



A literatura de cordel e a alegoria da origem: rasura e transfiguração¹

Cordel literature and the allegory of origin: erasure and transfiguration

La literatura de cordel y la alegoría del origen: borradura y transfiguración

André Magri Ribeiro de Melo*

Constância Lima Duarte**

Ana Maria de Oliveira Galvão**

Resumo

Neste artigo, analisamos estudos sobre a literatura de cordel publicados entre 1990 e 2020 para compreender o que tem sido dito sobre sua origem e explicar, com base em certas regularidades, como esses dizeres têm efeito sobre a própria constituição do objeto que tomam por referente. Além do critério cronológico, consideramos, na seleção dos trabalhos, o espaço de publicação e a autoria, privilegiando textos coletivos e individuais, de pesquisadores com experiência reconhecida publicamente no estudo do cordel, e veiculados em revistas eletrônicas indexadas, repositórios/catálogos de teses e dissertações *on-line* e livros. Podemos afirmar que não há consenso entre os estudiosos sobre a origem do cordel brasileiro. De modo geral, é possível divisar pelo menos três tendências no discurso crítico analisado: a vinculação historicista dos folhetos nordestinos a tradições europeias, sobretudo o romancero ibérico, geralmente marcada pelas ideias de matriz, fonte, influência e dependência; a negação de vínculos entre os folhetos nordestinos e produções semelhantes em Portugal e outros países, além da reivindicação de uma identidade autônoma para os impressos locais; e o abandono da noção de origem e afins em detrimento de outras, como circularidade cultural, entrecruzamento e hibridismo.

Palavras-chave: literatura de cordel; discurso crítico; origem.

Abstract

In this article, we analyze studies on Brazilian *cordel* literature published between 1990 and 2020 to understand what has been said about its origin. Based on regularities, we seek to explain how these discourses affect the constitution of the object they take as a reference. In addition to the chronological criterion, we considered the space of publication and authorship when selecting the works, favoring collective and individual texts by researchers with recognized experience in *cordel* study, published in indexed electronic journals, online dissertations and theses repositories/catalogs, and books.

Resumen

En este artículo, analizamos estudios sobre la literatura de cordel publicados entre 1990 y 2020, con el fin de comprender lo que se ha dicho sobre su origen y explicar, a partir de ciertas regularidades, cómo esos dichos inciden en la constitución misma del objeto al que se refieren. Además del criterio cronológico, consideramos el espacio de publicación y la autoría a la hora de seleccionar los trabajos, privilegiando textos colectivos e individuales de investigadores con experiencia públicamente reconocida en el estudio del cordel y publicados en revistas electrónicas indexadas, repositorios/catálogos

*Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio das Ostras (RJ), Brasil. E-mail: andremagri@id.uff.br

**Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte (MG), Brasil. E-mails: anamariadeogalvao@gmail.com, constanciaduarte@gmail.com

¹O presente texto foi adaptado da tese de doutorado em Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, *Uma tradição reinventada: o cordel na contemporaneidade*, de 2022, de André Magri Ribeiro de Melo.



We can say that there is no consensus among scholars regarding the origins of Brazilian *cordel* literature. In general, at least three tendencies can be identified in the critical discourse analyzed: a) the historicist connection of Brazilian Northeastern pamphlets to European traditions, especially the Iberian novel, generally marked by the ideas of matrix, source, influence, and dependence; b) the denial of links between the Brazilian Northeastern pamphlets and similar productions in Portugal and other countries, as well as the claim of an autonomous identity for local printed material; and c) the abandonment of the notion of origin to the detriment of others, such as cultural circularity, interbreeding, and hybridity.

Keywords: *cordel* literature; critical discourse; origin.

en línea de tesis y libros. Podemos decir que no hay consenso entre los estudiosos sobre el origen del cordel brasileño. De forma general, es posible identificar al menos tres tendencias en el discurso crítico analizado: a) la vinculación historicista de los panfletos nordestinos brasileños a las tradiciones europeas, sobre todo al romance ibérico, marcada generalmente por las ideas de matriz, fuente, influencia y dependencia; b) la negación de vínculos entre los panfletos nordestinos y producciones similares en Portugal y otros países, así como la reivindicación de una identidad autónoma para los impresos locales; y c) el abandono de la noción de origen y similares en favor de otras, como la circularidad cultural, el entrecruzamiento y el hibridismo.

Palabras clave: literatura de cordel; discurso crítico; origen.

A literatura de cordel é resistente, predominou, tem raízes fortes. Não é uma coisa de museu, não é uma coisa do folclore. Por que não é folclore? Porque folclore é aquilo que barra no tempo, que se repete (Pedro Nonato da Costa em entrevista concedida em Teresina a Éverton Santos, 2011, p. 9).

INTRODUÇÃO

Nos anos 1970, houve uma efervescência inédita de estudos sobre o cordel, conduzidos geralmente por estudantes e professores universitários. O que era matéria de trabalho quase exclusiva dos folcloristas e sociólogos passou a interessar outros especialistas e gerou uma massa de textos fundadores que condicionou decisivamente o repertório imagético-discursivo associado ao gênero poético e ao seu circuito de comunicação. Nessa década, também surgiu o Movimento Armorial, idealizado e dirigido por Ariano Suassuna, com seu projeto de construir uma arte brasileira erudita inspirada na cultura popular nordestina. Antônio Nóbrega, convidado pelo próprio Ariano para compor, em 1969, o Quinteto Armorial (depois, Quinteto Romançal), passou de 1976 em diante a elaborar seus próprios espetáculos com base em referências aprendidas com cordelistas, dançarinos, cantadores, rezadeiras e emboladores. Outros projetos político-estéticos, como Cinema Novo, Grupo Opinião, Movimento de Cultura Popular e Centro Popular de Cultura, também se integraram e dialogaram, da década de 1960 aos anos 80, com os processos de institucionalização do cordel nas cenas cultural e acadêmica brasileira.

Ao mesmo tempo, Manuel Diégues Jr., Átila Almeida, Manoel Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e Sebastião Nunes Batista dedicavam-se à coleta de folhetos para formar acervos institucionais e organizar antologias e coleções, principalmente para as fundações Casa de Rui Barbosa (FCRB) e Joaquim Nabuco. Durante a segunda metade do século XX, especialmente entre 1959 e a década de 1980, o pesquisador francês Raymond Cantel também se dedicou à pesquisa sobre literatura de cordel e coletou centenas de folhetos, acervo posteriormente doado à Universidade de Poitiers e, hoje, sob a custódia do Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Em 1973, a FCRB lançou o primeiro tomo da coleção *Literatura popular em versos: estudos*, dando continuidade à publicação do *Catálogo* (1961), com mil folhetos, e das *antologias* de 1964 e 1980.



Os estudos da geração de 1970¹, notadamente os de pesquisadores da FCRB, sedimentaram interpretações sobre o cordel ainda hoje reprisadas no imaginário nacional, a exemplo da suposta correspondência entre os valores veiculados nos poemas e a identidade dos leitores, da centralidade da escrita na análise dos folhetos, da marginalização dos traços orais e dos aspectos iconográficos, da desistoricização desse objeto cultural e da afirmação do seu caráter popular, vinculando-o sempre a ideias idílicas e estáticas de “povo” e “nordeste”, lembrados pela sua pureza, imobilidade e atraso (Galvão, 2005, p. 111 e seguintes).

Se, por um lado, essa produção marcou, na esteira de outros eventos, a inserção definitiva (de parte) do cordel no panteão dos dizeres oficiais, assegurando-lhe alguma credibilidade entre a intelectualidade brasileira, introduzindo-o na gramática das narrativas de formação nacional e ampliando os espaços de atuação dos poetas e a circulação de suas poéticas; por outro, o fez às expensas da adesão a categorias teóricas atrofiadas, que instituíram um modo homogêneo de ler/ver/ouvir a literatura de cordel, como se desejando *barrá-la no tempo*, na bela metáfora de Pedro Costa (2010 *apud* Santos, 2011). Forjaram uma paisagem humana androcêntrica, exilada da diferença e do contraditório, habitada por arquétipos regionalistas que tomam os signos da espontaneidade, do arcaísmo, da ingenuidade, do bruto, da masculinidade fálica (Albuquerque Júnior, 2013a) e da a-historicidade por *verdade inata* aos sujeitos e às formas de expressão ditos “populares”.

