

O ENTRE-LUGAR DA LITERATURA DE CORDEL

Doutorando Diogo de Oliveira REIS (UFPE)

RESUMO: O objetivo deste trabalho é, através do respaldo de teóricos dos estudos culturais, como Bhabha (2003), Ortiz (1992) e Canclini (1983, 1997), repensar o lugar da literatura de cordel. Para isso, dois percursos foram seguidos: o do questionando dos estudos anteriores à década de 1980, que, tendo o folclorista Câmara Cascudo (2006) como principal referência, a percebiam a partir da noção de “povo” como um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares e cujos integrantes seriam guardiães de uma memória oral, coletiva e anônima; e o de, partindo dos estudos de Ruth Terra (1983) e Márcia Abreu (1996), tentar pensar esse tipo de produção no contexto sócio-econômico e cultural em que ela foi produzida, levando em conta o seu papel mediador entre o rural e o urbano, o litoral e o sertão, a cultura de tradição oral e a escrita.

PALAVRAS-CHAVES: Estudos culturais, cultura popular, literatura de cordel.

A dificuldade de iniciar um trabalho sobre a literatura de cordel é ter que lidar com uma tradição historiográfica que, partindo de uma visão substancialista do popular, segregou este tipo de literatura das demais formas de produção escrita, tratando-a como uma essência autogeradora, desvinculada dos seus contextos de produção e consumo. É por fazer parte de uma visão idealizada do popular, iniciada nos séculos XVIII e XIX, que as produções discursivas sobre o cordel, feitas por nossos estudiosos e folcloristas, a partir das décadas de 1960 e 1970, tendem a enclausurar esse tipo de manifestação como mera reprodução daquilo que é condizente com o modelo cultural que elas aprenderam a reproduzir e representar.

As operações científicas e políticas que colocaram em cena o popular como oposição ao saber erudito e científico, relegaram muitas de suas manifestações a um lugar menor no espaço social, como mera sobrevivência de um passado arcaico. É que o discurso competente, centrado na ideia de nação, precisa tanto de um arcabouço tradicional, presente na idealização romântica do popular, quanto de uma valorização dos saberes técnicos e científicos que se estruturam em torno da ideia de progresso.

Seguindo as conceituações de Bhabha (1998), podemos dizer que os Estados modernos se utilizam da ideia de “povo” de forma ambivalente. Eles precisam do popular no momento de forjarem uma história pedagógica constituída por formas culturais de identificação coletiva autogeradoras, e precisam da noção de “povo” – naquilo que este tem de performático, e de não redutível a um passado histórico – como legitimadora de sua modernidade e contemporaneidade. Nesse jogo de antinomias, certas manifestações, tidas

como tradicionais, foram enclausuradas pelas instâncias acadêmicas e políticas como representativas da ancestralidade da nação e de seu passado imemorial e anônimo, sem que as mudanças nelas ocorridas, ao longo das décadas, pudessem ser completamente desconsideradas. Isso significa dizer que, apesar das manifestações populares, e o cordel entre elas, terem sido desistoricizadas por um discurso hegemônico que se quer homogêneo e universal, o passado, naquilo que este tem de mais tenso e insurgente, permanece como possibilidade, podendo ser recuperado pelo discurso crítico.

É como retomada de um passado que se quis esquecer que o nosso trabalho pretende se desenvolver. Para recuperar a literatura de cordel naquilo que ela tem de radicalmente novo e incomensurável, porém, precisamos antes partir de uma revisão historiográfica capaz de, como nos diz Canclini (1997, p. 24), “desconstruir as operações científicas e políticas que colocaram em cena o popular”.

Nesse sentido, o que pretendemos é deixar de falar a partir da voz emprestada do academicismo dos estudos folclóricos, para intentar compreender o cordel a partir das necessidades concretas de produtores e consumidores que, no final do século XIX e início do XX, começaram a colocar em circulação esse tipo de literatura. Não mais ficarmos presos ao conceito de cultura popular é, como indica Chartier (1995, p.184), deixar de utilizar uma categoria erudita como meio de delimitar práticas que nunca são nomeadas pelos seus próprios atores desta forma. Para não negar o cordel na sua alteridade, o nosso objetivo é o de deixar falar os cordelistas através dos seus textos, buscando compreender a singularidade e radicalidade do que está sendo dito.

