

BRUNA PAIVA DE LUCENA

**Espaços em disputa:
o cordel e o campo literário brasileiro**

BRASÍLIA

2010

BRUNA PAIVA DE LUCENA

**Espaços em disputa:
o cordel e o campo literário brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais, sob a orientação da Prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè.

BRASÍLIA

2010

BRUNA PAIVA DE LUCENA

Espaços em disputa: o cordel e o campo literário brasileiro

Banca

Prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè
(Universidade de Brasília)
(presidente)

Dr^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal
(Universidade de Brasília)
(membro)

Prof^a Dr^a Francisca Pereira dos Santos
(Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri)
(membro)

Prof^o Dr^o Paulo Cesar Thomaz
(Universidade de Brasília)
(suplente)

às minhas quatro mães

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, em especial à Ana Maria, Dora, Jacqueline.

Aos professores que participaram dessa trajetória, em especial nas disciplinas feitas no mestrado: Ana Laura dos Reis Côrrea, Cláudia Quiroga, Maria Isabel Edon Pires, Marisa Velloso. À Luciana Wrege Rassier, por ter participado da qualificação deste trabalho.

Ao Grupo pela Diferença Nômade, em especial a Andréa Betânia da Silva, Cláudia Rejanne Granjeiro Pinheiro, Francisca Pereira dos Santos, Joseilda de Sousa Diniz, Luciany Aparecida Alves Santos, Maurílio Antônio Dias, Ria Lemaire, Rosilene Alves Melo, Simone Mendes, Sylvie Debs e Vilma Mota Quintela, por terem me mostrado outras veredas de pesquisa e pela amizade.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, em especial a Adelaide Cahman de Miranda, Anderson Luís Nunes da Mata, Edma Cristina de Góis, Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, Leda Cláudia da Silva Ferreira, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Paulo Cesar Thomaz, Susana Moreira de Lima Bigio e Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pois nunca caminhei sozinha e devo muitas das reflexões dessa dissertação a el@s, além da amizade.

À minha mãe Olindina, por ter me dado o melhor presente material de minha vida, uma mesa de madeira com quatro cadeiras, com a advertência de que era para ser usada para estudar.

À minha mãe Otilina, por ter me mostrado que ser feminista, mesmo não sendo uma posição política, é uma condição de sobrevivência se quer-se ser dona de si mesma.

À minha mãe Madalena, por ter sido sempre uma mulher “trabalhadeira” e inteligente e por ter me ensinado que se pode ser o que se deseja, sem se importar com o que dizem não “ter sido feito para mim e para as minhas condições”, e por ter me aberto caminhos e tornado possível a realização de tudo.

À minha mãe Regina, por ter me proporcionado não só uma educação acadêmica, mas, e principalmente, também uma forma mais honesta, justa e sem preconceitos de ver o mundo e as pessoas, bem como pela amizade e pela confiança.

À minha família, Aline, Carlos Eduardo, Manoel, Jonas e, novamente e sempre, à minha mãe Madalena.

*Do ponto onde me encontro
Na janela dum sobrado
Daqui donde me defronto
Com meu presente e passado
Fico metendo a colher
Do 'meu lugar de mulher'
Neste mundão desgarrado*

*Do meu ângulo obtuso
Num canto da camarinha
Afrouxo um parafuso
Liberto uma andorinha
Desmancho uma estrutura
Arranco uma fechadura
Desmonto uma ladainha*

Salette Maria da Silva

RESUMO

Poéticas marginais, como o cordel, têm sido espaços privilegiados de discussão e de questionamento das bases epistemológicas da historiografia literária, em sentido amplo, e da historiografia do próprio cordel. Na contemporaneidade, podemos ver a publicação e a divulgação de cordéis em diferentes formatos, seja no tradicional folheto, sob o suporte livro, ou ainda na *blogosfera*. Este estudo visa investigar a relação entre o campo literário — formado por instituições, intelectuais e os discursos advindos dessas instâncias — e as poéticas marginais, no caso o cordel. Para tanto, foram selecionadas a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra e a obra das cordelistas Sebastiana Gomes de Almeida Job, conhecida como Bastinha, e Salete Maria da Silva, como corpus da análise.

O estudo está dividido em três capítulos. No capítulo “A peleja entre intelectuais e poéticas populares”, é estudada a relação entre poéticas populares e intelectuais por meio de uma análise diacrônica do termo “popular”, aplicado como um conceito residual; da escrita, em contraposição à oralidade, como um mecanismo de distinção, e também da redefinição do que se compreende como popular; e do papel dos intelectuais na definição dessa poética.

No capítulo “A Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra: folhetos para uns, livros para outros”, é realizada uma investigação sobre a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra, passando pela publicação do cordel no suporte de folheto e pela importância das tipografias nordestinas nesse processo. Analisa-se a utilização do suporte livro como meio de publicação dessa poesia, bem como os prefácios escritos por intelectuais como forma de legitimar o texto literário do povo. Buscou-se estudar também os mecanismos de construção de um cânone do cordel, o qual foi e é responsável pela existência de limites entre o que fica fora e o que fica dentro da historiografia canônica dessa poética.

“O que ficou de fora, mulheres cordelistas na historiografia do cordel” é o terceiro capítulo, em que são abordadas as obras das cordelistas Bastinha e Salete, a fim de evidenciar os mecanismos de exclusão de autorias e representações que questionam a tradição estabelecida, com enfoque, respectivamente, na utilização do deboche como forma de resistência e na afirmação de uma historiografia *suplementar* de mulheres cordelistas.

Palavras-chave: campo, cordel, intelectuais, poéticas populares, gênero.

ABSTRACT

Marginal poetic, such as *cordel*, have been being issue of discussion and questioning from the epistemological base of literary history, in general, and of the history of *cordel* itself. Currently, we can see the publication and publicizing of *cordel* in different shapes, be it on leaflets, in a book, or in blogs. This study aims to investigate the relation between the literary field – formed by intitutions, intellectuals e speeches that came from these instances – and the marginal poetic, in this case, the *cordel*. For this, we have chosen the Coleção Biblioteca de Cordel, from Hedra publishing house, and the work of the cordelists Sebastiana Gomes de Almeida Job, known as Bastinha, and Salete Maria da Silva, as the *corpus* of this analysis.

The study is divided into three chapters. In the chapter “*A peleja entre intelectuais e poéticas populares*”, it is studied the relation between popular and intectual poetics by a diachronic analysis of the term “*popular*”, used as a residual concept; of the writing, in contraposition to the orality, as a distintion mechanism, and also of the redefinition of what people understand as popular; and of the rule of intellectuals in definig this poetic.

In the chapter “*A Coleção Biblioteca de Cordel da editors Hedra: folhetos para uns, livros para outros*”, it is realized an investigation on the Coleção Biblioteca de Cordel, from Hedra publishing house, getting through *cordel* publishing in the leaflet support e through the importance of northwestern typography in this process. It ia analyzed the use of the book as a mean of publishing of this kind of poetry, as well as the prefaces that were written by intellectuals as a way of legitimating the peoples’ literary text. We sought also to study the mechanisms of construction of a canon of *cordel*, which was and is the one responsible for the existence of limits between what is out and what is in the canonic history of this poetic.

“*O que ficou de fora, mulheres cordelistas na historiografia do cordel*” is the third chapter, in which we broach the works of the cordelists Bastinha and Salete, in order to evidence the mechanisms of exclusion of authorship and representations that question the established, focusing, respectively, the use of mockery as a way of resistance and the affirmation of a supplementary history of cordelist women.

Keywords: field, *cordel*, intellectuals, popular poetics, gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Cordel: um balaio buliçoso.....	10
CAPÍTULO I – A peleja entre intelectuais e poéticas populares.....	18
O popular como um conceito residual.....	19
A escrita como mecanismo de distinção.....	23
A oralidade como categoria para redefinir o popular.....	27
O papel dos intelectuais.....	29
CAPÍTULO II – A Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra: folhetos para uns, livros para outros.....	35
O cordel e os seus suportes: do corpo ao papel.....	36
As tipografias e os seus folhetos.....	38
Como se escreve (e se inventa) uma história: a construção de um cânone.....	41
Dentro e fora da moldura.....	45
CAPÍTULO III – O que ficou de fora, mulheres cordelistas na historiografia do cordel.....	58
Dois pesos, duas medidas.....	59
Bastinha: o deboche como forma de resistência.....	63
Salette Maria da Silva: filha de (nem tão) poucas mães.....	69
CONCLUSÕES – Experiência e representação entre gêneros: mulheres cordéis.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81

INTRODUÇÃO
Cordel: um balaio buliçoso

O cordel é, antes de tudo, uma parte das poéticas das vozes criadas e transmitidas por meio de uma multiplicidade de gêneros: cantoria, embolada, repente, coco, aboio, entre outras manifestações. Quando se fala em cordel, refere-se em especial à poesia popular impressa, e os folhetos são, tradicionalmente, os suportes que estabelecem a materialidade dessa poesia. Como afirma Candance Slater, a expressão literatura de cordel é uma invenção ibérica¹, denominada assim pelo fato de os folhetos, em Portugal, serem presos por um pequeno cordel ou barbante².

O que hoje conhecemos por cordel nem sempre teve essa designação. Entre as denominações utilizadas, até a primeira metade do século XX, estão “folheto”, “livro de feira”, “romance” e “livro de Athayde”³. Seus produtores e consumidores, até meados dos anos 1960, nem sequer reconheciam a palavra cordel como uma expressão que designasse esse gênero poético⁴.

No Brasil, registra-se o aparecimento dos primeiros folhetos de cordel a partir da segunda metade do século XIX. O mais antigo folheto com data que se tem notícia é *A vida de Antônio Silvino*, de 1904, escrito por Francisco das Chagas Batista e impresso em Recife, na Imprensa Industrial. O folheto de 16 páginas, em formato 1/4, é composto por uma capa onde há a tradicional moldura orlada, com o título, a data de impressão, o nome da casa impressora e o preço.

O transporte da expressão cordel para o contexto brasileiro, principalmente nordestino, pode ser entendido como a primeira participação de um campo de intelectuais nessa poética. De acordo com Ria Lemaire, uma

apropriação bastante míope, na verdade, mas bem dentro dos quadros do discurso escriptocêntrico das ciências humanas da época, voltadas exclusivamente para as formas escritas e impressas das línguas e das literaturas que por sua vez exprimiam e divulgavam geralmente a ideologia das elites e da sua relação com o poder⁵.

Ao passo que significou também a primeira estratégia, por seus produtores, de legitimação do gênero, pois que, apesar de exporem seus folhetos em esteiras de palha e em

¹ Cf. Slater, *A vida no barbante*.

² O termo cordel, associado às “folhas volantes” ou “folhas soltas” lusitanas, já é usado no século XVII em Portugal, conforme registro de Teófilo Braga, assinalado por Diegues Junior, em *Literatura de Cordel*.

³ Cf. Souza, *Classificação popular da literatura de cordel*. A designação “folheto de Athayde” se dá por conta do grande reconhecimento desse poeta como cordelista.

⁴ Vilma Mota Quintela, na tese *O cordel no fogo cruzado da cultura*, ressalta que há apenas um registro da expressão “literatura de cordel”, anterior a 1950, que é usada pelo cordelista Francisco das Chagas Batista, em sua antologia *Cantadores e poetas populares*, de 1929. Em contrapartida, Chagas Batista emprega o termo “poesias populares”, e não cordel, nas capas das edições dos folhetos.

⁵ Lemaire, “Folheto ou literatura de cordel – uma questão de vida ou morte”, p. 9.

bancadas móveis armadas em lugares públicos (daí a expressão “poeta de bancada”), eles passaram a utilizar essa forma de exposição e denominação como meio de difundir ainda mais sua produção e alimentar o folclore e a tradição criados pelos portugueses e adotados pelos intelectuais brasileiros em seus estudos a partir da década de 1970. Tendo o termo facilitado a circulação dos folhetos nos meios intelectuais, tornou-se mais vantajoso se render à expressão e até mesmo alimentá-la. E assim se disseminou a designação “literatura de cordel” entre os produtores e os consumidores do folheto brasileiro. Mas é, antes de tudo, um termo de origem erudita que revela um dos primeiros momentos em que se quis exercer o controle da significação dessa poética do povo, e também fixar uma terminologia conveniente aos padrões da crítica literária.

Segundo Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, o primeiro intelectual brasileiro a utilizar a expressão “literatura de cordel” foi Silvio Romero, em seu livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, de 1888, a partir da “evidência do exemplo português, ao qual seu mestre Teófilo Braga havia consagrado diversos estudos”⁶. A identificação com a poesia feita em Portugal, neste primeiro momento, foi ainda a responsável por traçar a genealogia do cordel brasileiro como portuguesa⁷. Hoje se sabe que em boa parte dos lugares do mundo essa poesia já era feita, mesmo antes de a tipografia chegar, com os manuscritos⁸. Com estruturas formais que podem variar um pouco de um lugar para outro, podemos ter como antepassados do cordel brasileiro as baladas orais, os desafios ou pelejas, a tenzone dos trovadores medievais, o trancoso, o romanceiro, os akipalôs de origem africana, o corrido na Espanha, entre outros, de modo que a identificação com o cordel lusitano foi preponderante nos estudos do cordel brasileiro apenas pela transposição imediata e apressada dos críticos literários.

Na atualidade, a estudiosa Márcia Abreu, em sua obra *História de cordéis e folhetos*, faz o caminho inverso, ou seja, busca as diferenças e as dessemelhanças entre a literatura de cordel lusitana e a literatura de folhetos brasileira, reafirmando a especificidade e a independência de nossa produção. Questionando as origens lusitanas do folheto brasileiro, a autora considera possível apenas a aproximação entre literatura de cordel lusitana e literatura de folhetos brasileira quanto ao gênero editorial e não em relação ao gênero literário.

Os impasses no entendimento dessa poética não cessam por aqui. Quando se adentra no universo do cordel, a fortuna crítica sobre o tema, que se localiza no âmbito da cultura

⁶ Santos, “Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira”, pp. 31-43

⁷ Algumas obras que defendem essa concepção: Batista, “Restituição da autoria de folhetos do catálogo, tomo I, da literatura popular em verso”. pp. 331-419. Curran, “A sátira e a crítica social na literatura de cordel”. pp. 271-310. Diegues Júnior, “Ciclos temáticos na literatura de cordel”. pp. 1-151. Vale observar que a Fundação Casa de Rui Barbosa foi a instituição promotora e publicadora de todas essas obras.

⁸ Cf. Lemaire, “Folheto ou literatura de cordel”.

popular, é vasta. Já as perspectivas sobre a cultura popular não são tão vastas assim. Entendida por grande parte de estudiosos e estudiosas por meio de um conceito *residual* em que se opõe à grande e legítima cultura, carrega em sua denominação “popular” uma série de preconceitos. Por ser de outra tradição – da oralidade – o cordel é muitas vezes estudado como gênero menor, folclore, e expressão de um “povo”, constituído por pessoas pobres e moradoras de regiões periféricas que cantam e escrevem suas alegrias e agruras por meio do folheto de cordel. Assim, o que parece estar em jogo não é o que o artista produz, mas a crença que os estudiosos imbuem ao cordel e que o relega à posição de paraliteratura, pseudoliteratura, subliteratura entre outras designações, pela origem de seus autores e pela tradição literária a que pertencem – no caso a oral.

Apesar desse preconceito teórico, o cordel, conhecido majoritariamente na versão de folhetos feitos em tipografias em papel jornal, vem sendo publicado de novas formas, inaugurando outra realidade de produção e divulgação. Em páginas de livros, são crescentes os projetos editoriais que se destinam à publicação dessa poética.

O cordel, que circulava por meios distintos dos mecanismos da indústria cultural hegemônica, brota como um produto também vendido por ela e que começa a atender aos moldes de um mercado diferente, até então, do seu. É dentro desses pressupostos que a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra desponta como elemento catalisador das discussões em torno da relação entre poéticas populares e meios de publicação hegemônicos, como as casas editoriais.

A editora Hedra lançou em 1999 a Coleção Biblioteca de Cordel, cujo projeto editorial prevê 50 livros, sendo cada um destes dedicado a um poeta e prefaciado por um estudioso da área. Quem assinou a Coleção foi o pesquisador dos estudos de folkcomunicação Joseph M. Luyten (1941-2006).

No transporte do cordel dos folhetos para os livros, como acontece na Coleção Biblioteca de Cordel, há uma tentativa de introdução do cordel no mercado editorial brasileiro, nos estudos acadêmicos e o apoderamento dos poetas por novas formas de publicação, o que ocorre por meio de várias estratégias editoriais, como a utilização de introduções e prefácios escritos por intelectuais que apresentam e legitimam o texto. É importante observar que, apesar da entrada do cordel no mercado editorial hegemônico, as pequenas tipografias funcionam e mantêm viva a produção de folhetos.

O objetivo anunciado pela editora Hedra, quanto à fundamentação da importância da publicação da Coleção Biblioteca de Cordel, foi o de colocar em evidência o cordel, de forma a mudar a situação de exclusão do cordel nos estudos oficiais de literatura, e de torná-lo

acessível ao grande público. Assim, pode-se notar uma tentativa, por meio do mercado editorial hegemônico e por uma parte da crítica especializada, de impulsionar, de uma só vez, o cordel no mercado editorial e no campo literário brasileiros, mediante a publicação em forma de livro e de em cada obra haver, como prefácio, um estudo de um crítico literário.

A Coleção Biblioteca de Cordel é composta, até o momento, por 22 obras, com cordéis de 22 poetas homens, já consagrados pela crítica acadêmica e folclórica do cordel – mesmo os cordelistas mais contemporâneos, como Klévisson Viana. São cordéis tradicionais em sua estrutura formal e temática. E por isso também foram escolhidos para a coleção. Na coleção foi repetido o cânone erigido pelos estudos que construíram a historiografia do cordel brasileiro. Como aponta Francisca Pereira dos Santos⁹, essas pesquisas são as da Fundação Casa de Rui Barbosa, as do estudioso francês Raymond Cantel, as que deram origem ao *Dicionário bio-biográfico de repentistas e poetas de bancada* feitas por Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, bem como a campanha nacional em defesa do folclore empreendida por ambos os estudos,¹⁰. Entende-se por cânone

um conjunto de textos que passou pelo *teste do tempo* e que foi institucionalizado pela educação e pela crítica como *clássicos*, dentro de uma *tradição*, vem a ser o polo irradiador de paradigmas de que e do como se escreve, do que e como se lê. Tradicionalmente, a sua constituição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui, portanto, as diferenças, uma vez que essas são incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de *estéticos por excelência*, argumento geralmente invocado na ratificação do estatuto canônico de uma obra¹¹.

Mediante esses parâmetros teóricos, passou-se a postular o conceito e os limites da “literatura de cordel”, também seus autores, seus meios legítimos de publicação, entre outros aspectos. Essas iniciativas de preservação e valorização do cordel foram vias de mão dupla, uma vez que na demarcação de fronteiras se deixou muito do lado de fora, como os cordéis de autoria de mulheres.

Partindo dessas questões e inquietações, este trabalho tem por objetivo analisar como a participação do campo intelectual – seja por meio de sua autoridade ou de seus aparatos legitimadores (instituições, editoras e livros) – não só funciona como forma de mediação entre as poéticas populares, o campo e mercado editorial hegemônico, mas também como é responsável pela construção de uma historiografia centrada na presença de uma tradição

⁹ Cf. Santos, *Novas cartografias no cordel e na cantoria*.

¹⁰ Slater, *A vida no barbante*, p. 48.

¹¹ Schmidt, “Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, p. 116.

construída e delimitada por valores conservadores e excludentes, e apenas por cordelistas homens, e na ausência de vozes e escritas de mulheres, com suas diferentes perspectivas sobre o mundo e sobre o fazer literário¹².

Minha hipótese inicial — que se restringia a pensar o cordel como uma poética sob olhares alheios, sem seu próprio olhar e seu apoderamento sobre si mesma — mudou muito ao longo de um processo de descobertas e inquietações que teve vários sujeitos participantes. Primeiramente, em meio ao grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, em que tive um espaço repleto de amigas e amigos que me fizeram questionar a existência de uma única história literária e de (re)descobrir histórias e poéticas fora da hegemonia do cânone. Pensando *a margem* das produções literárias e questões como lugares de fala, legitimidade e autoridade, pude perceber, conjuntamente com o grupo, que há desejos de poder que enclausuram algumas poéticas e os seus autores a determinados espaços no campo literário. Assim, toda esta dissertação é fruto de um pensamento e de uma preocupação coletivos que nasceu neste grupo.

Outro importante momento foi o de minha aproximação com a pesquisadora Francisca Pereira dos Santos, que me apresentou no Cariri cearense as vivas vozes de cordelistas, em especial a existência de mulheres cordelistas, como Bastinha e Salete Maria, e me proporcionou o contato com os estudos da voz e com outros pesquisadores. Por meio dessa pesquisadora, pude me integrar ao Grupo pela Diferença Nômade, e pude, principalmente, entender o cordel como uma rica poética das vozes. Um livro divisor de águas nesse processo foi *Patativa poeta pássaro do Assaré*, de Gilmar de Carvalho, pois, por meio dele, pude olhar para além do que falam sobre os poetas; com este livro pude escutar o que um deles fala. Por fim, o 1º. Colóquio Internacional sobre Poéticas da Oralidade – Cordel: uma tradição que se refaz, o qual, conjuntamente com minha orientadora, organizei, na Universidade de Brasília em março de 2010, pude somar às minhas preocupações, outras, e de perceber que um pensamento diferente sobre a poética do cordel pode estar se construindo.

Para a organização desta pesquisa, alguns critérios foram adotados. A fim de rastrear os fundamentos epistemológicos que configuram e forjam uma ideia sobre a poética do cordel, sob uma perspectiva tanto diacrônica como sincrônica, foram utilizados conceitos como hegemonia, historiografia, cânone e feito um apanhado histórico.

A escolha da Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra como corpus de análise foi feita por ela representar, em um recorte de publicações recentes, o que há de mais

¹² Nesta dissertação, por seu recorte e objetivo teóricos, foi escolhido analisar, entre outros aspectos, a ausência de mulheres cordelistas, no entanto, outras ausências poderiam ter sido estudadas.

significativo. Assim, para analisar a relação e as injunções entre poéticas populares e discursos intelectuais, o trabalho contemplou os 22 volumes publicados, em especial os seus prefácios. A escolha dos prefácios em detrimento ao texto literário ocorreu por se tratar de um estudo do campo do cordel sob uma perspectiva da sociologia de Pierre Bourdieu. Como contraponto ao discurso da tradição e da manutenção trazido pela Coleção Biblioteca de Cordel, foram escolhidas as obras de duas cordelistas que vêm se destacando no cenário de produção contemporâneo: Sebastiana Gomes de Almeida Job e Salete Maria da Silva. Os textos dessas cordelistas são lidos tanto como representação literária quanto como discursos teórico-críticos sobre o cordel.

Entre as obras selecionadas, é possível perceber um diálogo com questões relevantes ao estudo das relações entre poéticas marginais, intelectualidade e tradição. O objetivo não é só ressaltar a mediação, tanto material (livro) como simbólica (prefácios), mas também a tentativa de construção de uma epistemologia para o estudo do cordel. Nessa direção, esta dissertação busca perceber as dinâmicas estabelecidas nesse campo de discursos de construção, manutenção, resistência e intervenção de conceitos e perspectivas.