De um jeito e de outros tantos, mediante múltiplas abordagens disciplinares, valendo-se das mais diversas ferramentas teóricas e metodológicas, os estudiosos contemporâneos do cordel apropriam-se dessa tradição crítica, ora desnaturalizando-a, às vezes reiterando-a, e, aqui e ali, defendendo-a ou negando-a mais radicalmente. Embora não seja nossa intenção analisá-la neste texto, ela será retomada por causa da sua força produtiva sobre as pesquisas recentes, tendo em vista a posição estratégica que ocupa na reelaboração do discurso especializado sobre o cordel e, logo, na própria reinvenção dessa arte.

Neste artigo, propomos uma *leitura episódica* — portanto, situada, digressiva, não linear, sem pretensões enciclopédicas ou exaustivas — de parte dos estudos publicados, de modo especial entre 1990 e 2020, para compreender as coisas que têm sido *ditas* sobre a origem da literatura de cordel e explicar, com base em certas regularidades, como esses dizeres implicam a constituição mesma do objeto que tomam por referente. Além do critério cronológico, consideramos, na seleção dos trabalhos, o espaço de publicação e a autoria, privilegiando textos coletivos e individuais, de pesquisadores (universitários ou não) com experiência reconhecida publicamente² no estudo do cordel, e veiculados em revistas eletrônicas indexadas, repositórios/catálogos de teses e dissertações *on-line* e livros com International Standard Book Number/Padrão Internacional de Numeração de Livro (ISBN).

“TATEAR A ORIGEM É ILUDIR-SE”³: ENTRE O RASTREIO E A LACUNA

As leituras metafísicas da história, ou seja, as interpretações que tendem a buscar uma gênese supra-histórica dos fenômenos, um momento em que as coisas se encontravam em estado de perfeição (Foucault, [1979] 2021), costumam velar o passado à procura da origem matinal e do início imaculado (Gagnebin, 1994 [1999]) que explicariam o presente tal como o vivemos. Seus impulsos restaurativos alinham-se à tentativa de encontrar o imediato das coisas, o aquilo mesmo das imagens forjadas para se adequarem a si mesmas, e parecem partilhar o desejo de tirar todas as máscaras do mundo, quebrar todas as cascas e chegar à identidade primeira, ao segredo essencial e não datado da vida. Mas, e se assumirmos que a suposta essência do objeto, o lugar de verdade erguido para ele e a solenidade de fundação que presidiu seu ato inaugural foram construídos peça por peça com figuras que lhe eram estranhas (Foucault, [1979] 2021)?

Os pesquisadores contemporâneos não passam ao largo da questão das origens da literatura de cordel, o que faz dela um tema relativamente frequentado e, muitas vezes, determinante para as perguntas, hipóteses, análises e conclusões lançadas em seus textos. Isso porque os modos



como adotam e/ou questionam certas visões dominantes nos estudos clássicos sobre a origem da literatura de folhetos brasileira condicionam suas argumentações e sugerem, em maior ou menor grau, quais concepções de história e cultura orientam seu trabalho crítico e nos deixam entrever se seus gestos de compreensão guardam uma vontade de resgatar e conservar o passado ou desacreditam práticas de “narração que enumera[m] a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário” (Gagnebin, 1994 [1999], p. 15).

Márcia Abreu ([1999] 2011), no início dos anos 90, em texto paradigmático para a história das ideias sobre o cordel, questionou pioneiramente a afirmação de que os folhetos brasileiros haviam se originado de alterações introduzidas na literatura de cordel portuguesa. Ela observou que essa hipótese era comum entre estudiosos da poética, embora carecesse de pesquisas sistemáticas ou análises comparativas capazes de demonstrar essa vinculação. Vejamos algumas afirmações desses estudiosos, citados pela autora:

Tem-se atribuído às “folhas volantes” lusitanas a *origem* de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem, e antes de mais nada, que o próprio nome que consagrou entre nós também é usual em Portugal [...]. Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas”, decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas; nelas registravam-se fatos históricos ou transcrevia-se igualmente poesia erudita. Gil Vicente, por exemplo, nela aparece. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, *evidentemente*, e como seria *natural*, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, *veio naturalmente* esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel (Diégues Júnior, 1973 *apud* Abreu, [1999] 2011, p. 16, grifos nossos).

Sua origem remonta às folhas volantes e aos manuscritos portugueses que, desde os fins do século XVI, percorrem o Nordeste brasileiro. Não se conhece outro documento de igual importância no que concerne à investigação da *permanência da literatura tradicional ibérica*, as transformações por que passa na América e o desdobramento em narrativas novas, brasileiras (Londres, 1983 *apud* Abreu, [1999] 2011, p. 16, grifos nossos).

Com sua *origem ibérica incontestável*, a poesia sertaneja do Nordeste adquire feição peculiar, adaptando, recriando (e também criando) novas formas, tão vivas ainda nos dias de hoje (Kury, 1982 *apud* Abreu, [1999] 2011, p. 16, grifos nossos).

Em pesquisa realizada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, Portugal, Abreu ([1999] 2011) consultou os pedidos de autorização para o envio de materiais impressos à Colônia portuguesa que constavam do *Catálogo para Exame dos Livros para Saírem do Reino com Destino ao Brasil*, detendo-se em 2.600 solicitações submetidas à Real Mesa Censória, de 1769 a 1886, das quais 250 levavam títulos da literatura de cordel portuguesa. Ao cotejar as formas literárias lusas e brasileiras segundo critérios materiais e discursivos, ela concluiu que, embora o cordel português circulasse no Brasil dos oitocentos, não era possível vincular ambas as produções, em função das diferenças significativas quanto às estratégias de textualização, à diagramação, ao tratamento temático e aos modos de produção e circulação (Abreu, [1999] 2011).

Márcia Abreu ([1999] 2011) sugere que a tentativa de filiar os folhetos nordestinos à literatura de cordel portuguesa está assentada em pressupostos colonialistas, como a crença na superioridade intelectual e criativa do colonizador — aquele a quem cabia ser modelo de civilidade, criatividade e espiritualidade para os colonizados. Incapaz de produzir arte, pois desprovido das faculdades do pensamento, o “povo”, essa entidade monolítica e abstrata, só saberia, quando muito, reproduzir a sabedoria alheia, copiar as estruturas literárias da metrópole, submeter-se à inculcação do dominador — afinal, corpos explorados conformariam mentes escravizadas. Sua contribuição seria laboral, a força de trabalho necessária à invasão da “nova” terra e à espoliação dos recursos naturais. Não é mero acaso que a oposição cultura europeia/natureza local seja um dos pilares do que se convencionou chamar de identidade nacional.



O argumento estende-se à história oficial da literatura brasileira, cujas primeiras manifestações citadas são textos portugueses, como a Carta de Caminha, os relatos de viajantes, a poesia e a dramaturgia de Anchieta (cf. Bosi, [1970] 2017, p. 11-26). De modo semelhante, a organização periódica dos movimentos literários locais enfatiza sua “gênese” europeia, exemplificada à exaustão nos manuais didáticos quando, invariavelmente, cada fase das nossas letras acompanha sua correspondente no “Velho Mundo”. Essas estratégias discursivas reafirmam hierarquias das quais o imaginário colonial se nutre e que só fazem sentido no interior de uma historiografia literária determinada a perseguir ascendências, identificar equivalências e designar oposições em relação à matriz “original”, pressupondo um “desenvolvimento único, linear e homogêneo, estabelecendo uma genealogia de grandes autores e de grandes obras” (Abreu, [1999] 2011, p. 126).

