalência produzida no interior das regras de reconhecimento dos discursos dominantes, na medida em que estes articulam os signos da diferença cultural, conferindo-lhes novas implicações dentro das relações diferenciais de poder colonial – hierarquia, normalização, marginalização e assim por diante (2007, p. 161).

Um exemplo marcante é o modo como o cordel brasileiro, lançando mão de recursos mnemônicos rimáticos e versificatórios, mantém muito particularmente, mesmo na forma impressa, uma relação estreita com a música. Nas atividades que envolvem a divulgação e venda de folhetos de cordel, através de cantos e recitativos-cantorias em feiras, mercados e praças, essa relação com a música é apreensível, de modo mais rápido, ficando a questão a merecer dos especialistas um estudo aprofundado, já que os versos melódicos e rimados dessa produção, principalmente quando entoados, fazem lembrar, de algum modo, os cantos indígenas e africanos, além das cantigas de desafio portuguesas. Nessa constatação, não se está, aliás, só, pois outros pesquisadores já se pronunciaram sobre o assunto. Maria Marta Guerra Hussein, por exemplo, retomando pesquisas feitas a esse respeito, cujo interesse se volta para os cantos indígenas e africanos, sublinha:

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 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 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 (1976, p. 179-180).

Atentando-se para a citação, pode-se perceber como, no discurso da crítica, as formas de alteridade racial, cultural e artística são “naturalmente” discriminadas e estereotipadas, mesmo quando ocupam o ponto focal das preocupações e se discutem suas especificidades. No estudo mencionado, a ênfase no aspecto da monotonia atribuída aos cantos indígenas e africanos (o que é altamente preconceituoso e questionável) deixa transparecer, por extensão, que faltam também à poesia de cordel do Brasil – normalmente tida por “espontânea” – regras e técnicas musicais

apuradas, o que a torna, como os referidos cantos, enfadonha ou em outras palavras, carente de aperfeiçoamento, logo avessa às concepções estéticas socialmente reconhecidas como belas e válidas. Essa postura elitista de desqualificação impõe apreciações cujos critérios de valor são alheios tanto à literatura de cordel quanto aos cantos indígenas e africanos, exprimindo uma visão de classe redutora, orientada por um olhar monocultural que minimiza as bases estético-sociais transgressoras dos padrões sonoros de musicalidade explorados pelo cordel brasileiro e sua função de transportadoras de tradições orais, desprestigiadas pelo sistema oficial de legitimação da cultura.

Ao revitalizar reminiscências musicais indígenas e africanas, bem como vestígios das cantigas em desafio portuguesas, levadas para a Colônia por emigrantes portugueses pobres, o cordel do Brasil legitima-se como prática emancipatória, que desestabiliza o modelo do colonizador, com o qual interage conflitivamente. Nesse sentido, o que se tem não é uma síntese preservadora de purezas originais (sempre desfavorável ao texto posterior, visto como secundário e dependente), mas sim um intercurso de elementos culturais hegemônicos e contra-hegemônicos, que resulta na produção de uma nova forma de escrita do cordel, pautada por um hibridismo de feição própria. Os laços comunitários estabelecidos entre as classes desfavorecidas (índios, escravos e emigrantes portugueses pobres) constroem redes de colaboração dessacralizadoras do modelo hegemônico com o qual são mantidas relações ambivalentes, promotoras de variáveis movimentos de recusa e adesão, de acréscimos e perdas.

Nessa mesma linha, também pode ser considerado um modo de resistência (e, com efeito, um dos mais vigorosos) o fato de a literatura de cordel brasileira guardar íntima relação com antigas narrativas orais cultivadas nas culturas desprezadas pelos colonizadores. 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 “vocaçãõ 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 (HOUAISS *apud* LONDRES, 1983, p. 13).