No rastro desse objetivo, no primeiro capítulo, há a discussão teórica a respeito da relação entre intelectuais e poéticas populares, da expressão “cultura popular” como um conceito residual, da utilização da tecnologia da escrita como um mecanismo de distinção em relação às poéticas da oralidade, e da oralidade como chave fundamental na redefinição do que é entendido por “popular”. Trabalha-se com os conceitos de campo e distinção de Pierre Bourdieu, de povo e elite de Peter Burke e de oralidade e escrita de Eric Havelock, a fim de reunir alguns fios soltos para tecer uma leitura das histórias e das memórias fora de um contexto hegemônico.

No segundo capítulo, rastreando os fundamentos epistemológicos que configuram a crítica do cordel e confrontando algumas “ficções críticas”¹³, é realizada uma investigação sobre a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra, passando pela publicação do cordel em forma de folheto e na importância das tipografias nordestinas nesse processo. Colocando os prefácios sob suspeita, analisa-se como eles são utilizados como forma de controlar e legitimar o texto literário popular, uma vez que esses discursos “constroem a especificidade da área e os seus métodos asseguram a vigência dos limites da mesma”¹⁴.

No terceiro e último capítulo, o estudo detém-se às vozes que ficaram de fora do enquadramento teórico constituído pelas bases forjadas na construção do cânone do cordel,

¹³ Richard, *Intervenções críticas*, p. 119.

¹⁴ Schmidt, “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, p. 27.

em especial as vozes de cordelistas mulheres. Afirmando a existência e a resistência dessas cordelistas, é realizada a leitura, com as lentes da crítica literária feminista, de cordéis de Sebastiana Gomes de Almeida Job e de Salete Maria da Silva, como obras de resistência e de desvio, com o objetivo de perceber como essas cordelistas se posicionam e são posicionadas no campo do cordel e também como se apresentam diante de questões de gênero e feministas.

CAPÍTULO I
A pejeja entre intelectuais e poéticas populares

O popular como um conceito residual

*E que cada lavadeira
E cada intelectual
Desmantelem as fronteiras
Que tanto nos fazem mal
Que cada doido ou minino
A cada bater do sinal
Anuncie o carnaval!*

Salete Maria da Silva

Trilhando os caminhos abertos pela literatura oficial e hegemônica, o que conhecemos por literatura não apenas foi escrito, em sua grande maioria, por uma elite artística e intelectual, como também foi regido por suas normas, padrões e correntes, formando-se um cânone. O passar do tempo, porém, mostra que o que é muitas vezes rechaçado em uma determinada época, pode ser alçado como integrante do cânone e da história literária em outro momento. Mesmo que “sanadas” as injustiças de gerações, há determinadas obras literárias que a simples passagem do tempo não consegue resgatar à história literária. Os motivos podem ser vários, mas, em se tratando de poéticas populares, pode ser apenas um: a eterna peleja entre intelectuais e escritoras e escritores populares, em que os territórios de cada esfera – popular e erudita (ou sem nenhum adjetivo) – são milimetricamente marcados, como Patativa do Assaré sugere no título de seu poema “Cante lá que eu canto cá”.

Ao ler a crítica literária brasileira, responsável pela legitimação e fixação de uma visão sobre o literário, sendo ela estética, formal ou ideológica, percebemos que em sua base está forjado o conceito de uma literatura ao mesmo tempo nacional e universal. O principal responsável por essa perspectiva é o crítico literário Antonio Candido (1918-), sob a influência de Silvio Romero (1851-1914), com a postulação da dialética do local (nacional) e do universal como o processo responsável pela formação da literatura brasileira¹⁵. Também os modernistas Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), com o conceito de antropofagia, perseguiram a dialética do local versus o universal, na qual a busca pelo ideário de nação é norteador.

Todavia, essa dinâmica entre local e universal serviu para legitimar apenas algumas obras literárias, ao passo que deslegitimou e silenciou muitas outras¹⁶. No caso específico do

¹⁵ Cf. Candido, *Formação da literatura brasileira* e “Literatura e subdesenvolvimento”, pp. 169-96.

¹⁶ Essa questão está sendo discutida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, do qual faço parte, com o projeto “O *space-off* na literatura brasileira contemporânea, ou o que não cabe na alegoria nacional”, o qual debruça-se sobre as narrativas literárias que ficam do lado de fora deste enquadramento crítico que avalia, e avaliza, a literatura brasileira a partir de seu compromisso com o processo de elaboração da identidade nacional, com o objetivo de pensar outras possibilidades de recortes críticos para caracterizar o

cordel, sua exclusão ocorreu mais por ser relacionada a uma produção popular do que por sua temática, com cunho majoritariamente nacional. Assim, a historiografia literária brasileira que “como um discurso sobre a formação, composição e definição da nação, haveria de permitir a incorporação de múltiplos materiais alheios ao círculo anterior das belas letras que emanavam das elites cultas”¹⁷, restringiu-se a gêneros literários advindos de uma elite intelectual e cultural sob a ideia de construir uma “grande ” literatura da qual, apesar da hibridização e dialética entre o local e o universal, adviessem valores formais, estéticos e temáticos universais.

O caráter universal, em sua origem, atrelou-se a questões estéticas, visto que elas foram vistas como as únicas capazes de distinguir a verdadeira obra de arte e assegurá-la universalidade e atemporalidade. Theodor Adorno, um dos mais importantes teóricos de seu tempo, postulou que a pureza da obra de arte “foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores”¹⁸. De modo que, segundo Adorno, a grande obra de arte deve-se manter fiel à “verdadeira liberdade da arte”, em detrimento à “falsa liberdade”, que, de acordo com ele, residiria na ampla participação das diferentes classes sociais na construção e consumo da obra artística.

O motor da “verdadeira” e da “falsa” universalidade e, por conseguinte, a “verdadeira” e a “falsa” obra de arte foram entendidos por Pierre Bourdieu não como um dado “puro” e “factual” – como para Adorno – mas como “uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção quanto no consumo de seus produtos”¹⁹. Dessa forma, enquanto Adorno atribuiu ao julgamento estético a premissa de um “olhar puro”, Bourdieu a colocou em xeque, revelando-nos os mecanismos subjacentes à conceituação do que é arte e literatura não apenas pela obra propriamente dita, mas por todas suas cercanias. A essas “cercanias” Pierre Bourdieu denominou *campo*, que pode ser entendido por meio da seguinte argumentação:

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetichê* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas

panorama literário da atualidade, redimensionando, de alguma forma, os limites do nacional e a própria definição do literário.

¹⁷ Rama, *A cidade das letras*, p. 93.

¹⁸ Adorno, “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, p. 127.

¹⁹ Bourdieu, *Distinção*, p. 11.

também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.²⁰

Como podemos perceber, a pretensa universalidade proposta por Adorno como certificado de arte à obra literária não é dada somente por sua “produção material”, mas também pela “produção de seu valor”, que não é objetivo, nem puro, nem isento de jogos de poder. Entremeia-se e é formado por tudo isso. E é nesse *campo*, em que se constrói o valor da obra de arte, que se constrói também o que não tem valor artístico. O que afirmou Jesús Martin-Barbero a respeito de diferentes culturas cabe perfeitamente à conceituação do que é e do que não é considerado arte e literatura: “O sentimento de in-cultura se produz historicamente só quando a sociedade ‘aceita’ o mito de uma cultura universal, que é por sua vez o pressuposto e a aposta hegemônica da burguesia, esta classe pela primeira vez universal”²¹.

Apostando-se na hegemonia como mecanismo de legitimação de si e de deslegitimação do outro, o que hoje conhecemos por intelectualidade firmou-se como centro de poder simbólico tendo em suas mãos o carimbo de atribuição de valor às obras de arte. Nesse sentido, Gramsci elaborou o conceito de hegemonia, que é entendido como um processo de dominação social no qual uma classe se sobrepõe às classes subalternas pela defesa de seu poder e de seus interesses²². Nesse processo de fabricação e manutenção da hegemonia no contexto da literatura ocidental, nem sempre as fronteiras, necessárias à sua existência, foram tão delimitadas. É fato que sempre houve, no mínimo, como afirma Robert Redfield, duas tradições culturais: a cultivada em escolas e templos e a outra, nos lares e comunidades, as quais o antropólogo chamou de *grande* e *pequena* tradição, respectivamente²³. De acordo com Peter Burke, por volta do ano de 1500, na Europa, podia-se presenciar a elite participando amplamente das culturas do povo e nela não exercendo sua força hegemônica²⁴. Mas as tradições são separadas hegemonicamente, segundo o historiador, quando, por volta de 1800, a elite²⁵ – clero, nobreza, comerciantes, profissionais liberais – cessa de participar da pequena tradição, da cultura do povo. Burke afirma que “um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra ‘povo’, usada com menor frequência do

²⁰ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 259.

²¹ Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*, p. 146.

²² Gramsci, *Cultura e literatura*, p. 329.

²³ Redfield *apud* Burke, *Cultura popular na idade moderna*, p. 51.

²⁴ Cf. *Id.*, p. 17.

²⁵ Vale frisar que apenas a elite podia transitar entre as duas tradições, já que as portas das escolas e universidades somente a ela estavam abertas. Todavia, como ressaltou Burke, para a elite, e somente para ela, as duas tradições tinham funções diferentes, a grande tradição era séria, e a pequena era diversão. Cf. *Id.*, p. 55.

que antes para designar ‘todo mundo’ ou ‘gente respeitável’, e com maior frequência para designar ‘a gente simples’ ”²⁶.

Nesse momento, começa a ser delineada a definição de cultura popular, tal qual hoje se concebe, por meio de um conceito *residual*²⁷, ou seja, como negação e oposição da cultura da grande tradição. Essa concepção – de uma cultura grande e hegemônica e de outra pequena e subalterna – foi germinada pelo cristianismo, como afirmam diversos estudiosos²⁸, com a instauração da Inquisição, que teve, entre outros propósitos, a unificação do idioma, das festas, dos santos, bem como a condenação de superstições e de tudo mais que ameaçasse a constituição de um poder (cultural) central. Nesse período, o clero é quem exercia o papel de intelectualidade, “na medida em que é praticamente a única personagem histórica que tem *acesso à cultura*”²⁹ e que utilizou a palavra escrita como fonte de prestígio e legitimação. Principalmente entre 1550 e 1650, além de unificados costumes e tradições, como já dito, muitos foram totalmente abolidos pela igreja, tanto pela católica como pela protestante³⁰. Seria errôneo sugerir que a igreja exercia um poder sem que houvesse resistência, mas, ao que consta na leitura desse período e das consequências que ele gerou, a hegemonia e a liderança da reforma da cultura popular partiram de intelectuais, em especial de clérigos.

Isso só foi possível com o estabelecimento da hegemonia da cultura escrita em detrimento à cultura oral pelo clero e com a organização das pessoas em cidades, como um estudo de Angel Rama, *A cidade das letras* (1984) postula. Desse entrelaçamento, entre escrita e urbanização, nasce o que Rama chamou de cidade das letras, entendida como a grande responsável pelo estabelecimento da classe-posição-profissão que denominamos intelectualidade.

Se coube ao clero, num primeiro momento, o estabelecimento de uma intelectualidade, o próximo passo foi dado por intelectuais leigos, quando adquiriram certa autonomia dos poderes religiosos e estatais absolutistas e, sobretudo, quando começaram a escrever aos seus pares – configura-se aí o intelectual tal qual o concebemos atualmente. Segundo Angel Rama,

para levar adiante o sistema ordenado da monarquia absoluta, para facilitar a hierarquização e concentração do poder, para cumprir sua missão civilizadora, acabou sendo indispensável que as cidades, que eram a sede da delegação dos poderes, dispusessem de um grupo social especializado ao qual encomendar esses encargos. (...) Ambas as esferas estiveram superpostas por longo tempo, fazendo

²⁶ *Id.*, p. 291.

²⁷ Termo desenvolvido por Peter Burke em sua obra.

²⁸ Cf. Muchembled, *Culture populaire et culture des elites*; Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*; Burke, *op. cit.*; Le Goff, *História e memória*.

²⁹ Silva, “O imperativo ético de Sartre”, p. 154.

³⁰ Burke, *op. cit.*, pp. 245 -6.

com que a equipe intelectual contasse durante séculos entre suas filas com importantes setores eclesiais, antes que a laicização que começa sua ação no século XVIII fosse substituindo-os por intelectuais civis, profissionais na sua maioria³¹.

Assim é concretizada uma intelectualidade, e o verbo “evangelizar” é substituído pelo “educar” por meio dos novos guardiões do saber³². Vale ressaltar que nesse processo de transição de poder, houve grupos híbridos, como a Companhia do Sagrado Sacramento, composta de clérigos e leigos³³.

Com a passagem do poder às mãos de leigos, os argumentos contra a cultura popular mudam de tom. Enquanto a igreja desejava reformar a cultura popular em nome da moralidade e da religião, os intelectuais leigos o faziam em defesa do apuro estético. Um exemplo disso é quando Johann Christoph Gottsched, professor de poética em Leipzig, lutou contra o teatro popular de sua época, mas especificamente o de Hans Wurst e Arlequim, em nome não da moral, mas do bom gosto, já que se tratava de personagens e representações populares. Além disso, o professor protestou contra peças que quebravam as regras de Aristóteles e contra atores que tomavam liberdades com o texto, até que em 1737 conseguiu expulsar Arlequim do palco³⁴.

A defesa desse bom gosto e apuro estético ocorreu justamente no momento em que a tradição cultural escrita se estabeleceu como signo maior de cultura e intelectualidade, uma vez que somente a partir da acumulação e da leitura do conhecimento produzido, o intelectual (no masculino) foi definido e postulado como tal. Esse dado permite observar que em nossa sociedade toda a tradição oral foi marginalizada e abandonada em detrimento à escrita. Essa concepção permanece até os dias atuais sob diversas formas, em especial na cisão entre culturas populares e eruditas.

A escrita como mecanismo de distinção

A formação do conceito do que se denomina intelectual está repleta de tomadas de posição, que muitas vezes se escondem na ilusão de um transcurso sem jogos de força e poder. O que não se verifica na leitura atenta de nossa história, uma vez que, no momento da construção da intelectualidade, “foram subestimadas as numerosas tradições orais das línguas

³¹ Rama, op. cit, p. 41.

³² *Id.*, p. 37.

³³ Burke, *Cultura popular na idade moderna*, p. 262.

³⁴ *Id.*, p. 262.

vernaculares”³⁵. Além de subestimadas, elas foram apropriadas. Um exemplo esclarecedor a este respeito é a figura do trovador medieval. Na Idade Média europeia, com o surgimento da tecnologia da escrita, os trovadores começaram a ditar seus versos a um escriba a fim de que estes os entregassem a damas. Importantes documentos a este respeito são as 16 iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*³⁶ que retratam como o fazer poético era produzido, fixado e divulgado. As iluminuras apresentam, de um lado, o trabalho do trovador, responsável por compor os versos, e de outro, o trabalho dos jograis, ou seja, de cantar, tocar instrumentos e dançar.

Não obstante, pesquisas recentes³⁷ apontam para o fato de que o trovador, homem nobre e de elite, como controlador da produção e da divulgação da palavra poética, apropriou-se da poesia feita pelos “mestres tradicionais da palavra”, os jograis, pessoas do povo, na medida em que dispunham dos meios para selecionar, ordenar e pagar os artistas para a execução das obras, ademais, para a registrarem na forma escrita. Dessa forma, como Slavoj Žižek afirma, “toda posição dentro do todo social é sobredeterminada, em última instância, pela luta de classes”³⁸. Mais ainda, os antigos poetas eram, em sua quase maioria, cavaleiros pobres que, por estarem na presença da nobreza, eram alçados a nobres, visto que “o refinamento e a cultura começam a transformar-se em agente nivelador na medida em que príncipes e outros nobres se orgulham de contar-se entre os *trouvères*”³⁹.

Como o exemplo dos trovadores revela, há um momento em que o povo é privado de seus instrumentos de produção (no caso, a voz é substituída, em certa medida, pela escrita) e uma elite, que não fazia este trabalho, passa a organizá-lo. Assim, nascem os trovadores e são esquecidos os jograis. Como foi mostrado, na história literária, desde a fixação da cultura escrita, o que nos chega como autores da Literatura são os nobres e ricos trovadores.

Eric Havelock (1903-1988), estudando a oralidade e a cultura escrita grega, em sua obra *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente* (1988), defendeu a ideia de que o transcurso, que foi lento e gradual, da oralidade à cultura escrita, foi renegado em detrimento à concepção de uma substituição, a um só golpe,

³⁵ *Id.* p. 60.

³⁶ O *Cancioneiro da Ajuda*, que recebe este nome por estar conservado na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, é um dos três manuscritos de cancioneiros que conservam a poesia medieval portuguesa. Este cancioneiro, em especial, contém cantigas de amor em suas 16 iluminuras que retratam o funcionamento dessa poesia com seu canto, dança e declamação. Cf. Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*.

³⁷ A medievalista Ria Lemaire, em sua tese de doutorado *Passions et Positions – contribution pour une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes* debruça-se sobre a problemática entre oralidade, escrita e poder.

³⁸ Žižek, *Um mapa da ideologia*, p. 27.

³⁹ Mannheim, *Sociologia da cultura*, p. 99.

da oralidade pela escrita em grande parte dos estudos literários, o que ocasionou a depreciação da oralidade como suporte do discurso artístico e mesmo intelectual.

Antes dos estudos de Havelock, desde o século XVIII, sabia-se que os “poemas de Homero foram compostos e recitados sem a ajuda de letras”⁴⁰, como postula a obra do filólogo F. A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum* (1795). Mas é só em 1928, que o pesquisador americano Milman Parry, em *L’epithète traditionnelle dans Homero*, defendeu que *Iliada* e *Odisseia* foram produzidas oralmente, sem a ajuda da escrita⁴¹.

As epopeias de Homero eram composições da oralidade primária, isto é, “a sua existência e forma textuais representavam uma restituição fidedigna de leis puramente acústicas da composição, na medida em que estas regulavam não só o estilo, como também conteúdo”⁴². Assim, as obras inaugurais da tradição literária escrita e hegemônica nada mais são do que transcrições da oralidade primária, já que a escrita serviu, neste primeiro momento, apenas para fixar a própria oralidade. Como a substituição da oralidade pela escrita foi lenta e gradual, a invenção da escrita foi usada por muito tempo para transcrever a oralidade.

Na direção desses estudos sobre a poética de Homero, também são publicadas *The bias of communication* (1951), de Harold Innis; *The Singer of tale* (1960), de Albert Lord; *A study of writing* (1952), de Ignace J. Gelb; e *Ramus: method and decay of dialogue* (1958), de Walter J. Ong. Os estudos da oralidade, no entanto, consolidaram-se a partir de cinco importantes obras, publicadas entre os anos de 1962 e 1963, na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos. São elas: *La pensée sauvage* (1962), de Claude Levi-Strauss; *The Gutenberg galaxy* (1962), de Marshall McLuhan; “The consequences of literacy” (1963), de Jack Goddy e Ian Watt; *Animal species and evolution* (1963), de Ernst Mayr; e *Preface to Plato* (1963), do próprio Eric Havelock.

Esses estudos, juntamente com o pensamento do medievalista Paul Zumthor (1915-1995), foram os responsáveis pela desconstrução da concepção de uma tradição literária hegemônica como um fenômeno somente escrito, dando a ver que a sociedade *torna-se* letrada e que mesmo antes da instauração da cultura escrita como hegemônica, a oralidade era (e é) altamente desenvolvida, com seus próprios meios de composição, transmissão e publicação.

A literatura, em especial a poesia, que hoje é muitas vezes entendida como uma manifestação artística desprovida de fins práticos, é originalmente (na oralidade) a

⁴⁰ Havelock, *A musa aprende a escrever*, p. 69.

⁴¹ Cf. Id., ib.

⁴² Id., p. 23.

responsável pelo “armazenamento de informação cultural para a reutilização, ou, em termos mais familiares, o instrumento para o estabelecimento de uma tradição cultural”⁴³. Na oralidade primária, o especialista oral, ou seja, os bardos do povo, músicos, sacerdotes, videntes e profetas são os encarregados pela manutenção dessa memória e, transportando para a nossa atual organização social, os intelectuais da cultura oral.

Ao passo que na oralidade primária as pessoas tinham apenas sua memória como local de armazenamento do conhecimento – e a lembrança e a recordação são os alicerces do que se entende por civilização e intelectualidade –, com o desenvolvimento da cultura escrita ganha-se uma memória artificial por meio dos documentos. E quem podia produzir, ou mesmo acessar, esses documentos, os letrados, eram os intelectuais e, mais que isso, os cidadãos civilizados donos da palavra e, por isso, do poder. Como afirma Havelock,

nos cem anos seguintes (à criação do alfabeto), a palavra escrita, crescentemente dominante à medida que a literacia (cultura escrita) europeia de massas avançava sob governos liberais ou democráticos, tornou-se o único contexto no interior do qual se consideravam os problemas da consciência e da comunicação. Quem não escrevesse nem lesse era, culturalmente falando, uma não pessoa⁴⁴.

E assim há claramente a separação entre a oralidade e a escrita. E, conseqüentemente, a cultura escrita torna-se a formadora e responsável pelo conhecimento e pela intelectualidade, por meio de um claro e objetivo mecanismo de distinção, em que a representação estritamente negativa da oralidade e do popular serve de contrapartida ao estabelecimento da cultura erudita e do escrito como superior e culto⁴⁵. Esse processo de distinção pode ser observado na mudança de significação da palavra *lógos*

O termo *lógos*, ricamente ambivalente, que se refere ao discurso, quer falado, quer escrito (argumento *versus* tratado), e também à operação mental (o poder de raciocinar) requerida para a sua produção, tomou posse de si próprio, simbolizando o novo discurso prosaico e literário (apesar de ainda gozar de uma parceria necessária com o dialecto falado). Esta distinção, lentamente formada, identificava o *epos* (poema épico, epopeia) proferido do discurso oralmente preservado como algo diferente do *lógos* e (para os filósofos) que lhe era inferior⁴⁶.

Com a substituição da oralidade como fonte e local de armazenamento do saber pela cultura escrita, começa-se a difundir entre as classes pobres e populares, detentoras apenas do saber oral, o sentimento de incultura quanto à sua produção artística e cultural que, em

⁴³ Id., p. 90.

⁴⁴ Id., p.55.

⁴⁵ Cf. Bourdieu, *Distinção*, p. 35.

⁴⁶ Havelock, *A musa aprende a escrever*, p.132.

contrapartida à cultura erudita – de intelectuais –, passa a significar apenas o atrasado, o vulgar e o comum.

A oralidade como categoria para redefinir o popular

Apesar de muitas vezes a definição de categorias ser dispensável, seja pela dificuldade de se traçar limites, seja pela inadequação desses limites, uma discussão sobre a categorização do cordel como *cultura popular* faz-se necessário, por consistir em um momento de se problematizar o rótulo que anuncia.