Produções realizadas fora do padrão culto europeu são desconsideradas ou relegadas aos estudos folclóricos – mais modernamente, aos estudos de cultura popular. Apropriando-se do modelo interpretativo que vincula a produção intelectual dos países colonizados e periféricos a um original desenvolvido nos grandes centros, os folcloristas e críticos buscam identificar as produções culturais brasileiras a similares europeus. Uma visão eurocêntrica, menos ou mais presente, faz com que só se consiga conceber a criação de novas formas – sejam elas literárias, políticas, de comportamento, ou outras quaisquer – partindo dos grandes centros europeus. Homens pobres, com pouca ou nenhuma instrução formal, vivendo fora dos grandes centros intelectuais, não poderiam ter sido capazes de criar uma forma poética; ela tem que ser fruto de cópia ou de adaptação de um modelo preestabelecido. Confunde-se poder político e econômico com capacidade criadora (Abreu, [1999] 2011, p. 126-127).

O eixo central da crítica de Abreu ([1999] 2011) é o que se tem nomeado de *colonialidade do saber* (cf. Lander, 2005), processo em que povos dominados são submetidos intelectualmente e expostos à manipulação de símbolos, arquivos e signos remanescentes do colonialismo que atualizam relações de poder e autoritarismo, mesmo em contextos políticos supostamente republicanos. A apologia eurocêntrica perpassa a argumentação de folcloristas e críticos literários interessados em realçar as raízes “nobres” dos folhetos nordestinos, postulando sua dignidade na tradição cultural ibérica. Ressaltam-se ainda a precariedade da condição social e o baixo nível de escolaridade dos poetas como fatores estruturantes na hierarquização simbólica à qual suas criações foram sujeitadas.

Essa tese influenciou outros trabalhos, como o de Aderaldo Luciano (2012), que trata o discurso da herança ibérica dos folhetos nordestinos como falacioso. Com a intenção de estudar o cordel filiando-o ao conjunto da poesia brasileira, ele reúne diversos “mitos” sobre essa forma poética e se propõe a refutá-los. O primeiro problema levantado sobre a origem europeia dos folhetos é a expressão “literatura de cordel”, carregada de imagens e sentidos da literatura de cordel portuguesa. Ele sugere que os estudiosos e pesquisadores pareciam interessados em antecipar uma “origem pomposa” para o cordel, o que os teria levado a reproduzir tal informação exaustivamente e à parte dos cuidados necessários à pesquisa.

O poeta-pesquisador prossegue:

Os próprios poetas cordelistas sentiram-se enaltecidos em saber dessa ascendência, sem prestar atenção à *originalidade* do cordel como poesia, como *literatura autônoma daquela suposta matriz ibérica*, bem como das modalidades e práticas de cantoria orais de nossos cantadores repentistas. Pesquisadores de nossas universidades foram pelo mesmo atalho, ignorando o caminho por onde o percurso literário do cordel foi deixando suas pegadas (Luciano, 2012, p. 7, grifos nossos).

A crítica à reação deslumbrada dos poetas diante da “história” de sua poesia ladeia a defesa da originalidade e da autonomia do cordel brasileiro. O papel dos intelectuais na repetição desse “erro” é retomado, dessa vez em referência aos pesquisadores universitários, que parecem ignorar as “pegadas” deixadas pelo *verdadeiro* cordel ao longo do seu caminho. Adiante, o autor celebra a pesquisa de Márcia Abreu e lamenta que ela tenha passado despercebida entre os estudiosos da área⁴. O estudo deveria ter alertado a “comunidade amante do cordel” para as “diferenças



fundamentais” entre o cordel português e o brasileiro, evitando a “teima em costurar os dois produtos, um como herdeiro do outro” (Luciano, 2012, p. 81). Luciano (2012) ainda diz que “o cordel como tal só existe no Brasil”, além de inferir que ele é, possivelmente, “a única forma original de poesia brasileira”, considerando que não guarda nenhuma semelhança com o que se chamou de literatura de cordel na Península Ibérica, no resto da Europa ou em outros países da América Latina.

As pesquisas de Abreu ([1999] 2011) e Luciano (2012) investem no desenlace das associações deterministas entre a literatura de cordel portuguesa e a brasileira, defendem a desvinculação entre as duas formas literárias e favorecem as singularidades dos “folhetos nordestinos”. Um dos méritos desses trabalhos, especialmente da tese de Abreu ([1999] 2011), foi descortinar parte das engrenagens discursivas que inventaram um lugar de dependência e subalternidade estética para o cordel produzido aqui, um lugar autodemonstrado e óbvio onde pouco se questiona e muito se repete, onde a razão colonialista impõe relações verticais de saber e subtrai as experiências e sensibilidades dos “herdeiros”, dos “influenciados”, dos “continuadores”.

De outro ângulo, esses estudos reencenam o enredo que pretendiam combater quando recorrem a noções como “originalidade” e “autonomia” para reiterar uma genealogia local dos folhetos, inscrevendo-os em torno de si mesmos, supondo para eles um desenvolvimento interno (quase) imune ao contato com outras culturas — “a vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos” (Abreu, [1999] 2011, p. 119, grifos nossos). Muda-se apenas o país de emissão do documento de identidade, mas a nostalgia da origem, a história desenvolvimentista e a totalização da diferença, mais ou menos confessadas, subsistem lá: naquele desejo de “chegar ao ponto de partida”, na defesa acalorada do “verdadeiro cordel”, “única forma original de poesia brasileira”, como diz Aderaldo Luciano (2012), e na controversa “impossibilidade de vinculação” com o cordel português proposta por Márcia Abreu ([1999] 2011).

Conforme Silviano Santiago (1982), as literaturas nacionais latino-americanas devem ser lidas em perspectiva comparada. A crença em um pensamento autóctone e autossuficiente, livre de contatos alienígenas, não passaria de um devaneio verde-amarelo, um ufanismo dispensável, dada a irremediável, porém volátil, relação de dependência entre culturas dominantes e dominadas em territórios pós-coloniais. Adverte, porém, que “o pensamento que se quer dependente não surge só como uma reflexão sobre dados empíricos de uma nação”, pois “é e sempre foi também uma ficção sob (e não sobre) a cultura ocupante” (Santiago, 1982, p. 13-24). Para subverter a dependência passiva e os valores da “originalidade” e do “atraso”, teríamos um triplo contraveneno, manipulado desde o modernismo: a antropofagia cultural (Oswald de Andrade), a traição da memória (Mário de Andrade) e o corte radical (concretistas). Essa tríade não nega a dependência cultural ou omite a interferência das culturas dominantes, diz Santiago (1982, p. 13-24), mas enfatiza sua força autoritária e a necessidade de respondermos a ela fora do “limbo das elucubrações etnocêntricas”, inserindo-nos como diferença na universalidade, contribuindo com algo original e abandonando a lógica complementar ou dialética do retorno das partes ao todo — considerada como artimanha do sistema de pensamento colonial.

A ideia de universalidade do autor efetiva-se quando, nesse processo expansivo, damos respostas não etnocêntricas aos valores da metrópole, quando saltamos a tautologia e experimentamos o paradoxo. Portanto, é necessariamente mais rico o texto descolonizado da cultura dominada que, contendo em si “uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação” (Santiago, 1982, p. 13-24), exercita-se em um espaço maior, em que os choques das ações de dominação e das reações dos dominados serão intensificados e disputados (em vez de amenizados ou omitidos, acrescentamos).