1. A gênese da cultura popular no século XIX e sua permanência nos estudos brasileiros

Povo, tradição, arte, nação: palavras que trazem no seu bojo crenças há muito tempo instituídas no imaginário social. Quando associadas entre si, elas costumam gerar um discurso próprio, redundante, como se prescindissem dos falantes. Um discurso sem agentes, uma história didática, a simples evidência de um real inquestionável, posto que estruturado numa objetividade prévia.

Cultura Popular: o autêntico, o verdadeiro, o primitivo, o natural, o não erudito, a essência, a simplicidade, a alma do povo, as raízes nacionais... Os termos se sucedem em cadeia e podem dar origem às mais diversas celebrações festivas do popular. Tamaña evocação romântica tem uma história e é preciso que se remeta a ela para que o nosso discurso não se perca no vazio das consagrações essencialistas.

Segundo Florestan Fernandes (2003, p. 54), embora antes do século XIX já existisse uma certa preocupação em se observar as tradições populares, só em meados do século XIX é que os estudos folclóricos se tornaram mais sistemáticos. Duas parecem ser as principais motivações para o maior interesse pela cultura popular neste período: 1) uma afirmação do nacional, naquilo que este teria de mais autêntico, no momento de constituição de importantes estados nacionais europeus como a Alemanha e a Itália, daí a maior proliferação do interesse pelo popular nestes países; 2) a tentativa de resolver contradições presentes na filosofia de Augusto Comte, na medida em que se percebia que a humanidade não se desenvolvia com a linearidade pregada pelo positivismo: primeiro o pensamento religioso, depois o metafísico e, por fim, a racionalidade científica.

A teoria de Comte, no entanto, não conseguia explicar como, numa mesma sociedade, formas de explicação científica coexistiam com explicações tidas como “não lógicas”, “irracionais”. Por não conseguir resolver as contradições sociais, era preciso cindir a sociedade em blocos, para continuar lidando com ela com o mesmo tipo de conformidade necessária à racionalidade positiva. As disjunções que a sociedade apresentava seriam neutralizadas ou minimizadas ao se subdividir a cultura em erudita e popular. Ao primeiro grupo, seria reservado o desenvolvimento preconizado pela ciência positiva; ao segundo, a sobrevivência de um passado tido como primitivo. Explicita Fernandes:

Daí resultou a tentativa de unificação e de sistematização dos conhecimentos, que veio a receber o nome de folclore, englobando todos aqueles elementos – valores, técnicas e formas de conduta – incompatíveis com o estado de “cultura” geral (o estado positivo, por exemplo). O ponto de partida para a explicação desse fenômeno era o de que, embora todas as sociedades passassem em todos os seus desenvolvimentos pelos estados ou fases considerados, inevitavelmente, o “progresso” numa sociedade determinada não se realiza uniformemente. Por isso algumas camadas da população não acompanhavam o desenvolvimento geral da “cultura”, conservando suas antigas formas de ser, pensar e agir tradicionais (o

folclore definido como “saber popular”, abrangendo as “sobrevivências”), e essas camadas eram constituídas, em países civilizados, pelos “meios populares”, pelo “povo”. (FERNANDES, 2003, p. 55)

As diferenciações culturais, ao se revelarem, poderiam ter gerado um repensar do discurso hegemônico. O que se deu, porém, foi aquilo que mais condizia com um saber científico que havia se convertido em crença: uma reorganização das classificações culturais, como forma de diferenciar um saber reconhecido, científico ou erudito, de um outro, previamente definido como resultado de um estágio anterior de desenvolvimento da humanidade. A ideologia científica, para ser assegurada, precisava continuar a fundar suas classificações nos mecanismos de distinção do espaço social.

A visão uniforme e pouco discutida de cultura que se tinha, no século XIX, fez com que se repetisse, no presente, o mesmo tipo de cisão diacrônica com que se costumava avaliar as manifestações passadas. O passado estaria resguardado nas manifestações populares, como se a cultura fosse sempre um legado, uma herança, e não se relacionasse com as formas de vida sócio-econômicas das coletividades nacionais referidas pelos estudiosos. A cultura popular, na medida em que era analisada a partir de pressupostos idealistas, sempre visando uma organização do saber como sendo passível de uniformização e universalização, era vista como estando abstraída das formas de vida concretas. A sua análise se associava uma idealização da noção de “povo” e de “nação”. Analisando os primeiros usos do conceito pelo filósofo alemão Herder, no século XVIII, e sua perpetuação posterior, diz Ortiz:

Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério sócio-econômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. “Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social; ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização. Os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado. Movimentos de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria o popular. (ORTIZ, 1992, p. 26)

A cultura popular, vista como afirmação do nacional autêntico, ou como sobrevivência de um passado que se opõe à racionalidade científica, é resultado de uma delimitação acadêmica em torno do fazer popular. São sempre operações científicas e políticas que o colocam em cena. Nunca são os próprios atores desse tipo de manifestação que delimitam e classificam suas práticas. Esta é sempre uma oposição de fora, provinda de uma necessidade institucional de compartimentalizar o conhecimento. Na história da literatura de cordel brasileira não aconteceria de forma diferente. Toda uma continuidade de uma conceituação nacionalista e positivista predominaria nos trabalhos realizados pelos nossos teóricos até a segunda metade do século XX.

Na obra *Literatura Popular em Verso: estudos* (1986), organizado pela Fundação Rui Barbosa, tem-se uma coletânea de ensaios e artigos, escritos no início da década de 1970, sobre a literatura de cordel. O que mais impressiona, nesse conjunto de estudos, é que quase todos têm como referência a obra de Câmara Cascudo não só nas menções diretas ao folclorista, como na forma particular como é concebida a literatura popular. No livro mais reconhecido do estudioso, *Literatura Oral no Brasil* (2006), o popular é delimitado pela junção de certas características tidas como essenciais e necessárias. São elas: antiguidade, persistência, oralidade e anonimato. Para o folclorista, o popular define-se sempre a partir de um absoluto, de uma essência, de uma tradição que, já sacralizada, não pertence mais nem a indeterminação criadora do presente nem às suas particularidades históricas ou autorais. Diz Cascudo:

O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência. O popular moderno, canção de Carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida, tornar-se-ão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação. (CASCUDO, 1949, p. 23)

O cordel, se estudado na sua práxis cotidiana, como associado aos contextos sócio-culturais dos seus produtores e consumidores, não corresponderia a esta forma de caracterização. É, porém, como confirmação de uma idealização prévia que inicia-se o interesse por esse tipo de literatura, criando-se, em torno dela, toda uma história capaz de confirmar a sacralização de um passado arcaico que o popular teria que corresponder e reafirmar. Cria-se, no restrito círculo erudito de estudiosos da arte popular, um passado

para o cordel: este se originaria a partir dos romances de cavalaria e dos contos populares de origem medieval. O gênero, definido, principalmente, por características extratextuais – folhetos de tamanho reduzido vendidos em cordões - também viria de Portugal, espaço a partir do qual se delimitaria e caracterizaria a manifestação brasileira.

Para os atores locais dessa literatura, tanto produtores como consumidores, porém, antes da imposição classificatória da crítica, tratavam-se de romances nordestinos. Tem-se, então, duas histórias: uma relacionada ao discurso erudito instituído pelos folcloristas e demais estudiosos, e outra advinda dos textos e relatos dos cordelistas. Seguindo a conceituação de Bhabha (1998, p. 210-211), podemos chamar a primeira de pedagógica e a segunda de performática. A primeira estaria ligada a uma tentativa de essencializar o popular, fornecendo a este uma unidade uniforme e autogeradora, numa eterna repetição da tradição; enquanto a segunda perturbaria a primeira, ao revelar aquilo que o popular tem de singular e incomensurável. Ao invés de um lugar de antemão delimitado, o discurso performático, ao ser confrontado com o pedagógico, geraria um entre-lugar. Não teríamos uma oposição entre o pedagógico e o performático, mas sim uma situação de ambivalência, capaz de fissurar o discurso ideológico.

Confrontar o discurso pedagógico com as contradições que ele não consegue eliminar da sua fala é levá-lo ao limiar, evidenciado o que antes se pretendia negar. Retomando a citação de Cascudo (1949, p. 23), podemos dizer que o popular moderno, como o novo passo numa dança antiga ou a nova canção de carnaval, é justamente aquilo que torna inviável uma forma de classificação que tenta definir a tradição como uma essência anônima, primitiva e fora do presente. Por não poder negar a mudança, o discurso pedagógico só pode se afirmar como uma antinomia não negadora do performático, dando lugar ao espaço da ambivalência. Na próxima sessão, o que pretendemos é revelar de que forma os folhetos nordestinos, como parte de uma história performática, fissuram o discurso pedagógico e revelam os limites da forma usual de classificar a cultura em erudita, massiva e popular.