Antes de ser cunhada pelo adjetivo “popular”, o cordel foi concebido e estudado como manifestação folclórica⁴⁷. A classificação do cordel como folclore foi feita a partir da premissa de que consiste em uma obra sem autor, que versa sobre o conhecimento do “povo” – entendido como um ser coletivo e sem existência concreta; por fazer parte de uma tradição e por ser fruto de uma espontaneidade ingênua.

Hoje não se estuda mais o cordel como parte do folclore. Como Carlo Ginzburg defende, a noção de folclore foi superada devido à consciência pesada do colonialismo e a da opressão de classe, que passou a ver as produções das “classes subalternas” não mais como folclore, e sim como cultura popular, pois a noção de folclore destituía o “povo” de cultura⁴⁸.

Assim, passa-se para a concepção de “cultura popular”. Todos nós entendemos intuitivamente o significado da palavra “popular”, uma vez que não é um termo técnico, reservado apenas aos críticos literários e acadêmicos em geral. Todavia, o conceito de *popular* vai muito além de sua definição, pois para compreender o significado atribuído pelo campo literário a determinadas obras precisa-se constatar o que a palavra anuncia neste contexto, visto que não se pode resolver sobre o que é popular por meio do conhecimento intuitivo, tampouco mediante verbetes de dicionário. Do mesmo modo que a escolha de termos pode servir para criticar, ou mesmo menosprezar, pode também promover a aceitação de certas posições.

O termo “popular”, quando se refere ao cordel, carrega em si uma série de características: ser de autoria de pobres que veem de forma ingênua o mundo, ocupam profissões subalternas, possuem pouca ou nenhuma escolarização, escrevem/cantam por dom

⁴⁷ O conceito de *folk-lore* foi criado pelo arqueólogo inglês William Jhon Thoms (1803-1885), com o pseudônimo de Ambrose Merton, no artigo “Folk-lore”, publicado na revista *The Athenaeum*, em 22 de agosto de 1846. Nesse artigo, o termo ganha a acepção de “sabedoria” ou “ciência” do povo, e liga essas manifestações culturais à antiguidade arqueológica dos seres humanos.

⁴⁸ Cf. Ginzburg, *O queijo e os vermes*.

e não por arte – uma vez que esta é destinada apenas a escritores pertencentes a uma elite econômica e intelectual e que possuem individualidade. Também se pode perceber que o cordel é considerado literatura popular por um dado extraliterário: a origem do autor, o que “não se trata, falando com propriedade, de um critério objetivo, de um elemento que faria parte da própria obra, mas, antes, de um postulado e até de um ato de fé pressuposto em relação a qualquer exame concreto da própria obra”⁴⁹. De alguma forma, o adjetivo “popular” marginaliza o produtor literário que não é associado ao campo literário, mas é apenas uma flor que brota no asfalto, ou no árido sertão.

O campo literário brasileiro, de uma forma geral, para afirmar a superioridade de poéticas eruditas, segrega, e mesmo deslegitima, outras tradições culturais, como é o caso do cordel, por meio da desvalorização de seus atributos constitutivos – rima, ritmo, repetição, improvisação, memorização, entre outros – como recursos “pobres” e “menores”. A respeito de rótulos como “folclore” e “popular”, “menor”, “pobre”, Pierre Bourdieu afirma:

a maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definirem ou para definirem os seus adversários são armas e objetivos de lutas e muitas das categorias que os historiadores da arte utilizam para pensar seu objeto são apenas categorias nativas mais ou menos sabiamente disfarçadas ou transfiguradas. Estes conceitos de combate (...) tornam-se pouco a pouco em categorias técnicas a que, graças à amnésia da gênese, as dessecações da crítica e as dissertações acadêmicas ou as teses acadêmicas conferem um ar de eternidade⁵⁰.

Dessa forma, os estudos literários têm privilegiado manifestações literárias entendidas como “eruditas” em detrimento a poéticas como o cordel, que são tomadas como inferiores, inclusive por sua denominação como “popular”. Dando chão a essas concepções, tem-se a dicotomia entre “popular” e “erudito”, que, “produto da revolução tecnológica e cultural da Renascença”⁵¹, planta o ideal de que apenas a escrita – com todos os elementos estéticos, formais e ideológicos atrelados a si – é a responsável pela formação do universo literário, de modo que a oralidade é excluída como matriz literária constituinte da historiografia literária oficial. Como se pode perceber, o conceito do cordel como “popular” é uma construção engendrada por critérios históricos de diferenciação e hierarquia em que a oralidade é deslegitimada. Como afirma Ria Lemaire,

esse discurso "scriptocêntrico" perpetua-se, até hoje em dia, em largos círculos dos estudos de Letras e não só nos da literatura escrita do cânone. Por inacreditável que

⁴⁹ Mouralis, *As contraliteraturas*, p. 147.

⁵⁰ Bourdieu, *O poder simbólico*, p. 293.

⁵¹ Scholes e Kellog, *A natureza da narrativa*, p. 12.

possa parecer, muitos estudos das tradições orais e populares, ou das literaturas provindas de outras eras ou civilizações, baseiam-se, eles também, numa convicção scriptocêntrica subjacente: a de que os conceitos, noções, métodos e teorias do discurso acadêmico contemporâneo podem servir para analisar, interpretar e avaliar qualquer texto, de qualquer época, de qualquer camada social e qualquer região do mundo⁵².

Analisando o cordel, de bases orais, a partir de modelos e critérios de uma tradição literária escrita, a crítica literária reafirma a superioridade da literatura de base escrita, e não compreende os procedimentos próprios do texto de base oral. Contudo, a partir da década de 1970, estudiosos do Brasil e do exterior, seguindo os rastros do medievalista Paul Zumthor, dedicam-se ao estudo do cordel, e de outras manifestações artísticas, sob a perspectiva da oralidade. Assim,

ao resgatarem o estatuto de texto artístico, antes privilégio exclusivo da escritura, ressaltam as especificidades do texto oral, cuja literariedade acentua em plenitude a função da voz, imprimindo mais força à sua estrutura modal que, combinada à estrutura textual, explora aspectos corporais e físicos da comunicação⁵³.

Nesse sentido, o termo “popular” para designar o cordel é tomado como um indício de que essa poética faz parte da grande e rica tradição da poética das vozes⁵⁴.

O papel dos intelectuais

Assim como se erigiu a figura dos trovadores escamoteando-se o papel da oralidade e do povo, estabeleceu-se a hegemonia do homem de elite na configuração de todo o conhecimento e o que dele se deriva, como a cultura. A partir dessa concepção, os estudos tradicionais sobre o que hoje denominamos *intelectual* funda-se na crença de que o intelectual era o “único intérprete autorizado das coisas do mundo”⁵⁵. Segundo Bastos e Rego, em “Moralidade do compromisso”, desde Sócrates, seguindo-se estudiosos como Fichte, Benda e Sartre, por exemplo, o intelectual assume diferentes compromissos. Porém, em todos os contextos, torna-se o guardião e o porta-voz do conhecimento de toda a sociedade.

A partir da fixação da escrita como pedra inicial ao desenvolvimento de intelectuais, começou-se a se delinear o papel que este *homem de cultura* desempenharia na sociedade. E, como tudo que se desenvolveu em nossa sociedade, buscou-se preservar o esquema de nossa

⁵² Lemaire, “Reler os textos – resgatar as vozes?”, p. 1.

⁵³ Alcoforado, “Oralidade e literatura”, p. 3

⁵⁴ A tomada dos estudos do cordel sob o prisma da oralidade é desenvolvida por Ria Lemaire em toda sua obra.

⁵⁵ Mannheim, “O problema do intelectual”, p. 102.

organização social “não só através de suas leis e instituições, mas também por uma distribuição apropriada das posições dominantes”⁵⁶. Nesse sentido, muito se discutiu e se discute sobre o que é um intelectual. De um modo geral, uma atividade intelectual – que é o que caracteriza um *intelectual* - relaciona-se à produção, a reprodução e ao consumo de conhecimento, seja ele artístico, teórico, conceitual. Os clássicos estudos sobre essa categoria detêm-se à investigação dos papéis e funções que um intelectual deve exercer em uma sociedade, como podemos perceber nas ideias abaixo.

- 1) Segundo Fichte, o intelectual deve difundir princípios fundadores da moralidade de modo que eduquem o gênero humano e o conduzam à comunidade⁵⁷.
- 2) De acordo com Ortega y Gasset, a intelectualidade deve despertar, educar e dirigir as massas. Uma minoria intelectual deve encarregar-se da educação das massas⁵⁸.
- 3) Sartre postula que cabe ao intelectual envolver-se com seu tempo e ser protagonista do processo civil⁵⁹.

A concepção subjacente a todos esses estudos é a responsável por uma série de dicotomias em que de um lado reside a atividade intelectual e de outro lado as demais atividades. A dicotomia entre cultos e incultos, ou seja, os que possuem e os que não possuem cultura, é uma das distinções que são fruto da legitimação de atividades intelectuais em detrimento, por exemplo, dos trabalhos manuais. A centralidade do intelectual na sociedade é axiomática. É ele o responsável pelo “caminhar da humanidade”. Pode falar por todos, já que é o protagonista em meio a coadjuvantes que devem apenas acatar suas orientações. Assim se justificam as hierarquias em que apenas alguns podem falar. Como aponta Marilena Chaui, no Brasil,

os intelectuais tenderam a colocar-se como vanguarda esclarecida do proletariado, com a função de trazer a verdadeira consciência de classe às massas alienadas, desconsiderando a história dos movimentos operários e suas tradições anarquistas e socialistas, assim como as formas de ação e de organização dos trabalhadores brasileiros⁶⁰.

Desse modo, apesar da pluralidade de perspectivas, locais de fala e visões de mundo, o que vale é a palavra da intelectualidade. Mesmo quando seus discursos se voltam ao que o povo produz, esse olhar é, no mínimo, duvidoso. Um exemplo disso é quando, nos finais do

⁵⁶ *Id.*, *Sociologia da cultura*, p. 102.

⁵⁷ Bastos e Rego, “Moralidade do compromisso”, p. 13.

⁵⁸ *Id.*, p. 22.

⁵⁹ *Id.*, p. 28.

⁶⁰ Chaui, “Intelectual engajado: uma figura em extinção?”, p. 40.

século XIX, há uma reação contra o ideal humanista vigente e os românticos vão à procura do que dominavam “fontes autênticas de cultura”. Todavia, o que buscavam não era um diálogo, ou uma troca com a cultura do povo, mas, ao contrário: por meio de um olhar distante, “de fora” e autoritário, procuraram definir sua identidade nacional, adequando essa nova visão a seus ideais⁶¹. Cabe ressaltar, no entanto, que a noção romântica de povo, que hoje é amplamente refutada, foi a responsável pela preocupação que mais do que nunca é central na agenda acadêmica: a existência, para além da cultura oficial e hegemônica, de outras culturas⁶².

A preocupação dos românticos, entretanto, ocorreu apenas no âmbito cultural e artístico. A primeira vez que a diversidade das culturas é tratada com estatuto acadêmico e científico foi quando os intelectuais, europeus em sua maioria, entraram em contato com sociedades não europeias, entendidas por eles como primitivas, e as olharam como culturas, apesar de ainda designá-las como primitivas. Apenas quando esses intelectuais olham para fora – para culturas “primitivas” – e depois voltam seu olhar para dentro, é que podem reconhecer que “os indivíduos outrora definidos de forma paternalistas como camadas inferiores dos povos civilizados possuíam cultura”⁶³. Nesse contexto, nasceu a concepção de culturas subalternas e populares, entendidas a partir de ideias evolucionistas acerca da diferença cultural entendendo outras culturas como atrasadas em relação à cultura oficial e erudita.

Passado o encantamento dos românticos pelo povo e instaurada a concepção de culturas populares e subalternas ao invés de primitivas, há uma crescente preocupação dos intelectuais com a homogeneização da arte e da cultura. Alexis de Tocqueville, em *A democracia na América*, publicada em dois volumes (1835 e 1840), lança a seguinte indagação: é possível separar o movimento pela igualdade social e política do processo de uniformização cultural? Nessa questão, os reflexos da crescente Revolução Industrial assombram uma elite intelectual que se sente ameaçada em seus privilégios pela recém-nascida *massa*. Assim como Tocqueville, Oswald Spengler, em *A decadência do ocidente* (1918), teoriza sobre a degradação cultural das sociedades ocidentais devido à democracia e à técnica. A democracia porque acaba, segundo o autor, com a verdadeira liberdade e uniformiza tudo, e a técnica, por sua vez, porque causaria a morte da ciência por sua extrema fragmentação e atomização. Contemporâneo a Spengler, José Ortega y Gasset publica *A*

⁶¹ Cf. Burke, *Cultura popular na idade moderna*.

⁶² Cirese, “Ensayos sobre las culturas subalternas”, p. 74

⁶³ Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*, p. 43.

desumanização da arte (1925) e *A rebelião das massas* (entre 1926 e 1927), onde demonstra ter a mesma preocupação de Tocqueville e Spengler. Ele defende que a *massa* é incapaz de produzir e consumir cultura, uma vez que entende cultura como manifestações compostas de normas claras e precisas, cultivadas científica e intelectualmente.

Culminando todos esses estudos, em 1947, Adorno e Horkheimer desenvolvem o conceito de *indústria cultural*, no conhecido livro *Dialética do esclarecimento*, em que a emergência do que conhecemos como *massa* leva a intelectualidade a defender a manutenção de mecanismos de distinção na designação de obras de arte. Para Adorno,

a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara⁶⁴.

Como se pode perceber, a crítica de Adorno estabelece a existência de apenas um conceito de arte, de modo que as experiências artísticas e culturais que se afastam desse conceito sejam caracterizadas como sinônimo de decadência cultural e barbárie. O pensamento de Adorno e de seus antecessores dão a ver a desconfiança, ou mesmo o temor, desses intelectuais frente à perda do controle sobre o que é e o que não é arte. Mais ainda, essa concepção denota a vontade de controle exclusivo de divulgação da arte.

Enquanto Adorno e seus pares acreditam que o privilégio da cultura é o que garante a sua vida, sendo a sua morte a democratização proposta pela indústria cultural, Daniel Bell, em *O fim da ideologia*, de 1959, defende o oposto. Para ele a cultura de massa representa a democracia instaurada. Edwards Shils, autor de *Mass society and its culture* (1961), também partilha da mesma concepção, defendendo que a cultura de massa é a única que possibilita a comunicação entre diferentes grupos sociais. Assim, tanto para Bell como para Shils, intelectuais e povo ocupam a mesma posição no consumo da cultura de massa.

A despeito do negativismo de Tocqueville, Spengler, Ortega y Gasset e Adorno e da extrema positividade de Bell e Shils quanto ao consumo de arte e cultura pelo povo-massa, o que é colocado por ambos os lados é a participação crescente do povo, mesmo que a contragosto de alguns, no universo de consumo do conhecimento. A esse respeito Michel Foucault, em conversa com Gilles Deleuze, postula o papel dos intelectuais em sociedades de massa:

⁶⁴ Adorno, “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, p. 150.

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. (...). O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso⁶⁵.

Como diz Foucault, a massa, entendida por ele sem o ranço dos frankfurtianos, possui outras formas de acesso ao saber que não os dominados pelos intelectuais. Todavia, esses meios não são legitimados. O filósofo francês, para além da preocupação com o consumo do saber e da arte, denuncia a posição, muitas vezes autoritária, dos intelectuais como interditores da produção de outras formas de arte e saberes. Na mesma direção, Robert Muchembled, em sua obra *Culture populaire et culture des elites* (1978), debruça-se sobre a repressão que as culturas populares, desde os finais do século XVII, sofreram pela elite intelectual, e liga o processo de repressão ao processo de massificação cultural que tira do povo o ato de produzir e destina-o apenas à posição de espectador. Dessa forma, ao contrário do que se postulou por muito tempo, a indústria cultural e o seu produto, a cultura de massa, podem ser entendidos não como ameaças à elite intelectual, como Adorno defendeu, mas como uma forma de inviabilizar ao povo a produção de bens culturais, já que restaria a ele apenas consumir.

Sobre essa questão Foucault também nos deixa seu legado, sendo o primeiro a postular a indignidade de se falar (em sentido amplo) pelos outros, exercida por tanto tempo pela intelectualidade e inviabilizando e deslegitimando outros discursos. Na atualidade, os *estudos subalternos* — corrente teórica indiana liderada por Renajit Guha, a partir dos anos 1980 — problematizam a questão da visibilidade das vozes proferidas a partir de lugares de fala não hegemônicos, como as culturas populares. No contexto da pós-colonialidade, ao assumirem sua diferença em relação ao pensamento europeu definindo-se como subalternos, os pensadores indianos iniciaram a negociação de um espaço de fala para os sujeitos periféricos. Forneceram, assim, ferramentas para que outros sujeitos, em outros contextos sócio-histórico-culturais de subalternidade e colonialidade, como a América Latina, pudessem reconhecer-se como subalternos e colocassem seus próprios problemas em questão dentro dessa linha de pensamento. Gayatri Spivak, em diálogo com os estudos subalternos, introduziu um

⁶⁵ Foucault, “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”, p. 71.

importante impasse a partir da noção de subalternidade que está contido na pergunta: “Pode o subalterno falar?”⁶⁶.

Por meio do transcurso feito até o presente momento quanto à centralidade da voz de intelectuais, a resposta ao impasse levantado por Spivak é **não**. O subalterno nunca pôde falar. Como Andrés Guerrero postula em relação aos índios do Equador, há um constante processo de ventriloquia em que os intelectuais dizem e falam *em* e *por* nome dos outros⁶⁷. Hugo Achugar, pensando acerca do lugar de fala do discurso subalterno latino-americano, cria a noção de balbucio teórico, que, ao mesmo tempo em que se distancia da mudez estabelecida por Spivak e da imitação de Guerrero, também deles se aproxima quando pensa nas dificuldades que o discurso marginal, periférico, subalterno, entre outras possíveis designações, encontra em meio ao monólogo do discurso hegemônico. Entretanto, Achugar vislumbra uma possibilidade, o balbucio, como “uma forma de resistência que tenta confrontar ou problematizar teorizações originadas no *Commonwealth* e que se apresentam como universais”⁶⁸.

Sob essas perspectivas, no próximo capítulo se empreenderá um estudo sobre a Coleção Biblioteca de Cordel, da Editora Hedra, que, ao mesmo tempo em que publica obras literárias produzidas por vozes *subalternas*, utiliza-se de introduções e prefácios escritos por intelectuais para apresentar e legitimar o texto. Assim, tentarei evidenciar as tensões do encontro entre escritores do povo e o que se chama de campo literário, a partir das 22 obras dessa coleção.

⁶⁶ Spivak, "¿Puede hablar el subalterno?", pp. 297-364.

⁶⁷ Guerrero, *La semántica de la dominación*.

⁶⁸ Achugar, *Planetas sem boca*, p. 65.

CAPITULO II
A Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra: folhetos para uns, livros para outros

O cordel e os seus suportes: do corpo ao papel

*Gravador que estas gravando
aqui no nosso ambiente?
Tu gravas a minha voz,
o meu verso e o meu repente,
mas gravador, tu não gravas
a dor que o meu peito sente!
Tu gravas em tua fita
com a maior perfeição
o timbre de minha voz
e a minha fraca expressão.
Mas não gravas a dor grave
gravada em meu coração.
Gravador, tu és feliz
e ai de mim, o que será?
Bem só ser desgravado
o que em tua fita está
e a dor do meu coração
jamais se desgravará!*

Patativa do Assaré

Roberto Benjamin, em “Literatura de cordel: produção e edição no nordeste brasileiro”, provoca alguns pesquisadores desta área com as seguintes ideias:

Um dos apelos da literatura de cordel tem sido certamente a possibilidade de ao mesmo tempo trabalhar sobre cultura popular e não sair dos gabinetes, sem renunciar às comodidades oferecidas pela moradia nas grandes cidades. A distância, que separa os gabinetes de Brasília, Rio ou São Paulo dos poetas populares, dos gráficos que compõem e imprimem, do público consumidor tradicional, vem permitindo generalizações e abstrações sobre os poetas e sua obra, seu público, como se esta manifestação da cultura popular se manifestasse uniforme e sem variações dignas de análise, sem dinâmica, dentro daquelas características gerais que lhe são inerentes e a tornam identificável materialmente⁶⁹.

Dentro desses gabinetes que Roberto Benjamin critica, muitas pesquisas a respeito do cordel são empreendidas. Pela facilidade de acesso que os folhetos e livros possibilitam — se comparado o acesso à voz do poeta — alguns pesquisadores estão cada vez mais distantes da realidade sobre a qual se debruçam. As vivas vozes estão (trans)(es)critas em folhetos, expostos em bancadas, ou em livros, exibidos em estantes. E é por meio dessas materialidades nas quais as vozes de poetas se fixam e se proliferam, que pesquisadores tiram suas conclusões e teses. Como afirma Paul Zumthor, a crítica literária ainda não dissocia da “ideia de poesia a de escritura”⁷⁰.

⁶⁹ Benjamin, “Literatura de cordel: produção e edição no nordeste brasileiro”, p. 105.

⁷⁰ Zumthor, *A letra e a voz na literatura medieval*, p. 8.

A voz, cantada ou declamada, que tem o corpo como único suporte, não é considerada, na historiografia, como um meio de produção de obras literárias. Eric Havelock, argumentando a respeito da subalternidade da voz enquanto suporte de literatura e do preconceito epistemológico que a cultura da escritura instituiu, diz que

(nos festivais), os versos de uma sociedade oral descobrem os seus meios de “publicação”, um termo exato para o processo, embora hoje se pense nela apenas em termos letrados, visto que a imprensa e a editora suplantam as situações orais do passado, ao ocasionarem uma circulação documentada entre leitores⁷¹.

A criação da imprensa e de editoras, uma exigência da mudança dos tempos, mas também uma postulação de meios mais legitimados de publicação, apagou, até certo ponto, a existência de outras formas de expressão — os festivais como rituais de sociedades orais, por exemplo. Dessa forma, o surgimento de sistemas de editoração, como, no caso do Brasil, as gráficas de folhetos, ao mesmo tempo em que ampliaram as formas de publicação, criaram a divisão, nem sempre condizente com a realidade, de práticas poéticas orais e escritas (subjungando a primeira pela segunda). Esse fato pode ser visto na separação da cantoria e do folheto de cordel que, ao contrário do postulado por muitos estudiosos, são poéticas, muitas vezes, convergentes em suas práticas.

Essa convergência pode ser vista de diferentes formas — segundo Paul Zumthor⁷² —, na oralidade primária, em que a poesia ocorre somente a partir da voz, como com os cantadores, emboladores, entre outros; e na intersecção da oralidade primária e da secundária, como ocorre com os produtores de folhetos de cordel que somam ao seu repertório a cantoria e a embolada, sendo a voz e a escrita seus meios de produção⁷³. E não só os produtores de cordel viveram a oralidade e a escritura como formas de acesso à essa poética, os ouvintes\leitores participaram desse processo, visto que o folheto, antes de ser lido (no sentido estrito do termo) individualmente e silenciosamente por seu público, foi declamado e contado a um público coletivo⁷⁴. Houve um processo, uma transição (que é permanente) da oralidade à escritura, mediada, no Nordeste brasileiro, pelos folhetos de cordel.⁷⁵

⁷¹ Havelock, *A musa aprende a escrever*, p. 96.