Dito isso, parece-nos que a tentativa de isolar o cordel do tráfego transatlântico (Abreu, 2016) como antídoto ao discurso continuísta dissimulado no par “fonte/influência” configura não uma ruptura com imagens mentais da “cultura ocupante”, mas o espelhamento da sua ficção. O lapso bem-intencionado de reclamar a brasilidade — “nordestinidade” — dos folhetos, contestando sua relação com Portugal e outros países, pode até inspirar simpatia ante a hierarquização e o rebaixamento das expressões artísticas das antigas colônias, mas não deixa de ser ingênuo quando



subestima o poder coercitivo da colonialidade do saber — simulando uma duvidosa imunidade/resistência dos colonizados a todos os signos estrangeiros e seus aparelhos ideológicos —, ou desconsidera o contato, a paródia, a dispersão e o pastiche comuns ao campo cultural, em que, mais do que sobreposição e dependência, predominam mesmo a circularidade, o multidirecionamento, a antropofagia e agudas batalhas por representação.

O CORDEL ENTRE A RETRODIÇÃO E O MULTIDIRECIONISMO CULTURAL

As narrativas de origem do cordel brasileiro podem ir mais longe do que supomos, localizando-as muito além das terras portuguesas ou nordestinas. O poeta Gonçalves Ferreira da Silva (1937–2022), ex-presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, acreditava que o gênero já existia desde a época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses, saxônicos etc., tendo chegado à Península Ibérica por volta do século XVI e sido nomeado de *pliegos sueltos* e *folhas soltas ou volantes*. Ele dizia que, se usarmos o lado esquerdo do hemisfério cerebral, não será difícil perceber sinais claros da literatura de cordel nos *Salmos* de Davi, nos *Cantares* de Salomão, na *Divina Comédia*, de Dante, e no *Paraíso Perdido*, de Milton. O cordel seria parte da eterna cultura popular típica, tanto que estaria na arte dos poetas, nas mensagens dos profetas e na reflexão dos pensadores, vindo desde a Grécia de Homero, da Roma de Virgílio, da Espanha de Cervantes, da Inglaterra de Shakespeare, do Portugal de Camões, da Alemanha de Goethe, da França de Victor Hugo e também do Brasil de Gonçalves Dias, Castro Alves e Rogaciano Leite (Silva, 2011, p. 11-13).

Já Francisco Cláudio Alves Marques e Esequiel Gomes da Silva (2020) localizam a literatura de folhetos nas “sete partidas do mundo”, confirmando sua ocorrência entre franceses, portugueses, espanhóis e italianos, antes de se reinventar no Brasil de fins do século XIX. Sobre a Itália, recordam os *libretti muriccioli*, folhetos impressos nas recém-instaladas prensas napolitanas e vendidos por ambulantes nas províncias do sul. Os textos publicados costumavam ser narrativas tanto em prosa como em verso, materializadas em papel ordinário e comercializadas a preços baixos. Os temas variavam, cobrindo desde “vulgarizações” da literatura greco-latina até histórias sobre a vida de santos, “acontecidos”, crimes locais e romances de cavalaria. Embora o estudo não fixe um país como fonte primária do cordel brasileiro, todas as possíveis relações entre o folheto local e os de além-mar retornam ao ocidente europeu. Assim, não surpreende que o raciocínio dos autores leve à seguinte declaração: “O cordel deve ser apresentado ao estudante brasileiro como *continuador da tradição* daquele cordel-crônica difundido por *toda a Europa* a partir do século XVI [...] e que acabou moldando uma visão de mundo que logo seria *transplantada* para o sertão brasileiro” (Marques e Silva, 2020, p. 35, grifos nossos).

A enumeração de raízes tão longínquas para o cordel brasileiro nos leva à *busca das origens* ou à *imaginação adivinhadora*, nos termos de Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (2006). Estabelecer pretensas contribuições de diferentes raças ou culturas é uma prática frequente entre folcloristas brasileiros e de outros países, influenciados pelos ditames de teorias apriorísticas, como o evolucionismo, o positivismo e o difusionismo (Ayala; Ayala, 2006, p. 16-17). Na década de 1920, Amadeu Amaral ([1948] 1976) já questionava esse procedimento, denominando-o de *teorismo* e *diletantismo erudito*, “dois males” nos estudos folclóricos. Por um lado, ele condenava a imposição de quadros preconcebidos a uma ordem de fatos ainda pouco e mal explorados, condicionados pela pressa e pela facilidade de encontrar explicações gerais. Por outro, também criticava a dissolução das ideias de conjunto e laço comum, atribuída ao parcelamento filológico dos estudos, ao exagero de desconfiança e ao reacionismo contra os teóricos efetivados nas pequeninas investigações de gabinete (Amaral, [1948] 1976, pp. 4-5).

Relatos em busca das origens tendem a encontrá-las na temporalidade mais recuada da qual se tem arquivos e documentos, determinada pelo grau de erudição do estudioso e seu conhecimento sobre o passado, defende o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013b). Talvez por isso não seja incomum que alguns pesquisadores, para explicar o “povo” e o “popular”, organizem espaços, culturas e civilizações sucessivamente, enfileirando eventos históricos e resolvendo



“dialecticamente” as equações em torno do passado e do presente. Essa tática metodológica recorre a uma visão bifocal do cordel e outros objetos culturais “populares”: primeiramente, eles são diluídos em uma “experiência coletiva milenar”; em segundo lugar, por causa do movimento anterior, suas diferenças histórico-sociais são extirpadas ou submetidas à operação de síntese por analogia, à repetição sem diferença (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 156-158).

Para o poeta e pesquisador Marco Haurélio (2010), a literatura de cordel, ou seu *substrato*, chegou ao país a bordo das primeiras caravelas, ainda que situe sua existência no Brasil em torno dos últimos 100 anos. Para compreender seus estágios de acomodação, difusão e registro, ele diz ser necessário um retorno aos antecedentes dessa poética, que estariam em um repositório de narrativas remotas: o romanceiro ibérico tradicional. O cordel reaproveitaria temas de uma tradição oral herdada do trovadorismo medieval português, continuadora das canções de gesta, mesmo sendo espelho social do seu tempo. A predominância dos versos de cinco e sete sílabas remeteria a autores clássicos da literatura portuguesa, como Gil Vicente, Diogo Bernardes, Sá de Miranda e Luís de Camões, embora seja compreendida como “ponte”, não origem. O cordelista seria parente do menestrel errante da Idade Média e do rapsodo grego. Tudo estaria conformado sob o emblema da continuidade. Segundo Marco Haurélio (2010, p. 11-20), o cordel é um *galho* da vicejante e portentosa *árvore* da literatura oral, crescido às bordas da importada cultura livresca, fruto de uma espantosa tradição capaz de, pela voz de um único narrador, exumar civilizações inteiras. Um exemplo disso estaria na contística popular do nordeste, onde seria possível escutar, em linhas gerais, a mesma história que os povos egípcios, à margem do Nilo, têm repetido há mais de três mil anos. A essa literatura oral, ele argumenta, qualquer país que se pretenda sério deverá ser tributário. E, por fim, anuncia: se o cordel dessa árvore se desprender, *perderá o sentido e a razão de existir*.

A metáfora arboreal — e mesmo a imagem do substrato, isto é, aquilo que, em ecologia, se refere à superfície, ao sedimento-base, ao meio que serve de suporte aos organismos vivos — recupera a posição de Antonio Candido (2014), no prefácio à primeira edição do seu clássico *Formação da Literatura Brasileira*, em 1957, quando diz que nossa literatura é galho secundário da portuguesa, arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. Por ser recente, a literatura do Brasil, gerada por meio das letras lusitanas, teria dependido de mais duas ou três tradições para se constituir. A dependência de outras experiências literárias seria um destino ao qual estaríamos fadados. Provinciano, com frágil senso de proporções, o trabalho literário nacional ainda seria pobre e fraco, se comparado às grandes literaturas, ainda que seja ele, não outro, que nos exprima. Para o autor, devemos amar a literatura brasileira, sob o risco de ela não revelar sua mensagem, mas especialmente porque ninguém, além de nós, poderia amá-la. Ninguém, à nossa exceção, poderia dar vida ao resultado de tentativas geralmente débeis, às vezes fortes e sempre tocantes, dos escritores do passado, a quem coube o desafio de estilizar sentimentos e observações em meio a uma terra inculta, onde a cultura europeia era mal e penosamente aclimatada (Candido, [1957] 2014, pp. 11-12).