2. O entre-lugar da literatura de cordel

Dois importantes estudos para se compreender os limites do discurso pedagógico sobre o cordel e a relevância de se tentar apreendê-lo a partir da indeterminação do presente foram realizados por Márcia Abreu (1995) e Ruth Terra (1983). A primeira procura confrontar as características da manifestação popular brasileira com a tentativa de se associar o passado brasileiro com o ibérico. Para ser imemorial e corresponder a uma conceituação da tradição como antiguidade anônima, o cordel não poderia ser visto naquilo que ela tem de específico e transformador, ou seja, na sua relação com os anseios e necessidades concretas da população nordestina do final do século XIX e início do XX. Por isso, teria sido enfatizado, pelos teóricos, aquilo que as suas marcas textuais e extratextuais têm de repetição de tradições anteriores, como a cantoria, o romance medieval e os textos populares portugueses, sem se observar essas características em conjunto como capazes de fundar um novo gênero, inexistente anteriormente.

Após uma vasta pesquisa, Márcia Abreu (1995) chegou à conclusão que os cordéis portugueses não são uma modalidade literária ou um gênero literário, mas uma fórmula editorial. O que a autora observou, antes desta constatação, foi que os cordéis portugueses eram sempre definidos por características externas ao texto: o tipo de papel utilizado, os locais em que eram vendidos, as dimensões tipográficas, o baixo preço. As obras, vendidas no formato do cordel português, eram muito variadas, incluindo autores como Camões, Goethe e Zola, devidamente traduzidos e adaptados para atenderem a um público amplo. A partir desses dados é fácil concluir que os cordéis vindos de Portugal seriam muito mais parecidos com as edições de bolso que conhecemos hoje do que com os nossos folhetos populares. Vejamos como Márcia Abreu resume as diferenças entre os cordéis nordestinos e os da Península Ibérica:

Aqui, haviam autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptações de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcelas significativas do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criavam sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais a vida dos nobres cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público. (ABREU, 1999, p. 105)

No seu livro *Memória de Lutas: literatura de Folhetos do Nordeste*, Ruth Terra, analisando os folhetos nordestinos escritos no período que vai de 1893 até 1930, centra a sua análise na produção dos principais cordelistas do período, com destaque para as figuras de Leandro Gomes de Barros e Chagas Batista. Para fazer a sua pesquisa, a autora se utilizou de relatos de familiares ou de entrevistas concedidas pelos autores, procurando remontar as experiências de vida dos poetas e a forma como circulavam e se produziam os folhetos. A pesquisadora constatou que toda uma empresa editorial foi montada pelos próprios autores, tendo o poeta João Martins de Athayde ocupado um papel central na edição, impressão, e compra e venda de direitos autorais de outros cordelistas. A tipografia de Athayde teria ocupado um papel central entre 1920 e 1949, cumprindo este a função de editor-proprietário e, dela, extraindo a maior parte dos seus recursos financeiros. A partir desta constatação de Ruth Terra, fica difícil desvincular as características do popular e do massivo. Como qualquer editor-proprietário, o cordelista Athayde se interessava sobretudo pela venda dos folhetos publicados pela sua editora. Dentre as estratégias utilizadas pelo mesmo, para facilitar a venda de folhetos, está a impressão na capa de clichês de cartões postais e fotos de artistas de cinema. Apenas com a interferência de um público mais culto e de órgãos institucionais é que a xilogravura substituiria a vinculação direta com a indústria cultural, sem no entanto impedir a perpetuação da prática anterior, ainda verificável, em menor escala, em mercados e outros locais de venda.

O que se observa, no caso do cordel, é uma tentativa, por parte da história pedagógica, de fazer esquecer práticas recorrentes de vinculação entre o popular e o massivo, através de formas de reconhecimento que o associem a uma tradição idealizada. O massivo, porém, se deixa de se associar, em maior escala, às capas dos cordéis, permanece existindo nas histórias contadas, nos temas escolhidos, na relação direta entre o cordel e os domínios discursivos do jornalismo.