⁷² Cf. Zumthor, *op. cit.*

⁷³ Atualmente, por haver maior alfabetização da população, entre outros fatores, o cordel é uma produção majoritariamente advinda da prática escrita, apesar de a oralidade se apresentar em muitos poetas como um procedimento de composição.

⁷⁴ Cf. Galvão, *Cordel: leitores e ouvintes*.

⁷⁵ É importante fazer uma ressalva a respeito das produções manuscritas, que estão entre a voz e o folheto. Em *Cantadores, repentistas e poetas populares*, José Alves Sobrinho ressalta a existência de uma grande produção manuscrita, em formato de folhas volantes, que eram afixadas em paredes de casas e espaços públicos em geral, que continham glosas.

Como afirma Francisca Pereira dos Santos, os folhetos de cordel só se fixaram como um sistema produtivo de editoração e consumo no Nordeste brasileiro por três fatores:

a) a existência, já amadurecida, de uma poética cantada; b) a presença das máquinas tipográficas no Nordeste, responsáveis pelo impulso das condições concretas para o estabelecimento de focos de produção de folhetos populares; e c) a apropriação, por parte dos poetas cantadores — emergentes poetas de cordel —, dessas novas tecnologias de informação e comunicação⁷⁶.

Os folhetos, dessa forma, emergem de um processo de evolução (da oralidade a escritura, nos termos de Eric Havelock), de apropriação (apoderamento pelos poetas das tecnologias, seja da escritura ou da tipografia) e de criação (uma nova poética é criada com bases da oralidade). Como defende Maurílio Antonio Dias de Sousa, a poesia oral e a poesia escrita, no campo estético, se entrecruzam, de modo que a segunda apresenta-se como continuidade da primeira. Já no campo mercadológico, há um distanciamento entre as duas práticas, de modo que a poesia de folhetos tem suas regras próprias de produção, circulação e comercialização, diferentes das da poesia oral⁷⁷.

As tipografias e os seus folhetos

A poesia oral, que circulava apenas por meio da voz de seus autores, pôde ultrapassar os limites do corpo e mover-se com os folhetos. Esta mudança de suporte — da voz ao folheto — só foi possível a partir da invenção da imprensa, que chegou ao Brasil com a Família Real, com a criação da Imprensa Régia, em 1808. Antes disso, a publicação de documentos era censurada pela corte portuguesa, que trazia os impressos de Portugal⁷⁸.

Dessa forma, logo os jornais da *terra brasilis* nasceram, e junto com eles suas tipografias e os primeiros folhetos. Sob encomenda dos autores de folhetos, as tipografias dos jornais, ou mesmo as destinadas à produção literária local, realizavam o serviço, como era o caso da Imprensa Industrial e da Livraria Francesa, que publicaram folhetos de Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista⁷⁹.

Nesse sentido, a invenção e a chegada da tipografia trouxe outra possibilidade de divulgação da poesia produzida por esses poetas no Nordeste brasileiro. Como afirma Lemaire,

⁷⁶ Santos, *Novas cartografias no cordel e na cantoria*, p. 19.

⁷⁷ Sousa, *A Estrela da Poesia*.

⁷⁸ Alves Filho, *500 anos em documentos*.

⁷⁹ Cf. Sodré, *História da Imprensa no Brasil*; Terra, *Memória de lutas*.

a folha de papel permitiu aos poetas da oralidade criar uma nova fonte de renda importante que recebeu, tanto na Europa dos inícios dos tempos modernos quanto no Brasil de finais do século XIX, o nome do próprio material: folheto, folha volante, *pliego* (folha dobrada) *suelto*, *feuillet*, *vliegblad* (folha que voa, em flamengo), *broad-sheet* em inglês⁸⁰.

Os poetas, munidos de seus folhetos⁸¹ impressos, partiam pelas cidades vendendo seu trabalho. Quando findados os exemplares, imprimiam-se outros nas tipografias locais. Todavia, com o rápido desenvolvimento da imprensa no Brasil, as máquinas tipográficas foram deixando os jornais e destinando-se a pequenos e autônomos editores que iniciaram a impressão exclusiva e regular de folhetos em suas próprias tipografias. Ruth Brito Lemos Terra afirma que apenas em meados de 1909 ou 1913 é que as tipografias passaram às mãos de editores e poetas populares, e em 1918 a atividade tipográfica do cordel passou a ser feita quase exclusivamente por elas⁸².

A produção de folhetos nessas tipografias seguia, em sua maioria, um processo comum. Primeiramente, realizava-se a revisão dos originais, quase todos manuscritos, por meio da correção ortográfica e métrica. Como afirma Rosilene Alves de Melo,

é importante destacar que a maior parte dos poetas de bancada buscavam, e ainda buscam, a excelência no que se refere ao uso da língua portuguesa e quanto às regras de metrificação. Na poesia de bancada não há lugar para o improviso⁸³.

Na maioria das tipografias, quem revisava os originais era o proprietário, autor, editor, tipógrafo e administrador. Após a revisão, há o “cata-cata”, processo pelo qual o tipógrafo seleciona os tipos⁸⁴ para preparação das matrizes. Para isso, se requeria do tipógrafo o conhecimento do alfabeto. Assim, os tipos eram dispostos no interior da matriz que era levada para a máquina de impressão, nela os tipos eram cobertos de tinta e impressos em papel. As máquinas mais antigas funcionavam manualmente. Após impresso, o folheto passava pelo processo de acabamento em que as folhas eram cortadas, ou por tesoura ou por cortador de papel, e, por fim, dobradas⁸⁵.

Apoderando-se dessa tecnologia de impressão tipográfica, os poetas ampliaram suas fontes de renda e suas formas de manifestação artística, que agora poderiam tanto ser cantadas

⁸⁰ Lemaire, “Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte”, p. 4.

⁸¹ Os folhetos eram feitos em pequenas brochuras e com papel barato para depois serem vendidos a preços populares.

⁸² Terra, *Memória de lutas*, p. 24.

⁸³ Melo, *Arcanos do verso*, pp.83-4.

⁸⁴ Tipos são peças de chumbo saliente sobre a forma de uma letra do alfabeto. São de variados tamanhos e estilos. No Brasil, o maior fornecedor de tipos era o Funtimod, de Recife.

⁸⁵ Cf. Sousa, *A Estrela da Poesia*.

e declamadas como vendidas impressas. Os poetas do mundo do folheto incluíram-se no processo de desenvolvimento das tecnologias da comunicação e com isso erigiram um sistema editorial de folhetos com produção, divulgação e distribuição próprios, como fizeram Leandro Gomes de Barros⁸⁶, Francisco das Chagas Batista⁸⁷, Francisco Rodrigues Lopes⁸⁸, José Bernardo da Silva⁸⁹, entre outros.

Contradizendo Adorno e todos os fatalistas frankfurtianos que postulam que “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”, de modo que “a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação”⁹⁰, o apoderamento dessas tecnologias da comunicação, como a tipografia, significa que os instrumentos utilizados pelos poderes e pelas elites intelectuais e econômicas para firmarem sua dominação podem ser também utilizados pelos poetas populares para manifestarem sua existência e afirmarem seus projetos e protestos. Em outras palavras, o que é aparentemente dependência e dominação pode tornar-se resistência, refuncionalização e redefinição⁹¹.

Além dessas conquistas, como a ampliação das formas de divulgação e de renda de poetas por meio do folheto de cordel, ele também foi responsável pela fixação de

normas e procedimentos até então estranhos à oralidade (...); passou a propiciar, no suporte, estudos que envolvem determinados aspectos literários, como a análise tipológica de gênero e as comparações estilísticas. (...); e permitiu também a formação de coleções, acervos de obras impressas no passado⁹².

O movimento da oralidade à escrita, sendo permeado pelo folheto, é, inegavelmente, uma grande abertura de portas, pois, como afirma Martin-Barbero, “dizer sim ou não às tecnologias é dizer sim ou não ao desenvolvimento”⁹³. Contudo, a sobreposição do folheto à oralidade, apesar de ele cumprir a tarefa de presentificar essa poética por meio de tempos e espaços diversos e concomitantes, também originou, em quem o estudava, uma série de limites à sua compreensão. Como visto no primeiro capítulo, o desaparecimento da dimensão da oralidade nos estudos do cordel deu margem ao entendimento dessa poética como marginal, algo menor — porque o folheto era (e muitas vezes ainda é) analisado com as lentes

⁸⁶ Cf. Terra, “Coletânea de poesia popular nordestina”.

⁸⁷ Cf. Batista, *Cantadores e poetas populares*.

⁸⁸ Salles, “Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes”.

⁸⁹ Melo, *op. cit.*

⁹⁰ Adorno, “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. p. 114.

⁹¹ Cf. Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*.

⁹² Sousa, *op. cit.* pp. 38-9.

⁹³ Martin-Barbero, *op. cit.*, p. 265.

de uma cultura escrita⁹⁴. Somados à marginalização⁹⁵ da poética do cordel nos estudos literários, tem-se a marginalização de seus produtores, de seu suporte e de seu público.

A marginalização de seus produtores deve-se muito ao mito do poeta popular como um homem pobre, analfabeto ou semiescolarizado, que escreve versos simples⁹⁶, em um suporte material simples, destinados a gente simples. A simplicidade, como o avesso da complexidade — característica da literatura hegemônica —, é, de um modo geral, a palavra e o pensamento que traduz a posição de marginalização do cordel no campo literário. A valoração, na maioria das vezes pejorativa ou condescendente, atribuída à materialidade (o suporte folheto, entendido como simples), à poética (o cordel, como uma poética da oralidade, entendida como simples), aos autores (poetas simples) e ao público (gente simples) formam a concepção que a crítica literária hegemônica tem a respeito do cordel.

As generalizações, e muitas vezes abstrações, sobre essa poética ocorrem não só por conta da distância geográfica entre poetas e pesquisadores, mas, e creio que principalmente, pela utilização de bases críticas e teóricas construídas no passado e apenas repetidas reiteradas vezes sem se olhar para a realidade de produção dessa poética. Como afirma Ana Maria Galvão a respeito de algumas pesquisas sobre cordel, “um estudo repete o outro, complexificando e aprofundando pouco as informações exaustivamente repetidas”⁹⁷. E assim se formou a história e a historiografia do cordel.

Como se escreve (e se inventa) uma história: a construção de um cânone

*Somente o rico na Terra
tem o seu nome na história
quanto o pobre vence a guerra
o rico alcança a vitória.*

Patativa do Assaré

Construir uma narrativa histórica e querer que ela seja definitiva e perpétua é o mote seguido pelos cânones oficiais, sejam eles da História (com “h” maiúsculo e no singular), ou da Literatura (com sua inicial também maiúscula e o mesmo e insistente singular).

⁹⁴ Vale ressaltar que importantes trabalhos foram realizados por meio da utilização de uma teoria essencialmente *scriptocêntrica*, como o da pesquisadora Vilma Mota Quintela, denominado *O cordel no fogo cruzado da cultura* (2005), em que a teoria de sistema literário construída por Antonio Candido é transposta ao estudo do cordel.

⁹⁵ Arnaldo Saraiva, em seu livro *Literatura marginal-izada* (1975), é quem primeiro define o cordel como uma literatura marginal-izada, ou seja, posta à margem por um campo e um sistema literários que a desprezam e que apenas repetem a mesma história literária dos cânones oficiais.

⁹⁶ A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, ao propor aos seus alunos do curso de Comunicação Popular da USP que estudassem editoras populares do Brás, em São Paulo, defrontou-se com a seguinte conclusão de um dos estudantes, “Os produtos são simples para pessoas simples” (Ferreira, “Livros e editoras populares”, p. 104).

⁹⁷ Galvão, *Cordel: leitores e ouvintes*, p. 21.

Construídos, em sua maioria, por intelectuais e suas instituições, os cânones historiográficos carregam em sua constituição uma “vontade de verdade e poder”⁹⁸, em termos foucaultianos, que se estabelece por meio de discursos sobre o que é (e deve ser) parte constitutiva de uma determinada historiografia.

No cordel, como aponta Francisca Pereira dos Santos⁹⁹, o discurso historiográfico responsável pela construção de seu cânone foi construído a partir de três eixos: os estudos da Fundação Casa de Rui Barbosa, o trabalho do estudioso francês Raymond Cantel e as pesquisas de Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, que deram origem ao *Dicionário biográfico de repentistas e poetas de bancada*.

É importante ressaltar que, antes dessas três investidas, em meados de 1960, a legitimação de poetas era feita por vias exteriores ao mundo da intelectualidade erudita oficial, ocorria por meio do reconhecimento dos poetas pelos seus pares. A esse respeito, Maurílio Antonio Dias de Sousa afirma que

o reconhecimento do poeta (poeta de bancada), como exercício profissional, inicia-se na publicação do folheto e legitima-se no reconhecimento por parte de um poeta reconhecido. Primeiro, o poeta escreve e publica os seus folhetos. E essa nova posição se fortalecerá se vier coroada de reedições. Era a escrita do folheto que traçava a linha divisória de uma a outra função. Em segundo lugar, como a escrita do folheto corresponde a um rito de passagem, é por ela que o poeta será reconhecido pelo outro. Mediante a confirmação de um poeta já gabaritado, a categoria do novo poeta é confirmada e ele, enfim, pode vir a ser canonizado, em gesto de reconhecimento que serão espontaneamente repassados a todos os níveis envolvidos¹⁰⁰.

Nesse momento, o campo do cordel e seu sistema eram independentes da crítica literária hegemônica e da academia universitária de uma forma geral — o que transbordava para o distanciamento do folheto do ensino escolar e para a formação de acervos — que se encarregaram, a partir das iniciativas de formação e sedimentação de um cânone, de selecionar, avaliar e legitimar determinados cordéis e autores em detrimento de outros.

Como visto no primeiro capítulo, a centralidade da voz de uma intelectualidade dentro de diversas sociedades, neste caso a brasileira, toma a palavra para si, sendo “a” responsável pelos discursos oficiais e legítimos. E isso é o que acontece no contexto do cordel, o poder de fixação de sua historiografia (não que a construída pelos poetas também não seja, em certos pontos, excludente) passa às mãos dos três eixos enumerados acima.

⁹⁸ Cf. Foucault, *Ordem do discurso*.

⁹⁹ Cf. Santos, *Novas cartografias no cordel e na cantoria*.

¹⁰⁰ Sousa, *op. cit.* p. 168.

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), localizada no Rio de Janeiro e composta por um Centro de Pesquisa, um Centro de Estudos Históricos, um Centro de Documentação e um Arquivo Museu de Literatura, é uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura, nascida em 1928, que tem por objetivo “promover a preservação e a pesquisa da memória e da produção literária e humanística, bem como congregar iniciativas de reflexão e debate acerca da cultura brasileira”¹⁰¹.

A fim de consolidar essa missão, a FCRB, a partir da década de 1960, deu início a um projeto editorial voltado à publicação de estudos sobre o cordel brasileiro, denominado *Literatura popular em verso*. Esse projeto foi coordenado por Thiers Martins Moreira e contou com os estudiosos M. Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa, Manuel Diegues Jr. e Antonio Houaiss, além da participação de Sebastião Nunes Batista (filho do poeta e editor Francisco das Chagas Batista), com o objetivo de desenvolver

um conjunto de medidas para a promoção da literatura de cordel, que compreendem desde levantamentos bibliográficos e organização de coleções, à preservação de documentos preciosos na iminência de se perderem e publicação de uma extensa bibliografia, composta por catálogos, antologias e estudos especializados”¹⁰².

O projeto foi iniciado com a publicação de um *Catálogo*, seguido de *Antologias e outros Estudos*¹⁰³. Em todas essas publicações, e subjacente aos objetivos evidenciados explicitamente pela FCRB, o norte de construção desse discurso historiográfico foi o cordel enquanto uma narrativa da nação, como defende Francisca Pereira dos Santos. Dessa forma, a historiografia construída obedeceu aos mesmos preceitos de construção que a historiografia literária brasileira hegemônica obedeceu, e, por vezes, ainda parece obedecer. A preponderância da nação na base desses cânones, seja da literatura hegemônica seja do cordel, passa a estabelecer parâmetros teóricos e o conceito e os limites dessas manifestações artísticas, bem como seus autores, seus meios legítimos de publicação, entre outros tantos aspectos.

Nessa direção, assim como a FCRB tentou estabelecer uma historiografia e um cânone do cordel, o repentista e pesquisador José Alves Sobrinho, sob a coordenação do professor Átila de Almeida, da Universidade Federal da Paraíba, o fez com as pesquisas que culminaram com a publicação do *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de*

¹⁰¹ Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=10

¹⁰² Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=99

¹⁰³ As referências as obras publicadas pela Fundação Casa de Rui Barbosa constam nas referências bibliográficas.

bancada, e também com outros estudos¹⁰⁴. Com o objetivo de resgatar e reabilitar essas poéticas da oralidade, José Alves Sobrinho deu visibilidade a muitos repentistas e poetas apagados, até então, da historiografia. Como homem “de dentro” dessas poéticas, sendo um dos mais conhecidos cantadores de repente do estado da Paraíba, Sobrinho coletou no mundo e nos livros sobre cordel mais de três mil folhetos.

A presença de Sobrinho e a sua relação com o professor Átila de Almeida é outra questão interessante na construção desse cânone. O ganho maior do *Dicionário* é, com certeza, a presença de Sobrinho, com todo seu conhecimento acerca do universo da poética das vozes em território nordestino. O próprio professor da Universidade da Paraíba reconhece a importância de Sobrinho, que, em suas palavras, fazia “ombro pr’eu trepar e lá de cima escrever em parceria com ele um dicionário”¹⁰⁵.

Joseilda de Sousa Diniz, uma das mais importantes pesquisadoras da obra de José Alves Sobrinho, em comunicação pessoal, conta que o poeta, falando a respeito da amizade compartilhada entre ele e Átila de Almeida, lhe disse que havia

uma relação de respeito e, de certo modo, de igualdade. O Átila era muito irônico e brincalhão, dizia ao Sobrinho o que achava. Nem sempre estavam de acordo, prova é que tiveram muitos desentendimentos no final, como me deixou entender o poeta. Igualdade? O nome do Átila saiu na frente do de Sobrinho. Uma das razões era o fato do Átila ser um intelectual, como disse-me Sobrinho, “não ficava bem o meu nome sair primeiro”.

Essa relação entre poetas e intelectuais, sempre presente no contexto de poéticas não hegemônicas, como o cordel, evidencia o outro lado da moeda o qual Átila de Almeida declara em seu agradecimento a Sobrinho: o pensamento de que os poetas necessitam de ajuda de intelectuais que são os responsáveis, em primeiro lugar, pela preservação da cultura. O que, de alguma forma, calca essa concepção é o significado que os intelectuais dão a poéticas que julgam inferiores e que, por isso, precisam de ajuda para sua permanência e preservação.

Os olhares intelectuais sobre o cordel vieram não só de dentro de nosso país, mas também de fora. Entre os pesquisadores do exterior¹⁰⁶, o que teve maior influência nesses estudos foi o professor Raymond Cantel, da Universidade de Poitiers e da Sorbonne, em Paris, que, a partir de 1959, iniciou suas pesquisas sobre o cordel brasileiro. Essas pesquisas hoje

¹⁰⁴ Cf. Almeida; Sobrinho, *Romanceiro popular nordestino*. Sobrinho, *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Sobrinho, *Sabedoria de caboco*. Sobrinho, *Glossário da poesia popular*. Sobrinho, *Matulão de um andarilho*.

¹⁰⁵ Almeida *apud* Sobrinho, *Glossário da poesia popular*.

¹⁰⁶ Mark Curran, Ronald Dauss, Candance Slater, entre outros, também promoveram o cordel no exterior.

podem ser lidas numa coletânea das publicações de Cantel, *Raymond Cantel: la littérature populaire brésilienne* (Clément e Lemaire, 2005), e no grande acervo de folhetos, correspondências, gravações e outros materiais que compõem o *Fonds Raymond Cantel*, na Universidade de Poitiers.

Se a FCRB deu o pontapé inicial para a definição do que é o cordel e o que, nesse sentido, deve ser preservado para que a história seja construída, Raymond Cantel, com sua posição de intelectual francês renomado de uma importante universidade europeia, foi o responsável, em grande medida, pela mudança de perspectiva de parte da intelectualidade sobre o cordel. Mas, vale ressaltar, essa mudança de perspectiva não originou uma mudança de paradigma aos estudos dessa poética. O cordel poderia até ser digno de estudos, entretanto, apenas um tipo de cordel.

Essas iniciativas de preservação e valorização do cordel foram vias de mão dupla, pois, na demarcação de fronteiras, deixou-se muito de fora e se prescreveu uma cartilha para o controle de uma poética que sempre fez parte da vida do povo de várias partes do Nordeste e até mesmo do Brasil. A tentativa de controle dessa produção por instituições intelectuais e por intelectuais propriamente ditos, nos revelam uma antiga e tão recente vontade de controle de saberes e artes do povo por parte das elites.

O pensamento de Roger Chartier sobre o processo de mediação editorial na Europa nos inícios das atividades editoriais se aplica ao posicionamento de intelectuais e suas instituições no processo de construção do cânone do cordel. Entre “o receio da perda e o medo do excesso”, esses discursos construtores do cânone do cordel foram responsáveis pela salvaguarda do patrimônio, com a coleta de textos e com “a organização dessas bibliotecas sem paredes que são os catálogos”, e também foram responsáveis pelas ações de dominação do excesso, com seus instrumentos de seleção, classificação e hierarquização dessa poética¹⁰⁷. Esse fenômeno de mediação editorial também pode ser visto na publicação de poéticas populares por editoras hegemônicas, em contrapartida às tipografias de folhetos.

Dentro e fora da moldura

Depois os meus colegas viram aquilo (publicação de Inspiração nordestina, em 1956) também começaram a fazer livro, viu? Livreto, livro, viu? Parece que eles achavam que o cantador de viola não podia fazer... publicar assim um livro e tal.

¹⁰⁷ Chartier, *Os desafios da escrita*, pp. 75-6.

Patativa do Assaré (1909-2002), um dos mais conhecidos e aclamados poetas do universo das poéticas das vozes, foi reconhecido desde muito cedo por um grande público, composto por gente de cá e de lá — pobres e ricos, alfabetizados e analfabetos, intelectuais da academia e intelectuais do povo —, metaforizando as palavras do próprio poeta. Sua primeira obra publicada, *Inspiração nordestina*, de 1956, teve, em sua primeira edição, o prefácio escrito pelo latinista José Arraes de Alencar que, em visita à cidade do Crato, no Cariri cearense, conheceu Patativa. O prefaciador também foi o responsável por apresentar a obra de Patativa à editora Borsoi. É ele também que diz, no prefácio, que entrega “uma preciosa obra que iria fatalmente desaparecer com seu autor”. Nessa declaração, pode-se perceber sua perspectiva sobre essa poética, que, para permanecer, precisaria de um meio de preservação, que não poderia ser conseguido pelo próprio poeta.