O emprego do termo *formação* não é um acaso, mas conforma a adesão a um paradigma da historiografia brasileira que vigorou entre os anos 1930 e 1950⁵ e conforme o qual o evento histórico era pensado em termos de desdobramento e evolução, sempre retornado à inquirição das origens, das raízes, dos fundamentos determinantes para o desenvolvimento de determinado campo disciplinar. A alegoria arbórea de Candido ([1957] 2014), construída para explicar nossa dependência cultural, é fruto dessa estrutura de pensamento historicista, devota da razão crítica iluminista, que se volta para o passado em busca de elementos formadores, revelando uma vontade de coerência, classificação hierárquica, segurança e solidez amplamente associadas à imagem da árvore. A formação, como a árvore, espelha a persistência, um centro significativo, uma essência ontológica em torno da qual circundam significações acessórias determinadas por ela.

As metáforas orgânicas mimetizam o que Eneida Maria de Souza (2002), ao avaliar o discurso crítico brasileiro nos estudos literários e culturais, chamou de “ordem causalista e cronológica das influências”, ou seja, a adoção de critérios naturalistas que definiriam nosso vínculo placentário com as literaturas europeias. Dessa gramática da origem vertical e estratificada, das estruturas



paternalistas e filiais, decorreria uma “relação sistêmica capaz de integrar os vários momentos de constituição da grande árvore genealógica da cultura nacional” (Souza, 2002, p. 51-52). Essa rede sîgnica, que atravessa a noção de identidade dialética e nos condena a oscilar entre os duplos local/universal, mesmo/outro, civilização/primitivismo, moderno/arcaico, reforça as imagens puristas de início, raiz e fonte.

Nesse esquema botânico, tanto o cordel quanto o resto da literatura brasileira necessitam de uma unidade principal, precisam dispor de um pivô que suporte e legitime suas raízes secundárias. O alheamento do pensamento arborescente à multiplicidade funciona biunivocamente: falseando a pluralidade e hierarquizando os centros de significância e subjetivação, cujas relações de troca são clivadas em termos de superioridade e inferioridade. Isso não significa que seus defensores não reconheçam diferenças anatômicas e semânticas entre galhos, arbustos, hastes, folhagens, frutos, mas que as posicionam lateralmente diante da estrutura organizada da árvore (Deleuze; Guattari, [1980] 2011).

O cortejo à “imortalidade”, presente em alguns estudos sobre o cordel, está assentado na *retrodição*, isto é, uma ideia de tempo linear que remonta aos modelos historiográficos teleológicos, aqueles que acreditavam na história como progresso resultante do desenvolvimento lógico e racional da civilização. Os eventos do passado e do presente levariam inevitavelmente a um futuro glorioso, metanarrado à margem das rupturas e dos acontecimentos — perigosos ou irrelevantes — que descaracterizariam a narrativa central, a profecia finalista já conhecida de antemão.

A retrodição é uma profecia às avessas, pois não mira o futuro, mas o presente, estabelecendo-o como ponto de chegada pelo qual os momentos do passado serão evocados e perfilados com a finalidade de recuperar a origem para esse agora. A história seria o efeito da dialética causa/reação, resultado do encadeamento sequencial e único de acontecimentos, uma predição para trás que se dará por meio da seleção de objetos e fatos sempre costurados a certo tecido narrativo cujo fim é o presente de quem narra — e o nosso. O retrodutor pinça os elementos do passado que servirão à sua retrospectiva ilusoriamente coerente, de tempos imemoriais ao hoje. Nesse tipo de saga homérica, tudo o mais será desprezado: “As experiências humanas não concluídas, as grandes e pequenas descontinuidades, as hesitações e tateamentos, os desenvolvimentos interrompidos, os atalhos históricos não percorridos” (Barros, 2013, p. 8).

Na narrativa retroditora, a problematização do presente e do passado é suprimida e cede espaço à homogeneização do tempo humano. O presente é dado imóvel e consensual, em que as contradições são sublimadas e o “acordo” se abate sobre todos, mesmo daqueles que dele discordavam ou que sequer participaram da sua formulação. O passado é uma cadeia de linearidades que levariam inelutavelmente ao presente, amansando dissensos e eventuais desvios. A história seria uma confortável rua de mão única, estreita, porém sólida, ao invés de um “oceano vacilante, profundo, perigoso” (Barros, 2013, p. 4).

Parece-nos que a contínua reposição imagética de um cordel “atemporal” ou de um nordeste “medieval”⁶ é um indício da empresa retroditora no discurso crítico sobre a literatura de cordel, ainda hoje. Repousa em muitos textos uma concepção monumentalista e antiquária de história (Nietzsche, [1874] 2005), interessada em traçar uma cronologia grandiloquente para esse impresso de larga circulação⁷. Nesse tipo de relato, recorre-se à persistência do passado para instituir a “linhagem” clássica do cordel, no entanto as inúmeras referências à tradição literária da Europa ocidental nos dizem mais sobre as bibliotecas pessoais e a erudição dos estudiosos do que sobre a história do cordel⁸, que segue abstraída no tempo, dissolvida numa espécie de história eterna, feita de saudosismo e conservação, onde o vivido é infinitamente ressuscitado, história que nos leva para “o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido” (Certeau; Julia; Revel, [1974] 2017, p. 56).

É fundamental que nos perguntemos: se tudo é *continuidade*, se cá estamos *reproduzindo* quase inalteradamente narrativas de milhares de anos atrás, se a cultura dita sertaneja é um *insuflamento do medievo*, como dizia Gustavo Barroso (1915), se os cordelistas são *análogos* aos poetas da Antiguidade



greco-romana e da Idade Média e se o cordel é *tão antigo* quanto o próprio sopro divino, o que nos resta além de contemplar a vida literária e social das camadas “populares” como uma grande necrópole, um museu de tudo, um inventário não de diferenças (Veyne, [1976] 1983), mas de memórias imperturbáveis e corpos embalsamados, sentenciados à eterna semelhança? Cremos que não podemos perder de vista que a repetição sobrevive em função da diferença, que as aparentes continuidades abrigam descontinuidades e que os pontos de intersecção entre as culturas não as desmancham no ácido das identidades fixas e dos encadeamentos insuspeitos, mas indicam fluxos residuais e disruptivos, sugerem conexões pluridirecionais e assinalam os traços da inventividade, da renovação, do porvir — no cordel e em qualquer artefato cultural.

Outros estudos buscam escapar do cabo de guerra entre os relatos que posicionam a origem do cordel em Portugal *ou* no sertão nordestino. De acordo com Galvão (2000, p. 23-27), não há consenso entre os estudiosos sobre a origem do cordel, destacando que a questão das origens, na historiografia contemporânea, se revela quase sempre “um falso problema e um esforço inócuo em busca de resolução”. Em sua pesquisa, concluiu que é inegável a “influência” do cordel português na constituição da literatura de folhetos brasileira, assim como é evidente que a essa “fonte” foram associadas outras: “formas de poesia oral”, “hábito de se transmitir o patrimônio cultural através de histórias”, “pregões” e “outros modos de oralidade” comuns em uma sociedade pouco letrada. Atenta à circularidade cultural⁹ na Colônia e no Império, Galvão (2000) ainda cita as tradições narrativas e o imaginário de sociedades indígenas e africanas (e de outros povos) como partícipes da criação do cordel. Nesse sentido, tatear o marco zero do cordel brasileiro é, ao nosso ver, recair nos lugares pouco produtivos da *origem adâmica*, da *dependência colonial* ou mesmo de certo *ufanismo cultural*.