Este hibridismo – para usar um termo de Canclini (1983) – esta presente no cordel desde as suas primeiras publicações conhecidas. É que as manifestações culturais, mais do que simples sobrevivências, só se perpetuam quando correspondem às necessidades concretas de produtores e consumidores. Por isto, o performático está sempre presente. Mesmo quando negado pelo discurso hegemônico, ele sobrevive na forma de uma

antinomia, a revelar que a tradição não pode ser descrita como homogênea sem que o discurso se revele como ambivalente e contraditório. Nesse sentido, recuperar o performático, torná-lo novamente visível, é retomar aquilo que todo passado cultural tem de inovador e intraduzível. A tradição, quando observada a partir do limiar das fronteiras culturais, revela-se como “ato insurgente de tradução cultural” (BHABA, 1998, p. 27). O cordel, não sendo nem a assimilação de uma cultura anterior, nem sua negação, afirma-se como diferença na medida em que filia-se a um conjunto de práticas anteriores sem com elas se confundir.

Para melhor compreender essa relação complexa, achamos válido retomar as primeiras manifestações dessa literatura, partindo dos estudos de Ruth Terra (1983). A autora, ao retomar o passado dos cordelistas através da fala de seus familiares ou de relatos impressos, percebe que estes, como homens em uma situação subalterna, “através de sua poesia fizeram-se mediadores entre o rural e o urbano, o litoral e o sertão, a cultura de tradição oral e a cultura escrita” (TERRA, 1983, p. 38). Nesse sentido, a retomada da biografia do primeiro cordelista que se tem conhecimento, Leandro Gomes de Barros, tem uma particular significação como recuperação das experiências de alguém que, no espaço social do sertão nordestino no século XIX, encontra-se numa situação de entre-lugar.

Leandro nasceu em Pombal, Paraíba, em 1865, tendo sido criado junto do seu tio, o padre Vicente Xavier de Farias, que o teria ajudado a adquirir as primeiras letras. Por conta dos maus tratos que o padre lhe infligia, ele foge de casa aos 11 anos de idade, passando por muitas privações e indo viver na cidade de Teixeira-PB, onde trava contato com os primeiros cantadores. Aos 15 anos de idade, muda-se para Vitória de Santo Antão e, posteriormente, para o Recife, onde torna-se proprietário de uma pequena gráfica entre 1906 e 1917, sendo o responsável pela edição e distribuição dos próprios folhetos. Segundo relatos do próprio autor, a invenção do seu ofício de escritor teria se iniciado em 1889, tendo o mesmo se tornado a sua única fonte de renda. Leandro seria um dos poucos cordelistas a conseguir seu sustento apenas da venda de folhetos.

O que diferenciaria Leandro e os demais cordelistas, no final do século XIX, seria o fato de ter se alfabetizado e travado contato com a cultura escrita, num momento em que mais de 85% da população brasileira era analfabeta. Pertencendo a uma classe social excluída, e sendo detentor de um saber que o diferenciava da maioria, o cordelista não tinha

um lugar definido na sociedade. Se quisesse fazer uso do próprio saber, ele precisaria inventar-se no ofício de escritor. É isto que Leandro e os demais cordelistas fazem, tornando-se mediadores da cultura letrada, ao mesmo tempo que se diferenciavam simbolicamente daqueles que, por desconhecerem a escrita, dela não poderiam fazer uso para terem acesso à tradição. Esse relacionar-se com a escrita é, frequentemente, tematizado pelos próprios poetas populares como uma forma de distinção social. Como exemplo, significativa é a auto-afirmação do cordelista João Adão como poeta pensador, para se diferenciar dos demais cantadores, no seu poema *Abc dos violeiros* (ADÃO, 1927 apud TERRA, 1983, p. 55): “A todos que estão presentes, / Os poetas pensadores / Que não versejam em repente, / Mas fazem verso em folhetos / Pr’a divertir toda gente.”