A publicação da obra de Patativa foi marcada pela mediação de intelectuais e de suas instituições. E, como um dos símbolos de mediação material e simbólica da presença da intelectualidade, o suporte livro se fez presente. Mantedor da palavra expressa, com toda sua força legitimadora, o livro, com *status* de produto erudito e portador de prestígio e distinção cultural, para os poetas da oralidade significou, muitas vezes, uma forma de legitimação e valorização de sua obra. Nos termos de Pierre Bourdieu, esse suporte atribui ao que carrega uma série de valores: capital cultural (conhecimentos legítimos), social (representa relações sociais valorizadas) e simbólico (símbolo de prestígio social)¹⁰⁸.

Apoderando-se de todos esses capitais, os poetas que publicaram suas obras em editoras hegemônicas tiveram outro tipo de inserção nesse campo poético, uma vez que o folheto — suporte por excelência do cordel — não chegou a ter estatuto cultural de obra literária pelo sistema editorial; e pelo campo literários brasileiros. Como ironicamente afirma Martin-Barbero, “o folheto não fica de pé, não dispõe de uma bela encadernação, sua materialidade não poderá ser exibida como expoente cultural”¹⁰⁹. Por esse e outros motivos, não vemos folhetos em livrarias. Eles estão em ruas, feiras, bancas, hoje na internet. Possuem outros meios de circulação e divulgação.

Dentro da moldura que são os livros, Patativa inscreveu sua obra nas estantes. Refutando-se a ser conhecido como poeta de bancada, teve, em toda sua vida, poucos cordéis publicados. É clara a distinção feita pelo poeta de quem publica livros e de quem publica

¹⁰⁸ Cf. Bourdieu, *O poder simbólico*.

¹⁰⁹ Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*, p. 188.

cordéis em seus folhetos. Mas, vale ressaltar que, imbuída na legitimação e na valorização positivas que o livro concede ao que carrega, ele significa, ao mesmo tempo, o acesso ao conhecimento e a sua interdição. Barreiras econômicas e sociais, que andam juntas, muitas vezes, dão origem a esses dois movimentos.

Ao mesmo tempo em que o folheto possibilita o consumo e a publicação de públicos e produtores de várias classes econômicas e sociais, o livro os restringe a uma pequena parcela, uma vez que mantém, e mesmo reforça, alguma segregação cultural. Se o folheto de cordel não é um suporte que é dado ao povo, mas que o próprio povo se dá, o livro é um suporte feito por meios hegemônicos de produção e divulgação para quem tem acesso a eles.

Dentro ou fora da moldura, o cordel nos mostra que o apoderamento dos poetas pela feitura de seus folhetos em tipografias e(ou) pela publicação de sua poética em editoras hegemônicas (como acontece com Patativa) são diferentes estratégias de inserção. Todavia, não se pode perder de vista as implicações que os diversos suportes desencadeiam. Como afirma Chartier,

os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados¹¹⁰.

Os diferentes suportes, no caso o folheto e o livro, constituem tanto o objeto quanto o que ele tem dentro de si como conteúdo. Estar escrito em um folheto ou em um livro dá ao cordel significados diferentes: enquanto o livro atrela-se a uma estética erudita, socialmente valorada e legítima, o folheto, por sua vez, parece possuir uma representação negativa, partindo-se do ponto de vista hegemônico. A “imagem social”¹¹¹, como conceitua Bourdieu, marca uma distinção entre o cordel sob o suporte livro e sob o suporte folheto.

Nesse sentido, a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra, de São Paulo, é exemplar para a discussão. Idealizada e dirigida pelo professor e pesquisador holandês Joseph Luyten (1941-2006), a Coleção foi lançada em 2000. O projeto editorial previa 50 livros, sendo cada um destes dedicado a um poeta e prefaciado por um estudioso da área. Até o momento, dos 50 livros previstos, foram lançados apenas 22, sendo as últimas publicações do ano de 2007¹¹². A tabela abaixo apresenta alguns dados da Coleção.

¹¹⁰ Chartier, *Os desafios da escrita*, pp. 61-2.

¹¹¹ Bourdieu, *Distinção*, p. 24.

¹¹² Com o falecimento do idealizador da coleção, Joseph Luyten, as publicações pararam. Em entrevista, a Editora Hedra afirmou que a Coleção, como um todo, também não teve o sucesso editorial esperado, apesar de só o livro de Patativa do Assaré ter vendido 80 mil exemplares. Todavia, esses dados devem ser relativizados,

Relação de cordelistas, prefaciadores e ano de lançamento da Coleção

AUTOR	PREFACIADOR	ANO
Cuíca do Santo Amaro	Mark J. Curran	2000
Expedito Sebastião da Silva	Martine Kunz	2000
Francisco das Chagas Batista	Altimar de Alencar Pimentel	2007
Franklin Maxado	Antônio Amaury Corrêa de Araújo	2007
J. Borges	Jeová Franklin	2007
João Martins de Athayde	Mário Souto Maior	2000
José Soares	Mark Dinneen	2007
Klévisson Viana	José Neumann	2007
Manoel Caboclo	Gilmar de Carvalho	2000
Minelvino Francisco da Silva	Edilene Matos	2000
Neco Martins	Gilmar de Carvalho	2002
Oliveira de Panelas	Maurive Van Woensel	2001
Patativa do Assaré	Sylvie Debs	2000
Paulo Nunes Batista	Maria do Socorro Gomes Barbosa	2005
Raimundo Santa Helena	Bráulio Tavares	2003
Rodolfo Coelho Cavalcante	Eno Theodoro Wanke	2003
Rouxinol do Rinaré	Ribamar Lopes	2007
Severino José	Luiz de Assis Monteiro	2001
Téo Azevedo	Sebastião Geraldo Breguez	2003
Zé Melancia	Martine Kunz	2005
Zé Saldanha	Gutenberg Costa	2001
Zé Vicente	Vicente Salles	2000

Os livros da Coleção têm extensão variável de 70 a 234 páginas, das quais os prefácios ocupam de 14 a 77 páginas. Como se pode ver nas figuras abaixo, a Coleção tem um cuidadoso projeto gráfico.

Nas capas há uma xilogravura em cores vivas, com o nome do cordelista e o título *cordel*. Na contracapa, uma parte da xilogravura ampliada, também em cores vivas, e o trecho de um cordel. Nas orelhas, há mais xilogravuras e uma pequena apresentação do poeta.

pois o livro de Patativa fez parte da lista de livros do vestibular da Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2005, e do vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2006. Das seis publicações do ano de 2007, cinco tiveram o apoio do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), da Secretária de Estado de Cultura do Governo do Estado de São Paulo.



Figura 2: Capa e orelha do livro de Franklin Maxado, da Coleção Biblioteca de Cordel.



Figura 1: Contracapa e orelha do livro de Franklin Maxado, da Coleção Biblioteca de Cordel.

Esta Coleção, com um seguimento editorial, gráfico e ideológico e, por isso, uma segmentação de mercado, identifica a poética (o cordel) antes de seus autores, que também são autores pertencentes ao cânone historiográfico construído pela FCRB, pelo *Dicionário* de Sobrinho e pelos estudos de Cantel. O que parece importar, desde o projeto gráfico, é o cordel como tradição única e homogênea. A inovação de seu suporte e editoração tanto constrói um novo *status* à essa poética como a afirmam como uma obra, antes de qualquer coisa, que narra uma tradição coletiva. Parafraseando Hugo Achugar¹¹³ quando fala da literatura latino-americana, o cordel, entendido como marca, só tem como objetivo preencher o vazio do mercado que lhe corresponde.

Não é à-toa que os cordéis publicados nesta Coleção estão sob o formato de livro, pois, ao mesmo tempo em que alude ao suporte do folheto em seu projeto gráfico, também dele se distancia o suficiente para fazer-se diferente. Sua proposta gráfica e editorial compreende um conjunto de livros destinado ao público leitor acadêmico e universitário, de uma forma geral. Exatamente por ser dirigido a esse público, o cordel é publicado nesse formato. Pelos processos de distinção, esse projeto editorial supre o gosto “cultivado” de leitores que reconhecem nessas publicações um claro marcador de classe que torna o livro diferente do folheto.

Portanto, assim como os poetas se apoderaram do livro como estratégia de legitimação de seu trabalho, também as editoras e os pesquisadores, com seus valores e concepções, utilizaram o suporte livro como forma de introdução dessa poética no mercado editorial hegemônico e no campo acadêmico. Luyten, o idealizador da Coleção, em sua apresentação, argumenta que

¹¹³ Cf. Achugar, *Planetas sem boca*.

ao contrário de outros países, como o México e a Argentina, onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura (...), as vertentes brasileiras passaram por um longo período de desconhecimento e desprezo, devido a problemas históricos locais, como (...) a excessiva imitação de modelos estrangeiros pela intelectualidade. Apesar da maciça bibliografia crítica e da vasta produção de folhetos (mais de 30 mil folhetos de 2 mil autores classificados), a literatura de cordel – cujo início remonta ao fim do século XIX – continua ainda em boa parte desconhecida do grande público, principalmente por causa da distribuição efêmera dos folhetos. E é por isso que a Editora Hedra se propôs a selecionar cinquenta estudiosos do Brasil e do exterior que, por sua vez, escolheram cinquenta poetas populares de destaque e prepararam um estudo introdutório para cada um, seguido por uma antologia dos poemas mais representativos¹¹⁴.

Os argumentos levantados pelo idealizador da Coleção dizem muito a respeito das posições do campo literário acadêmico em relação ao cordel. A construção de uma visão sobre o cordel e, conseqüentemente, de sua historiografia e cânone, nos mostram o papel que os intelectuais e as suas instituições exerceram nesse contexto. A FCRB, o pesquisador Raymond Cantel e o *Dicionário* de José Alves Sobrinho e Átila de Almeida, como visto, construíram uma história definindo não apenas o que é o folheto, mas quais são os que o escreveram e “merecem” ser lembrados. Como esses construtores de *uma* história sobre o folheto, a Coleção Biblioteca de Cordel tem o objetivo de preservação, manutenção, salvaguarda e valorização dessa poética.

O apego da intelectualidade a modelos estrangeiros é um dos argumentos enumerados por Luyten para compreender a subalternização do cordel. A literatura brasileira, de fato, nos inícios de sua formação, como o estudioso Antonio Candido nos mostra em toda sua obra, foi construída por meio de modelos da tradição europeia literária. Todavia, com a formação de um sistema literário autônomo em relação à Europa, artistas como Ariano Suassuna, que já fazia parte da história literária brasileira, dizem escrever amancebando formas e temas eruditos e populares. Mário de Andrade, antes do dramaturgo Suassuna, utilizou-se dessa estratégia de composição, só para citar exemplos do uso, muitas vezes ingrato e autoritário, de temáticas e estruturas textuais não hegemônicas por intelectuais.

O cânone do cordel também nos diz algo a esse respeito. A FCRB, imbuída de uma ideologia calcada na nação, utilizou-se do cordel para construir uma narrativa sobre a sociedade brasileira, seus costumes, conceitos, preconceitos, formação social e racial, entre outros aspectos. De modo que, foram os aspectos do cordel identificados com a nação, e não o apego a modelos estrangeiros, que participaram do processo de construção do cânone do

¹¹⁴ Coleção Biblioteca de Cordel. Trecho da apresentação, que aparece abrindo todos os livros da coleção.

cordel e da construção de sua definição como popular e, conseqüentemente, de seu apartamento da historiografia literária brasileira oficial e hegemônica. Sempre atrelado à região Nordeste, o cordel, na historiografia brasileira, teve uma dupla exclusão por sua classificação como popular. Em sentido amplo, como uma manifestação artística considerada popular e, por isso marginalizada da “grande Literatura Brasileira”, uma vez que o adjetivo *popular* está aí para marcar uma distinção dessa literatura (popular) em relação à sem adjetivo. E, em sentido estrito, como uma manifestação das poéticas das vozes em meio a uma tradição literária firmada pelo escrito e por regras, classificações e gêneros, como a brasileira, foi também, por isso, marginalizada.

Dessa forma, seja por ser considerado popular, seja por ser de bases orais, o cordel foi subalternizado. Foi justamente a mão pesada de intelectuais, esforçados em classificar, disciplinar, preservar e registrar essa poética movediça das vozes, tendo sempre com o pano fundo a constituição da nação e da importância do popular nesse processo, que a cerceou a uma posição marginal dentro dos estudos literários. E a Coleção Biblioteca de Cordel, ao contrário do que Luyten diz, parece fazer o mesmo com todos os prefácios que afirmam uma mesma história ao cordel: uma narrativa estática e que assim deve permanecer como toda boa tradição e patrimônio popular.

A tentativa anunciada por Luyten de inserir o cordel nos estudos oficiais de literatura e de fazê-lo presente ao grande público — que é uma falácia, pois o público leitor de cordel¹¹⁵ é infinitamente maior que o público leitor acadêmico, por questões de acesso linguístico (a linguagem do cordel é mais acessível) e econômico (o preço do folheto também é mais acessível) que intermediam o acesso a determinados bens simbólicos — ocorre por meio de várias estratégias editoriais, como a utilização prefácios escritos por intelectuais que apresentam e legitimam o texto.

A intervenção de mediadores (a partir dos prefácios) exerce forte influência na recepção de poéticas não hegemônicas¹¹⁶, como o cordel, em meios hegemônicos (o suporte livro). Junto a isso, podemos perceber que os prefaciadores são os mediadores que têm o “privilegio de definir”¹¹⁷ um discurso sobre o que é o cordel, os seus valores e os seus limites.

Acerca do prefácio como tipologia textual e de seus significados na composição de obras, há poucos estudos. Um importante texto para a compreensão de seus significados é o

¹¹⁵ Cf. Galvão, *Cordel: leitores e ouvintes*.

¹¹⁶ Cf. Lucena, “Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus”.

¹¹⁷ Bourdieu, *Distinção*, p. 88.

de Ria Lemaire a respeito dos vários prefácios à *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre. Para Lemaire,

todos esses relatos fora do texto (...) têm por objetivo, cada um a sua maneira, guiar ou manipular o leitor, a fim de que ele leia “bem” a obra, quer dizer, que ele aceite ou faça sua a mensagem, a verdade que o autor quis transmitir a seus contemporâneos e as gerações futuras¹¹⁸.

No caso da Coleção da editora Hedra, esses “relatos fora do texto têm o objetivo claro de guiar o leitor a uma determinada leitura da obra, bem como o de criar, com o conjunto de obras que formam a Coleção, uma história sobre o cordel. Para “tornar familiar o não familiar”¹¹⁹, uma vez que o cordel se aproxima de um leitor atrelado aos “estudos oficiais de literatura” e ao “grande público”, nas palavras de Luyten, distantes (cultural e economicamente) da realidade da poética do folheto de cordel.

Nesses livros, estudiosos do Brasil (15) e do exterior (5) apresentam os cordelistas e seus cordéis como uma forma de atribuir-lhes validade e legitimidade, como afirma o próprio diretor da Coleção. Adentrando as narrativas dos prefácios, muitas constantes são percebidas, a principal diz respeito à crença dos prefaciadores em uma mesma e única tradição do cordel como legítima. Essa crença é, ao mesmo tempo, reforçada, afirmada e definida por esses estudiosos. Como podemos ver na citação a seguir, em que Raimundo Santa Helena nos conta sobre a advertência que Raymond Cantel lhe fez um dia, há regras tradicionais que não devem ser infringidas, tanto segundo a visão do pesquisador Cantel como a do prefaciador Bráulio Tavares.

Cantel sugeriu que eu não descaracterizasse os estilos e as rimas, o que eu fizera, tentando oferecer o cordel nas metrópoles ao sabor de novos leitores. Mudei e me submeti à força da tradição, a partir do folheto n. 13, de 21/12/1980, *Discussão de São Pedro com Nelson Rodrigues*¹²⁰.

Por meio do que Cantel disse a Raimundo Santa Helena, podemos perceber a vontade de um discurso tradicional sedimentado de encerrar a produção de cordelistas no interior de estreitas fronteiras. Segundo Néstor García Canclini, como “os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se”, os setores hegemônicos estão interessados “em manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico

¹¹⁸ Lemaire, “Herói literário e historiador: caminhos cruzados nos prefácios de *Casa-grande & senzala*”, p. 734.

¹¹⁹ White, “O texto histórico como artefato literário”, p. 102.

¹²⁰ Helena, *Raimundo Santa Helena*, p.13.

contemporâneo”¹²¹. Todavia, nessa espécie de queda de braços entre a permanência (que fossiliza) e a modernização (que perpetua), os prefácios apresentam-se como formas de dominação dessa poética que precisa ter sua produção controlada por mentes inteligentes e postas como superiores e detentoras do saber. Nos prefácios feitos pelos estudiosos do cordel, ao invés de se plantar uma visão viva do cordel, como uma tradição que se refaz com o girar do mundo, se enterra a possibilidade de florescimento a cada estação dessa poética. As antigas e atacadas medidas discriminatórias as quais Luyten critica na apresentação da Coleção, nos prefácios de sua mesma Coleção tornam-se limites bem definidos de contenção. As mudanças são interditas, sejam elas formais ou temáticas, por especialistas, autorizados, que utilizam de mecanismos de coerção e interrupção.

Assim, os prefácios funcionam como locais de perpetuação de uma história que é justificada e harmonizada pela coerência das vozes que falam. Os discursos alinhados dos prefaciadores criam, contam e reforçam uma só história sobre o cordel e, ao mesmo tempo, abafam a polifonia das vozes que essa rica poética possui.

Afastando a possibilidade de ruptura, como fez Cantel com Santa Helena, condena-se a poética à estagnação e, conseqüentemente, à sua morte, visto que a vontade de permanência que os prefaciadores defendem, destituída de mudança, acaba tirando do cordel sua força de movência e de transformação. O desejo do tradicional como espaço de permanência pode ser visto no seguinte trecho do prefácio de Martine Kunz à obra de Expedito Sebastião da Silva.

A forma rígida, dogmática, é também resistente, mineral. Uma imensa rede de versos e palavras, de rimas e vozes que prende e protege na sua forma imóvel, retém e exalta, ao mesmo tempo, uma arte ameaçada¹²².

O prefaciador da obra de Rouxinol do Rinaré, Ribamar Lopes, também defende a tradição como uma vontade de permanência e fixidez:

consciente da verdadeira natureza da literatura de cordel, consolidada ao longo de tantas décadas de ocorrência, em sua forma e conteúdo, através do folheto popular, entende que essa forma de manifestação não comporta inovações, quer na linguagem quer na feição do folheto, entendendo também, em seu conhecimento sobre o assunto, que tentativas de inovações só descaracterizam o que já se acha consagrado na memória do povo. Na verdade, pretender-se fazer inovações que violentam a natureza da literatura de cordel é o mesmo que querer introduzir números de rock-'n'-roll numa apresentação de pastoril ou reisado. Quanto a mudanças, no sentido de evolução, estas poderão ocorrer (que nada é imutável), mas calma, lenta e gradualmente, sem traumas, sem choques, certamente não por movimentos dirigidos

¹²¹ Canclini, *Culturas híbridas*, p. 277.

¹²² Silva, *Expedito Sebastião da Silva*, p. 14.

nesse propósito, mas pela dinâmica natural das coisas, através de sua manifestação espontânea¹²³.

O que não dá para saber é o que Ribamar Lopes entende como uma mudança natural e espontânea! Quer dizer, bem se pode imaginar que o que ele atribui a essa significação seja o que as vozes e os discursos dos intelectuais atribuem como natural e espontâneo: o velho e tão presente discurso reiterado pelo cânone do qual o próprio pesquisador ecoa a voz.

A centralidade dos intelectuais na perpetuação dessa poética também é sublinhada no prefácio à obra de Patativa do Assaré, em que a pesquisadora francesa Sylvie Debs, ao fazer amplo panorama da obra e vida do poeta, põe em evidência a importância de intermediadores na publicação de cordéis, uma vez que Patativa do Assaré nunca buscou a publicação de seus versos, sendo seus admiradores os responsáveis. Como dito anteriormente, os poetas utilizam do prestígio do suporte livro e da legitimidade de mediadores para a publicação de suas obras, todavia, não se pode perder de vista que nessa relação entre poetas e pesquisadores (acadêmicos ou não) a importância dos mediadores é diretamente proporcional à importância dos poetas no cenário dessas poéticas.

Jeová Franklin, na introdução ao volume da Coleção dedicado ao poeta J. Borges, ressalta o papel de Ariano Suassuna como mediador da obra do poeta e xilogravador, levando-a a conhecimento e fama internacional, o que culminou com a realização de estudos feitos sobre ela e no recebimento de vários prêmios. Contudo, o discurso produzido por Suassuna para a divulgação da obra de J. Borges fundamenta-se na vinculação das xilogravuras feitas por J. Borges às matrizes culturais de uma tradição erudita medieval europeia, de modo que a valorização desta arte, atrelada à produção do povo, só acontece por meio do cotejo de suas características em relação à tradição erudita.

Da mesma forma faz Maurive Van Woensel ao privilegiar, no prefácio sobre a poética de Oliveira de Panelas, as marcas de medievalidade deste poeta, como a forma rítmica e métrica, a peleja, o pranto — que são folhetos de homenagem a mortos —, o mote glosado, o vilancete, entre outros. A análise do prefaciador apresenta-se “como uma ocasião para comprovar que o que já foi decidido em seu laboratório é a Verdade (com maiúscula) para a periferia”¹²⁴, ou seja, que as fórmulas de análise da literatura medieval europeia são próprias para pensar o cordel produzido no Brasil.

Sublinhar a erudição dos poetas, entendida pelos prefaciadores como o consumo de obras clássicas da tradição erudita, é outra forma de atribuição de valor, assim como faz o

¹²³ Rinaré, *Rouxinol do Rinaré*, p. 24.

¹²⁴ Achugar, *Planetas sem boca*, p. 93.

prefaciador Altimar de Alencar Pimentel quando narra a busca de Francisco das Chagas Batista pela erudição, o qual era alvo de gozação por ler o cânone literário hegemônico. A erudição dos cordelistas é posta em questão como forma de legitimar o que eles escrevem por vários prefaciadores. Mark J. Curran, no prefácio à obra de Cuíca do Santo Amaro, compara o estilo do poeta ao de Gregório de Matos, Castro Alves e Jorge Amado, ressaltando também o fato de o poeta ser personagem de escritores como Jorge Amado e Dias Gomes. No prefácio à obra de Patativa do Assaré, o emparelhamento de sua obra à de escritores da literatura hegemônica, como Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, no que tange à formação de uma identidade nordestina, também é motivo para se valorizar. Dessa forma, a porta de entrada dos poetas para o salão das “obras populares”, importantes por seu valor como “documento”, como afirma o prefaciador em questão, é a sua parecença com obras de escritores eruditos, uma vez que a tradição crítica do cordel (e de toda a literatura) é “referenciada na tradição europeia de uma cultura de elite que se legitimou e se propagou através da identificação dessa mesma cultura com os valores ditos universais”¹²⁵.

Assim como as marcas de medievalidade são postas como símbolos de erudição e de aproximação dessa poética com questões universais (os prefaciadores se espantam ao ver que poetas do povo são também poetas eruditos — utilizando a divisão que eles tanto gostam entre popular e erudito), a escolaridade “superior” em cordelistas é alvo dos olhos dos prefaciadores, como podemos ver no prefácio escrito por Ribamar Lopes a respeito do cordelista Rouxinol do Rinaré.