Por sua vez, Vilma Quintela (2005) propõe um diálogo com a já citada pesquisa de Márcia Abreu ([1999] 2011), ressaltando sua relevância para legitimar o cordel como um sistema literário *relativamente* autônomo, mas também problematizando a ênfase dada às diferenças entre as duas formas literárias, de maneira particular quando a produção portuguesa é situada no âmbito da cultura escrita e a produção brasileira ocupa o espaço da oralidade, redução avaliada como “problematizada”. Segundo Quintela (2005, p. 21),

a abordagem coloca em segundo plano ou oblitera as semelhanças entre os dois sistemas opostos, isto é, os aspectos formais e editoriais que relacionam o folheto nordestino à cultura letrada, bem como os traços da oralidade que ajudaram a fazer do cordel português um fenômeno popular.

A análise enseja uma aproximação crítica entre as formas literárias, reclamando, por exemplo, o valor dos aspectos editoriais no estudo do cordel brasileiro — questionando sua limitação a uma produção impressa que “reproduz” textos da tradição oral — e o papel da oralidade na popularização do cordel português. Concentrada no trânsito das culturas do oral e do escrito, Quintela (2005) não antagoniza a matéria discursiva nem sua editoração, reforçando as convergências desses domínios e sugerindo não uma relação de concorrência ou exclusão entre eles, mas de transversalidade. A semelhança entre os dois impressos é citada não para restringir a produção brasileira a um simulacro da portuguesa, senão para sustentar o entrecruzamento das culturas e as trocas, empréstimos, apropriações e metamorfismos constituintes da vida simbólica, da memória cultural (Assmann, [1992] 2011) e dos imaginários coletivos, aqui e lá.

Entendimento parecido é o de Maria Alice Amorim (2019), que discorda da tese segundo a qual o cordel brasileiro é uma expressão poética totalmente desvinculada da literatura de cordel portuguesa. Segundo ela, pesquisas como as de Abreu ([1999] 2011) e Luciano (2012) desconsideram alguns indícios que aproximam o cordel ibérico do nosso, a exemplo do projeto de edição, dos temas, dos títulos e das formas literárias. Baseada em trabalhos comparativos de Câmara Cascudo e Arnaldo Saraiva, a autora registra a ocorrência de modelos de versificação e esquemas rítmicos comuns em poemas publicados em Portugal e no Brasil. A sextilha setissílaba, estrutura recorrente no cordel brasileiro, é “facilmente verificável” nos versos lusitanos, desde o século



XVI, informa a estudiosa, que conclui sua reflexão reconhecendo as várias modalidades textuais do cordel português, mas recordando que, entre elas, estava a poesia de formas fixas, a mesma vertida em impressos trazidos para cá (Amorim, 2019, p. 88-89).

A brasilianista Ria Lemaire (2010) estudou a história da palavra *zeitung* (notícia, no passado; *jornal*, hoje) e propôs uma comparação entre o folheto/verso nordestino e o *flugblatt/flugschrift* alemão, publicação impressa que marcou a transição de novidades, notícias e narrativas antes cantadas de memória ou declamadas de manuscritos (*schrift*) para o suporte papel. Esses impressos eram lidos coletivamente e comercializados pelos *zeitungssinger* entre os séculos XV e XVI e, dos setecentos à década de 1950, pelos *bänkelsänger* e *moritatensänger*. As transformações das produções discursivas do “povo”, suas formas de circulação e modos de recepção, atrelados aos processos de mudança social, influenciaram diretamente as *performances* dos (supostos) leitores/ouvintes e dos profissionais que mediavam e recriavam as experiências de leitura/escuta das notícias e outros conteúdos informativos, moralizantes, ficcionais e pedagógicos. Para a autora, o exemplo do *zeitung* invalida a tese das origens ibéricas do folheto, em primeiro lugar, porque os poetas da oralidade inventam seu relacionamento com a tipografia, sem relações de dependência, pureza ou autenticidade; segundo, por causa das semelhanças constatadas entre o *flugblatt/flugschrift* e o folheto — muito mais que no caso da folha volante portuguesa — quanto à poesia, ao tamanho do papel e às estratégias de venda (Lemaire, 2010, p. 78-89).

No estudo de Lemaire (2010), os vínculos subordinativos entre metrópole e Colônia são postos sob suspeição cerrada, já que as origens ibéricas do folheto de cordel são logo invalidadas em virtude da autonomia dos “poetas da oralidade” para inventar suas próprias relações com o mercado tipográfico e das muitas mais parecenças entre os impressos alemães e brasileiros do que com os portugueses. Como várias pesquisas¹⁰ têm discutido, os sujeitos participam ativamente das culturas do escrito, inventando, sim, seus modos de se relacionar com a tecnologia da escrita e outras ligadas a ela, porém a autonomia desse relacionamento é relativa, sempre condicionada, interpelada e transpassada por diferentes marcadores sociais, condições históricas e regimes macro/micro de poder.

Observamos também que, ao lado da recusa da filiação dos folhetos brasileiros aos portugueses, parece haver um gesto de reposição dessa “origem” nos *flugblatt/flugschrift* alemães, que, na balança das semelhanças e das diferenças, pesaria em favor da tradição germânica. Não estamos certos de que a superação de visões essencialistas acerca da história do cordel se dará por meio da celebração da “autonomia” dos artistas ou, menos ainda, da substituição de uma “referência” europeia por outra no rastreio das conexões entre hoje e ontem. É mais sensato dizer que o caso do *zeitung* alemão e seus correlatos nos ajuda a perceber como a caça — anunciada ou insinuada — à gênese cristalina do cordel é infrutífera, que a comparação centrada no cálculo dos elementos de identificação atende à esperança, à qual somos todos um pouco devotados, de reaver as peças perdidas do quebra-cabeça do passado e chegar à sua imagem primeva. Também é justo mencionar que a discussão de Lemaire (2010), à parte dos resquícios românticos, nos dá pistas instigantes sobre como determinados traços das culturas circulam e experimentam a *dispersão* de seus supostos contextos e significados “originários”.

No verbete “Cordel” do projeto *Transatlantic cultures: cultural histories of the Atlantic World 18th – 21st Centuries*, Galvão (2022) mapeou algumas formas de nomear um tipo específico de literatura escrita e impressa localizada entre os séculos XV e XIX, dependendo do país, e com traços comuns, sobretudo no modo de edição, que se converteu em uma fórmula editorial mais ou menos regulada por alguns critérios, como o uso de redes específicas de distribuição e a impressão em papel barato e de baixa qualidade e gramatura, em pequeno formato (normalmente *in-quarto* ou *in-octavo*), com grandes tiragens, vendidos a baixo preço e com temas de ampla aceitação.

Segundo a autora:

No Brasil, esse tipo de literatura foi designado, por seus estudiosos, principalmente a partir dos anos 1960, de literatura de cordel, denominação advinda de Portugal, onde também é



encontrada. O nome remete à forma como era vendida, pendurada em barbantes. No Brasil, talvez por esse modo de venda não ter sido o predominante, o seu público, na época de seu apogeu (ano 1920 a 1950), chamava-a de “folhetos”, “romances” ou “livrinhos de feira”, denominações vinculadas ao seu formato, a um de seus subgêneros e ao local de venda, respectivamente. Na Espanha, a denominação literatura de cordel também é encontrada, mas talvez a recorrente seja *pliegos sueltos* (ou *pliegos de cordel*), que remete, por sua vez, ao modo de edição. Na França, é denominada *bibliothèque bleue*, em virtude da cor das capas em que eram impressas na fórmula difundida pelos editores de Troyes, ou de *literatura de colportage*, referência ao modo pelo qual era vendida, por meio de ambulantes. Em Nápoles, de modo semelhante ao que ocorreu na Península Ibérica, é chamada de *literatura muricciolaia*, de *la mura* (paredes), pois os folhetos ou *libretti muriccioli* eram expostos pendurados em barbantes nas paredes e muretas de praças e edifícios. Na Inglaterra, é denominada de *chapbooks*, expressão que remete ao modo como era vendida — pelos *chapman*. Esse tipo de literatura também é encontrado em diferentes países das Américas, como México, Chile, Argentina e Peru, onde é denominada, genericamente, de *corridos*, uma referência direta a formas de poesia oral encontradas nessas regiões. Em cada um desses países, pode receber uma denominação particular, como no Chile, onde é conhecida como *lira popular* (Galvão, 2021).