Embora não se possa precisar quando surgiu a literatura oral em verso no Nordeste brasileiro – local onde, sobretudo, prosperou, sendo até hoje seu principal reduto –, sabe-se, no entanto, por meio de depoimentos de pessoas antigas e reconstituições de cantorias feitas em folhetos de longas datas, que a sua transmissão na forma de recitativos-cantorias encontrou pleno vigor no século XIX. Veja-se como, ao comentar a questão, Houaiss adota uma perspectiva excludente, que dá exclusividade ao legado luso e, com isso, produz efeitos de ocultação das relevantes contribuições oriundas das comunidades indígenas e de escravos africanos, em que a apresentação de narrativas e recitativos-cantorias (desafios, repentes) também se realizam:

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 (HOUAISS *apud* LONDRES, 1983, p. 18).

Só nos fins do século XIX, é que os folhetos de literatura de cordel brasileira conheceram a forma impressa. Esse extenso período de oralidade deve-se ao fato de a política da metrópole coibir a impressão e o 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 impressão no país; contudo, só mais tarde, quando as impressoras manuais antigas foram substituídas por máquinas modernas e os poetas populares puderam ter acesso a essa tecnologia, a produção impressa da literatura de cordel brasileira se efetivou (LONDRES, 1983, p. 29). A literatura de cordel impressa entra, então, no cotidiano do povo nordestino, como fator de memória, prazer e ensinamento. Mesmo que pautada por numa proposta editorial suscitada por um modelo europeu, essa prática literária excede a 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. A questão é assim colocada por Lêda Tâmega Ribeiro: “Neste gênero literário o tom é dado pela canção de gesta, pelas narrativas históricas, novelescas, fantásticas, pelo conto popular” (1986, p. 79). Como se pode constatar, mais uma vez, a linguagem da crítica se faz espaço de

expressão de uma lógica monocultural que elide a referência às tradições locais dos índios e dos negros escravizados, além das dos colonos /emigrantes portugueses pobres.

Assim, convém observar que, embora sejam os folhetos dramáticos portugueses os que mais se evidenciam em quantidade e variedade, como atestam os catálogos e as coleções dispostas em bibliotecas públicas portuguesas, facilmente se comprova o destaque dos folhetos narrativos no universo da literatura de cordel do Brasil, enquanto que os folhetos dramáticos de Portugal encontraram maior acolhida na área mais específica do teatro. Como informa Duarte Ivo Cruz:

A ida da corte portuguesa para o Brasil, em 1807, desencadeou um surto de desenvolvimento cultural muito assinalável, e isto não só no Rio de Janeiro como em todo o país. [...] Continua-se, de um lado e do outro do Atlântico, em pleno ciclo do teatro de cordel (2004, p. 18).

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 a”, o contar, herança cultural e literária dos povos indígenas, africanos e dos colonos pobres, que se reinventa, em muitos casos, com o ouvir ler folhetos narrativos portugueses e demais materiais impressos, folhas volantes, livretos e livros de histórias levados para o Brasil.

O que parece comprovar-se é que a tradição da poesia oral entroncada com a experiência narrativa indígena, negra e de colonos portugueses pobres se vale do escrito, que se torna oral, passando a viver nos lábios do povo, entre outros lugares, nas feiras, nos mercados e nas praças. Nesse 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 de escrita, recoloca em versos a história ouvida, isso em conformidade com as tradições populares locais, num enlace de estratos indígena, africano e português, que burla o discurso da Metrópole, modificando-lhe o tom, os temas, os gêneros e a linguagem. Isso posto, vale sublinhar a existência, no Brasil, de uma fatia significativa 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. Tal tipo de folheto está diretamente ligado às cantorias e aos torneios verbais de improviso existentes, ainda hoje, com grande vigor, no Nordeste brasileiro e

no sul de Portugal, e também em vários outros pontos do mundo, por exemplo, na Nigéria, entre os iorubas, como mostra, em sua pesquisa, O-lutoyin Bimpe Jegede (1997, p. 75-88). Esse jogo verbal, muitas vezes, de confronto – entre o poeta bardo e o público (na Nigéria) ou entre dois poetas ou mais (no Brasil e em Portugal) – era, e ainda é, a base de toda a poesia nascida do ritual em que participa público e sacerdote.