Com um nível de escolaridade acima do necessário para se expressar em poesia de cordel e abaixo do desejado para praticar poesia erudita, transita confortavelmente pelos territórios dessas duas formas de expressão literária, conhecendo-lhes os limites e as normas e havendo-se com desenvoltura em cada uma delas¹²⁶.

A fixação de um nível de escolaridade compatível a um tipo de poesia é outra forma de aprisionar o fazer poético nas repartições do entendido como erudito e como popular: o popular atrelado à oralidade e distante dos códigos da erudição — por conta de a tradição escolar e acadêmica ter afastado a oralidade de um contexto de erudição —, e o erudito como o seu oposto, ligado à escrita e aos “altos” códigos de expressão poética.

Essa relação entre popular e erudito, oralidade e escrita, é, muitas vezes, utilizada como forma de desvalorizar a oralidade como uma estética de composição. Vejamos o que Mark J. Curran escreve a respeito de Cuíca de Santo Amaro:

¹²⁵ Schmidt, “Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, p. 117.

¹²⁶ Rinaré, *Rouxinol do Rinaré*, p. 18.

(Cuíca do Santo Amaro) não estava entre os melhores versificadores da literatura de cordel, mas era síntese do trovador-repórter popular (...). Entende-se, claro, que Cuíca fazia uma reflexão popular, não erudita, porque em termos artísticos seu verso era pobre. Cuíca de Santo Amaro era uma espécie de Gregório de Matos Guerra sem gramática¹²⁷.

O lugar de Cuíca na historiografia do cordel é atribuído pelo prefaciador por sua importância como repórter e personagem da história baiana e não por sua relevância como artista, que também é diminuída pela comparação de sua poesia com os códigos da escrita e da erudição, tidos como superiores. Também Sylvie Debs, no prefácio à obra de Patativa, desvaloriza as formas de composição da oralidade não as reconhecendo: “a versificação utilizada (...) parece ser mais a expressão de uma técnica de memorização que a expressão de uma forma poética erudita”¹²⁸. O que a pesquisadora não cogita é a utilização de uma expressão poética popular, passada oralmente.

Essas e outras estratégias discursivas são utilizadas nos prefácios para se contar a história responsável pela fixação de um discurso historiográfico e de um cânone do cordel, como o preconizado pela FCRB, por Cantel e pelo *Dicionário* de José Alves Sobrinho e Átila de Almeida. Todavia, enquanto a FCRB, o pesquisador Raymond Cantel e o *Dicionário* tiveram a perspectiva de construir e legitimar um cânone a fim de construir uma historiografia do cordel, a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra constitui-se a partir do pressuposto estabelecimento desta historiografia. Dessa forma, todas essas instâncias fomentaram a construção e a manutenção de um sistema de representação (do que os cordéis deveriam representar) e de interpretação (o que deveria se estudar nos cordéis)¹²⁹.

Os discursos presentes nesta Coleção parecem não querer olhar para o outro processo de exclusão que produzem. Divulgar o que alguns entendem por cordel, em suporte livro e com a utilização de mediações como prefácios de intelectuais autorizados, nem sempre é a melhor maneira de divulgar essa arte (selecionada previamente por intelectuais e por eles canonizadas e controladas). Ao mesmo tempo em que é uma ação de divulgação, é um procedimento para assegurar a distinção entre os que cabem e os que não cabem dentro dessa tradição controlada. Essa Coleção expressa uma vontade de constituição e delimitação do cordel, a partir da qual “cabe determinar certas regras de validade epistemológica; porém é,

¹²⁷ Amaro, *Cuíca do Santo Amaro*, pp. 9-15.

¹²⁸ Assaré, *Patativa do Assaré*, p. 13.

¹²⁹ Schmidt, “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar”, pp. 183-4.

também, um mecanismo de controle e autoridade do saber que, em nome de certos limites de seleção e inclusão/exclusão, se encarrega de cuidar da pureza e integridade de seus corpus”¹³⁰.

O suporte livro, o projeto gráfico da Coleção e os prefácios que apresentam os cordelistas e seus cordéis são espaços onde essa poética é legitimada. Depois que Duchamp revelou o poder da instituição museu colocando um objeto destituído de valor artístico como o mictório dentro dele e, assim, consagrando-o como arte, a tentativa de consagração do cordel no campo literário e para um público de livrarias por meio da instituição *livro* é clara. Também podemos perceber o “feitiço do nome do mestre”, sobre o qual falava Walter Benjamin, através da colocação de prefácios de estudiosos que apresentam e legitimam uma poética não hegemônica como a do cordel.

Há muito se sabe que não é possível haver tradição sem a sua contraparte, a inovação, sendo as tensões entre essas duas instâncias as responsáveis por sua permanência. O nascimento de novos cordelistas, com suas inovações formais e temáticas, ao contrário do que os prefaciadores postulam, tem contribuído muito para que as obras do passado sejam reavivadas e revalorizadas. Quando, por exemplo, duas cordelistas *mauditas*¹³¹, Francisca (Fanka) Pereira dos Santos e Salete Maria da Silva, escrevem *Dimas, o bom ladrão?*, dando novo significado ao cordel de Francisco das Chagas Batista, *Dimas, o bom ladrão*¹³², elas transformam uma narrativa de um homem injustiçado pela maldade dos que matam seu pai — por uma dívida também injusta, e que por isso se torna assassino — em uma história de desigualdade social, corrupção, desnaturalizando a violência e seus resultados e a politizando. Nessa “narrativa que rasura a primeira que deu origem”¹³³, as cordelistas não só estão fazendo girar a roda do cordel, como também estão lembrando que outros já a rodaram.

¹³⁰ Richard, *Intervenções críticas*, p. 197.

¹³¹ Esse adjetivo é utilizado para qualificar as cordelistas que integraram a *A Sociedade dos Cordelistas Mauditos*. Cf. Capítulo III desta dissertação.

¹³² Santos e Silva, “Dimas, o bom ladrão?”.

¹³³ Schmidt, “Em busca da história não contada: o que acontece quando o objeto começa a falar?”, p. 196.

CAPÍTULO III
O que ficou de fora, mulheres cordelistas na historiografia do cordel

Dois pesos, duas medidas

*De sua cria cuidando
Cosendo calça e camisa
Para o homem cozinhando
Como vir a ser poetisa?
Isso era coisa pro macho
Até hoje ainda acho
Gente que assim profetiza*

Salette Maria da Silva

Como pôde ser visto, a Coleção Biblioteca de Cordel da editora Hedra, com base no discurso já estabelecido a respeito do cordel, deu prosseguimento a uma série de prerrogativas, parâmetros e limites a essa poética. Por isso mesmo, é extremamente relevante olhar esses discursos por outro ângulo e tentar — ao percorrer o que ficou de fora deles — colocar no centro de discussão o que foi deixado do lado de fora. Uma dessas continuidades que dão a ver o que foi posto de fora refere-se à repetição dos mesmos autores — ou apenas a inclusão de novos autores que compartilham a mesma visão sobre essa poética. Não é preciso nem partir para a análise formal ou de conteúdo, apenas a leitura dos nomes dos cordelistas que a constituem já nos mostra um dos aspectos que ficou de fora: as mulheres cordelistas.

A pesquisadora e cordelista Francisca Pereira dos Santos, em conversa informal com Joseph Luyten, diretor da Coleção, perguntou-lhe o porquê da ausência de mulheres autoras. A resposta foi que as autoras não eram relevantes para a proposta da Coleção — nem mesmo a cordelista Bastinha, que àquela altura já havia publicado mais de 20 títulos —, pois considerava ínfima a quantidade de folhetos produzidos pela cordelista e pelas cordelistas de uma forma geral.¹³⁴

Como ressalta Francisca Pereira dos Santos, o critério de admissão de uma obra ou de um autor na historiografia do cordel, ou melhor, em seu cânone, que possivelmente poderia ser a advogada qualidade estética da obra, no discurso de Luyten foi substituído por outro critério, o do número de obras produzidas. Entretanto, se este critério é utilizado para as cordelistas mulheres, para os cordelistas homens ele não se apresenta como válido, como se pode ver na inclusão do poeta Severino José na Coleção, uma vez que ele produziu um total de quinze folhetos em toda sua vida.

O prefaciador do exemplar da Coleção dedicado a Severino José, Luiz de Assis Monteiro, ressalta o ativismo cultural de Severino e o seu contato com vários pesquisadores do cordel, como o próprio Raymond Cantel, o que nos explica, pelo menos parcialmente, sua

¹³⁴ Cf. Santos, *Novas cartografias no cordel e na cantoria*.

participação nesta Coleção. Aqui também se pode perceber o entrelaçamento entre o território construído pelos pesquisadores do passado com a Coleção, pois não é apenas a editora Hedra que não publica cordéis de autoria de mulheres, a FCRB — que contou com a participação de Cantel — também assim o fez.

Como Luyten e os discursos que o antecederam, a pesquisadora estadunidense Candace Slater, que realizou uma grande pesquisa sobre o cordel no Brasil entre os anos de 1977 e 1979, afirma que

as mulheres têm tradicionalmente auxiliado os maridos ou pais, quando autores, a escrever e rever histórias, e tem havido algumas famosas mulheres repentistas; porém, hoje, apesar de poder-se encontrar um ocasional folheto escrito por mulher, praticamente todos os profissionais são homens¹³⁵.

Por trás da afirmação de que as mulheres auxiliaram maridos e pais a escrever e a rever histórias está, muitas vezes, o fato de elas terem escrito cordéis e de não terem os assinado, como foi o caso de Maria José de Athayde, filha de João Martins de Athayde¹³⁶. E, como vimos acima, a existência de um “ocasional folheto escrito por mulher” pode não ser tão ocasional assim. Além de a quantidade de folhetos, para ser significativa, ser uma para autores e outra para autoras.

Dessa forma, apesar de a existência do cordel ultrapassar um século em solo brasileiro e serem inúmeros os autores homens a compor esta historiografia, a presença de mulheres cordelistas ainda é pequena. Até 1950, registra-se uma cordelista, a paraibana Maria das Neves Pimentel (nascida em 1913), que, para publicar seus folhetos (*O Corcunda de Notre Dame* - 1935, *O Amor nunca morre* – 1938, e *O violino do diabo ou o valor da honestidade* – 1945), vestiu-se de um pseudônimo masculino, Altino Alagoano¹³⁷. A utilização de pseudônimos foi uma forma que essas mulheres encontraram para se inserir no território do cordel. Maria das Neves Pimentel afirma que utilizou o nome de homem para assinar seus folhetos, pois, “se botar (o próprio nome, de mulher) não vende”¹³⁸. Assim, ao passo que seu pai, Francisco das Chagas Batista, entrou para a história do cordel, estando nas antologias da FCRB e na Coleção da Hedra, Maria não consta nessas histórias¹³⁹.

Maria das Neves Pimentel é prova de que não é porque as mulheres não estão na historiografia que elas não existiram. Os elementos que contribuíram para a formação desse

¹³⁵ Slater, *A vida no barbante*, p. 27.

¹³⁶ Cf. Athayde, *João Martins de Athayde*, p. 60.

¹³⁷ Cf. Mendonça, *Uma voz feminina no mundo do folheto*.

¹³⁸ Pimentel *apud* Mendonça, *Uma voz feminina no mundo do folheto*, p. 70.

¹³⁹ No *Dicionário*, de Sobrinho, há menção a algumas cordelistas.

monopólio masculino são muitos, menos a inexistência de cordelistas mulheres. O motivo mais evidente é a circunscrição de mulheres ao mundo privado, uma vez que, sendo o cordel uma poesia nômade, o acesso à publicação e à divulgação de seu trabalho se tornava mais difícil. Mesmo assim, elas existiram e resistiram, como nos mostra a recente pesquisa de Francisca Pereira dos Santos¹⁴⁰, que catalogou 221 mulheres cordelistas. Todavia, como evidenciado no segundo capítulo, o discurso historiográfico dominante construído sobre o cordel insiste em afirmar que as mulheres não o escreveram. E se o escreveram, as obras são de pouca relevância e quantidade¹⁴¹, por isso não estão nas antologias e coleções de cordel, com afirmou Luyten.

Essas e outras lacunas podem ser encontradas nesta Coleção que se propôs como representativa da produção de cordel do passado e do presente, mas que representa apenas um ponto de vista sobre o que é o cordel, de modo que as prerrogativas desta Coleção, como a importância da perpetuação da tradição, são, muitas vezes, impedimentos à entrada de novo(a)s cordelistas e de novas concepções sobre o cordel.

Entendendo a crítica literária, neste caso a feminista, e os estudos culturais como formas de legitimação de produções poéticas e de questionamento de cânones e valores pretensamente universais, e com o objetivo de visibilizar a presença de autoras que ficaram de fora do enquadramento teórico constituído pelo discurso da Coleção e de seus predecessores — mas sem pretender construir outro cânone excludente —, será discutida aqui a obra das cordelistas Sebastiana Gomes de Almeida Job, a Bastinha, e de Salete Maria da Silva, que lidam de formas diferentes com as estruturas de gênero em seus cordéis. A primeira aproximando-se de uma concepção mais tradicional de cordel e de valores e perspectivas também mais tradicionais, e a segunda se distanciando e distinguindo desses aspectos da tradição.

Foi por meio do livro *Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel*, de Francisca Pereira dos Santos, que tive o primeiro contato com a obra dessas cordelistas. Como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda, há uma preocupação por parte das mulheres de antologizar a sua produção com o objetivo de romper a “lógica do esquecimento”¹⁴² da literatura. E Francisca Pereira dos Santos, como pesquisadora, e também como cordelista, tem a preocupação de trazer à tona essas cordelistas, inserindo-se em um contexto de estudos e

¹⁴⁰ Cf. Santos, *op. cit.*

¹⁴¹ Cf. *Id.*

¹⁴² Hollanda, “O que querem os dicionários?”.

pesquisas recentes que “estão alterando o mapa da produção literária e a própria configuração da historiografia oficial”¹⁴³.

Nessa direção, não se objetiva apenas fazer uma crítica revisionista do cordel, resgatando e relendo as obras destas cordelistas, uma vez que isso acarretaria na repetição de estruturas epistemológicas cultuadas e aceitas por concepções hegemônicas que teimam em construir cânones e postular características a serem encontradas, como, por exemplo, o estudo de apenas autoras e personagens feministas, mas, pretende-se fazer, como defende Virgínia Maria Vasconcelos Leal, uma “leitura feminista de quaisquer textos”¹⁴⁴, pois, dessa forma, poderá ser realizada uma

revisão dos discursos críticos e seus pressupostos valorativos, já que são eles responsáveis, em última análise, pela manutenção de uma certa definição de literatura (neste caso, do cordel) que garante a legitimidade de certas obras, não por coincidência as de autoria masculina¹⁴⁵.

Explicitando, abertamente, como também defende Rita Terezinha Schmidt, a vinculação “entre interesse e conhecimento”, flagrando o interesse, ou o comprometimento, que antecede o conhecimento e que é responsável pela formação de uma epistemologia e dos valores por ela criados, a crítica feminista, ao questionar a universalidade de uma única definição das coisas, neste caso do cordel e da autoria de mulheres, busca, por meio da desestruturação e da desconstrução, a democratização do cânone e o estabelecimento de um multiculturalismo dialógico¹⁴⁶.

Mesmo compreendendo que a relação *sexo – gênero – sexualidade*, como uma linha reta, sem outros trânsitos possíveis, enclausura pessoas e seus corpos a uma normatividade e a uma hegemonia de possibilidades, essa constatação ainda não excluiu, ou mesmo deslegitimou, as lutas dos movimentos feministas enquanto estudos de gênero e de mulheres. A utilização de um “essencialismo operacional”, como Spivak defende, é um recurso pelo qual o emprego do termo “mulheres” é utilizado para traçar uma conexão solidária entre as mulheres nas lutas contra as desigualdades de gênero, mesmo sabendo que tal signo carece de base ontológica. O que o *corpo* carrega e o que o *constrói* está cercado de relações de poder, por isso a discussão e o questionamento sobre o local das mulheres como sujeitos autores e o conhecimento e o reconhecimento de sua autoria se fazem necessários. Como Judith Butler afirma, desconstruir o conceito de mulher “significa continuar a usá-lo, repeti-lo, repeti-lo

¹⁴³ Schmidt, “Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro”, p. 119.

¹⁴⁴ Leal, *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro*, p. 220.

¹⁴⁵ Schmidt, “A crítica feminista na mirada da crítica”, p. 111.

¹⁴⁶ Schmidt, “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, p. 28.

subversivamente, e deslocá-lo dos contextos nos quais foi disposto como instrumento do poder opressor”¹⁴⁷.

Nesse rastro, as cordelistas Bastinha e Salete, ao trabalhar em suas obras as marcas de gênero, cada uma à sua maneira — afirmando ou não sua vinculação existencial, poética e política com essa questão —, fazem parte desse processo de desconstrução de *uma* história e de construção de *outras*. Inserindo-se em um contexto em que paulatinamente as autoras de cordel vêm publicando suas obras, Bastinha e Salete nos contam histórias que, ao mesmo tempo em que são representações e estetizações da vida de mulheres, são textos críticos e teóricos sobre essa poética.

Assim, apesar de a editora Hedra inserir-se em uma demanda de pluralismo e diversidade do mercado editorial, podemos perceber que essa busca pelas diferenças ocorre até certo ponto. Ou seja, até pode haver uma Coleção no mercado editorial hegemônico voltada ao cordel, mas ela deve apresentar-se como uma “não contradição” ao discurso dominante, e desde que não confronte “seus valores, para não desapaziguar o eixo de reconciliação neutral da soma”¹⁴⁸. Assim, a diversidade, para se apresentar como tal, tem de ser regulada, tendo seus “excessos” contidos, a fim de não questionar os limites e as fronteiras hegemônicas.

Bastinha: o deboche como forma de resistência

Sebastiana Gomes de Almeida Job, mais conhecida como Bastinha, nasceu em 20 de janeiro de 1945, em Santo Amaro, Assaré. Filha de Maria Pereira Almeida e de Miguel Gomes de Almeida, é professora aposentada de Língua Portuguesa da Universidade Regional do Cariri (URCA), e uma das mais importantes cordelistas do cenário contemporâneo, tendo já publicado, até o presente momento, trinta e sete folhetos¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Butler, "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo", p. 26.

¹⁴⁸ Richard, *Intervenções críticas*, p 76.

¹⁴⁹ Cf. *Voto do matuto desiludido; Prece de uma solteirona; Grito ecológico; Crato, cadê?; Oração à natureza; O povo sabe o que diz; Forró bom é no sertão; O que você quer saber sobre higiene; 30 anos de sertão; O professor da Urca e o fundo de garantia; O filho que levantou falso a mãe; Dona Flor e seus namorados; Pela cura natural; 50 anos de música, preto a Pe. Agio Moreira; Brasil 500, comemorar o que?; O corno e a tipologia; Turismo e ecologia; A sogra no folclore; O frade e a freira ou a lenda do amor perdido; Computador no cordel; Só quem segura os caídos é Deus e o sutiã; Santo Antonio responde à solteirona; Adivinhação no cordel; Pegando carona; Se queres ser meu amigo não fale mal de meu Crato!; As proezas dos João Grilo brasileiros; A água é fonte da vida, não deixe a água morrer; O corno e a tipologia II; Lula, cadê?; Cordel no quadrão perguntado; Santa Luzia protetora dos olhos; Levanta-te, vem para o meio; Frases de pára-choque; Fraternidade e Amazônia, vida e missão nesse chão; A saga do professor; Patativa do Assaré na aula da saudade; Escolhe, pois, a vida.*

Integrante da Academia de Cordelistas do Crato, criada em 1990, por iniciativa de Elói Teles, Bastinha participa da agremiação desde sua primeira reunião, em janeiro de 1991. Fundamentando-se no resgate do cordel e no entendimento dessa poética como autêntica e pura, a Academia nasce com o objetivo de ir contra a pretensa morte do cordel. Composta por doze cordelistas, conta com sete mulheres autoras, Anilda Figueiredo, Francisca Oliveira (Mana), Josenir Amorim, Maria do Rosário Lustosa, Maria do Socorro Brito, Maria Nezite e Sebastiana Gomes de Almeida Job (Bastinha).

Em viagem à cidade do Crato, em novembro de 2009, conheci a cordelista Bastinha, além de alguns outros integrantes da Academia que puderam-me contar um pouco sobre o seu funcionamento e suas concepções, que se coadunam com as do discurso construído sobre o cordel pela FCRB, por Cantel, pelo *Dicionário* de Sobrinho e Átila e pela Coleção da Hedra. Conheci ainda as dependências da Academia, que conta com uma tipografia e uma biblioteca com sala de reuniões, chamada Sala Cego Aderaldo.

Adentrando a obra de Bastinha, percebe-se que seus cordéis, de alguma forma, dão continuidade a uma tradição temática e formal desta poética, e mesmo os valores tradicionais são cultivados. As personagens, todas bem populares, são matutos, solteironas, namoradeiras, cornos e outras figuras do imaginário popular. Quanto à forma, o deboche e o riso são amplamente utilizados como estratégias discursivas.

Em seu cordel *Prece de uma solteirona*, de 1991, narrado em primeira pessoa por uma narradora-personagem, nos é contada a história de uma mulher que busca desesperadamente um marido. Já entre os trinta e quarenta anos, ela procura a felicidade de ter um homem ao seu lado. Para isso, faz de tudo: reza para todos os santos, realiza simpatias e bruxarias, reiterando a figura medieval da mulher feiticeira. Não tendo seu objetivo alcançado, pede diretamente a deus. O cordel consiste neste momento em que a narradora-personagem se dirige a deus e conta sobre sua peregrinação sem sucesso em busca de um marido. Confessando-se fracassada, a *solteirona*, como é chamada no cordel, sente-se, de alguma forma, redimida. Como Foucault postula, a confissão é uma forma de produzir sentido sobre si, de inocentar-se, purificar-se, livrar-se de suas faltas, libertar-se e garantir-se a salvação¹⁵⁰. Assim, ao confessar sua triste situação, a solteirona de Bastinha enobrece-se por meio do assujeitamento confesso aos ideais do casamento.

Esse cordel de Bastinha bem como outros representam mulheres em situações marginais ao casamento. Apesar de o casamento aparecer como central à existência das

¹⁵⁰ Foucault, *História da Sexualidade 1*, p. 8.

personagens, suas mulheres estão deslocadas deste ideal, mesmo que a contragosto, como é o caso da personagem de *Prece de uma solteirona*. Para explicar seu fracasso frente ao matrimônio, a narradora nos diz:

Horrorosa assim demais
Eu mesma sei que não sou
Sei até que sou capaz
De morrer por um amor,
E já muito aconteceu
Gente mais feia que eu
Há tempos desencahou

Eu não sou muito exigente
Também passei da idade;
Só quero um homem decente,
Um homem assim de verdade,
Nem precisa ser bonito
No feio até acredito
Encontrar felicidade!¹⁵¹

Assim, apesar de a personagem achar-se competitiva no mercado do casamento em relação à sua beleza, sente-se em desvantagem por conta de sua idade, restando-lhe qualquer um que a queira, no fim das contas. Esse é o tom do cordel, que pode ser encontrado em vários outros, visto que a solteirona é uma personagem amplamente difundida no imaginário popular, principalmente como uma mulher infeliz e sofredora.