Essa cartografia de nomes atribuídos a textos mais ou menos similares à literatura de cordel brasileira acompanha a afirmação de que as ideias de origem e influência — no singular e em uma única direção — não cabem em sua análise, uma vez que, aí, teríamos sobretudo circularidade cultural. Isso porque o cordel seria um tipo de impresso situado

entre o oral e o escrito (e entre o escrito e o oral); entre o popular e o erudito (e entre o erudito e o popular); entre o urbano e o rural (e o rural e o urbano); entre os diferentes países europeus; entre países europeus e culturas árabes; entre países ibero-americanos, africanos e europeus (Galvão, 2021).

No verbete em questão, foram analisados impressos de quatro países: Brasil, Portugal, Chile e Espanha, e concluiu-se que há elementos comuns e especificidades em todos os casos. No Brasil e no Chile, para citar exemplos na América Latina, os textos são escritos em versos, e a métrica e a rima, mesmo obedecendo a regras distintas entre si, são bastante controladas e centrais para a codificação do gênero.

A análise favorece a compreensão de parte das complexas relações entre espaços e temporalidades diferentes na constituição da fórmula editorial do cordel, além de nos convidar a repensar supostas hierarquias culturais e romper laços com definições unilaterais de origem e influência. As escolhas lexicais e morfossintáticas acionadas para se referir ao cordel performam sua condição híbrida, alocando-o no incerto território do *entre*. A palavra *entre* pode indicar tanto o lugar intermediário das trocas culturais como uma área de indecidibilidade na qual os polos evocados — oral/escrito, rural/urbano, popular/erudito — se chocam e se combinam, borrando seus contornos distintivos. O vírus da duplicidade é inoculado nesses pares, que circulariam de cima para baixo e de baixo para cima, reciprocamente (Ginzburg, [1973] 2003, p. 12). Nessa perspectiva, a origem do cordel, seu princípio estático e paralítico, é um “problema” obsoleto, já que ele é tomado como o resultado do contato e do cruzamento entre valores, imaginários e símbolos das classes dominantes e subalternas, do prestigiado e do marginalizado, do nacional e do estrangeiro.

O conceito de circularidade cultural serviu, entre outros propósitos, à relativização do papel “determinante” dos repertórios eruditos na sua produção, à desnaturalização de vínculos históricos continuístas e à legitimação do caráter relacional entre as culturas no mundo colonial e pós-colonial. Isso não significa que os traços híbridos ou circulares de um objeto cultural conformem acordos harmoniosos e trocas simbólicas e econômicas necessariamente justas ou pacíficas. Esses processos não são pariformes, mas desiguais, operando pelo desequilíbrio de poderes e impondo perdas, lesões, agressões e fraturas, de modo mais intenso, àqueles que não dispõem de instrumentos de luta dominantes (Burke, [2003] 2010).



A despeito da importância dessa ferramenta teórica para erodir, ou ao menos suspender, algumas “verdades” sobre o cordel e outras criações, ela ainda endossa uma percepção dualista do campo cultural e simula uma divisão relativamente rígida entre o que se nomeava de alta ou baixa cultura¹¹. Mesmo que se verifiquem a circulação e a influência dos saberes plebeus ou vulgares nos espaços aristocráticos, e vice-versa, esse movimento bipolar, no qual componentes simbólicos se alternam em mão dupla, não é suficiente para pensar os fluxos multidirecionais das produções semióticas, suas interpenetrações e seus agenciamentos. A cultura é modulada, arbitrada e transfigurada pelas fronteiras de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, mas não se reduz a elas ou aos seus dispositivos de controle e subjetivação. Com isso, não se quer associar o conceito de circularidade a uma separação radical e incomunicável entre o “popular” e o “erudito” — embora muitos usos dessas categorias abriguem pulsões classistas e reacionárias que nada têm de circulares —, mas considerar que a produção de sentidos e o trânsito semiótico não se movem apenas de cima para baixo ou ao contrário; ambos se disseminam em todas as direções, palmilhando rotas distintas e esfacelando dicotomias aparentes (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 163).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos textos comentados, podemos reafirmar o que pesquisas já haviam constatado há mais de 20 anos: não há consenso entre os estudiosos sobre a origem do cordel brasileiro (Galvão, 2000). De modo geral, é possível divisar pelo menos três tendências no discurso crítico analisado, com modulações próprias em cada pesquisa:

- a vinculação historicista dos folhetos nordestinos a tradições europeias, sobretudo o romanceiro ibérico, geralmente marcada pelas ideias de matriz, fonte, influência e dependência;
- a negação de vínculos entre os folhetos nordestinos e produções semelhantes em Portugal e outros países, além da reivindicação de uma identidade autônoma para os impressos locais;
- o abandono da noção de origem e afins em detrimento de outras, como circularidade cultural, entrecruzamento e hibridismo.

Alguns autores permanecem órfãos, uns mais que outros, da origem miraculosa ligada a um “aquém mítico” ou a um “além utópico”, ambos a serem achados apesar do tempo e apesar da história (Gagnebin, 1994 [1999], p. 19). Deitam raízes fundas e densas para o cordel, encaram o inventado como natural, são animados pelas permanências, tomam a ruptura por continuidade, confundem movimento com desenvolvimento. Outros apostam na sua emancipação do estrangeiro, na emergência de uma modalidade de poesia originalmente brasileira, infensa ao que vem de fora, portadora de autossuficiência estética. Há, finalmente, quem se apropria das contribuições de ambas as perspectivas, devora-as, nutre-se das suas potências e debilidades para estudar o cordel num entrelugar relacional, interdisciplinar e negociado.

Ao nosso ver, a mirada estrábica lançada por alguns pesquisadores à história do cordel marca o enfraquecimento da obsessão para recompor sua presença originária, pois, sendo a linguagem um jogo de representações, a origem simples e plena se torna inalcançável. Eles nos convocam a ver que no começo histórico das coisas não repousam identidades virginais, mas a discórdia e o disparate. A origem, esse ponto recuado no tempo, em que se inventam coerências e se agrupam similitudes, é menos acidental e mais astuciosa do que supomos. Por isso, se é preciso retomar o passado para conhecê-lo e desfamiliarizar o presente, que o façamos sem pretensões restaurativas ingênuas, conscientes de que não encontraremos lá o tesouro conservado da verdade à espera do nosso resgate, mas rastros dos arquivos sociais, posto que o passado (cindido pela falta, pela ausência) só pode “retornar” desidentificado consigo mesmo, inacabado, rasurado, mediado pela rememoração e aberto para o futuro (Cf. Gagnebin, 1994 [1999]; Derrida, [1967] 2011; Foucault, [1979] 2021).



Notas

¹Importante lembrar que, segundo Rosilene Melo (2010, p. 95), a formação discursiva que desistoricizou o cordel remonta aos anos 20 do século XX, com o fortalecimento dos estudos folclóricos.

²Quando dizemos “experiência reconhecida publicamente”, referimo-nos aos/as pesquisadores/as citados/as frequentemente nos estudos mais recentes sobre o cordel, àqueles/as engajados/as em atividades políticas, culturais, acadêmicas e sociais na área e aos/as que mantêm diálogo com os/as poetas, editores/as, leitores/as, ouvintes e outros atores desse circuito de comunicação.

³Verso do poema “Ofício”, de Edimilson de Almeida Pereira (2017, p. 29).

⁴Essa afirmação não nos parece fazer sentido, pois verificamos em muitos dos estudos consultados para a escrita deste artigo que a pesquisa de Márcia Abreu ([1999] 2011) é bastante citada, embora algumas de suas conclusões não sejam unanimidade entre a comunidade de pesquisadores do cordel. Para termos uma ideia do alcance e da circulação da obra da autora, Paulo Iumatti (2012, p. 7) sugere que, em razão do emprego de uma linguagem didática, a pesquisa dela teria ultrapassado o espaço acadêmico e encontrado “grande repercussão nos meios ligados aos cantadores e cordelistas”.