É frequente, na primeira parte do folheto, delinear-se, na voz do narrador, o contexto de encontro entre os contendores, numa preparação para o confronto que virá a acontecer. Esse expediente pode ser verificado nas estrofes a seguir, extraídas do cordel Apolônio Alves dos Santos:

Zé Pitanga era um poeta
cantador de profissão
um 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 oponente:

P. colega meu ti prepara
que vim furar tua íngua
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 pelejar comigo
venha mais divagarinho
porque eu sou mais pesado
a minha volta é espinho.

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.

Nessa literatura, a par dos poemas que exibem bravatas e desafios, são frequentes os que recorrem 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” (1985). 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 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” (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 reprodutividade 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 (1985, p. 32).

Conjugando aspectos da linguagem formular dos aedos gregos e da linguagem contagiante do contador de histórias, o cordel se constitui numa produção híbrida que, por diferentes vias, se articula com a palavra viva da cultura de transmissão oral.

Vejam-se, a título de exemplo, duas estrofes do folheto de Abraão Batista, em que o narrador, num texto que se caracteriza por um estilo formular, com padrões rítmicos e de versificação, adota a postura do contador de “causos”, que se dirige aos ouvintes:

Meu leitor, meu amiguinho
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
dizendo quem se feriu
quem matou e quem morreu
depois diga por aí
quem contou isso foi eu.

O fragmento mostra 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 busca 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 contada 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” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 27) prestigiada pelas formas do aparato cultural que caracterizam a literatura hegemônica, não deve ser tomada por anacronismo (embora muitos o considerem), podendo ser considerada 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” (1977, p. 25).

Ao assumir um “agenciamento coletivo de enunciação”, que minimiza a autoridade aural e deixa aflorar a voz anônima da tradição, o cordel do Brasil confirma seu vínculo social e legitima sua identidade, expressando, no plano estético, o modo pelo qual a comunidade do poeta concebe a si mesma nas suas relações com os aspectos culturais que lhe são significativos. Dessa forma, o traço recorrente da oralidade ganha significado especial, pois faz aflorar uma consciência política, ao tornar audível a voz recalcada de culturas subalternas, privadas de visibilidade no contexto da “alta cultura”, cuja lógica deriva da “monocultura do saber”, que, conforme se pode ler em Sousa Santos:

É o modo de produção de não existência mais poderoso, e consiste na transformação da ciência moderna e da “alta cultura” em critérios únicos de verdade e qualidade estética [...] cânones exclusivos de produção de conhecimentos ou de criação artística (2004, p. 787).

Por força de tais aspectos, pode-se dizer, para concluir, que a prática discursiva do cordel do Brasil toma como referencial, também, além dos modelos dos índios e africanos, o modelo do colonizador – o cordel

português – mas reconfigura-o em sua escritura (ou como diz Bhabha: “a linguagem do senhor se hibridiza – nem uma coisa em outra” (2007, p. 62), a partir de traços diferenciais, pela incorporação do léxico, dos motivos e de outras formas da tradição oral, condizentes com um modo de pensar e sentir brasileiros, o que lhe confere dimensão criativa e, logo, emancipatória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BATISTA, Abraão. *Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte*.

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

BERNSTEIN, Charles. A-poética. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, 1997, p. 101-122.

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

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

CAPINHA, Graça. Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): poesia dos emigrantes portugueses no Brasil. *Revista crítica de Ciências Sociais*, 48, 1997, p. 103-146.

CRUZ, Duarte Ivo. *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

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

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

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Características dos ciclos temáticos. In: *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I, p. 224-329.

FOUCAULT, Michel. *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.

JEGEDE, Olutoyin Bimpe. A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a oriki entre os yoruba. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47, 1997, p. 75-88.

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.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

SANTOS, Apolônio Alves dos. *Peleja de Zé Pitanga com Zabelê do Ser-tão*.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 38, 1993, p. 11-39.

_____. (Org.). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004.

XIDIEH, Osvaldo Elias. *Narrativas pias populares*. São Paulo: Edusp, 1967.