O próprio termo, *solteirona*, carrega o peso ideológico contido em seu sufixo amesquinizador. Surgido por volta do século XVII, em dicionários europeus, o termo *solteirona* designava mulheres celibatárias. A palavra *spinster* (solteirona) foi usada pela primeira vez na Inglaterra com o sentido de “mulher solteira que já passou da idade habitual para se casar”¹⁵² em 1719. Nesse mesmo período, vivia-se a emergência de certo ideal feminino atrelado ao casamento e à maternidade “como elementos definidores do ‘ser mulher’ enquanto lócus ideal do feminino” e definidores da “verdadeira mulher”¹⁵³, restando às celibatárias o estereótipo de mulheres infelizes por sua incompletude, ou seja, pela ausência do casamento e da maternidade. Como afirma Amorim, “para a sociedade, a mulher solteira é uma mulher mutilada. É como se, por si só, ela não existisse”¹⁵⁴.

Em contrapartida a esse pensamento, Bastinha tira da manga outro cordel, a história de *Dona Flor e seus namorados*, de 1998. Nesse cordel é narrada, em terceira pessoa, a história amorosa de Florzinha, uma bela moça que tem vários namorados. Sobre o comportamento de

¹⁵¹ Job, *Preces de uma solteirona*.

¹⁵² Watt, *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, p. 128.

¹⁵³ Swain, “A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitários”, p. 54.

¹⁵⁴ Amorim, *Mulher solteira*, p. 15.

Florzinha, temos três perspectivas, a da narradora, a da própria Florzinha e a de seu pai. O pai posiciona-se como o guardião da moral da filha e lhe aconselha a decência para que garanta futuro casamento:

Vê se age com decência;
Namore só um rapaz,
Você tá solta demais,
Esse seu comportamento
Vai lhe trazer prejuízo
Moço que tenha juízo
Não lhe quer pra casamento¹⁵⁵.

A voz do pai é eco da ideologia patriarcal de resguardo, contensão e doutrinação. Por patriarcado entende-se

um conjunto de relações sociais entre os homens, que têm uma base material, e que sendo hierárquicas, estabelecem uma interdependência e solidariedade entre eles [...] que lhes permite dominar as mulheres; a base material sobre a que se assenta seria o controle dos homens sobre a força de trabalho feminina e sobre os recursos que as mulheres produzem, e o controle sobre sua sexualidade¹⁵⁶.

A limitação do conceito de patriarcado frente à imensa diversidade cultural e a outras formas de relação, que não pautadas exclusivamente pela dominação masculina e pela obediência feminina, é posta em questão no cordel, pois, apesar de o pai de Florzinha reiterar o discurso patriarcal com toda sua força repressora, Florzinha não concorda com pai. A categoria gênero, definida, nos termos de Teresa de Lauretis, como “a sua própria construção”¹⁵⁷, que ocorre por meio de várias “tecnologias do gênero”, entre quais estão a literatura, as artes plásticas, a mídia etc., pode dar conta dessa problemática de forma melhor que o conceito de patriarcado, uma vez que, entendendo o gênero nas relações, atribui-se a homens e mulheres o poder tanto de oprimir quanto de resistir.

A partir do caráter relacional das relações de gênero, podemos compreender o jogo estabelecido por Florzinha para resistir à opressão de seu pai. A quantidade de namorados é explicada por ela, por meio do deboche, como sendo a tentativa de encontrar o melhor pretendente para o casamento, jogando, assim, com o desejo do pai e o seu próprio desejo.

Assim se justificava
E a desculpa que dava
É que queria acertar
Daí a experiência

¹⁵⁵ Job, *Dona Flor e seus namorados*.

¹⁵⁶ Serrano *apud* Santos, *Gênero e comunicação*, p. 87.

¹⁵⁷ Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 209.

Se feita com competência
O melhor ia encontrar¹⁵⁸.

Buscando seu benefício próprio, indolentemente insubordinando-se ao seu pai, Florzinha desvia-se da pretensa autoridade do pai mediante a dissimulação que, se não é um enfrentamento direto à dominação patriarcal, ao menos consegue se desviar dela e, subterraneamente, questioná-la. E é o deboche de Flor que lhe aparece como alternativa para quebrar a rigidez de seu pai.

Entre a opinião do pai e a da filha namoradeira há a posição da narradora. Não querendo julgar, mas já julgando, coloca-se contrária à Florzinha e a favor de seu pai, pois postula o ideal da preservação feminina.

A flor que cedo se aflora
Perde o viço e não demora
Do dom da vida fluir,
Perde logo o seu perfume
Ficando a dor e o queixume
Do espinho sempre a ferir¹⁵⁹.

Aproximando os dois cordéis de Bastinha — *Prece de uma solteirona e Dona Flor e seus namorados* —, podemos perceber a existência autorizada de apenas duas escolhas às mulheres adultas: a vida de casada ou a vida de solteirona. A primeira repleta de felicidade, e a segunda de sofrimento. Uma possível terceira opção, apontada pela personagem Florzinha, é colocada como indecente e provisória, de modo que não cabe às mulheres permanecerem, por muito tempo, solteiras.

A respeito das possibilidades de existência e de constituição do sujeito, Foucault define dois níveis de fenômenos. O primeiro, denominado de “código moral”, que designa “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas etc.”¹⁶⁰. O segundo, cunhado de “moralidade dos comportamentos”, refere-se “à maneira que, e com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles têm uma consciência mais ou menos clara”¹⁶¹.

¹⁵⁸ Job, *Dona Flor e seus namorados*.

¹⁵⁹ Job, *Dona Flor e seus namorados*.

¹⁶⁰ Foucault, *História da Sexualidade 2*, p. 27.

¹⁶¹ *Id.*

Os cordéis de Bastinha são sintomáticos em relação ao processo de constituição do sujeito feminino, suas personagens estão imersas em um código moral que prescreve a cartilha patriarcal de comportamento. Todavia, suas personagens desviantes afastam-se da moralidade de comportamento proposta, de forma consentida ou às avessas, apontando-nos outras maneiras de subjetivação.

Contudo, não podemos nos furtar ao fato de que o que está subjacente às narrativas é o único destino de todas as mulheres: o casamento. Ao passo que a personagem-narradora de *As preces de uma solteirona* é uma solteirona que se proíbe de exercer sua sexualidade – pois se institui o casamento como a legítima forma de se obter sexo –, a personagem Florzinha vive sua sexualidade, mas é vista com maus olhos por os que a rodeiam, como seu pai e a narradora de sua história.

Essas situações marginais, de solteirona e de solteira, são por si só questionadoras do casamento como caminho único das mulheres. Mas, ao mesmo tempo, pelo estigma de incompletude que carregam nas narrativas, insinuam e cobram das mulheres que se casem, a fim de que cumpram o que foi instituído social e hegemonicamente. A sociedade patriarcal esboçada nesses textos toma as personagens de Bastinha como mulheres desviantes¹⁶² e fracassadas socialmente¹⁶³, já que fogem do padrão de comportamento estabelecido pela sociedade criada nos cordéis.

Florzinha e, às avessas, a solteirona, de *Preces de uma solteirona*, desviam-se da representação hegemônica de gênero para as mulheres. Elas são o que Teresa de Lauretis chama de *eccentric subject*, ou seja, um “ponto de vista” ou uma “posição discursiva” fora das determinações hegemônicas que aponta para possibilidades de resistência¹⁶⁴. Apesar de os cordéis reafirmarem pelas exceções o hegemônico, suas personagens também afirmam a vida de celibatária ou de solteira como formas de resistência e subjetivação das mulheres.

De certa forma, as personagens de Bastinha estão entre a norma e a exceção das matrizes da inteligibilidade de gênero. Podemos entender gêneros inteligíveis como “aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática social e desejo”¹⁶⁵. Assim, Florzinha e a solteirona estão inseridas nesta matriz que, se por um lado as aprisionam, por outro lado também apontam outras formas de vivência e de superação desse mesmo aprisionamento.

¹⁶² Cf. Dauphin, “Mulheres sós”.

¹⁶³ Cf. Bassanezi, “Mulheres dos Anos Dourados”.

¹⁶⁴ Lauretis, *Eccentric subject*, p. 139.

¹⁶⁵ Butler, “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo”, p. 38.

Os cordéis de Bastinha, ao mesmo tempo em que apresentam princípios doutrinadores, também dão a ver uma possibilidade de leitura alternativa, e feminista, visto que a preocupação com a manutenção de *uma* história para as mulheres acaba por contar outras histórias. A estratégia discursiva do deboche, como forma de desestabilizar, é empregada como uma maneira de resistir a essa única saída, o casamento, mesmo que por meio de “formas cotidianas de resistência”¹⁶⁶, e, assim, poder confrontar, de alguma forma, uma realidade e ir além de certas e impostas condições de existência. Enquanto os cordéis de Bastinha encenam a repressão sofrida por sociedades patriarcais, a obra de Salete Maria da Silva, a qual veremos em seguida, nos apresenta a necessidade de se libertar dessa repressão.

Salete Maria da Silva: filha de (nem tão) poucas mães

Salete Maria da Silva nasceu em 7 de março de 1970, em São Paulo, e vive em Juazeiro do Norte – Ceará, desde a década de 1980. Filha de Raimunda Alexandre da Silva e de Hamilton José da Silva, é advogada e professora de Direito Constitucional da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Tendo, até o presente momento, publicado trinta e três folhetos¹⁶⁷, por meio de sua poética contundente, Salete defende suas bandeiras. Afirmando sua independência quanto à distribuição de sua poética, a cordelista utiliza a *blogosfera* como sua tecnologia de publicação, mantendo, desde o ano de 2008 o *blog Cordelirando*¹⁶⁸, ela passeia entre mulheres de vozes e atitudes dissonantes do grande coro social – são donas de seu próprio nariz, lésbicas, transexuais e outras, muitas outras.

Em contraposição à cordelista Bastinha, que integra uma Academia atrelada à defesa da tradição sedimentada no passado e apenas repetida no presente, Salete foi uma das idealizadoras e fundadoras da Sociedade dos Cordelistas Mauditos, de Juazeiro do Norte – Ceará, um grupo que nasceu em primeiro de abril do ano 2000, com o lançamento de doze cordéis intitulados *Agora são outros quinhentos*. Composto de 12 poetas, entre os quais

¹⁶⁶ Cf. Scott, “Exploração normal, resistência normal”.

¹⁶⁷ Cf.: *Mulher-consciência, nem violência nem opressão; Habeas bocas, companheiras; Mulher, amor não rima com AIDS; Mulher-cariri, cariri-mulher; Agora são outros 500 – Mentira tem perna curta Embalando meninas em tempo de violência; O que é ser mulher?; A história de Joca e Juarez; Direito fundamental em constante evolução; O grito dos “mau” entendidos; Cordelirando; Cidadania, nome de mulher; Violeta: carpinteira da cultura; O que é velhice?; Urca, 18 de julho; Dimas, o bom ladrão?; Mulheres do cariri, mortes e perseguições; Assédio moral, diga não!; Meu pai; Mulher também faz cordel; Urca, caso de polícia; Maria de Araújo e seu lugar na história, ou a beata beat Cult; Mulheres fazem; A mulher de sete vidas; Direitos humanos: isto é fundamental; V Encontro do Ministério Público no Cariri- Ministério Público e sociedade: perspectivas da cidadania; Dia do orgulho gay; Mulheres (invisíveis) de Juazeiro; A história de Zé Leitor; É hora de dar troco: nem Raimundão, nem CC; Lesbecause; Do direito de ser gay, ou condenado à homofobia; Maria, Helena.*

¹⁶⁸ Disponível em: cordelirando.blogspot.com

quatro mulheres — Salete Maria da Silva, Fanka Santos, Camila Alenquer e Jô Andrade —, desde 2007, a sociedade se desintegrou como grupo, mas Salete continua criando e publicando por meio de seu *blog*.

Angariando novos públicos, a Sociedade, como um movimento poético de mudança e questionando a tradição, inovou tanto em questões formais quanto ideológicas. No que diz respeito à questão formal, o mote era a intertextualidade e o hibridismo entre a linguagem popular e a erudita. Já no que tange ao conteúdo, o objetivo do grupo era desconstruir as visões discriminadoras, como a perspectiva sobre as mulheres e sobre os negros, imbuídas em grande parte das obras de cordel.

A palavra *maudito*, sendo o “mau” com “u”, refere-se ao fato de os poetas afirmarem que fazem um cordel ruim e mal feito, ou seja, fora dos moldes da tradição. Enquanto a Academia dos Cordelistas do Crato segue a tradição, a Sociedade a desconstrói, refazendo e questionando os preceitos estabelecidos sobre o que é o cordel. Ao romper com os formatos e temas da tradição do cordel, a cordelista expressa seu desejo de abertura a novas formas e temas, ao mesmo tempo em que denuncia a clausura que a tradição defende.

Salete, em seu folheto *Mulher também faz cordel*, publicado em 2005 e ganhador do segundo lugar do Prêmio Nacional de Literatura de Cordel do Estado da Bahia do mesmo ano, rima sobre a problemática da autoria feminina no universo do cordel. Logo nos primeiros versos, anuncia ao leitor(a)-ouvinte uma historiografia do folheto de cordel hegemonicamente masculina.

O folheto de cordel
Que o povo tanto aprecia
Do singelo menestrel
A mais nobre academia
Do macho foi monopólio
Do europeu foi espólio
Do nordestino alforria¹⁶⁹.

Os elementos que contribuíram para a formação desse monopólio são discutidos ao longo de todo cordel. Dentre eles está o analfabetismo. Saber ler e escrever, durante muito tempo em nosso país, caracterizou um privilégio de poucos homens e mulheres. Mas às mulheres, um privilégio ainda mais difícil de conquistar. Permaneciam, em sua maioria, apenas no universo da oralidade. E nesse mundo contavam histórias, contos, fábulas. Cantavam. Nesse ponto, poucos são as estudiosas e os estudiosos que se contrapõem à presença de autoras, mesmo por que elas são autoras de uma narrativa *coletiva*. Quando se

¹⁶⁹ Silva, *Mulher também faz cordel*.

passa à história do folheto impresso de cordel e da autoria *individual*, a conversa é outra. Muitos afirmam que as mulheres não o escreveram, o que, de certo modo, abalizou a crítica do cordel a excluir as mulheres de sua historiografia – como podemos ver nas *Antologias* lançadas pela FCRB. A esse respeito Salete rima.

Na cantiga de ninar
Na contação de história
Tava a negra a rezar
A velha e sua memória
Porém disso não passava
Nada ela registrava
Para sua fama e glória

Muitas vezes era tida
Como musa inspiradora
Aquela de cuja vida
Tinha que ser sofredora
Era mãe zelosa e pura
Qual sublime criatura
Porém não era escritora¹⁷⁰.

Apesar de as mulheres criarem, a circunscrição à oralidade dificultou, e mesmo interditou, seu acesso ao mundo do papel. Quando muito, as mulheres avultaram nos pedaços de papel como fonte de inspiração para homens. Como afirma Michel Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos podemos apoderar”¹⁷¹. Na luta pelo discurso, a cada dia mais mulheres cordelistas compõem a historiografia do cordel. Como visto, o estudo realizado por Francisca Pereira dos Santos, que aguarda publicação, catalogou 221 mulheres cordelistas. Apesar do véu que cobre os olhos de pesquisadores e pesquisadoras que afirmam a inexistência de mulheres cordelistas, essas narradoras tomam para si o poder da palavra escrita e constroem suas histórias, como os versos de Salete anunciam:

Se agora a gente vê
Mulher costurando rima
É necessário dizer
Que do limão se faz lima
Hoje o que é limonada
Foi água podre, parada
Salobra com lama em cima¹⁷²

¹⁷⁰ Silva, *Mulher também faz cordel*.

¹⁷¹ Foucault, *A ordem do discurso*. p. 10.

¹⁷² Silva, *Mulher também faz cordel*.

A luta por um lugar ao sol na historiografia é proclamada no cordel. Esta luta é o próprio objetivo dos versos que se apresentam como resposta à pergunta que se teima a fazer a mulheres escritoras: “Vocês existem?”. A mesma velha e insistente pergunta que Marina Colasanti discute no ensaio “Por que nos perguntam se existimos”¹⁷³ é que é respondida por Salete em *Mulheres também fazem cordel*. Esse cordel-resposta carrega a consciência de que “mais do que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política”¹⁷⁴ que, neste caso, é travada por Salete por meio do resgate de suas predecessoras.

Para traçar sua história, Salete canta à primeira cordelista que se tem notícia, Maria das Neves Pimentel, anteriormente citada.

A Batista Pimentel
Com pré-nome Maria
Não assinou o cordel
Como a história merecia
Mas que destino tirano
Um Altino Alagoano
Era quem subscrevia

Pseudônimo usou
Para a obra ser aceita
O marido orientou:
‘Assim tudo se ajeita’
Tava pronto pra vender
Quem poderia dizer
Ser o autor a sujeita?¹⁷⁵

Atrás de sua história, a cordelista caminha pelo tempo, passando de Maria das Neves Pimentel a outras importantes cordelistas que prepararam seu caminho. Nas brenhas de sua narrativa, como afirmam Sandra M. Gilbert e Susan Gubar,

a escritora procura um modelo feminino não por que ela quer respeitosamente agir conforme as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas porque ela deve legitimar seu próprio empenho rebelde. (...) Filha de pouquíssimas mães, as escritoras de hoje sentem que estão ajudando a criar uma tradição viável que é, pelo menos, emergente¹⁷⁶.

E assim faz Salete Maria. Por meio de seu cordel, panfleto, jornal e manifesto, a cordelista propaga a sua voz e a voz das que a antecederam. Mais que dar eco à produção dessas mulheres, a autora reivindica a história que está sendo *permanentemente* construída.

¹⁷³ Cf. Colasanti, “Por que perguntam se nos existimos”.

¹⁷⁴ Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*, p. 15.

¹⁷⁵ Silva, *Mulher também faz cordel*.

¹⁷⁶ Gilbert e Gubar, “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship”, p. 59-60.

Em todo nosso Brasil
Mulheres versejam bem
Muito verso se pariu
Não se exclui ninguém
Tem rima a dar com o pau
Acho que me expressei mal
Pois com a vagina também

Com humor e ironia Salete dá seu recado. Anunciando um novo momento da produção literária dessas autoras que hoje escrevem em grande número e com muita qualidade. As afirmações da cordelista sobre a existência e a resistência de mulheres cordelistas fazem parte de um movimento de enfrentamento de uma tradição e de uma história, pois, como afirma Rita Terezinha Schmidt, “é preciso registrar que nós, mulheres, enfrentamos o paradigma de uma longa tradição cultural”¹⁷⁷, que sabemos que deve ser questionada.

Mas sabemos que nem sempre foi assim. Um dos grandes entraves que as cordelistas encontraram foi o da divulgação de seu trabalho. O cordel sempre foi arte de poetas nômades que atravessavam cidades e estados espalhando seus versos. Como as mulheres cerceadas ao ambiente doméstico poderiam desbravar as ruas? Simplesmente não o fizeram. Sedentárias em seus lares, só depois de muitas águas rolarem conquistaram seu espaço. As primeiras cordelistas que assinaram seus cordéis, assim como as cantadoras, repentistas e emboladoras de coco, iam ao calcanho pelo mundo afora acompanhadas de seus maridos e pais, pois, como Salete nos relata, “era um grande defeito, mulher sem eira nem beira”.

Salete Maria e as cordelistas contemporâneas já não padecem do mesmo constrangimento. São mulheres, escolarizadas em sua maioria, e donas de seu próprio corpo, e não só de seu nariz. Contudo, é importante destacar que Salete não é a regra entre as autoras de cordel, é exceção. Salete Maria é cordelista *maudita*. Embora tenha um pé na tradição – a utilização do cordel como gênero literário –, ela ressignifica essa tradição com outros valores, crenças e visões de mundo. O cordel, conhecido como um gênero literário carregado de valores machistas, patriarcais e preconceituosos, na voz e nas mãos de Salete versa sobre outras histórias. A cordelista anuncia a vez e a voz de grupos inaudíveis até então no universo do cordel. Salete não narra a mulher sertaneja sofredora e resignada como seus parceiros de tradição. As vozes agora são de mulheres agentes, com diferentes espaços no mundo, com diversas orientações sexuais.

¹⁷⁷ Schmidt, “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, p. 25.

A cordelista se preocupa com aquilo que a tradição do cordel dispensou. Para dar vida nova à tradição, ela reinventa as histórias não só dos tradicionais cordéis — como em seu folheto *Dimas, o bom ladrão?* —, mas também a ideologia subjacente a essas narrativas. Ao invés de valores tradicionais, como o casamento heterossexual convencional, o que avulta em seus versos é a união homoafetiva entre Maria e Helena, em seu cordel homônimo, no qual verseja sobre o amor de Maria, agricultora, e Helena, boiadeira e escultora. Somam-se a esses cordéis muitos outros títulos que anunciam a diversidade sexual e outras diversidades que Salete preocupa-se em defender contra a reprodução e a manutenção de mecanismos opressores, como a vinculação de estereótipos nas representações que os cordéis produzem. Na obra de Salete ficam claras as implicações que as representações trazem à vida concreta das pessoas, guiando suas ações e movimentando seus conflitos.

O que possibilita, de alguma forma, à cordelista inovar e hibridizar valores e tradições é o trânsito de Salete Maria entre as duas diferentes culturas, a cultura oral e popular e a cultura escrita e erudita. Pertencente à elite intelectual, a cordelista participa das duas culturas, como ressaltava Peter Burke em relação à Europa na Idade Moderna, quando a elite geralmente participava das culturas do povo¹⁷⁸. A cisão entre as duas culturas transforma-se nos versos da cordelista em hibridismo de tradições e valores, cuja força reativa o engenho do cordel que foi (e é julgado por muitos como) fogo morto.

Entretanto, se nos estudos literários “a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significações e representações foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdura até mais ou menos, a década de 1970”¹⁷⁹, para o caso do cordel, ainda hoje, essa situação se sustenta, a despeito de cordelistas como Salete Maria da Silva.

¹⁷⁸ Burke, *Cultura popular na idade moderna*, p. 17.

¹⁷⁹ Schmidt, “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”, p. 183.

CONCLUSÕES

Experiência e representação entre gêneros: mulheres e cordéis

Pensar as margens nos estudos do cordel remete a dois espaços de marginalização: o próprio cordel, como gênero discursivo e literário, e as mulheres, na discussão sobre as relações de gênero. Ambas as categorias, como podemos ver ao longo do estudo empreendido até este momento, podem agir como mecanismos de questionamento e intervenção dos regimes de poder responsáveis pelo estabelecimento do cânone do cordel.

Duvidando das bases conceituais e epistemológicas que atribuíram ao cordel uma posição periférica nos estudos literários — das bases que erigem o cânone do cordel e do estabelecimento de homens como matriz de produção e representação dessa poética —, podemos converter esses processos em metáfora ativa¹⁸⁰ de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão e a resistência em que essas questões ativem uma série de desconstruções e descentramentos de categorias hegemônicas, como os espaços da Literatura (com l maiusculo) e do cânone do cordel.