⁵Além de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido (2014), lançado em 1957, outros clássicos do pensamento brasileiro vieram à luz nesse período, como *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, de Gilberto Freyre (2019), publicado em 1933; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr. (2011), publicado em 1942; *Formação histórica do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1979), publicado em 1963; e *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado (2007), publicado em 1959.

⁶De acordo com Luli Hata (1999, p. 168), “além da comparação com a estrutura social da Idade Média europeia — engenho e feudo, nobreza ou senhor feudal e senhor de engenho ou fazendeiro, camponês e matuto — e das descrições de vaqueiros como cavaleiros rústicos, conforme demonstra Walnice Nogueira Galvão, e passando pela imagem proposta pelo Movimento Armorial, a medievalização do Nordeste se dá através da religiosidade cristã da Idade Média, enfatizada pelos estudiosos e artistas europeus do século XIX”.

⁷Preferimos considerar o cordel como um impresso de “larga circulação” em vez de “popular”, opção adotada também por historiadores culturais como Roger Chartier ([1985] 2011).

⁸Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013a) chegou à mesma conclusão no caso de outras manifestações culturais ditas populares. Ao analisar obras de folcloristas brasileiros, ele observa: “Como a maior parte dos estudiosos do folclore conhece mais as tradições culturais do Ocidente e estas, quase sempre, têm como referência de origem a cultura grega e latina antigas, [não] nos surpreendemos como, através do trabalho dos folcloristas e suas histórias, descobrimos que a maior parte das matérias e formas de expressão que são nomeadas, no presente, como populares, tem como origem remota as sociedades grega e romana da Antiguidade” (Albuquerque Jr., 2013a, p. 158-161). Mais à frente, o historiador lança uma hipótese sobre a recorrência às fontes antigas e eruditas no discurso desses estudiosos que lhe parece “ter a função, também, de legitimar socialmente não só a empresa do folclore, mas a própria atividade do folclorista, que parece precisar ser sempre justificada, talvez pelo fato de os folcloristas sentirem a fragilidade de sua posição nos enfrentamentos de poder que se travam no campo intelectual, notadamente, no campo do saber acadêmico e científico” (Albuquerque Jr., 2013a, p. 158-161).

⁹Sobre o conceito de circularidade cultural, ver, entre outros: Bakhtin ([1965] 2020) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; Ginzburg ([1976] 2003) *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*; e Darnton ([1984] 2014) *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*.

¹⁰Uma mostra desses estudos pode ser consultada em: Jinzenji e Melo (2017).

¹¹Para Rosilene Melo (2010, p. 98), a produção de novos modos de compreender a literatura de cordel não pode fugir da tarefa de revisar criticamente a dicotomia “erudito” versus “popular” e, por fim, abandoná-la. Ela argumenta que a arqueologia desse par positivo revela o uso da categoria “popular” para reproduzir hierarquias simbólicas e materiais que inferiorizam cordelistas e suas formas de expressão. Daí a importância estratégica de uma nova formação discursiva, capaz de compreender como o cordel é produzido e consumido no século XXI.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia (org.) (2016). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp.

ABREU, Márcia ([1999] 2011). *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras. (Coleção Histórias de Leitura.)

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de (2013a). *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios.



ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de (2013b). “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios.

AMARAL, Amadeu ([1948] 1976). *Tradições populares*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec.

AMORIM, Maria Alice (2019). *Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais*. Recife: Zanzar Edições.

ASSMANN, Aleida ([1992] 2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe (coord.). Campinas: Editora da Unicamp.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais (2006). *Cultura popular no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Ática.

BAKHTIN, Mikhail ([1965] 2020). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 7ª ed. São Paulo: Hucitec.

BARROS, José d’Assunção (2013). Retrodição – Um problema para a construção do tempo histórico. *Ler História*, Lisboa, v. 65, p. 129-155. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.498>

BARROSO, Gustavo (1915). *Praias e várzeas: alma sertaneja*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

BOSI, Alfredo ([1970] 2017). *História concisa da literatura brasileira*. 51ª ed. São Paulo: Cultrix.

BURKE, Peter ([2003] 2010). *Hibridismo cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos. (Coleção Aldus, 18.)

CANDIDO, Antonio ([1957] 2014). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques ([1974] 2017). A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de (org.). *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. 7ª ed. Campinas: Papyrus. p. 55-85.

CHARTIER, Roger (org.) ([1985] 2011). *Práticas da leitura*. Tradução: Cristiane Nascimento. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade.

DARNTON, Robert ([1984] 2014). *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sônia Coutinho. 6ª ed. São Paulo: Paz & Terra.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix ([1980] 2011). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Célia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: 34. v. 1.

DERRIDA, Jacques ([1967] 2011). *Gramatologia*. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.

FOUCAULT, Michel ([1979] 2021). *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. 11ª ed. São Paulo: Paz & Terra.

FREYRE, Gilberto ([1933] 2019). *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global.

FURTADO, Celso ([1959] 2007). *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

GAGNEBIN, Jeanne Marie ([1994] 1999). *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Estudos.)

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (2000). *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (2005). A cultura popular como objeto de estudo: da “beleza do morto” à compreensão de sujeitos e práticas culturais. In: XAVIER, Libânia Nacif et al. (Org.). *Escola, culturas e saberes*. Rio de Janeiro: FGV. p. 106-138.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (2022). Cordel. *Transatlantic cultures*. <https://doi.org/10.35008/tracs-0083>

GINZBURG, Carlo ([1976] 2003). *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.



- HATA, Luli (1999). *O cordel das feiras às galerias*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- HAURÉLIO, Marco (2010). *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade. (Coleção Saber de Tudo.)
- IUMATTI, Paulo Teixeira (2012). História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. *Escritural - Écritures d'Amérique Latine*, Poitiers, n. 6, p. 1-18.
- JINZENJI, Mônica Yumi; MELO, Juliana Ferreira de (org.) (2017). *Culturas orais, culturas do escrito: interseções*. Campinas: Mercado de Letras. (Coleção Histórias de Leitura.)
- LANDER, Edgardo (org.) (2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso. (Colección Sur-Sur.)
- LEMAIRE, Ria (2010). Pensar o suporte: resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (org.). *Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica. p. 67-93.
- LUCIANO, Aderaldo (2012). *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Adaga; São Paulo: Luzero.
- MARQUES, Francisco Cláudio Alves; SILVA, Esequiel Gomes da (2020). A literatura de cordel brasileira: poesia, história e resistência. In: *Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor*. Campinas: Mercado de Letras. p. 21-48.
- MELO, Rosilene Alves de (2010). Artes de cordel: linguagem, poética e estética no contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 93-102. <https://doi.org/10.1590/2316-4018357>
- NIETZSCHE, Friedrich ([1874] 2005). Considerações intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Tradução, apresentação e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola. p. 67-178.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida (2017). *qvasi: segundo caderno*. São Paulo: 34.
- PRADO JR., Caio ([1942] 2011). *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- QUINTELA, Vilma Mota (2005). *O cordel no fogo cruzado da cultura*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SANTIAGO, Silviano (1982). Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra. p. 13-24.
- SANTOS, Éverton Diego S. R. (2011). A reinvenção da tradição: a literatura de cordel no século XXI. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Anpuh-SP. p. 1-15.
- SILVA, Gonçalo Ferreira da (2011). *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rovel.
- SODRÉ, Nelson Werneck ([1963] 1979). *Formação histórica do Brasil*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, Eneida Maria de (2002). *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. (Coleção Humanitas.)
- VEYNE, Paul ([1976] 1983). *O inventário das diferenças: história e sociologia*. São Paulo: Brasiliense. (Coleção Primeiros Voos, v. 16.)