Esse diferenciar-se através da escrita suplementa o discurso pedagógico que tende a ver o popular sempre a partir da oralidade. Existe uma clara disjunção entre aquilo que diz o próprio cordelista e o discurso hegemônico que tende a sempre ver o popular através do viés da oralidade, como se as marcas desta na escrita fossem suficientes para afirmar sua equivalência com a tradição oral. Não por acaso, Cascudo, ao delimitar o popular, pode afirmar com facilidade que “com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à literatura oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta” (CASCUDO, 2006, p.22). A presença da escrita, porém, pode ser encontrada em toda parte nos folhetos nordestinos: na referência às notícias de jornais; na tradução, para a sextilha popular e para o contexto sertanejo, de romances medievais escritos em prosa; na alusão a poetas eruditos como Camões, Padre Antônio Vieira, Augusto dos Anjos, Casimiro de Abreu, Alvares de Azevedo e outros. Enfim, a todo momento é da escrita que se fala e da tentativa de vincular-se, através dela, a bens simbólicos e culturais distribuídos de forma desigual no espaço social. Não sendo casual, portanto, a recorrente publicação, nos folhetos de Leandro Gomes de Barros, de poemas no estilo dos nossos escritores românticos. Este é o caso, por exemplo, do poema *Recordações*¹:

Éramos, ela e eu, ambos crianças,
Voávamos em azas de esperanças,
Cheios de vida e mocidade,
Esperávamos os primeiros raios de sol

¹ FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Leandro Gomes de Barros – 2. Antologia**. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

Olhando a imensidade.

Ela tinha talvez uns nove anos,
Tinha olhos celestes, soberanos,
Cabelos como a tela.
A brisa osculava aquele rosto,

Os últimos raios do sol posto
Se namoravam dela.

Eu e ela, a tarde nas campinas
A tirar as flores das boninas
Que ali no campo havia,
A desfolhar os ramos das violetas,
Atrás das douradas borboletas,
Como louco eu corria.

O que fazer com a presença deste poema erudito, num folheto de cordel, se não quisermos optar pelos critérios de julgamento pertencentes ao popular e ao erudito. Em ambos os casos, o poema seria descartado, por sua não correspondência. Se o critério for a tradição popular, o poema não passa de uma presença equivocada. Se for a poesia erudita, não é mais do que simples lugar comum. Nas duas situações, o estranhamento é negado e a diferença deixa de ser objeto de confronto e descoberta.

Se, por outro lado, conseguirmos ir além da simples apreciação estética ou da valorização romântica do popular, o poema pode no interessar como limite a partir do qual as fronteiras culturais podem ser repensadas. Na medida em que o poeta popular não se restringe a produzir formas poéticas apreendidas através de processos de aquisição informais, tentando aventurar-se, sem apresentar o mesmo domínio, na poesia erudita, ele nos revela tanto um desejo de aquisição que lhe foi parcialmente negado, por um processo desigual de transmissão dos bens simbólicos, como a inexistência de uma diferença essencial entre o popular e o erudito.

A presença, no espaço cultural, de processos formais e informais de transmissão do conhecimento não seria suficiente para justificar a cisão da cultura em essências desvinculadas entre si. O popular e o erudito estão em permanente diálogo, sem que existam fronteiras precisas capazes de delimitar onde começa um e termina o outro. Da mesma forma, na medida em que a produção artesanal assimila as características e as formas de reprodução e distribuição do conhecimento pertencentes à indústria cultural, fica difícil estabelecer o limiar que separa o popular do massivo. Em suma, se o que

pretendemos é pensar a cultura na sua complexidade, não podemos continuar a reproduzir as usais formas de separação das produções culturais, como se uma essência fora da história as desvinculasse entre si. Mais interessante do que isso é tentar compreender, seguindo a trilha de Canclini (1983, p.42), de que forma as culturas subalternas, apesar de um processo desigual de aquisição dos bens econômicos e simbólicos, compreendem, reproduzem e transformam o espaço social, ao se inserirem de forma diferenciada nas condições gerais do trabalho e da vida.

Nesse sentido, a literatura de cordel nos parece parte dessa luta das minorias por uma aquisição cultural que lhes foi negada pela distribuição desigual do saber. O cordel inicia-se como uma forma particular de produção e transmissão da escrita e do conhecimento por parte dos grupos subalternos. Se, no século XIX e início do XX, estes tinham pouco acesso ao texto escrito – e quando este aparecia era na forma de romances medievais escritos num português arcaico, depois de ter sido descartado, nos sebos, pelas elites mais afeitas ao cânone realista – ao cordelista cumpriria o papel de traduzi-los para a linguagem popular, através da sextilha de fácil memorização e da introdução de temas e termos relacionados às realidades locais. Um exemplo ilustrativo disto é o cordel *A Donzela Teodora*, surgido a partir de um romance medieval de mesmo nome. Comparando ambos os textos, é possível verificar que se trata, literalmente, de um processo de tradução e adaptação. Vejamos, primeiro, o texto original, que teria sido publicado primeiramente no século XVI e, posteriormente, seria traduzido por Carlos Ferreira Lisbonense, e publicado em 1877. É o texto de Carlos Libonense que receberia a tradução de Leandro Gomes de Barros. Passemos a citação:

No reino de Tunes houve um mercador, natural de Hungria: era entre os moradores o mais rico que naquellas partes havia. Passando um dia pela praça, vio estar uma formosa donzella christã para se vender. Era esta donzella Hespanhola de nação, e vendo-a o mercador tão formosa, resolveo-se a compra-la ao Mouro que a trazia, e logo conheceo na sua grande modéstia, que devia ser fidalga.²

Vejamos como Leandro Gomes de Barros traduz e adapta o texto original:

² Romance Medieval digitalizado por Márcia Abreu e encontrado na internet no projeto Caminhos do Romance, podendo ser acessado no seguinte endereço: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>

Houve no reino de Tunis
Um grande negociante
Era natural da Hungria
E negociava ambulante
A quem podia chamar-se
Uma alma pura e constante.

Andando um dia na praça
Numa porta pôde ver
Uma donzela cristã
Ali para se vender
O mercador vendo aquilo
Não pôde mais se conter.

Tinha feição de fidalga
Era uma espanhola bela
Ele perguntou ao mouro
Quanto queria por ela
Entraram então em negócio
Negociaram a donzela. (BARROS, 2004, p.51)

É fácil verificar que a reescritura de Leandro é primorosa. O cordelista consegue tanto ser fiel à tradução portuguesa como também adaptá-la para um público na maioria das vezes analfabeto. Muito antes do método Paulo Freire ter surgido, Leandro procura levar a escrita para a realidade da população. Se todos estavam acostumados a escutar os cantadores e suas muitas histórias, era preciso, então, utilizar a realidade do povo como estímulo ao aprendizado das primeiras letras. Por que não fazer do texto uma espécie de cantoria?

Da mesma maneira em que auxiliava no processo de aquisição da escrita, o cordel também era usado como um meio de difundir e dar forma a acontecimentos recentes, cumprindo o papel do jornalismo ausente ou pouco acessível, sem se restringir ao tipo de objetividade deste domínio discursivo. Assim, os cordéis não só se vinculavam aos acontecimentos recentes, como também aos desejos a estes relacionados. Não sendo suficiente falar apenas do suicídio de Getúlio Vargas, era preciso também falar da sua chegada ao céu.

As várias necessidades locais do sertão brasileiro, relacionadas a ausência de políticas públicas capazes de difundir o saber formal e de colocá-lo em circulação, de forma mais ampla, fizeram com que o cordel assumisse o lugar daquilo que faltava: o jornalismo, a literatura, os livros didáticos, e etc. O cordel assumia papéis amplos, mediando o oral e o

escrito, o rural e o urbano, a cultura já reconhecida e aquela que ainda se precisava descobrir.

Pelo que já foi dito, podemos concluir que, repensar o lugar da literatura de cordel, retomando a história performática desta manifestação, é retirá-la do discurso pedagógico que a significou como manifestação popular, a partir de uma visão romantizada de “povo” e de “nação”, e devolver a esta o seu caráter disjuntivo e transgressor. O “popular” aqui não pode mais ser visto como sendo permeado por diferenças passíveis de fácil conciliação, mas como a junção inextrincável de tradições, naquilo que elas têm de reconhecimento de um passado e de instauração da radicalidade da diferença.

REFERÊNCIAS

ABRÉU, Márcia Azevedo de. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

BARROS, Leandro Gomes de. *História do boi misterioso e outros cordéis*. – organização Irani Medeiros. – São Paulo: Hedra, 2004.

CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo, Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. – 2ª ed. – São Paulo: Global, 2006.

CHARTIER, Roger. ‘*Cultura popular*’: *revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16 (1995).

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. – 2ª ed. – São Paulo: Martins fontes, 2003.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Leandro Gomes de Barros – 2. Antologia*. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de rui Barbosa; João pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo horizonte: Itatiaia, 1986.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora olho d'Água, 1992.

TERRA, Ruth. *Memória de Lutas: a literatura de folhetos do Nordeste. (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.