Quanto à marginalização do cordel dentro dos estudos literários, observa-se a construção de limites na formação do espaço do literário. De acordo com a abordagem de Terry Eagleton, em sua *Teoria da literatura: uma introdução*, o conceito de literatura é “funcional”, uma vez que não se refere a uma essência comum a todos os textos ditos literários. O que define a literariedade de um texto é aquilo que a sociedade em que ele é produzido ou lido entende por literário. Diante disso, pode-se dizer que literatura é um tipo de escrita altamente valorizada e que sua definição parte de um conjunto de valores vigentes, e que podem se modificar ao longo da história¹⁸¹.

Ao contrário de muitos críticos que tentam definir o que é literatura por meio de questões estéticas e formais, Eagleton vai direto ao ponto: mais do que explicar a obra por ela mesma, ou seja, por sua qualidade formal, estilística e estética, são as cercanias da obra que a definem, ou seja, o *campo* que a envolve diz mais sobre seu caráter literário do que propriamente o seu *em si*. Assim, constrói-se a história literária e a sua genealogia, deixando-se de fora tudo o que não corresponde às demandas deste campo. Como afirma Ria Lemaire, “a genealogia e a história literária criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária”¹⁸².

Deixam-se de fora, desta forma, outras manifestações literárias que não são ecos desta única tradição eleita. Uma dessas manifestações literárias marginalizadas consiste no cordel.

¹⁸⁰ A noção de uma “metáfora ativa” é tomada de empréstimo da teórica Nelly Richard, em “A escrita tem sexo?”.

¹⁸¹ Cf. Eagleton, *Teoria da literatura*.

¹⁸² Lemaire, “Repensando a História Literária”, p. 50.

Aclimatado no Brasil há mais de um século e produzido especialmente na região Nordeste, advém de outra tradição e de outra genealogia, a oral. Por isso, e por outros estigmas que carrega, é rechaçado da história literária oficial.

Mais aquém da marginalização do cordel no contexto amplo das produções literárias, temos exclusões dentro de seu próprio cânone do cordel. Por meio de uma leitura das brechas — como foi feito no segundo capítulo, buscando o que não foi dito e o que se deixou de fora na conceituação do cordel mediante o que foi dito nos discursos da FCRB, do *Dicionário* de Sobrinho e Almeida e da militância de Cantel — objetivou-se flagrar as vontades de continuidade e as vontades de apagamento das descontinuidades. Contudo, podemos ver que essas descontinuidades são o que movem o pensamento de desconstrução e de denúncia ao qual este estudo se insere. As novas demandas criadas por essas brechas às margens são que possibilitam o deslocamento e o questionamento dos cânones que foram e são construídos, nos quais a produção de mulheres cordelistas foi rechaçada.

A forte tendência no âmbito do mercado de livros, e mesmo acadêmico, que, de alguma forma, tem uma demanda por obras escritas por mulheres, principalmente por textos que reflitam a “experiência feminina”, não chega a configurar realmente uma realidade positiva de publicações de autoria de mulheres no contexto do cordel. Nem mesmo esse segmento mercadológico tornou possível a presença de cordelistas como Bastinha e Salete. Como postula Nelly Richard,

as obras promovidas pelo novo mercado das identidades (segmentáveis, catalogáveis) são as que costumam refletir uma dupla *ilusão representativa*: acreditam em uma estética que designa à obra a tarefa de ilustrar temas ou conteúdos, previamente articulados pelo discurso social, de tal maneira que sejam literariamente reconhecíveis, mediante repetições e transposições mecânicas¹⁸³.

Dessa forma, como a produção de mulheres cordelistas, mesmo a de Bastinha que é uma autora ligada à tradição, desvia-se dessa “ilusão representativa”, elas são omitidas do cânone, pois não se encaixam na tradição que teima em domar o cordel.

Confrontando essa ilusão, as obras de Bastinha e Salete constituem dois momentos da história e da epistemologia feministas. Elas são, respectivamente, a representação da oposição entre a “*experiência* (o mundo prático da vida cotidiana e da intervenção direta na vida oficial) e o *discurso* (o mundo abstrato da reflexão, da teorização e da intervenção sob forma de mediação na vida)”¹⁸⁴. Enquanto a obra de Bastinha encena representações de mulheres

¹⁸³ Richard, *Intervenções críticas*, p. 152.

¹⁸⁴ Richard, *op. cit.*, p. 143.

enclausuradas que, pelas brechas, denunciam a opressão, a obra de Salete é reflexo e produz os discursos feministas, sendo

uma tomada de consciência do caráter discursivo, ou seja, histórico-político do que chamamos realidade, de seu caráter de construção e produto e, ao mesmo tempo, uma tentativa consciente de participar no jogo político e no debate epistemológico, para determinar uma transformação nas estruturas sociais e culturais da sociedade¹⁸⁵.

No ímpeto de participar e construir uma outra história do cordel e das mulheres, Salete representa e teoriza novas possibilidades; enquanto isso, as personagens de Bastinha, como foi dito, vivem formas cotidianas de resistência, vivendo as transformações pela experiência e não pelo discurso. Assim, a valorização da experiência — como forma de viver demandas — e do discurso — como forma de expor e reivindicar demandas — se configuram como formas de intervenção na historiografia do cordel e na história das mulheres de modos diferentes, elaborando, ao mesmo tempo, formas locais de resistência discursiva e teórica e formas locais de resistência cotidiana, de modo a reforçar o coro da resistência e da intervenção, articulando teoria e prática feminista.

Por fim, a crítica feminista que tem se debruçado sobre narrativas silenciadas pela historiografia literária oficial e hegemônica ainda não possui muitos estudos sobre essas cordelistas que escrevem nossa história longe da literatura e da história oficiais. Como pequena contribuição à construção dessa historiografia, este estudo, ao trazer os versos e ideias das cordelistas Bastinha e Salete Maria, a partir da crítica feminista, buscou colocar na ordem do dia a importância dos estudos de gênero e feministas para a construção desse *suplemento* à história das mulheres e da literatura.

O termo e conceito *suplemento* é utilizado a partir da noção estabelecida pelo filósofo Jacques Derrida¹⁸⁶, ou seja, aquilo que se soma ao já existente, não sendo mero complemento, pois tem a potência de reorganizar tudo que antecedeu à sua disposição, produzindo novo sentido ao que antecedeu sua escritura, mas também não é um substituto. Dessa forma, a aproximação do cordel à história literária e da produção de autoras cordelistas à história do cordel e, conseqüentemente, da história literária, é uma forma de *suplementariedade* capaz de deslocar e intervir em questões “de valor, sociais e culturais, como o objetivo de questionar suas hierarquias discursivas a partir de posições laterais e descentramentos híbridos”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Colaizzi, “Feminismo y teoria do discurso: razones para um debate”, p. 113.

¹⁸⁶ Derrida, *Gramatologia*.

¹⁸⁷ Richard, *op. cit.*, p. 175.

Nesse sentido, buscou-se discutir as formas de existência, apontadas pelas cordelistas, que as mulheres encontram em um universo minado por discursos e olhares patriarcais, para, dessa forma, “revelar a natureza arbitrária do sistema cultural-literário de gênero e, potencialmente, alterá-lo.”¹⁸⁸. Desafiando hegemonias de pensamento, corre-se o risco de parecer que se está querendo trazer a verdade para si; mas a intenção aqui é outra, o que se pretende é “apontar ou fazer emergir regiões de conflito, como forma de intervenção *suplementar* (no sentido derridiano) em espaços de integração e consenso na arte, na cultura e na política”¹⁸⁹.

Desconstruindo os regimes de verdade estabelecidos sobre o cordel, por meio de questionamentos estéticos, epistemológicos e políticos, com o objetivo de intervir no campo que se construiu e no que se excluiu nesse processo, buscou-se desestabilizar a vontade de ordem e de manutenção imbuídos na vontade de controle do cordel pela FCRB, pela militância de Cantel, pelo *Dicionário* de Sobrinho e Almeida e pela Coleção da Hedra. A rigidez da separação entre o que é e o que não é cordel por estas instâncias, afastando tudo o que pudesse contaminar essa ordem, foi uma das bandeiras levantadas em nome da manutenção e preservação dessa poética. Bandeira que reitera, em nome da tradição, um repertório fixo de valores inalteráveis. Estes valores deveriam ser protegidos contra “a ameaça da desordem inventada como caos”¹⁹⁰, mediante muros erguidos que afastam a contaminação e expulsam o dessemelhante — no caso as cordelistas e as representações que elas constroem — para fora dos muros do cânone oficial e hegemônico.

Nesse contexto, as obras de Bastinha e de Salete são locais de desafio e de questionamento que forçam o muro das hegemonias criadas pelo cânone do cordel e que existem fora da canonização institucional (FCRB, em sobremaneira) e dos artefatos do mercado editorial hegemônico (a Coleção da editora Hedra).

Como defende Virginia Maria Vasconcelos Leal, “a inserção das mulheres no campo literário, e o feminismo, e sua vertente crítica, como uma força política atuante, foi capaz de promover mudanças no campo, especificamente nas tomadas de posições de seus principais agentes”¹⁹¹. Entretanto, apesar de essas obras possibilitarem o questionamento de estruturas hegemônicas, muitas interdições ainda resistem, como a Coleção Biblioteca de Cordel demonstra e as obras de Bastinha e Salete contestam.

¹⁸⁸ Schmidt, “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, p. 30.

¹⁸⁹ Richard, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁰ Richard, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹¹ Leal, *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro*, p. 116.

A despeito de ainda existir um preconceito epistemológico quanto à centralidade da categoria gênero na compreensão dos movimentos de opressão e resistência na literatura e em outras instâncias artísticas e sociais, a crítica feminista tem percebido, e este estudo se insere nessa tomada de posição, que questões de gênero, por seu caráter relacional, como defende Teresa de Lauretis, não é mais uma categoria entre outras, mas uma estrutura que se relaciona com todo um contexto de desigualdades e diferenças, questionando-o, desmontando-o, desconstruindo-o e nele intervindo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: ALB, 1999.
- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 113 - 156.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Oralidade e Literatura. LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico (orgs.). *Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz*. 1. ed. Londrina-PR: EDUEL, 2007, v. 3, p. 1-17.
- ALMEIDA, Átila Augusto F. de e SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*. Tomo I e II. Campina Grande: Universitária; João Pessoa: Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.
- _____. *Romanceiro popular nordestino: marcos e vantagens*. Paraíba: UFPB, 1981.
- ALVES FILHO, Ivan. *500 anos em documentos*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- AMARO, Cuíca do Santo [José Gomes]. *Cuíca do Santo Amaro: controvérsia no cordel*. Mark J. Curran (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2000. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- AMORIN, Nadia Fernanda Maia de. *Mulher solteira: do estigma à construção de uma nova identidade*. Maceió: Edufal, 1992.
- ASSARÉ, Patativa [Antônio Gonçalves da Silva]. *Patativa do Assaré uma voz do nordeste*. 2. ed. Sylvie Debs (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- _____. *Inspiração nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1956.
- ATHAYDE, João Martins de. *João Martins de Athayde*. Mário Souto Maior (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- AZEVEDO, Téo. *Téo Azevedo*. Sebastião Geraldo Breguez (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2003. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- BASSANEZI, C. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary.(org.), *História das Mulheres No Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BASTOS, Elide Rugai & REGO, Walquiria D. Leão. “Moralidade do compromisso”. BASTOS, Elide Rugai & REGO, Walquiria D. Leão (org). *Intelectuais e políticas: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olhos d’água, 1999.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. 2. ed. João Pessoa: UFPB - Editora Universitária, 1997.
- _____. *Francisco das Chagas Batista*. Altimar de Alencar Pimentel (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- BATISTA, Sebastião Nunes. “Restituição da autoria de folhetos do catálogo, tomo I, da literatura popular em verso”. *Literatura popular em verso. Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC- Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. pp.331-419.

- _____. *Poética Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB, 1982, Literatura popular em verso. Estudos. Nova Série.
- BATISTA, Paulo Nunes. *Paulo Nunes Batista*. Maria do Socorro Gomes Barbosa (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- BELL, Daniel. *O fim da ideologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. “Literatura de cordel: produção e edição no nordeste brasileiro”. In: MELO, José Marques de; EPSTEIN, Isaac; FRANCO, Maria Silvia Carvalho. *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortez, 1980. p. 105-119.
- BORGES, J. [José Francisco Borges]. *J. Borges*. Jeová Franklin (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daneila Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB, 1982. Literatura popular em verso.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Tradução de Denise Bottmann. 2. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUTLER, Judith. "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo". In: *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42, 1998. Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", no *Greater Philadelphia Philosophy Consortium*, em setembro de 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Cultura híbrida: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volumes 1 e 2. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Gilmar de, *Patativa poeta pássaro do Assaré*. 2ª. Ed. Fortaleza: Omni Editora Associados, 2002.
- CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Rodolfo Coelho Cavalcanti*. Eno Theodoro Wanke (Introdução). São Paulo: Hedra, 2003. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” In: NOVAES, Adauto (org). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (pp.19-43).
- CIRESE, A. M. “Ensayos sobre las culturas subalterna”. *Cuadernos de la casa Chata*. Cidade do México, 1980. p. 74.
- CLÉMENT, Jean-Pierre e LEMAIRE, Ria. *Raymond Cantel: La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.

COLAIZZI, Giulia. Feminismo y teoria do discurso: razones para um debate. *Debate feminista*, México, n. 5, mar. 1992.

COLASANTI, Marina. “Por que nos perguntam se existimos?”. SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997. p.33-42.

CURRAN, Marck J. “A sátira e a crítica social na literatura de cordel”. *Literatura popular em versos. Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC- Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. pp. 271-310.

_____. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

DAUPHIN.C. Mulheres sós. In: DUBY, G. e PERROT, M. (orgs.). *História das Mulheres no Ocidente no Século XIX*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1992.

DAUS, Ronald. *O ciclo dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: FCRB, 1982. Literatura popular em verso. Estudos. Nova série 1.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. de M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. “Ciclos temáticos na literatura de cordel”. *Literatura popular em versos. Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC- Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. pp. 1-151.

_____. *Literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1975 (Cadernos de folclore, 2).

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERREIRA, Jerusa Pires. Livros e editoras populares. In: FERREIRA, Jerusa Pires *et al.* (Org.). *Livros, editoras e projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial Com- Arte. São Bernardo do Campo, SP: Bartira, 1997. p. 103-115.

FOUCAULT, Michel. “Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze”. *Microfísica do poder*. 25. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007. pp. 69-78.

_____. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. *História da Sexualidade 2*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *Ordem do discurso*. 16ª ed. Tradução de Aura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

FREIRE, José da Rocha [Zé Melancia]. *Zé Melancia*. Martine Kunz (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA Disponível em:
www.casaruibarbosa.gov.br/template_01/default.asp?VID_Secao=10. Acessado em: 10 abr. 2010.

_____. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: MEC/FCRB, 1962. Catálogo.

_____. *Literatura popular em verso*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/UFPB, 1964. Antologia.

_____. *Literatura popular em verso*. Tomo II. Leandro Gomes de Barros 1. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/FURN, 1976. Antologia.

- _____. *Literatura popular em verso*. Tomo III. Leandro Gomes de Barros 2. Rio de Janeiro: MEC/FCRB/UFPB, 1977. Antologia.
- _____. *Literatura popular em verso*. Tomo IV. Francisco das Chagas Batista. Rio de Janeiro: MEC/FCRB, 1977. Antologia.
- _____. *O cordel e os dismantelos do mundo*. Rio Janeiro: Nova série, 1983. Antologia.
- _____. *O cordel e os dismantelos do mundo*. LESSA, Orígenes e LUNA, Vera Lúcia de e Silva. Rio de Janeiro: FCRB, 1983. Literatura popular em verso. Antologia. Nova Série1.
- _____. *O cordel testemunha da história do Brasil*. Rio Janeiro: FCRB, 1987. Antologia. Nova série.
- _____. O negro na Literatura de Cordel. Rio de Janeiro: FCRB, 1989. *Estudos*, nº 7.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GELB, Ignace J. *A Study of Writing: the foundations of grammatology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1952.
- GILBERT e GUBAR. “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship”. In: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, p. 59-60
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução de Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOODY, Jack y WATT, Ian. *Cultura escrita em sociedades tradicionais*. Barcelona, Espanha: Gedisa, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GUERRERO, Andrés. *La semântica de la dominación: el concertaje de índios*. Quito: Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern, 1991.
- HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Tradução de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.
- _____. *Prefácio a Platão*. Tradução de E. A Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1997.
- HELENA, Raimundo Santa [Raimundo Luiz do Nascimento]. *Raimundo Santa Helena*. Bráulio Tavares (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2003. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “O que querem os dicionários?”. In: ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- INNIS, Harold Adams. *The Bias of Communication*. Intro. Marshall McLuhan. Toronto: University of Toronto Press, 1964 (1951).
- JOSÉ, Severino [Zacarias José dos Santos]. *Severino José. Luiz de Assis Monteiro* (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- LAURETIS, Teresa. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Susana Borneo Funck In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Eccentric subject: feminist theory and historical consciousness. *Revista Feminist Studies*. Vol 16, n01, 1990.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma reflexão de gênero*. Tese de doutorado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2008.

LEMAIRE, Ria. “Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte”. In: *Anais do XII Congresso de Folclore*. Natal, Comissão Nacional de Folclore, 2007.

_____. “Herói literário e historiador: caminhos cruzados nos prefácios de *Casa-grande & senzala*”. Giucci, Guillermo *et al.* (orgs.). *Casa grande e senzala*: edição crítica. Coleção Archivos, n. 55. Paris: Edições Unesco, 2002, pp. 733-746.

_____. “Reler os textos – resgatar as vozes?”. *Tradições populares açorianas*. Ponta Delgada-Açores: Ed. da Universidade, 2007.

_____. “Repensando a História Literária”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (pp. 58-71).

_____. *Passions et Positions – contribution pour une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

LESSA, Orígenes. *A voz dos Poetas*. Rio de Janeiro: FCRB, 1984. Literatura popular em verso.

LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Librairie Plon, 1962

LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

LUCENA, Bruna Paiva de. “Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 34, jul./dez. 2009, pp. 73-93.

_____. “Cante lá que eu canto cá: poéticas populares dentro e fora da moldura”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 35, jan./jun. 2010.

_____. “Nas brenhas da tradição: a cordelista *maudita* Salete Maria”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Ogs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, pp. 97-104.

MANNHEIM, Karl. “O problema do intelectual”. Tradução de Sylvio Uliana. *Essays on the sociology of culture* London: Routledge and Kegan Paul, 1956.

_____. *Sociologia da Cultura*. Tradução de Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Neco [Manoel Martins de Oliveira]. *Neco Martins*. Gilmar de Carvalho (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2004. (Coleção Biblioteca de Cordel).

MAXADO, Franklin. *Franklin Maxado*. Antônio Amaury Corrêa de Araújo (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).

MAYR, Ernst. *Animal species and evolution*. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1963.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: Toronto, 1998 (1962)

- MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do verso: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982*. 2003. 221 f.. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2003.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina no mundo do folheto*. Brasília: Thesaurus, 1993.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle)*. Paris: Flammarion, 1991[1978].
- ONG, Walter J. *Ramus, method, and the decay of dialogue: from the art of discourse to the art of reason*. Chicago: University of Chicago Press, 2004 (1958).
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- _____. *A Rebelião das Massas*. Tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PANELAS, Oliveira [Oliveira Francisco de Melo]. *Oliveira das Painhas*. Maurive Van Woensel (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- PARRY, Milman. *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris, 1928.
- QUINTELA, Vilma Mota. *O cordel no fogo cruzado da cultura*. 2005. 226 f.. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.
- RAMA, Angel. *A cidade das Letras*. Tradução de Emir Sade. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RINARÉ, Rouxinol do [Antonio Carlos da Silva]. *Rouxinol do Rinaré*. Ribamar Lopes (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SALDANHA, Zé. *Zé Saldanha*. Gutenberg Costa (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SALLES, Vicente. “Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes”. *Revista brasileira de cultura*. Conselho Federal de Cultura. Ministério da Educação. Rio de Janeiro. Ano III. v. 9. p. 87-102. julho/setembro, 1971.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2009.
- _____. *Romaria de versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008.
- SANTOS, Francisca Pereira e SILVA, Salette Maria. “Dimas, o bom ladrão?”. In: HOLANDA, Arlene (Org.). *Cor de cordel*. Fortaleza: Premium, 2004. p. 81-89.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira”. BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (org.). *Fronteiras do literário, Literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995, pp. 31-43.
- SANTOS, Maria Inês Detsi de Andrade. *Gênero e comunicação: o masculino e o feminino em programas populares de rádio*. São Paulo: Annablume, 2004.

- SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*. Porto: [S. n.], 1975.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. “A crítica feminista na mirada da crítica”. *Ilha do desterro*. n. 42. Florianópolis: jan./jun., 2002, p. 103-125.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. “Cânone e contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL – Editora da Unissinos, 1996 (pp. 115 – 121).
- _____. “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”. In: FUNK, Susana Bornéo (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 23-32.
- _____. “Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar?”. In: *Revista do mestrado em Letras da UFMS*. jan./jul. 1998. p. 183-196.
- _____. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina”. NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p.182-189.
- SCHOLES, Robert. e KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. Recife: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCOTT, James C. “Exploração normal, resistência normal”. Traduzido do inglês por Anderson Luís Nunes da Mata e Márcia Nóbrega. In: *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- SHILS,Edward. *Mass Society and its Culture*. JACOBS, Norman. *Culture for the Millions*, Princeton: Van Nostrand, 1961.
- SILVA, Expedito Sebastião da. *Expedito Sebastião da Silva*. Martine Kunz (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2001. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “O imperativo ético de Sartre”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (p. 151-160).
- SILVA, Manoel Caboclo. *Manoel Caboclo*. Gilmar de Carvalho (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2000. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SILVA, Minelvino Francisco. *Minelvino Francisco Silva*. Edilene Matos (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SOARES, José. *José Soares*. Mark Dinneen (Introdução e Seleção).São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- _____. *Glossário da poesia popular*. Campina Grande: Editel, 1982.
- _____. *Matulão de um andarilho*. Campina Grande: Gráfica União, 1994.
- _____. *Sabedoria de caboco*. Campina Grande: Gráfica Baiana, 1975.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SOUSA, Maurílio Antônio Dias de. *A Estrela da Poesia: impressões de uma trajetória*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. Rio de Janeiro, Zahar, 1964
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá nº 39. , 2003 (pp. 297-364)
- SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitários. *Textos de História*. Brasília, v.8, n.1/2, p. 47-86, 2000.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. "Coletânea de poesia popular nordestina". *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Ano 4. Recife: EFPE, s.d.
- _____. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- VIANA, Antonio Klévisson. *Klévisson Viana*. José Neumann (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2007. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- VICENTE, Zé [Lindolfo Marques de Mesquita]. *Zé Vicente*. Vicente Salles. (Introdução e Seleção). São Paulo: Hedra, 2005. (Coleção Biblioteca de Cordel).
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras 1996.
- WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio de França Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- WOLF, F.A. *Prolegomena ad Homerum*, Halle: Princeton, 1988 (1795).
- ŽIŽEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz na literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.